



Autoritarismo e silenciamento: representações da violência em “Infierno Grande”, de Guillermo Martínez

Silencing and authoritarianism: violence representation in Guillermo Martínez's *Infierno Grande*

Daniele Ap. Pereira Zaratini¹

Rodrigo de Freitas Faqueri²

Resumo: Esse trabalho se propõe a analisar as formas de manifestação da violência no conto “Infierno Grande” (1989), de Guillermo Martínez. A partir da análise de questões como silenciamento e apagamento de identidades e memórias ocorridos durante o último regime totalitário argentino (1976-1983), apresentam-se reflexões sobre a pluralidade das violências representadas no conto que corroboram um contexto de pacificação brutal. Contamos, para isso, com o apoio teórico de Elsa Drucaroff, Carlos Ginzburg, Ariel Dorfman e Alberto Julián Pérez.

Palavra-Chave: Autoritarismo. Violência. Silenciamento. Memória.

Abstract: This research aims to analyze different forms of violence in Guillermo Martínez's short-story entitled *Infierno Grande* (1989). The analysis is based on issues like identity silencing and deletion and memories that happen during the last Argentina's totalitarian state (1976-1983), we present a discussion about violence plurality noticed in the short-story that collaborate with a brutal pacifist context. The theorists that give support to the present analysis are Elsa Drucaroff, Carlos Ginzburg, Ariel Dorfman and Alberto Julián Pérez.

Keywords: Authoritarianism. Violence. Silencing. Memories.

Palavras iniciais

Ao realizar uma rápida busca sobre a produção literária argentina que apresenta os períodos de regimes autoritários no país, o leitor encontra uma pluralidade de autores que narram, quase sempre de forma dolorosa, os horrores e traumas vividos, suscitando, com isso, reflexões sobre autoritarismo, memória, justiça e verdade.

Guillermo Martínez faz parte dessa lista de autores. Nascido em Buenos Aires em 1962, o argentino é dono de uma ampla e consolidada produção de premiados romances e contos, tendo narrativas adaptadas para o cinema inclusive. De forma geral, sua obra estabelece diálogos com a própria Literatura, especialmente com o gênero policial, com a História, com a Filosofia e com a Matemática, também campo de atuação do escritor argentino, que obteve doutorado em Lógica em 1992.

Sua primeira coletânea de contos *Infierno Grande*, título homônimo do texto escolhido para este artigo, foi publicada em 1989, período histórico marcado pela

¹ Doutora em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Professora e pesquisadora da Língua Espanhola e suas respectivas literaturas.

² Doutor em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Professor EBTT do IFSP – Campus Itaquacetuba.

reabertura democrática (1983)³ e pelo posterior surgimento do que Elsa Drucaroff (2016) entende por “narrativa argentina de las generaciones de postdictadura”. Segundo a pesquisadora, fazem parte dessa narrativa, cuja consolidação ocorre sobretudo a partir da década de 1990, os escritores que nasceram a partir de 1960 e que foram “jóvenes no necesariamente después de 1983 (año en que comienza el período democrático), sino sobre todo *después de 30.000 desaparecidos [...]*” (DRUCAROFF, 2016, p. 24). Nesse sentido, ainda conforme Drucaroff, pode-se observar que a produção literária desses escritores se configura por narrar:

un trauma nacional, generacionalmente compartido, que puede leerse en procedimientos y temáticas de las obras y remite, no necesariamente de forma explícita ni necesariamente desde los contenidos, a los efectos de un hecho histórico concreto: la dictadura militar (DRUCAROFF, 2016, p. 24)

Ditadura militar, mortos e desaparecidos, traumas insuperáveis. “Infierno grande”, conto escolhido para este artigo, trata justamente disso.

Narrado por um personagem, o enredo apresenta ao leitor a chegada de um jovem “mochileiro” num povoado argentino e seu suposto envolvimento com Francesa, personagem esposa de Cervino, cabelereiro residente da cidade. Posteriormente, o jovem e a mulher desaparecem e a população local cogita um possível crime passional por parte de Cervino. Encorajados pela “viuda de Espinosa”, personagem que relata ter visto um cachorro comer uma mão humana, os moradores da cidade, com a ajuda do delegado, começam a procurar pelos corpos. Dirigem-se até o local indicado pela viúva e iniciam os trabalhos de escavação. Algum tempo depois, com a ajuda do mencionado cachorro, o que acabam encontrando é uma vala comum repleta de corpos com sinais de tortura.

Após sair para “pedir instrucciones”, o delegado volta ao local e ordena que voltem a enterrar todos os corpos. Ele acaba matando o cachorro por ele não ficar quieto e numa espécie de aviso. Empurra o animal para dentro da vala e, ao final, após ver todos os corpos ocultados, anota o nome de todos os presentes. A Francesa regressa algum tempo depois, estava na “ciudad” cuidando do pai doente, e o jovem mochileiro nunca mais é visto.

Considerando esse enredo e entendendo por representação uma forma de significação dos eventos passados por meio da linguagem, ou seja, um processo discursivo, esse artigo se propõe a analisar justamente as representações da violência do regime totalitário presente no conto, buscando refletir sobre, entre outras questões, as formas de violência levadas a cabo pelas figuras de poder, bem como sobre o silenciamento imposto pelo autoritarismo. Para tanto, visando alcançar melhores resultados de análise, utilizaremos os estudos de teóricos como Elsa Drucaroff (2016), Jaime Ginzburg (2001, 2008), Ariel Dorfman (1972) e Alberto Julián Pérez (2013).

³ A última ditadura argentina vigorou de 1976 até 1983 e foi chamada de “Proceso de Reorganización Nacional”. Segundo Alberto Julián Pérez, contou com o “apoyo de la Iglesia, parte de la clase media y los sectores más conservadores de la oligarquía, con la intención de implementar una “solución final” genocida contra la población, para extirpar cualquier posibilidad revolucionaria o rebelión organizada en la sociedad argentina” (PÉREZ, 2013, p. 221).

Autoritarismo e silenciamento: representações da violência em “Infierno Grande”, de Guillermo Martínez

No conto “Infierno grande” (1989), de Guillermo Martínez, encontramos traços da representação dos regimes totalitários que marcaram presença em diversos países da América Latina no século XX. No caso desse texto, temos o retrato do regime ditatorial da Argentina, caracterizado por uma hiperbólica violência estatal marcada por assassinatos, perseguições, endurecimento das leis, clandestinidade, ameaça e elementos distrativos, silenciamento e apagamento da memória e da possibilidade de fala, entre outros.

O foco narrativo de “Infierno grande” se dá por meio de um narrador-personagem, figura conhecedora das peculiaridades do lugar e testemunha ocular de toda a trama relatada, já que ele é morador da cidade e trabalha num armazém. Por meio de uma analepse, esse narrador-personagem rememora toda a sequência de acontecimentos: desde a chegada do jovem mochileiro à cidade, o horror e assombro ao encontrar não os corpos buscados, mas outros, muitos outros, com marcas de tortura, e o voltar a enterrar os corpos sob um violento silêncio imposto.

É por meio, portanto, da perspectiva desse empregado do armazém que o leitor vai conhecendo a história, como se o próprio leitor houvesse chegado na cidade, entrasse no estabelecimento, encostasse no balcão e o narrador começasse a contar a história: “Muchas veces, cuando el almacén está vacío y sólo se escucha el zumbido de las moscas, me acuerdo del muchacho aquel [...]” (MARTÍNEZ, 1989, p.5). Pensando nisso, é como se o morador-vendedor, conhecedor do desenlace da história, utilizasse do leitor-interlocutor-forasteiro para exteriorizar seu trauma, na esperança, talvez, de que se leve a história adiante e se rompa o silêncio imposto a ele e a todo o povoado.

Por conta do trauma do duplo horror (encontrar os corpos e temer ser o próximo executado), o relato do narrador-personagem é permeado pela subjetividade e por rodeios discursivos que mesclam eventos relevantes a secundários, num mostra-oculta constante, que faz com que o leitor pense que o enredo desembocará num crime passionnal. No entanto, todo o caminho narrativo percorrido pelo morador-vendedor pode ser lido desde uma dupla perspectiva complementar: primeira, sublinhar uma crescente da barbárie, de modo que a violência seja percebida como algo arraigado na cotidianidade dos moradores, eles mesmos sujeitos e vítimas da brutalidade, seja civil (como a hipótese do crime passionnal, por exemplo) ou por parte do Estado (como a constatação do crime por agentes repressores da ditadura).

A segunda perspectiva interpretativa para o rodeio narrativo do leitor deixa entrever sua possível dificuldade em exteriorizar o trauma, por um lado, e, por outro, uma estratégia discursiva de construção do relato de modo que o leitor sinta, ao ter diante de si a imagem dos mortos políticos torturados, exatamente o que sentiu o narrador: “[...] como si me adentrara en una pesadilla [...] El horror me hacía deambular de un lado a otro; no podía pensar, no podía entender [...]” (MARTÍNEZ, 1989, p.9). Com a revelação e confirmação do horror, o que se impõe é a imagem de um contexto violento, no qual silenciamento e apagamento são logrados por meio de uma pacificação brutal.

Pensando nisso, recuperemos esses dois pontos importantes na trama: o silenciamento e o apagamento da memória e das identidades dos sujeitos que sofreram violência por parte do Estado durante o período ditatorial. No conto de Martínez, essa violência já se revela nas primeiras linhas, quando o narrador rememora o jovem forasteiro: “[...] muchacho aquel que nunca supimos cómo se llamaba y que nadie en el pueblo volvió a mencionar.” (MARTÍNEZ, 1989, p.5). Não se chega a saber o nome do jovem, nem tampouco se volta a mencionar sua figura até aquele momento, como destaca o narrador. Também não se sabe seu destino, se ele havia mesmo ido embora da cidade, embora tivesse deixado a barraca na qual vivia, ou se havia sido um dos mortos pela violência estatal, conforme deixa entrever o narrador: “Mientras la tierra iba cubriendo los cuerpos yo me preguntaba si el muchacho no estaría también allí.” (MARTÍNEZ, 1989, p. 10).

Segundo Ginzburg,

O apagamento da memória coletiva das referências à tortura, bem como sua banalização, potencialmente reforçam as chances de naturalizá-la e ignorar a intensidade de seu impacto. O esquecimento é, nesse sentido, em si, uma catástrofe coletiva (GINZBURG, 2001, p. 145)

Se tomamos a figura desse jovem desaparecido, que não se volta a ver e sobre o qual não se volta a falar, bem como os indivíduos executados e enterrados em vala comum de forma clandestina, observamos que a eles há uma clara tentativa de apagamento da memória coletiva de suas identidades, memórias. Por isso, a necessidade indispensável do horror do narrador ao contemplar os corpos com marcas de tortura: “agujero negro en la frente”, “torso mutilado”, “espalda acribillada”, “cabeza con venda en los ojos” (MARTÍNEZ, 1989, p.9). O impacto causado pela cena horrenda, cuja violência atinge até mesmo o cachorro, sublinha a necessidade de não banalização dessa violência, como salienta Ginzburg.

Se o esquecimento, nesse sentido, configura-se como uma “catástrofe coletiva”, o rememorar de todo esse episódio traumático por parte do narrador constitui-se, conforme indicamos, como uma forma de resistência a esse apagamento, permitindo ao leitor conhecer a história. Mais que isso: delega a ele a responsabilidade de passá-la adiante, para que outros saibam, e não permitir que eventos desse tipo voltem a acontecer.

Além da figura do mochileiro não ser nomeada, também o narrador não menciona seu próprio nome, mas todos os presentes no episódio do encontro da vala comum, sob ameaça velada, tem seus nomes anotados pelo delegado. Podemos analisar esse anonimato de duas formas: por um lado, existe o apagamento do nome do narrador, algo necessário para se corroborar o nível de intimidação e violência imposta pelo regime ditatorial; por outro lado, temos o fato de não se dar um nome específico para ele pode caracterizá-lo como muitos que desapareceram durante o período de ditadura militar no país e que, por consequência, tiveram suas histórias apagadas da mente da população, ou seja, ele poderia ser o próximo.

Muitos são os casos de desaparecidos, que se tornaram anônimos, corpos sem nome, enterrados nessa história violenta. Segundo os dados da *Asociación Madres de*

Plaza de Mayo, entre os anos de 1970 e 1980, se estima o desaparecimento de mais de 30 mil pessoas na Argentina. Outra associação, *Asociación Civil Abuelas de Plaza de Mayo*, derivada da primeira, surgiu para averiguar o desaparecimento de 400 bebês durante a ditadura e que tiveram suas mães mortas pelo regime. Até junho de 2019, quase 40 anos depois do fim do regime no país, haviam sido recuperados apenas 130 netos sequestrados durante a ditadura. São narrativas apagadas, modificadas, silenciadas que marcaram a história de nosso vizinho sul-americano⁴.

Com essas informações, conseguimos observar a intenção do autor em não nomear essa personagem crucial da narrativa. O não nomear também significa poder representar a história de milhares que desapareceram e que precisam ter seus casos solucionados e esclarecidos pelo governo da Argentina. No conto, entretanto, o silenciamento e o apagamento da memória estão presentes exatamente para evidenciar essa atitude muito comum nesses regimes e destacar a violência sofrida pela população nessa época. O fato de não se comentar mais comentar sobre a história do rapaz em *Puente Viejo* reflete exatamente o medo de sofrer consequências violentas pelo acontecido com o outro. Daí o apagamento eficaz da memória: a violência estrutural estatal está tão consolidada que as pessoas se submetem automaticamente aos fatos.

Pensando sobre a relação e direitos humanos, Ginzburg (2008) comenta que o sujeito excluído ou que tem o seu relato histórico distorcido pelas instituições de poder, como o Estado, tende a buscar na literatura uma forma de representação para que sua voz seja ouvida e sua versão da história, experiência pessoal e própria, seja conhecida. Normalmente, segundo o autor (2008, p.357), essas vozes são silenciadas pelos homens instruídos e cultos, que detêm o poder e reproduzem uma violência estatal histórica. Ao observarmos o conto de Martínez, podemos perceber que há a necessidade de falar sobre esse trauma, sobre aquilo que ninguém se permitia dizer, ou seja, sobre essa violência por parte do Estado, sobre seus mandantes e executores e, claro, sobre suas vítimas.

O início e o desfecho do conto possuem um traço circular no que se diz respeito a essas características mencionadas, pois a narrativa termina com a necessidade de se apagar da memória da população local o que eles encontraram e obrigá-los a um silenciamento para que não sofram nenhuma consequência posterior: “Antes de volver nos ordenó que no hablásemos con nadie de aquello y anotó uno por uno los nombres de los que habíamos estado allí. [...] Del muchacho, en el pueblo nunca hablamos.” (MARTÍNEZ, 1989, p.10). Dessa forma, o que descrevemos como silenciamento e apagamento da memória no início do conto se reitera pelo desfecho apresentado na narrativa, no qual as personagens são obrigadas a se calarem e a não relatarem o que havia sucedido naquele lugar, assim como não mais comentar sobre o misterioso desaparecimento do rapaz, motivo das buscas feitas pelos moradores de *Puente Viejo*.

Assim como o silenciamento e o apagamento da memória são traços da violência estatal presentes na narrativa, há outros elementos em “*Inferno Grande*” que corroboram a propagação dessa violência. Antes de encontrarem o cemitério

⁴ Dados disponíveis em: <http://www1.udel.edu/leipzig/254/lasmadres.htm> e <http://madres.org/>. Acesso em: 07 mai. 2020.

clandestino, as personagens falam sobre várias situações em que a violência está incutida no cotidiano daquele povoado:

Sí, la Francesa fue al principio la mejor publicidad para Cervino y su peluquería estuvo muy concurrida durante los primeros meses. Sin embargo, yo me había equivocado con Melchor. El viejo no era tonto y poco a poco fue recuperando su clientela: consiguió de alguna forma revistas pornográficas, que por esa época los militares habían prohibido, y después, cuando llegó el Mundial, juntó todos sus ahorros y compró un televisor color, que fue el primero del pueblo. Entonces empezó a decir a quien quisiera escucharlo que en Puente Viejo había una y sólo una peluquería de hombres: la de Cervino era para maricas. (MARTÍNEZ, 1989, p. 10)

Nesse fragmento, observamos a personagem Melchor, um dos cabelereiros da cidade, buscando recuperar sua clientela perdida para Cervino, seu concorrente. Se muitos homens iam ao salão de Cervino, segundo o narrador, era pela beleza de sua mulher, a Francesa, que os intrigava com seu jeito de se vestir e ser. Para recuperar sua clientela, Melchor não hesita em lançar mão de estratégias como dispor de revistas pornográficas, proibidas pelo regime militar, assim como afirmar que os clientes que fossem corta o cabelo com seu concorrente eram “maricas”. Assim, a personagem Melchor simboliza o sujeito violento que rebaixa classes de representatividade minoritária (mulheres e homossexuais, nesse caso) para fazer valer seu discurso e ter seu lugar de fala como válido.

No conto, a violência também se revela por meio das atitudes da população de Puente Viejo após o desaparecimento repentino do rapaz e da Francesa. Antes disso, muitos acreditavam que ambos mantinham um caso amoroso e se compadeciam de Cervino por ser tímido e sofrer uma traição. Entretanto, depois do primeiro mês do desaparecimento dessas duas personagens, a cidade começa a levantar hipóteses caluniosas sobre Cervino, acusando-o de assassino:

[...] Sin embargo, apenas se fue Cervino, la viuda volvió a la carga. A ella, decía, no la había engañado ese farsante, nunca más veríamos a la pobre mujer. Y repetía por lo bajo que había un asesino suelto en Puente Viejo y que cualquiera podía ser la próxima víctima.

Puente Viejo se dividió en dos bandos: los que estaban convencidos de que Cervino era un criminal y los que todavía esperábamos que la Francesa regresara, que éramos cada vez menos. Se escuchaba decir que Cervino había degollado al muchacho con la navaja, mientras le cortaba el pelo, y las madres les prohibían a los chicos que jugaran en la cuadra de la peluquería y les rogaban a sus esposos que volvieran con Melchor. Sin embargo, aunque parezca extraño, Cervino no se quedó por completo sin clientes: los muchachos del pueblo se desafiaban unos a otros a sentarse en el fatídico sillón del peluquero para pedir el corte a la navaja, y empezó a ser prueba de hombría llevar el pelo batido y con spray. (MARTÍNEZ, 1989, p.8)

Nesses dois parágrafos da narrativa, observamos a violência propagada pelo discurso comum da população de Puente Viejo. Apesar de ser apenas uma hipótese, poucos acreditavam que Cervino não tivesse feito nada e que ambas as personagens

desaparecidas estivessem realmente saído oportunamente da cidade em momentos próximos.

A imaginação popular é preenchida por atitudes violentas que desencadeariam uma lógica capaz de sanar a sede da curiosidade da vida alheia, não se importando com a violência dirigida à personagem Cervino. Assim como a violência praticada pelo Estado assusta, ela é reproduzida pela população de uma outra maneira, a fim de satisfazer em outros sentidos. Também temos a representação da masculinidade nos garotos que se desafiavam entre si para cortar o cabelo com Cervino após os boatos de ele ter matado degolado com a sua navalha o jovem forasteiro desaparecido e sua esposa.

A representação da violência de gênero também se faz presente no conto de Guillermo Martínez por meio da personagem Francesa. O narrador nos descreve essa figura feminina da seguinte forma:

[...] había en la Francesa algo todavía más inquietante que ese cuerpo al que siempre parecía estorbarle la ropa, más perturbador que la hondura de su escote. Era algo que estaba en su mirada. Miraba a los ojos, fijamente, hasta que uno bajaba la vista. Una mirada incitante, promisorio, pero que venía ya con un brillo de burla, como si la Francesa nos estuviera poniendo a prueba y supiera de antemano que nadie se le animaría, como si ya tuviera decidido que ninguno en el pueblo era hombre a su medida. Así, con los ojos provocaba y con los ojos, desdeñosa, se quitaba. (MARTÍNEZ, 1989, p.6)

Como se observa no fragmento, essa personagem é caracterizada por seu belo corpo e, sobretudo, por seu olhar promissório e desdenhoso, nas palavras do narrador. Há, por parte dos homens do povoado, certo ressentimento em relação a esse desprezo da personagem, pois eram “homens que no estaban acostumbrados al desprecio y mucho menos a la sorna de una mujer” (MARTÍNEZ, 1989, p.6). Quando se constata o desaparecimento dela e se começa a cogitar um possível assassinato, há uma intensificação dos boatos de cenas sexuais da Francesa com o jovem desaparecido, havendo, com isso, a construção de um discurso preponderante que não apenas justifica o crime mas normaliza esse tipo de violência.

Com isso, de acordo com as observações realizadas por Dorfman (1972), podemos encontrar uma pluralidade de formas de representação da violência no conto: há a histórica, a discursiva, a psicológica, a social, a estatal, a representativa e a de gênero. São diferentes formas da violência que moldam as personagens em um regime totalitário, no qual vigora um evidente autoritarismo. Essas personagens não somente sofrem com a violência praticada contra elas direta ou indiretamente, mas a reproduzem de outras formas a fim de fazer valer seu discurso e sua opinião, o que acaba banalizando a violência.

A normalização da violência praticada pelo Estado se revela de forma mais explícita justamente quando as personagens encontram o primeiro cadáver. Envoltas em numa espécie de frenesi pelo primeiro “achado”, as personagens começam a cavar na tentativa de achar os corpos do rapaz e da Francesa:

[...] de pronto el comisario gritó que había dado con algo; escarbó un poco más y apareció el primer cadáver.

Los demás apenas le echaron un vistazo y volvieron enseguida a las palas, casi con entusiasmo, a buscar a la Francesa, pero yo me acerqué y me obligué a mirarlo con detenimiento. Tenía un agujero negro en la frente y tierra en los ojos. No era el muchacho. (MARTÍNEZ, 1989, p.9)

Neste excerto, à exceção do narrador, as demais personagens não se detêm ao encontrar o primeiro cadáver, não há nenhum lamento ou consternação, elas apenas trataram de continuar cavando para topar com os cadáveres da mulher e de seu suposto amante. Aquele primeiro cadáver, desconhecido por todos, é o que já mencionamos anteriormente: trata-se de mais uma figura pertencente à memória apagada e ao silenciamento decorrente do regime militar. Não lhes importa a história daquele corpo, mas encontrar os dois desaparecidos, numa curiosidade perversa que alimenta o imaginário discursivo da população.

Com isso, destacamos o trecho que traz a resposta do delegado após o pedido da “viúva de Espinosa” para prender o esposo da Francesa diante da suspeita do crime passionai: “[...] el comisario había dicho que mientras no aparecieran los cuerpos nada podía hacerse” (MARTÍNEZ, 1989, p.8). A resposta dada pelo agente à viúva representa a formalidade estatal diante da crimes escassos de provas, ou seja, sem corpo, não há assassinato. No entanto, o enredo traz uma reviravolta, corpos são descobertos, inclusive pelo agente do Estado que ordena que se enterre novamente os executados. Prática comum durante os regimes totalitários, desaparecer com os corpos de vítimas políticas se constitui como o máximo da violência, pois há, nesses casos, não apenas o apagamento dos crimes e da identidade das vítimas; desaparecer com os corpos significa também silenciar essas memórias e impossibilitar que haja justiça por elas. Ocultar o corpo como sinônimo de apagamento da própria existência-identidade.

Portanto, concluindo essa análise, podemos entender o ato de anotar os nomes dos presentes ao final como muito significativo ao denotar a ideia de que o Estado sabe e controla quem existe-vive e quem desaparece-morre. Por essa perspectiva, não se nomear (narrador) e não nomear (jovem forasteiro) funciona como uma estratégia de sobrevivência, o anonimato como maneira de se esconder da violência do poder hegemônico. Entretanto, pode sublinhar algo mais aterrador: sabendo o que já sabe, sendo o “infierno grande”, é possível pensar que o leitor-forasteiro poderia ser a seguinte vítima.

Bibliografia

- DORFMAN, Ariel. *Imaginación y violencia en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- DRUCAROFF, E. “¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde <i>Los prisioneros de la torre?</i>”. In: *El matadero*, n. 10, p. 23-40, 2016. Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/4969>. Acesso em: 08 abr 2020.
- GINZBURG, Jaime. Literatura e direitos humanos: notas sobre um campo de debates. In: BITTAR, Eduardo C. B. *Educação e metodologia para os direitos humanos*. São Paulo: Editora Quartier latin, 2008, p.339-360. Disponível em:

https://www.academia.edu/7920444/Literatura_e_direitos_humanos._Notas_sobre_um_campo_de_debates_In_BITTAR_Eduardo_org._Educa%C3%A7%C3%A3o_e_Metodologia_para_os_Direitos_Humanos_ed.S%C3%A3o_Paulo_Quartier_Latin_2008_p._339-360 Acesso em: 07 mai. 2020.

_____. “Escritas da Tortura”. In: *Revista Diálogos Latino americanos*, núm. 3, 2001, pp. 131-146. Disponível em <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16200306> Acesso em: 02 mai. de 2020.

MARTÍNEZ, Guillermo. “Infierno Grande”. In: *Infierno Grande*. Disponível em: <https://epdf.pub/infierno-grandecab33567629c3dad15f070d8ca69dbb498817.html>. Acesso em: 29 abr. 2020.

PÉREZ, Alberto Julián. “Respiración artificial: el escritor y el terrorismo de Estado”. In: *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, ISSN: 1665-8574, Vol: 56, Issue: 56, pp. 219-243, 2013. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1665857413717034>. Acesso em: 02 mai 2020.