

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Dayane Campos da Cunha Moura

Às (as) margens da língua:

faces do deslocamento no universo estético de Sylvia Molloy e Laura Alcoba

Juiz de Fora

2021

Dayane Campos da Cunha Moura

Às (as) margens da língua:

faces do deslocamento no universo estético de Sylvia Molloy e Laura Alcoba

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Silvina Liliana Carrizo

Juiz de Fora

2021

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Moura, Dayane Campos da Cunha.

Às (as) margens da língua : faces do deslocamento no universo estético de Sylvia Molloy e Laura Alcoba / Dayane Campos da Cunha Moura. -- 2021.

288 f. : il.

Orientadora: Silvina Liliana Carrizo

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

1. Literatura hispano-americana. 2. Sylvia Molloy. 3. Laura Alcoba. 4. Deslocamentos. 5. Campo literário. I. Carrizo, Silvina Liliana, orient. II. Título.

Dayane Campos da Cunha Moura

Às (as) margens da língua:

faces do deslocamento no universo estético de Sylvia Molloy e Laura Alcoba

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em 01 de dezembro de 2021

BANCA EXAMINADORA



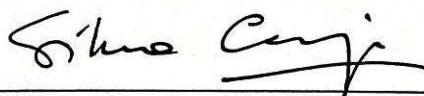
Prof.ª Dr.ª Silvana Liliansa Carrizo (Orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)



Prof.ª Dr.ª Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves (cf. ata)
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)



Prof.ª Dr.ª Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira (cf. ata)
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)



Prof.ª Dr.ª Laura Barbosa Campos (cf. ata)
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)



Prof.ª Dr.ª Silvia Inés Cárcamo de Arcuri (cf. ata)
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

A Sofia e Bernardo, que redefiniram a paisagem da minha vida, ensinando-me um alfabeto completamente novo. Com ele, desenhamos uma casa dentro do mundo e dançamos nossos nomes desconhecidos.

AGRADECIMENTOS

A minha família, por suportar as ausências e me ajudar a compreender por que razões e caminhos continuar.

Ao Dilene, por cuidar dos nossos filhos e acreditar em nós. Sempre.

A todos os meus professores, imprescindíveis na compreensão de que estudar é uma forma de cuidar do mundo e de que ler transforma a vida de maneiras impensadas.

À professora Jovita M. Gerheim Noronha, minha orientadora do mestrado, a quem tenho sempre presente.

Aos colegas do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários pelos diálogos, pela escuta e pela beleza de insistir na busca pelo conhecimento.

Aos servidores da Universidade e, em especial, do Programa de Pós-graduação, que de diversas formas contribuíram para que este momento fosse possível.

Às professoras Laura Barbosa Campos e Silvia Inés Cárcamo de Arcuri, pela leitura atenta, generosa e enriquecedora, realizada durante a Qualificação.

Às professoras Ana Beatriz Gonçalves, Julia Simões Ferreira, Laura Barbosa Campos, Kelen Benfenatti Paiva, Miriam Gomes de Freitas, Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira e ao professor Anderson Bastos Martins, por aceitarem gentilmente compor a banca de defesa.

Aos colegas do Núcleo de Línguas do IF Sudeste MG (*Campi* Juiz de Fora e São João del Rei), por me apoiarem de diversas formas ao longo deste período.

Ao Fred, que emprestou sua voz aos textos escritos em francês para que eu pudesse escutar e ler de outros modos. Sua tradução, ou melhor, tradução, me permitiu cruzar pontes: *merci*.

À querida companheira de jornada Julia Luiza, pela leitura amorosa do texto, pelos comentários que tornaram mais significativa a escrita, pela escuta dos “podcasts”, por receber a angústia e transformá-la em possibilidade de avançar.

Aos amigos que, de perto ou a distância, ainda assim se fizeram presença.

A minha orientadora, Silvina Carrizo, por acompanhar meu percurso desde a graduação e acreditar que eu poderia dar outro passo e mais outro e ainda outro. “Para Dayane y su futuro profesional que comenzó hace años”, releio na margem superior direita do livro-ponte que nos trouxe até aqui. Este livro e este gesto testemunham que a educação não apenas aponta, mas abre caminhos e insiste no encontro entre a voz, a letra e a escuta.

Estudiar. Entre leer y escribir. Algo pasa. Perderse en una biblioteca en llamas. Ejercitarse en el silencio. Habitar laberintos. Aprender a leer y a escribir cada vez de nuevo. Defender la libertad, la soledad, el deseo que permanece deseo. Quemar lo leído en cuanto se ha leído y quemar lo escrito em cuanto se ha escrito. No leer ni escribir nunca de tal forma que no se pudiera leer y escribir de otra manera. Recordar el futuro y caminar hacia la infancia. No preguntar al que sabe la respuesta, ni siquiera a esa parte de uno mismo que sabe la respuesta, porque la respuesta podría matar la intensidad de las preguntas y lo que tiembla de esa intensidad. Ser uno mismo las preguntas. Hacer que las preguntas lean y escriban. Guardar fidelidad a las palabras. Deslizarse en el blanco. Estudiar. Sin por qué. Ser uno mismo el estudio.

(Jorge Larrosa, *Estudar=Estudiar*)

Estudar. Entre ler e escrever. Algo (se) passa. Perder-se em uma biblioteca em chamas. Exercitar-se no silêncio. Habitar labirintos. Aprender a ler e a escrever cada vez de novo. Defender a liberdade, a solidão, o desejo que permanece desejo. Queimar o lido tão logo se leu e queimar o escrito tão logo se escreveu. Não ler nem escrever de tal forma que não se pudesse ler ou escrever de outra maneira. Lembrar o futuro e caminhar em direção à infância. Não perguntar ao que sabe a resposta, nem sequer a essa parte de si mesmo que sabe a resposta, porque a resposta poderia matar a intensidade das perguntas e o que treme nessa intensidade. Ser a gente mesmo as perguntas. Fazer com que as perguntas leiam e escrevam. Guardar fidelidade às palavras. Deslizar-se no espaço em branco. Estudar. Sem por quê. Ser a gente mesmo o estudo.

(Jorge Larrosa, *Estudar= Estudiar*)

RESUMO

Esta tese propõe uma análise comparativa entre as obras de duas escritoras argentinas, Sylvia Molloy e Laura Alcoba, que vivem há décadas fora do país e problematizam em sua escrita as relações entre subjetividade, território e língua[s], a partir de diferentes faces do deslocamento, vivenciado e tratado por cada autora sob um viés particular, mas guardando estreitas relações no que diz respeito à importância da memória – e do esquecimento –, da leitura e da escrita como modos de se inscrever em determinadas redes de sentido e filiações. Para tanto, centramos nosso percurso analítico nos seguintes livros: *El común olvido* (2002), de Sylvia Molloy, que constitui o fio a partir do qual tecemos relações com outros textos da escritora, notadamente, *Vivir entre lenguas* (2015), *Desarticulaciones* (2010), *Em breve cárcel* (1995[1981]) e *Citas de lectura* (2017); no caso de Laura Alcoba, o corpus contempla *La casa de los conejos* (2008), *El azul de las abejas* (2014) e *La danza de la araña* (2017), todos eles publicados originalmente em francês nos anos de 2007, 2013 e 2017, respectivamente. O mapeamento de percursos e procedimentos tem por objetivo evidenciar como a prática escritural, permeada pela experiência, reinventa os laços com o território nacional e com o campo literário. É o texto, tecido com retalhos, fragmentos, ausências e silêncios, que forja um lugar a partir do qual desenham outras paisagens e encontram caminhos singulares para dizer a dor, a ferida, o medo, as perdas, a desnudez do humano. Desse lugar, às margens da língua, sem, porém, abandoná-la, se abre uma possibilidade de escuta que é também hospitalidade ao que nos têm a dizer aqueles que foram impedidos de falar.

Palavras-chave: Laura Alcoba. Sylvia Molloy. Territórios. Deslocamentos. Memória. Esquecimento. Silêncio.

ABSTRACT

This work aims to make a compared analysis between the works of two Argentinian writers, Sylvia Molloy and Laura Alcoba, who have lived outside the country for decades. The authors discuss in their writing the relations between subjectivity, territory and language[s] regarding different sides of displacement, experienced and treated by each author under a particular bias as well as keeping close relationships with regard to the importance of memory – and forgetting -, of reading and writing as ways of inscribing in certain networks of meaning and affiliations. Therefore, we centered our analytical path on the following books: *El común olvido* (2002) by Sylvia Molloy which constitutes the thread from which we weave relationships with other texts written by her, notably, *Vivir entre lenguas* (2015), *Desarticulaciones* (2010), *Em breve cárcere* (1995[1981]) and *Citas de lectura* (2017). Taking into account Laura Alcoba's writings, the corpus includes *La casa de los conejos* (2008), *El azul de las abejas* (2014) and *La danza de la araña* (2017). It is important to enhance that all of them were originally published in French in 2007, 2013 and 2017 respectively. The mapping of paths and procedures intends to show how writing practice, permeated by experience, reinvents ties with the national territory and with literary field. It is the text, woven with patches, fragments, absences and silences, that forges a place from which they draw other landscapes and find unique ways to express pain, wound, fear, losses and human nakedness. From this place, on the margins of language without however abandoning it, there is a possibility of listening that is also hospitality to what those who were prevented from speaking have to say.

Keywords: Laura Alcoba. Sylvia Molloy. Territories. Languages. Displacements. Memory. Forgetfulness. Silence.

RESUMEN

Esta tesis propone establecer un diálogo entre las obras de dos escritoras argentinas, Sylvia Molloy y Laura Alcoba, que viven desde hace décadas afuera del país y problematizan en su escritura, las relaciones entre subjetividad, territorio y lengua[s], desde distintas faces del desplazamiento, vivido y trabajado por cada autora bajo una mirada particular que, sin embargo, conlleva estrechas relaciones en lo que concierne a la importancia de la memoria – y del olvido –, la lectura y la escritura como modos de inscribirse en determinadas redes de sentidos y filiaciones. Para eso, nuestro recorrido analítico está enfocado en los siguientes libros: *El común olvido* (2002), de Sylvia Molloy, que constituye el hilo desde el que tejemos relaciones con otros textos de la escritora, especialmente, *Vivir entre lenguas* (2015), *Desarticulaciones* (2010), *Em breve cárcere* (1995[1981]) y *Citas de lectura* (2017); en el caso Laura Alcoba, el corpus incluye *La casa de los conejos* (2008), *El azul de las abejas* (2014) e *La danza de la araña* (2017), todos ellos publicados originalmente en francés en los años de 2007, 2013 y 2017, respectivamente. El mapeo de trayectorias y procedimientos objetiva poner de relieve cómo la práctica escritural, interferida por la experiencia, reinventa los vínculos con el territorio nacional y con el campo literario. Es el texto, compuesto a partir de retazos, fragmentos, ausencias y silencios, que ofrece un lugar desde el que dibujan otros paisajes y encuentran caminos singulares para decir el dolor, la herida, el miedo, las pérdidas, la desnudez de lo humano. Desde ese lugar, a los márgenes del idioma, pero sin dejarlo en definitivo, se abre una posibilidad de escucha que es también hospitalidad a lo que nos tienen que decir los que fueron impedidos de hablar.

Palabras clave: Laura Alcoba. Sylvia Molloy. Territorios. Desplazamientos. Memoria. Olvido. Silencio.

LISTA DE SIGLAS

<i>LCC</i>	<i>La casa de los conejos</i> (edição de 2014)
<i>EAA</i>	<i>El azul de las abejas</i> (2014)
<i>LDA</i>	<i>La danza de la araña</i> (2017)
<i>EBC</i>	<i>Em breve cárcere</i> (1995)
<i>ECO</i>	<i>El común olvido</i> (2002)
<i>DES</i>	<i>Desarticulaciones</i> (2010)
<i>VEL</i>	<i>Vivir entre lenguas</i> (2015)
<i>CL</i>	<i>Citas de lectura</i> (2017)

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	O DESLOCAMENTO NAS OBRAS DE SYLVIA MOLLOY E LAURA ALCOBA.....	18
2.1	O TERRITÓRIO E O LUGAR DE ENUNCIÇÃO.....	22
2.2	DESLOCAMENTOS, TERRITÓRIOS: VIDA, OBRA.....	27
2.3	AS LÍNGUAS COMO LUGARES DE MULTITORRIALIDADE.....	56
2.3.1	Linguagens entrelaçadas: o voo dos idiomas.....	57
2.3.2	Entre vogais mudas, a língua que transforma.....	76
3	MEMÓRIA, ESQUECIMENTO, SILÊNCIO.....	93
3.1	EPITÁFIO: ESCREVER SOBRE A AUSÊNCIA, SOB O AUSENTE.....	101
3.2	HABITAR O RUMOR: RESSIGNIFICAR O VIVIDO.....	123
3.2.1	Mandatos e resistência: o que não deixa de brotar.....	130
3.2.2	Laura e Alcoba: um encontro possível?	145
3.2.2.1	<i>Infância, apesar de tudo.....</i>	150
3.2.2.2	<i>Jogar o jogo: essa redundância improvável.....</i>	158
3.3	O SILÊNCIO E SUAS FORMAS.....	167
4	O TERRITÓRIO DA ESCRITA.....	202
4.1	FUNDAR UMA TRADIÇÃO PELO TEXTO: CENAS DE LEITURA, CENAS DE DELITO.....	205
4.2	CAMPO LITERÁRIO E TERRITORIALIDADES.....	231
4.3	O TERRITÓRIO DO TEXTO E O TEXTO DO TERRITÓRIO: ITINERÁRIOS.....	249
4.3.1	Cartografias.....	255
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	271
	REFERÊNCIAS.....	275

1 INTRODUÇÃO

Uma tese certamente não é – apenas – o começo de algo, mas a continuidade de ideias, vozes, leituras, modos de ler e tentar compreender as relações entre a tessitura da vida interferida pelos textos e as inquietações que se desdobram em perguntas que, por sua vez, levam a outras paisagens, outras atenções e algumas possíveis respostas. Nesse sentido, começar uma tese é prosseguir – e perseguir – determinado curso de pensamento, tratar de insistir na força dos encontros, refletir sobre algumas de suas possibilidades, isto é, sobre a potencialidade de seus per-cursos.

A escrita, assim como a leitura, é um intervalo, uma suspensão do tempo cotidiano que abre uma brecha para que possamos imaginar maneiras de habitar nossos espaços e nosso tempo que sejam algo mais que o reflexo do que chamamos, por convenção ou desconhecimento, de realidade. Tem a ver como esse “algo” que acontece, como recorda Jorge Larrosa – “Entre ler e escrever. Algo (se) passa” – e esse algo, inominado, esse algo que [nos] acontece entre a leitura e a escrita, constitui a singularidade do olhar e da escuta. Quando interrompemos o dia e todas as suas urgências para ler ou para escrever, aproximamo-nos daquilo a que Diana Klinger se refere como o “pacto silencioso com o vazio do mundo” (KLINGER, 2014, p. 15), um compromisso de cuidado e responsabilidade para com as vidas que não se sabem vida, as dores, nossos mortos de todos os cantos, os desaparecidos que estão entre nós, no vazio do mundo.

Escrever é, pois, ao mesmo tempo, continuar e interromper o fluxo de palavras, conceitos, ideias que dia após dia chegam às mãos de quem se dispõe a recebê-las, a interrogar seus modos de traçar nosso estar-aqui-agora: é preciso compor com a materialidade de tudo o que nos alcança. Esta tese constitui, antes de mais nada, a tentativa de extrair da dispersão o que foi lido, ouvido, pensado e escrito em cadernos de notas ao longo dos anos de pesquisa. Nove cadernos nos quais figuram meu modo de indagar e me relacionar com o estudo, de questionar as ressonâncias entre a literatura, sua potência e sua fragilidade, e a vida. Nesse sentido, as páginas que seguem são também, de certo modo, minha insistência em retomar um lugar de partida e buscar – seguir – uma direção.

A relação entre os deslocamentos e a literatura já havia sido trabalhada na dissertação defendida em 2012 – *Escrita de si, memória e deslocamento nas obras de Sylvia Molloy* –, depois de uma mudança no projeto inicial, impulsionada pela leitura do conjunto de relatos que integra o livro *Varia Imaginación* (2003). Trata-se de um livro curto, com pouco mais de cem páginas, nas quais nos deparamos com uma escrita nascida de restos – as ruínas dos lugares

revisitados, das casas que um dia pareceram intocadas, dos rostos transformados pela ação do tempo, das dores e doenças.

Sylvia Molloy chegou a mim inaugurando um desvio: recebi *Varia Imaginación* de presente da professora Silvina Carrizo, agora minha orientadora, que o trouxe de uma viagem à Argentina junto com outro livro, cuja autora eu pensava em incluir na pesquisa que deu origem à dissertação. O outro livro não apenas não fez parte do corpus, como mudei todo o projeto. Meu encontro com a outra escritora que integra esta pesquisa, Laura Alcoba, também foi marcado por deslocamentos, pois eu a conheci através da publicação argentina do seu primeiro livro (*La casa de los conejos*, 2014 [2008]), trazida, uma vez mais, pela professora Silvina. Quando já havia ingressado no Programa com o pré-projeto, consegui a edição original por intermédio da professora Jovita M. Gerheim, minha orientadora durante o Mestrado, que estava na França e fez a gentileza de indicar o site e receber a encomenda em seu endereço. Ela pediu a uma amiga que estava voltando ao Brasil para entregá-lo a mim. Essa amiga é a professora Laura Barbosa Campos, que depois aceitou o convite para ler meu trabalho e participar da Banca de Qualificação.

“O texto, lugar que viaja”. Essa frase da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol¹ ganha aqui múltiplos significados e, ao longo dos anos de estudo, leitura, ensaios de escrita, diversas outras formas de deslocamento foram conformando uma paisagem que se pretende apresentar aqui.

O último capítulo da referida dissertação abriu algumas possibilidades reflexivas no que diz respeito aos modos de ler e dar a ler os deslocamentos na obra da escritora argentina, que saiu do país aos vinte anos para estudar na França, voltou à Argentina e partiu novamente poucos anos mais tarde para viver nos Estados Unidos, onde construiu sua carreira como docente, pesquisadora e escritora. Em seus livros, Molloy problematiza a relação com a nação e a língua materna, o castelhano argentino, em constante mescla com o inglês – língua da família paterna – e o francês – da linhagem materna. No caso deste último, o aprendizado esteve atrelado ao desejo de compensação, já que a língua francesa, falada pelos avós maternos, havia sido interdita aos filhos mais novos, dentre os quais a mãe de Molloy, bem como à afetividade velada sentida por uma professora do colégio, responsável pela descoberta de leituras que a escritora chama de desviantes.

¹ Extraída de *Um falcão no punho. Diário I* (1985) e citada por Lúcia Castello Branco no ensaio que integra *Um corp'a'screver* (1997). Cf. a referência completa ao final da tese.

A partir, então, de alguns fios soltos e lacunas da pesquisa inicial, assim como das leituras e encontros que vieram depois, pareceu-me necessário e profícuo partir das questões relacionadas ao deslocamento para ampliar a reflexão acerca de como a migração e/ou o exílio afetam o projeto escritural de autores que trazem para o centro de sua produção precisamente esse pertencer/não pertencer a um campo literário e que terminam por desestabilizar e provocar uma abertura, isto é, uma expansão da própria concepção implicada no conceito.

No caso desta tese, interessava-me, a princípio, empreender uma leitura relacional entre um livro ficcional e um ensaístico de Sylvia Molloy – *El común olvido* (2002) e *Vivir entre lenguas* (2015) – e dois livros de Laura Alcoba, publicados originalmente em francês e traduzidos ao castelhano. Trata-se do já citado *La casa de los conejos* (2014 [2008]), cujo título em francês é *Manèges-Petite histoire argentine* (2007) e *El azul de las abejas* (2014), originalmente, *Le bleus des abeilles* (2013). Alcoba viveu até os dez anos na Argentina, deixando o país em 1979 para se encontrar com a mãe, asilada na França desde 1976, ano do Golpe civil-militar que deu início à última ditadura do país (1976-1983). Sua obra está marcada pela experiência de uma infância clandestina, do medo, da necessidade do anonimato e de diferentes manifestações do silêncio: como mandato, como proteção, abrigo, corte, ferida.

Entretanto, estudar implica, volto outra vez a Larrosa, uma abertura, também uma espera e, claro, insistência: é preciso “ler e escrever cada vez de novo”. Ler e escrever. Cada vez. E de novo. Esses movimentos, singulares aos trajetos e aos sujeitos que assumem para si a tarefa de se dispor à tessitura de um possível saber, comumente nos conduzem a outros caminhos, ou melhor, desenham em nosso caminho, como numa peça em filigrana, outros modos de olhar e se colocar à escuta.

Assim, outros textos vieram somar-se aos inicialmente apresentados como objeto de pesquisa, seja pela relevância das conexões aí entrevistas, seja porque tanto Molloy quanto Alcoba publicaram livros que me fizeram reorganizar e redimensionar a primeira proposta: *Citas de lectura* (2017) de Molloy e *La danza de la araña* (2017), originalmente *La danse de l'araignée* (2017), contribuíram significativamente para as reflexões apresentadas neste trabalho.

Organizei a leitura proposta a partir de alguns fios condutores: a problemática do deslocamento como “lugar” a partir do qual ambas as autoras se relacionam com o país de origem e seus respectivos campos literários e o papel que a relação com as línguas cumpre em cada caso, considerando as especificidades vivenciadas por cada autora e colocadas em evidência em suas obras; as relações entre memória, esquecimento e silêncio, que operacionalizam aproximações e afastamentos entre história pessoal e coletiva, os processos de

(re) construção e (re) elaboração de subjetividades e memórias ligadas aos territórios – desenhando novas territorialidades – e à pequena história familiar, sempre mediada pela literatura, pela voz de outros, como no caso dos livros lidos “ao mesmo tempo” – em *El azul de las abejas* – pela menina-narradora na França [em francês] e pelo pai, preso político na Argentina, que os lê sempre em castelhano.

Como vimos em Moura (2012), Molloy elege o deslocamento como lugar de enunciação, sempre partindo de questionamentos que poderiam ser sintetizados por meio da seguinte pergunta, presente no ensaio “*Desde lejos: la escritura a la intemperie*”: “A estrangeiridade de um texto começa na distância geográfica, ou no uso de outra língua, ou no viés do olhar crítico?” (MOLLOY, 2013, p. 2)². Já Alcoba, em *El azul de las abejas*, apresenta uma narradora que conta a experiência da preparação para o exílio na França e o desejo de se apropriar da nova língua e concluir “uma viagem que começou em alguma parte atrás do meu nariz” (ALCOBA, 2014b, p. 9)³. A relação com a língua materna, reiterada continuamente pelo desconforto decorrente do sotaque argentino, percebido pelos “autênticos” franceses, é atravessada pela vergonha de integrar o grupo dos “*enfants réfugiés*”, o que atestaria seu lugar de estrangeira.

Nesse sentido, é de suma importância considerar as razões e condições da saída da Argentina de ambas as escritoras, já que o modo como lidam com – e mobilizam – as línguas e com o país de origem é afetado por essas questões. Vale mencionar que enquanto Molloy só desenvolve sua produção literária em castelhano – como faz questão de afirmar em diversas entrevistas e em alguns ensaios –, Alcoba, ao contrário, escreve em francês e só posteriormente suas obras são traduzidas para o idioma materno.

Parece-me relevante frisar que o diálogo proposto entre as obras de ambas as autoras permite pensar, em um momento em que as diversas faces do deslocamento parecem acentuadas pela mobilidade contemporânea, como as perturbadoras – mas também enriquecedoras – relações com a linguagem, com a própria noção de literatura, subjetividades e memória se manifestam e formam parte de uma nova configuração do campo literário (BOURDIEU, 1996, 2002). A ideia de apropriação da língua do outro está presente em ambas as autoras, embora em Alcoba possamos notar uma exacerbação do desejo de se apossar do outro idioma, que parece constituir um movimento de reterritorialização.

² “¿La extranjería de un texto comienza en la distancia geográfica, o en el uso de otra lengua, o en el sesgo de la mirada crítica?”

³ “un viaje que comenzó en alguna parte detrás de mi nariz”. A partir de agora, as referências a *El azul de las abejas* se farão mediante o uso da sigla *EAA*, seguida da paginação correspondente.

As obras que integram o corpus central da pesquisa – *El común olvido* (2002), no caso de Molloy, *La casa de los conejos*, *El azul de las abejas* e *La danza de la araña*, de Alcoba – se relacionam também por responder, ainda que de modos distintos, à noção de que o exilado e o sujeito migrante constroem vínculos com a nação e com a história/memória familiar fragmentária, des-ordenada, imprecisa: às margens. É o trabalho da memória e seus lapsos que permite um breve retorno ao lar para tentar compreender essas histórias menores, cotidianas, que estiveram/estão atreladas à História, mas que não haviam encontrado ainda um espaço de enunciação. Cumpre esclarecer que, sobretudo no caso de Molloy, foi preciso alinhar certas imagens, perguntas e procedimentos que estão presentes em vários outros textos: ensaísticos, autorreferenciais, teóricos, ficcionais.

A relação sujeito-língua-território, sob o viés do deslocamento, configura o eixo central da hipótese de leitura aqui apresentada. Pretendo observar se, a partir da análise das obras escolhidas e das questões por elas suscitadas, a relação expressa pela tríade anteriormente referida, permitiria pensar em uma reconfiguração do conceito de campo literário.

Os capítulos estão estruturados da seguinte forma: no primeiro, o objetivo é trabalhar a questão do deslocamento na obra das autoras, suas implicações na prática escritural de cada uma, perfazendo a problemática do território e conceitos afins (HAESBAERT, 2007), da extraterritorialidade (STEINER, 1990), do lugar de enunciação (ACHUGAR, 1994, 2006), das complexas relações entre as autoras e as línguas que formam parte da constituição de sua subjetividade (AMATHI-MEHLER et al, 2005; HELLER-ROAZEN, 2010; CARRIZO, 2018). Busco delinear como se dão as relações entre os deslocamentos e as experiências pessoais a partir da noção de espaço biográfico, mobilizada pela pesquisadora argentina Leonor Arfuch (2005, 2010), em diálogo com Philippe Lejeune (2008 [1975]): veremos as formas pelas quais as autoras elaboram a própria vivência no espaço da escrita, seja ele ficcional, ensaístico ou com teor mais claramente autorreferencial. A conformação do ‘eu’ na e pela escrita se apresenta como uma resposta à interpelação própria e do outro, de modo a constituir um espaço que interroga o vivido.

As reflexões de Pablo Gasparini (2016), elaboradas a partir de sua leitura da autobiografia filosófica de Vilém Flusser e da mobilização do conceito de apatridade (FLUSSER, 2007 [1992]), bem como o pensamento de Edward Said (2001) acerca do exílio, constituem importante aporte para discutir os modos de partir e estar fora. Além dos citados estudiosos, cabe destacar a importância de outras leituras acerca das relações discutidas no capítulo, como as trazidas pela própria Molloy (2013, 2015), Paloma Vidal (2003), Débora Duarte dos Santos (2013, 2014), dentre outros.

O segundo capítulo está organizado em torno das relações entre memória, esquecimento e silêncio, sem deixar de lado a experiência dos diversos deslocamentos, reiterada também neste momento. Para embasar as análises empreendidas, são especialmente relevantes os estudos de Paul Ricoeur (2007 [2000]), Jeanne Marie Gagnebin (2013, 2014), Márcio Seligmann-Silva (2003), Beatriz Sarlo (2005), Hugo Vezzetti (2013), Arfuch (2013, 2018), que trabalham, por diferentes vieses, problemáticas ligadas ao trabalho da rememoração, às distintas manifestações do esquecimento, ao “poder/dever” testemunhar, aos tempos e lugares de memória. Para refletir sobre o contexto específico das manifestações artísticas dos “filhos”, isto é, de uma herança que começa a ser revisitada, questionada, colocada em cena, escrita e reescrita como permanente busca, especialmente a partir dos anos 2000, destacam-se as contribuições de Arfuch (2013, 2018), que trabalha o conceito de temporalidades da memória, dentre outros; Teresa Basile (2019) e sua cartografia das infâncias sob o que chama de “duplo regime”, que implica, por sua vez, em manifestações que se apresentam em uma dupla temporalidade. Alguns trabalhos que se debruçam sobre as obras de Alcoba e Molloy se revelaram importantes para enriquecer – dialogar – com o curso seguido pela análise proposta, dentre os quais estão os textos de Emilia Deffis (2005), Alejandra Josiowicz (2007), Monica Lostau (2006), Silvia Cárcamo (2015), para citar alguns.

A apresentação e discussão de algumas formas do silêncio nas obras estudadas, em intrínseca relação com os caminhos da memória, orientam-se, notadamente, pelas proposições de Eni Puccinelli Orlandi (2007 [1992]). A chamada “incompletude constitutiva”, isto é, aquilo que é preciso não dizer, o que se cala, revela a permanência dos restos de um passado que não se resolve. Nesse sentido, o texto literário pode ser compreendido como um lugar de resistência, onde o silêncio se opõe ao excesso que a linguagem representa, sinalizando o que falta, o que não está na superfície. Assim, ao discurso da história, resiste o silêncio do sujeito; ao discurso de memória, opõe-se o desejo do esquecimento, que por sua vez faz recordar.

No terceiro capítulo, a ideia é refletir sobre o universo escritural das autoras, tratando a escrita como uma das formas de se relacionar com os territórios – refundar territorialidades – a partir de conceitos como campo literário (BOURDIEU, 1996, 2002), capital literário, literariedade, (CASANOVA, 2002), bem como seus modos de se colocar em diálogo com os textos de outros escritores. Nesse sentido, os trabalhos de Gérard Genette (2006 [1982], 2009 [1987]), Antoine Compagnon (1996 [1979]), Piglia (2002, 2004, 2006), bem como de Josefina Ludmer (2002) e da própria Molloy (principalmente 1996, 2006, 2017), guiam as reflexões tecidas neste momento. Através dos modos de ler, presentes nas cenas de leitura, que

constituem, não raras vezes, cenas de delito, é possível captar certos movimentos que tendem a estabelecer uma herança. Falar em outro, através de outra voz, da tessitura de outra trama, citar, são atividades que fundam um lugar de enunciação, revelam redes afetivas a partir das quais se institui, reafirmando ou negando, novas territorialidades.

Cumpra ainda fazer um esclarecimento: o fato de as análises, no caso dos livros de Alcoba, tomarem como ponto de partida as edições em castelhano argentino, responde a uma questão pessoal, pois, embora eu seja capaz de fazer leituras simples em francês, não o domino a ponto de me lançar a este outro universo. Cada língua, recorda Steiner (1990), nos apresenta uma parte da paisagem do mundo. Dessa maneira, para não restringir o olhar ao texto traduzido, que comporta, importante frisar, outras ressonâncias e inflexões, e ao mesmo tempo não arriscar cometer graves erros, contei com o apoio de um tradutor e colega do Programa de Pós-Graduação, que leu e gravou todos os livros de Alcoba a partir da publicação francesa. Além dos áudios, transcritos posteriormente por mim, Frederick Martins se disponibilizou a elucidar certos jogos de sentido, que a simples leitura não permitiria notar. Salvo indicação contrária, toda e qualquer referência a textos em francês, literários ou analíticos, é marcada por essa troca, repleta de aprendizado, mas não isenta de tensões, que é também outra das inúmeras faces do deslocamento que constituem este trabalho.

Convido o leitor a seguir este percurso comigo e, para tanto, deixo por aqui a primeira pessoa do singular, porque acredito que na singularidade podemos ser plurais. “Vejam onde nos leva a escrita” (LLANSOL, 2002, p. 73 apud CASTELLO BRANCO, 2011, p. 19): evoco estas palavras para reafirmar o convite. Vejam.

2 O DESLOCAMENTO NAS OBRAS DE SYLVIA MOLLOY E LAURA ALCOBA

REVERSIBLE

En el espacio
 Estoy
Dentro de mí
 El espacio
Fuera de mí
 El espacio
En ningún lado
 Estoy
Fuera de mí
 En el espacio
Dentro
 Está el espacio
Fuera de sí
 En ningún lado
Estoy
 En el espacio
Etcétera
 Octavio Paz, *Poemas*.

“Passar da relativa sombra do aeroporto à luz branca do despovoado sempre me pareceu uma forma particularmente impiedosa de entrar no país” (MOLLOY, 2002, p. 13, tradução nossa)⁴. Assim, Daniel, personagem de *El común olvido* (2002), de Sylvia Molloy, inicia sua jornada em busca de uma Buenos Aires e de uma história que é a da mãe, mas que também deseja tornar própria. A abertura da narrativa neste espaço – a que autores como Marc-Augé⁵, por exemplo, referem-se como não-lugares, isto é, como espécies de intervalo nos quais o trânsito e a indiferenciação contribuiriam para o apagamento das singularidades – parece-nos emblemática de uma literatura que se faz a partir do deslocamento, que faz da reflexão sobre os territórios e itinerários um território discursivo.

Pensar a relação entre escrita e território implica considerar alguns pontos nodais, como a compreensão do conceito de território, sua presença na prática escritural e as consequências da utilização de um ou mais idiomas, não raras vezes vistos como outra face da chamada territorialidade, que diz respeito aos processos de apropriação simbólica do território. Os deslocamentos, forçados ou voluntariamente empreendidos, deixam marcada a atividade

⁴ “Pasar de la relativa sombra del aeropuerto a la luz blanca del despoblado siempre me pareció una forma particularmente despiadada de entrar en el país”. Todas as traduções de obras citadas em castelhano são de nossa responsabilidade, salvo indicação contrária. A partir de agora, as referências à obra em análise se farão por meio da sigla *ECO*, seguida da paginação correspondente.

⁵ Referimo-nos à discussão presente no livro *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Augé cita como exemplos de não-lugares supermercados, estações de metrô, rodoviárias, rodovias, aeroportos, onde não há o pressuposto da relação com o outro, embora possa haver contato. Sua discussão está pautada na ideia de supermodernidade, marcada pelos excessos – de informação, espaço, individualização. Cf. AUGÉ, 1994, especialmente p. 71-105.

literária de alguns escritores, cujas obras podem ser lidas a partir da perspectiva da relação entre o lugar de enunciação e determinado[s] espaço[s] transportado[s] para dentro do texto literário, ensaístico, autorreferencial, dos epitextos e peritextos, paratextos⁶ que conformam certo espaço escritural, bem como sinalizam entradas e inscrições no campo cultural a que se vinculam.

Nesse sentido, a análise das obras de Molloy e Alcoba, tem como fio condutor uma questão melhor exposta através do trinômio sujeito-língua-território. Para os leitores de ambas as autoras, torna-se imprescindível considerar que em suas obras a relação com a nação – Argentina – é reiteradamente convocada, seja na fala das personagens, seja na questão das escolhas linguísticas, ou da tradição que fundam ao arrolar determinados autores em suas obras, amplamente interferidas pelas leituras ali aludidas.

Vale recordar que ambas as autoras deixaram o país por diferentes razões para viver em outros territórios. Como vimos na Introdução, Molloy saiu da Argentina na década de 60 para estudar na França e mais tarde, depois de um retorno breve, radicou-se nos Estados Unidos, onde por mais de trinta anos se dedicou, dentre outras atividades, ao ensino de Escrita Criativa na Universidade de Nova Iorque. Alcoba, por sua vez, deixou o país em decorrência do regime ditatorial, no ano de 1979, quando tinha dez anos de idade, para viver com a mãe na França, onde reside até hoje. Na Argentina permaneceu o pai, preso político até o ano de 1981, bem como seus avós e outros familiares.

Sem a pretensão de definir como autobiografia, autoficção ou ainda de desconsiderar a relação entre experiência e escrita, propomos refletir sobre a autorreferencialidade como um jogo entre a construção e a desconstrução de uma imagem de si nas obras de ambas as escritoras, já que a experiência do exílio, do deslocamento, bem como a memória, são elementos centrais na conformação do projeto escritural de cada uma. Na dissertação intitulada *Escrita de si, memória e deslocamento nas obras de Sylvia Molloy* (2012), discutimos, a partir do livro *Varia Imaginación* (2003) e de outras publicações da autora, a questão do elemento biográfico. Tendo em vista que Molloy também foi professora de literatura e é crítica literária, com uma importante contribuição para os estudos sobre a autobiografia hispano-americana, analisamos os conceitos mobilizados pela autora, especialmente o de autofiguração, do estudioso francês

⁶ O conceito de paratexto editorial foi proposto pelo estudioso francês Gérard Genette, para quem elementos como capa, classificação genérica, epígrafe, dedicatória, prefácio, para citar apenas alguns, constituem uma zona limiar, em que não se está ainda no texto, mas tampouco em seu fora. O autor, no desenvolvimento de sua proposta, vai dividir o paratexto em peritexto, referente ao que tem lugar no mesmo volume, e epitexto, concernente aos discursos que se situam, a priori, no exterior do objeto-livro, como é o caso das entrevistas, correspondências relacionadas à obra, entre outros. No desenvolvimento do trabalho voltaremos a estes conceitos, uma vez que são importantes quando pensamos a relação entre obra, campo literário e cultural, filiações e recusas. Cf. GENETTE, 2009 [1987].

Paul de Man, para chegarmos à noção de autodesfiguração, presente no conjunto literário-ensaístico-ficcional de sua autoria. Ao fim e ao cabo, existiria um jogo em que ensaio e crítica se fazem também pelo viés autorreferencial, assim como observamos a presença de traços biográficos – biografemas⁷, para retomar uma expressão de Roland Barthes – em textos de cunho teórico. Nesse sentido, em nossa pesquisa de mestrado, não consideramos produtivo classificar suas obras em determinado gênero, mas analisar de que forma cada uma representava o que se poderia chamar, utilizando as palavras da própria Molloy, de vasos comunicantes, ou seja, pontos de contato entre crítica, ficção e experiência de vida, todas essas faces fortemente ligadas à leitura, às alusões, citações, referências oblíquas.

Como a própria autora afirma, em *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en hispanoamérica*, “por trás de tudo sempre há um livro” (MOLLOY, 1996 [1991], p. 32)⁸. Ainda que a afirmativa se refira aos autobiógrafos pesquisados no referido estudo, o conhecimento do conjunto de sua obra nos permite realizar esse deslocamento: sempre há um livro, vários livros, traduzindo o amor que não se pode expressar, desviando para outro personagem a dor própria, atribuindo a outros a responsabilidade da memória, do relato e das ausências. Como Ricardo Piglia observa, referindo-se a Rimbaud, “sempre há outro aí” (PIGLIA, 2001, p. 3)⁹, um ceder a voz, deixar que sejam palavras circundantes aquelas que vão dizer o que, para o “eu”, tornou-se um caminho intransponível.

Considerada uma das maiores estudiosas do escritor argentino Jorge Luís Borges, Molloy parece adotar muitos de seus procedimentos como o fragmentário, a repetição – em Borges, circularidade –, a ideia de que na grande Biblioteca em que o escritor vive, os volumes se repetem infinitamente: “Se um viajante eterno a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao cabo de séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, repetida, seria uma ordem: a Ordem)” (BORGES, 2007 [1944], p. 78-79).

Nesse sentido, algumas narrativas aparecem, com variações, em suas obras literárias, na crítica, nas entrevistas, como um retorno aos mesmos pontos, às questões não resolvidas, à memória que não cedeu ainda ao esquecimento, ou ao esquecimento replicado narrativamente, deslocado.

Alcoba, embora tenha publicado todos os seus livros como romance, estabelecendo, assim, o pacto ficcional, não nega que todos eles, incluindo os títulos que constituem o *corpus*

⁷ Barthes propõe a existência de traços de vida nos textos que se escreve, já que apreender uma totalidade não seria tarefa possível. O conceito aparece em *Sade, Fourier, Loyola* (1971), bem como em *A câmara clara*, de 1984. Posteriormente, será retomado em outros trabalhos do autor.

⁸ “detrás de todo hay siempre un libro”.

⁹ “Siempre hay otro ahí”.

aqui em estudo¹⁰, são fruto de experiência própria e de outras pessoas, ligadas pela violência da repressão sofrida à época da ditadura. Seu nome aparece citado uma vez em *La casa de los conejos* (2014) e uma vez em *La danza de la araña* (2017), o que aponta para a presença do elemento subjetivo/biográfico. Retomaremos essas questões posteriormente, sobretudo na seção “As línguas como lugares de multiterritorialidade”, na qual buscamos deslindar os pontos de contato entre a experiência do deslocamento e a produção literária das autoras.

Por ora, consideremos que, para Foucault (1992, p. 130), a escrita de si e, portanto, o cuidado de si, constitui um treino do sujeito e assumiria, segundo o pensador, uma função etopoiética: “é um operador da transformação da verdade em *ethos*”. Dessa forma, a subjetividade se coloca como um valor, uma resposta à interpelação própria que contempla, direta ou indiretamente, uma interpelação do outro. A subjetividade evocada no texto convoca determinada postura frente a si mesmo e ao mundo, conformando um particular modo de estar nesse mundo, de interrogá-lo, de questionar as memórias que dele se recebe, contrapondo-as à própria tessitura do vivido.

Não se pode ignorar o fato de que as obras de ambas as autoras estão profundamente assinaladas pela experiência do deslocamento, o que se reflete inclusive nas relações com as línguas. Molloy só escreve ficção em castelhano, segundo afirma em entrevistas e nos próprios livros, pela impossibilidade de fazê-lo em qualquer um dos outros dois idiomas nos quais escreve textos de crítica literária. Essa escrita em castelhano, no entanto, não exclui a presença do francês e do inglês, que vez ou outra são a única maneira que os narradores/personagens encontram de dizer algo.

Por sua vez, para Alcoba, que não escreve nenhum de seus livros em castelhano e outorga a outros a tarefa de traduzi-los para a sua língua materna: “o idioma francês me permitiu uma escrita argentina” (ALCOBA, 2018c, não paginado)¹¹. Nesse sentido, cabe-nos perguntar e tentar elucidar de que forma ambas as autoras se colocam e se veem com relação às línguas. O que as escolhas, ou imposições, apontam sobre a escrita de cada uma? Viver entre línguas, para referirmo-nos ao título do penúltimo livro de Molloy¹², significa não ter um lugar de enunciação preciso? A recusa de um idioma, seu silenciamento, o que revela, o que pode ocultar? Não escrever em espanhol é abandonar a língua materna? Ou presentificá-la na

¹⁰ Trata-se dos já citados títulos *La casa de los conejos*, *El azul de las abejas* e *La danza de la araña*.

¹¹ “El idioma francés me permitió una escritura argentina”.

¹² Em 2015, Molloy publicou pela editora *Eterna Cadencia* um livro em que, através de textos breves, referências a escritores que “estranharam” a língua materna, mas sobretudo de reflexões sobre a própria trajetória, a autora tenta, se não responder, ao menos indagar que lugar ocupam as línguas em sua experiência cotidiana e literária. Intitulado *Vivir entre lenguas*, o livro foi traduzido ao português por Mariana Sanchez e Julia Tomasini e publicado em 2018, sob o título *Viver entre línguas*. Utilizaremos a edição original neste trabalho.

ausência? Muitas questões são suscitadas pela leitura dessas duas escritoras, que, embora tenham se exilado em outras terras, sempre voltam ao território de uma Argentina recriada, repensada pelo imaginário narrativo. A afirmativa com que Alcoba encerra uma entrevista, concedida em novembro de 2014 a Ana Wajszczuk, intitulada sugestivamente “*El nudo argentino*”, ilustra bem a questão: “O que não sei, isso sim, é se vou conseguir escrever algo em que a Argentina não esteja presente” (ALCOBA, 2014d, não paginado)¹³.

Para tentarmos responder a algumas das questões anteriormente formuladas e, possivelmente, dar lugar a outras, propomos pensar as relações entre línguas e territórios, mais precisamente, objetivamos analisar em que medida a língua da escrita, ou as línguas, apagadas, esquecidas, revividas, revisitadas e recriadas, se relacionam com os territórios, deixados ou adotados como novo lar. Da mesma maneira, é importante refletir sobre o que Hugo Achugar chama de “lugar de enunciação”, tendo em vista sua relação com o território, coincidente ou não, com o espaço demarcado geopoliticamente.

Para tanto, trabalharemos com dois conceitos principais na tentativa de deslindar as complexas redes que tramam as narrativas, em sua relação com a experiência das próprias autoras e de seus lugares. Trata-se das noções de multiterritorialidade – mobilizada pelo geógrafo brasileiro Rogério Haesbaert em diversos trabalhos acerca das relações entre os sujeitos contemporâneos, ou pós-modernos, ou ainda, da modernidade exacerbada, com os territórios – e de extraterritorialidade, de George Steiner, este último, em estreita relação com a língua e o espaço ocupado pelo sujeito dentro/fora da linguagem. Além dos conceitos anteriormente referidos, outros serão utilizados à medida em que as relações com o *corpus* forem sendo levantadas.

2.1 O TERRITÓRIO E O LUGAR DE ENUNCIÇÃO

Sempre se fala a partir de um lugar, afirma o professor e crítico uruguaio Hugo Achugar. Grande parte de seus escritos, fruto de reflexões “*desde la periferia*”, diz respeito ao que ele chama de balbucio teórico, uma vez que a América Latina seria uma espécie de Calibã, a quem Próspero (pensemos na Europa, Estados Unidos) não compreenderia, cuja linguagem ele não reconheceria. A analogia proposta por Achugar acerca da voz intelectual latino-americana, em ensaios que vão desde a década de 70/80 até o início do presente século, com as personagens

¹³ “Lo que no sé, eso sí, es si voy a lograr escribir algo donde la Argentina no esté presente”.

de *A tempestade* (peça publicada em 1623), de Shakespeare, revela-se bastante elucidativa da condição e do lugar de enunciação do intelectual, do escritor situado na América Latina.

Em “Sobre o balbucio teórico latino-americano”, publicado no livro *Planetas sem boca* (2006), Achugar se coloca em diálogo com a obra *Caliban*, de Roberto Fernández Retamar, publicada na década de 70, e *Ariel*, de José Henrique Rodó, livro publicado em 1900. O autor discute a herança ou tradição que se estabeleceu na América Latina a partir do que ele chama de situacionalidade dos sujeitos enunciadore e dos receptore.

Para Achugar, a incoerência da personagem Calibã, selvagem que Próspero acreditava ter ensinado a falar, revela que ele se apropriara da linguagem do senhorio para usá-la de forma desviada, menor, uma “fala” que não constitui discurso porque não reconhecida como tal, porque situada como um ruído incoerente, não elaborado.

Desse modo, o intelectual latino-americano teria sido colocado [e se colocado, por vezes] em um lugar em que, a exemplo de Calibã, não elabora uma fala coerente, sistematizada, passível de entendimento, mas um balbucio: “A resposta de Calibã a Próspero implica a reivindicação de seu discurso, implica seu direito de balbuciar, não como discurso inválido ou incoerente, mas como seu próprio, válido, estruturado discurso” (ACHUGAR, 2006, p. 39). Assim, o ensaísta reivindica o reconhecimento desse lugar dito menor, balbuciante, como direito, como herança do intelectual latino-americano.

Em *La biblioteca en ruinas: reflexiones desde la periferia*, de 1994, ele defende a necessidade de se deixar claro o lugar a partir do qual se fala – o próprio autor inicia vários de seus ensaios afirmando falar a partir de uma biblioteca, a partir de Montevideú, do Uruguai, da América Latina, da periferia, entre outros pontos de referência –, o que não necessariamente está determinado pelo território demarcado geograficamente, embora sempre esteja atravessado por ele: “Precisar o lugar a partir do qual se fala não implica exclusivamente uma determinação geográfico-cultural. Precisar o lugar é determinar a posição e o modo de enunciação” (ACHUGAR, 1994, pág. 26)¹⁴.

Nesse sentido, gostaríamos de pensar qual é/qual seria o lugar de enunciação dessas duas escritoras que vivem e escrevem a partir de centros (Paris/Estados Unidos) dirigindo sua voz à América Latina e, mais especificamente, à Argentina. Com que herança lidam Molloy e Alcoba, que tradição – ou ex-tradição, para tomarmos a expressão mobilizada por Piglia em “*Memoria y tradición*” (1991) – convocam em suas obras? É possível ou necessário precisar

¹⁴ “Precisar el lugar desde donde se habla no implica exclusivamente una determinación geográfico-cultural. Precisar el lugar es determinar la posición y el modo de enunciación”.

um lugar? Haveria “um” lugar de enunciação? É possível estar em um território e “falar” a partir de outro, de outros?

Novas questões para novos trajetos. Tanto Alcoba como Molloy têm na memória e nos deslocamentos o eixo de sua produção literária. No caso de Molloy, essas linhas de reflexão percorrem toda a sua produção, desde textos teóricos, como *Las letras de Borges* (1999 [1979]), *Acto de presencia* (1996), a seus fragmentários textos ficcionais-autorreferenciais-ensaísticos, como *En breve cárcel* (1981), *El común olvido* (2002), *Varia Imaginación* (2003), *Desarticulaciones* (2010), *Vivir entre lenguas* (2015), *Citas de lectura* (2017)¹⁵.

Revisitar o lugar deixado para trás nos textos que se escreve pode ser entendido como uma cena de enunciação? Em caso positivo, em que língua pensar o território? “Cada idioma tem seu território, sua hora, sua hierarquia” (MOLLOY, 2015, p. 18)¹⁶, afirma a voz que fala em “*Territorio*”, um dos fragmentados textos que compõem o livro *Vivir entre lenguas* (2015), misto de ensaio, ficção e escrita de si. No entanto, embora institucionalmente exista essa divisão/cisão no ambiente escolar e até familiar, há também a mescla do inglês com o francês como ato subversivo – “Mescla (quando não te escutam) entre irmãs, como uma espécie de língua privada” (VEL, p. 19)¹⁷. Assim, respeita-se o território de cada língua perante as autoridades, mas quando diante de um outro que não é outro, a mescla é bem-vinda, língua secreta, de segredos.

Já nos livros de Alcoba, considerados uma espécie de trilogia¹⁸ que narra a história de uma menina desde o momento em que ocorre uma realocação, um deslocamento, de seu lugar

¹⁵ *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica* foi originalmente escrito em inglês, com o título *At face value: autobiographical Writing in Spanish America*, 1991. *En breve cárcel* foi publicado originalmente na Espanha, em 1981, e introduzido de forma clandestina na Argentina, já que o país vivia o período ditatorial e a censura não permitia a circulação de obras que fossem consideradas subversivas. O livro trata do trabalho de escrita-elaboração do sofrimento amoroso da protagonista que revive a relação com Vera e Renata, na tentativa de se vingar de ambas através de uma cartografia que registra seus gestos e palavras.

¹⁶ “Cada idioma tiene su territorio, su hora, su jerarquía”. Decidimos realizar a tradução dos fragmentos literários como forma de difundir a obra das autoras. No caso de Alcoba, a tradução se faz a partir do castelhano e não do original em francês, embora em alguns momentos optemos por dispor lado a lado o original e a versão publicada na Argentina, com vistas a uma análise comparativa. De agora em diante, as citações extraídas do livro *Vivir entre lenguas* serão referenciadas por meio do uso da sigla VEL, seguida da paginação.

¹⁷ “Mezcla (cuando no te oyen) entre hermanas, como una suerte de lengua privada”.

¹⁸ Referimo-nos a *La casa de los conejos*, *El azul de las abejas* e *La danza de la araña*. É interessante observar os movimentos dentro do campo, capazes de fazer circular de forma distinta, de reorganizar as leituras e, conseqüentemente, a apresentação dos livros. Antes da publicação do mais recente livro, havia quem considerasse já a existência de uma trilogia – certo olhar de continuidade – que incluía o segundo livro da autora, *Los pasajeros del Anna C.* (2012) e *El azul de las abejas*: “Porque *El azul de las abejas* es también una suerte de cierre de esa trilogía centrada en la propia infancia (donde *Los pasajeros...* obra como precuela: la historia de sus jovencísimos padres entrenándose en la guerrilla cubana, que concluye con su propio nacimiento en ese país) como piedra de toque para crear –y recrear– literariamente un mundo, una época, una emoción”. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5453-2014-11-09.html>. Acesso em: 18 jul. 2018. Após a publicação de *La danza de la araña*, podemos ver que a “trilogia” assume nova face e exclui *Los pasajeros*, embora trate também da questão da memória e da recriação de uma história pretérita

central, estabilizado, para um lugar marginalizado, clandestino, até as tentativas de recriação de um território próprio, ou para antecipar o que discutiremos a seguir, de re-territorialização através, sobretudo, da apropriação do francês, língua do outro.

Com vistas a tentar pensar esse posicionamento, a partir da leitura das obras de Molloy e Alcoba, necessitamos iniciar pela questão do território, para, então, refletirmos sobre as relações entre ele e o lugar de enunciação ou os lugares de enunciação fundados no projeto escritural de cada escritora.

Em *O mito da desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade* (2007), Haesbaert faz uma análise das diversas faces do deslocamento que marcam os sujeitos a partir do processo da globalização, enfocando especialmente as últimas décadas. O autor faz um mapeamento dos termos que marcam essa mobilidade e que muitos pensadores defendem como sendo uma experiência de fim dos territórios, ou seja, como o apagamento de fronteiras.

Para defender o ponto de vista de que a desterritorialização seria um mito, Haesbaert faz um percurso por vários autores de distintas áreas do conhecimento, buscando cartografar as noções de território subjacentes a determinadas formações discursivas e ressaltando que muitas vezes se convoca o território somente para apontar sua fragilização. Ele parte então da memória lexical do vocábulo, retomando sua etimologia, a qual aponta para dois aspectos considerados intrínsecos à noção na qual sua leitura se ampara: por um lado, temos a ideia da terra, da base sobre a qual se fundamenta a noção primeira de território – *terra-territorium* –, isto é, a relação considerada mais básica do homem com a natureza, calcada na demarcação de um espaço a ser habitado; por outro lado, Haesbaert afirma haver outra face, revelada pela proximidade do termo com *terreo-territor*, a qual se apresentaria àquele que está fora da terra. Diz respeito ao

em que se tenta recuperar da clandestinidade a existência de um nome próprio: a narradora, nascida em território cubano, não sabe que nome recebera naquele contexto – “No sé qué nombre llevaba por entonces... mis padres no se ponen de acuerdo sobre el punto, como sobre tantas cosas. Lo único seguro es que al bordo de aquel barco mi nombre no era el mismo que me habían dado al nacer. Y que ni uno ni otro se corresponden con este que hoy es el mío” (ALCOBA, 2012, p. 11). Vejamos alguns comentários, inclusive da própria autora: “*La danza de la araña* es el eslabón final de la trilogía.” Disponível em: <http://www.edhasa.com.ar/libro.php?ean=9789876284653&t=La+danza+de+la+ara%C3%B1a>). Acesso em: 15 mar. 2019. “Con *La danza de la araña* (Edhasa), Laura Alcoba cierra una trilogía de novelas inspiradas en su historia real como hija de militantes montoneros”; “En esos cuentos se cristalizan hechos que tienen que ver con la trilogía”. (resposta de Alcoba à pergunta de Natalia Blanc). Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/laura-alcoba-mi-memoria-es-como-una-caja-de-legos-elijo-y-hago-una-construccion-nid2130610>. Acesso em: 20 ago. 2018.

«La Danse de l’araignée», publié 10 ans plus tard, évoque le temps de son adolescence et ferme une trilogie sur ses expériences comment exilée en France et comment fille des révolutionnaires argentins. Disponível em: <https://euradio.fr/2018/11/12/laura-alcoba-un-regard-sur-la-memoire-de-largentine-depuis-leurope/>. Acesso em: 20 mar. 2019.

terror vivenciado pelos que não se sentem pertencentes ao espaço demarcado, que estão fora da linha de proteção.

Tomando por base essa noção primeira, o autor perpassa alguns pontos a partir dos quais é possível refletir sobre a chamada desterritorialização; mais precisamente sobre o mito da desterritorialização, conforme nos propõe o estudioso. A partir do segundo capítulo do citado livro, ele coloca em cena alguns teóricos que, desde meados do século XX, trabalharam, alicerçados em perspectivas variadas, a problemática do território e da territorialidade, conceitos cuja amplitude acaba exigindo que se faça um recorte.

Vale mencionar que Haesbaert defende a historicidade do termo território, sua intrínseca relação com o tempo. Discute, assim, a relação espaço-tempo, sobretudo a partir da perspectiva da modernidade, apontando a demarcação de fronteiras e territórios e o fortalecimento das barreiras, e da chamada pós-modernidade e a aparente eliminação do espaço pelo tempo. Alguns estudiosos elencados em seu trabalho defendem a ideia de que a velocidade que caracteriza as relações econômicas e comunicacionais faria com que a fronteira se diluísse, que os territórios fossem suplantados pelas conexões que permitem “saltar” espaços.

O geógrafo, entretanto, aponta, juntamente com outros estudiosos, para os problemas que certo encantamento e celebração da ideia de fim das fronteiras acarretam, pois segundo ele, esse pensamento contribui para apagar inclusive muitas formas de exclusão¹⁹. Ele se pergunta, ainda, “até que ponto a mobilidade geográfica pode ser vinculada à desterritorialização?” (HAESBAERT, 2007, p. 237).

De uma dimensão mais concreta, ligada à materialidade do espaço, ao relacionamento mais básico que o homem estabelece com a terra, a uma perspectiva simbólica relativa à apropriação, Haesbaert mapeia os discursos sobre seu anunciado fim. Estaríamos, questiona-se, realmente numa era de destruição da noção de território? As fronteiras teriam seus dias contados diante da mobilidade quase absoluta em que vivemos? De acordo com o estudioso, o que na verdade ocorre são novas formas de se relacionar com o território. Em sua argumentação, Haesbaert retoma a noção de desterritorialização de Gilles Deleuze e Félix Guattari, os quais defendem, dentre outras ideias, a de que todo movimento de desterritorialização abriga em si uma reterritorialização, uma vez que ao se desterritorializar, ao atravessar as “linhas de fuga”,

¹⁹ Não é nosso objetivo desenvolver esta questão aqui, porém, um dos problemas apontados, por exemplo, é a diferença entre os deslocamentos de um empresário, com viagens confortáveis de primeira classe, já com destinos previamente “territorializados” e um migrante pobre que precisa ir de território a território, em circunstâncias precárias, quando não completamente sem controle ou apropriação desses territórios.

o indivíduo já está indo ao encontro de outros espaços, concretos e simbólicos. Nesse sentido, teríamos a des-reterritorialização a que Haesbaert chama multiterritorialidade.

Multiterritorialidade (ou multiterritorialização se, de forma, mais coerente, quisermos enfatizá-la enquanto ação ou processo) implica assim a possibilidade de acessar ou conectar diversos territórios, o que pode se dar tanto através de uma “mobilidade concreta”, no sentido de um deslocamento físico, quanto “virtual”, no sentido de acionar diferentes territorialidades mesmo sem deslocamento físico, como nas novas experiências espaço-temporais proporcionadas através do ciberespaço (HAESBAERT, 2007, p. 343-344).

Vale esclarecer que o conceito de territorialidade é utilizado para fazer referência à dimensão simbólica do território, não sem deixar de relacioná-lo aos outros aspectos que o termo comporta. Nesse sentido, os deslocamentos – físicos, escriturais, linguísticos – de Molloy e Alcoba poderiam ser pensados em termos de multiterritorialidades? Como suas obras se relacionam com o país de origem? Como se relacionam com o país de acolhida? Que marcas o deslocamento imprime a suas obras, que trazem personagens predominantemente em trânsito? O que a memória pode fazer no território deixado para trás? É possível deixar um território em todas as suas dimensões? Estes são alguns questionamentos que guiam o olhar sobre o *corpus* pesquisado.

2.2 DESLOCAMENTOS, TERRITÓRIOS: VIDA, OBRA

“Ir embora é uma história que você começa a contar e que, como o início de todas as histórias vale não pelo que significa, mas pelo que pode vir a significar.”

Adriana Lisboa, *Hanoi*.

Em 2006, fruto de encontros ocorridos no final do ano de 2005, na Universidade de Nova Iorque, Molloy publica, em parceria com Mariano Siskind, o livro *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina*, que reúne ensaios de escritores cujas trajetórias e obras foram de alguma maneira marcados por deslocamentos diversos. O primeiro texto, da própria Molloy, se abre com a seguinte epígrafe do livro *Invenciones del recuerdo*, de Silvina Ocampo: “Chega-se a um lugar sem ter partido de outro, sem chegar”²⁰. Neste paratexto temos algo que marca a postura da autora, qual seja, a de não assumir um ou outro território [aqui pensamos no sentido geográfico, mas sobretudo simbólico], mas de se situar, de querer se ver, em um espaço movediço, a *medio andar*, poderíamos dizer. Claro que, ao acompanhar

²⁰ “Se llega a un lugar sin haber partido de otro, sin llegar”.

a obra da escritora, fica evidente seu desejo de pertencimento ao campo literário argentino, mas um campo ele mesmo constituído nas filiações/captações a uma literatura de viagem, tradução, exílio, perda de um ponto de ancoragem, teias, enfim, deslocamentos.

Em 2013, ao participar da abertura do Festival Internacional de Literatura de Buenos Aires (FILBA), Molloy apresentou um texto que intitulou “*Desde lejos: la escritura a la intemperie*”, no qual retoma o primeiro relato presente no livro *Varia Imaginación* para refletir sobre sua relação com a Argentina. No texto, encontramos reflexões já presentes tanto no mencionado ensaio, como reiteradas em entrevistas, e, posteriormente, reunidas em *Vivir entre lenguas* (2015). A autora retoma um termo usado por Salman Rushdie – *imaginary homelands/lares imaginários* – para enfatizar que em inglês a expressão reúne casa e país, território e afeto. Em seguida, propõe como possível correlato o termo “*querencia*”, que em espanhol pode dar conta da dimensão afetiva presente em *homeland*: “Na Espanha, a querência é o espaço onde, durante uma corrida, colocam o boi para recuperar forças: apesar da brutalidade do cenário, a ideia de um lugar, um ‘dentro’ reconfortante e regenerativo, me parece adequada, inclusive me agrada” (MOLLOY, 2013, não paginado)²¹. Um abrigo breve, lugar para se recuperar das feridas e do cansaço, assim defende a escritora um território possível para o escritor deslocado. É na escrita que a relação com o território se tece: “*escribo donde no estoy*”, fórmula a que recorre Molloy modificando o “*estoy donde no estoy*” de Gabriela Mistral, denota o caráter escritural-cultural do vínculo com o país de origem e o respectivo campo literário.

O ensaio – intitulado “*Back home: un posible comienzo*” – e o texto da abertura do FILBA são encerrados com a postulação de que a memória, contaminada pela imprecisão do aqui/lá ou pelo esquecimento, é o fio que traça os contornos de um mapa impreciso que constitui seu vínculo com a Argentina. No primeiro ensaio, a autora retoma um episódio que havia sido transformado no relato que encerra o livro *Varia imaginación*²² e em “*Desde lejos: la escritura a la intemperie*”, recorre a uma viagem na qual volta à casa onde passou a infância e pede ao morador para fazer uma visita. Ela só consegue circular pela parte nova da casa, pois o rapaz que a recebe tinha um compromisso; no entanto, afirma que no dia seguinte “já não recordava as mudanças na casa, o espaço acrescentado, só me lembrava da casa de antes, ou seja, a casa

²¹ “En España la querencia es el espacio donde, durante una corrida, ponen al toro a recobrar fuerzas: pese a la brutalidad del escenario la idea de un espacio, un ‘adentro’ reconfortante y regenerativo, me parece adecuada, incluso me agrada”.

²² Em “*Atmosféricas*” a narradora conta a confusão de tempos e espaços que passou a persegui-la após os eventos traumáticos do 11 de setembro de 2001. Mesmo consciente de estar distante da casa dos pais, de estar em outro país, às vezes “perde o ponto de apoio” na realidade e se deixa levar pela ideia de que está em Buenos Aires: “No, no me he ido. Está refrescando, mejor que entre” (MOLLOY, 2003, p. 105).

de sempre. Essa artimanha da memória me impressionou. Me sentei e escrevi a história” (MOLLOY, 2013, não paginado)²³. As frases finais dos dois ensaios são, respectivamente, “Essa é, por enquanto, minha maneira de voltar” (MOLLOY, 2006, p. 21)²⁴ e “Foi – é – minha maneira de escrever fora” (MOLLOY, 2013, não paginado)²⁵.

A escrita, que por sua vez se alimenta da memória ligada ao território no qual já não se está, constitui então um caminho para o retorno, reforçado pelo *modus operandi* do que Molloy denomina “escrever fora”, que implica sempre um regresso provisório, incompleto, mais imaginado que vivenciado, à “casa de sempre”, isto é, ao lar construído pelos laços afetivos. Embora negue a ideia de se ver como exilada, devido à carga de heroísmo e drama²⁶ que, segundo a autora, o termo carrega, podemos aproximar sua postura do que Theodor Adorno, retomado por Said, aponta em *Minima Moralia* (2001):

em seu texto o escritor ergue uma casa [...]. Para um homem que não tem mais uma terra natal, escrever torna-se um lugar para viver [...]. [Contudo] a exigência de que nos endureçamos contra a autocomiseração implica a necessidade técnica de conter qualquer enfraquecimento da tensão intelectual com a máxima vigilância e eliminar tudo o que comece a se incrustar na obra ou deixar-se vagarejar ociosamente [...] (ADORNO, Theodor apud SAID, 2001, p. 315).

Said observa, então, que essa satisfação é provisória, porquanto a escrita é logo invadida pela dúvida e insistente necessidade de reescrever, refazer o texto. Nesse sentido, se nos voltamos às palavras de Molloy, podemos perceber como a elaboração narrativa da perda ou “abandono” de um território constitui a morada provisória adorniana ou a *querencia*, esse espaço que, não sendo estritamente nem um lá/antes nem um aqui/depois, conforma uma estética e uma ética do deslocamento. Poderíamos, ademais, aproximar a postura molloyana do conceito de apátrida, mobilizado por Pablo Gasparini a partir de Vilém Flusser e sua autobiografia filosófica²⁷. Segundo Gasparini (2016, p. 24), a apatridade constitui uma filosofia do “não chão” – tendo o termo “chão” o sentido de enraizamento profundo – que permitiria ao sujeito um engajamento baseado não na mistificação e sacralização dos hábitos, mas

²³ “ya no recordaba los cambios en la casa, el espacio añadido, sólo recordaba la casa de antes, es decir la casa de siempre. Me impresionó esa trampa de la memoria. Me senté y escribí la historia”.

²⁴ “Esa es, por ahora, mi manera de volver”.

²⁵ “Fue –es– mi manera de escribir afuera”.

²⁶ Em *Reflexões sobre o exílio* (2001, p. 54), Said afirma, ao distinguir a condição de exilado de outras, como a do emigrante ou expatriado, que “uma vez banido, o exilado leva uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro”. As implicações a que alude Molloy têm a ver com essa impossibilidade dolorosa do retorno, da infelicidade e melancolia que ao longo do tempo o termo adquiriu, como um estigma.

²⁷ FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007. O termo em alemão presente no título atesta a defesa da apatridade, pois pode ser traduzido como “sem/não fundamento”, ideia que, segundo Gasparini, sustenta a defesa de uma maneira de existir.

relacionado à responsabilidade assumida conscientemente. Nas palavras do próprio Flusser, significa que a perda do “mistério original da pátria” abre “para um outro tipo de mistério, o mistério de estar junto com o outro” (FLUSSER, 2007 [1992], p. 235).

Essa problemática, que em Molloy está ligada de maneira visceral à questão das escolhas linguísticas, à prática da tradução e estranhamento, bem como à reelaboração e reinscrição, se apresenta sob variadas facetas em sua produção literária, bem como aparece subjacente às escolhas dos autores estudados em seus trabalhos teóricos²⁸. Não partir completamente, não chegar de todo, ao mesmo tempo em que no território da escrita na relação com as línguas – frisemos novamente que a autora só escreve literatura em espanhol – ela mantém um elo, frágil, oblíquo, com a Argentina.

Importante assinalar que, como veremos na próxima seção, o castelhano é “contaminado” pelo francês e pelo inglês, que emergem não apenas como reprodução de outra fala, mas também como continuidade expressiva. Ademais, o impulso para a escrita se dá, conforme salienta mais de uma vez, em tradução: “Lembro que em uma das primeiras tentativas de escrita, como me custava começar em espanhol, recorri à citação e à paródia: ‘you’ve missed the point completely, Julia:/ There were no tigers. That was the point’” (MOLLOY, 2017, p. 25)²⁹. A citação/paródia aparece em outros textos, como o caso dos dois ensaios trabalhados anteriormente, também em *Vivir entre lenguas*, ligeiramente modificada – “Yes, Julia, there was tiger. But that was not the point” (VEL, p. 75). O leitor se depara, em *El común olvido* (2002), com um “that’s not the point” na boca de algum personagem, normalmente se dirigindo a Daniel para repreender sua obsessão pelo insignificante, pelo detalhe, pelo que não é “o ponto”. Esse procedimento de buscar o impulso da escrita em outro idioma, que não o materno, responde à necessidade que sentem muitos escritores de sair do *habitus* da língua cotidiana, buscar um olhar de estranhamento para fazer as palavras soarem de outra maneira, desacostumar a escuta, a leitura. Sua produção literária está marcada por esse procedimento, como enfatiza a própria escritora: “Posso traduzir meu trabalho crítico sem esforço, passar de

²⁸ Molloy elege escritores em que o desvio, a tradução, os deslocamentos e apropriações são traços marcantes, como Sarmiento, para quem traduzir é ler, mas ler “com diferença”, (MOLLOY, 1996, p. 38), ler mal, como para Piglia. Além de Sarmiento, Borges e seus labirintos, espelhismos, mestre do desassossego, em suas palavras (MOLLOY, 2017, p. 63); Victoria Ocampo, a que Molloy caracteriza como alguém que “leva a viagem no sangue” (MOLLOY, 2010, p. 11), para citar alguns.

²⁹ “Recuerdo que en uno de mis primeros intentos de escritura, como me costaba arrancar en español, recurrí a la cita y a la parodia: ‘you’ve missed the point completely, Julia:/ There were no tigers. That was the point.’ De agora em diante, as citações extraídas do livro *Citas de lectura* serão referenciadas por meio do uso da sigla CL, seguida da paginação.

uma língua a outra. Em contrapartida, no caso da ficção, não posso me traduzir porque sinto que já escrevo, de algum modo, em tradução” (MOLLOY, 2013, não paginado)³⁰.

Alcoba, conforme mencionamos anteriormente, partiu da Argentina aos dez anos para se reunir com a mãe, após longo tempo de espera e preparação. Se Molloy decidiu sair para estudar, retornou por um período para então se instalar nos Estados Unidos de maneira definitiva, a Alcoba não lhe foi dado escolher. Seu núcleo familiar foi desestruturado progressivamente, com a prisão do pai, com as mudanças e a vida clandestina ao lado da mãe e de outros militantes e, finalmente, com a fuga da mãe, em 1976, para a França. A partir de então, separada dos pais, passou a viver com os avós e a se preparar para ela mesma sair do país. Podemos ir mais longe e lembrar que Alcoba, embora tenha sido registrada em La Plata, nasceu em outro país, outro território, assinalada pela militância dos pais: a escritora nasceu em Cuba³¹, durante o período em que os pais, juntamente com outros jovens latino-americanos, recebiam treinamento guerrilheiro³². O exílio, vivido desde a infância, é ressignificado na escrita, reelaborado, indagado, perscrutado, mas ao contrário de Molloy, essa escrita marcada pela cisão só encontra lugar em língua francesa, como teremos oportunidade de trabalhar na próxima seção.

O trauma, ferida em torno da qual muitos escritores rondam insistentemente, impossibilitados de encontrar na linguagem a cura e, no entanto, cientes de que só a linguagem poderia, de alguma maneira, roçar essa ferida, dá lugar a narrativas que desde diferentes pontos observam o silencioso ou ensurdecedor desamparo dos que sobreviveram. É interessante assinalar que, como lembra o historiador Márcio Seligmann-Silva, em *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes* (2003), o termo trauma se origina do grego e significa ferida, de modo que narrar seria reviver o choque e a violência que estão na origem da experiência traumática. Mobilizando os trabalhos de Freud, especialmente *Para além do princípio do prazer* (1920), Seligmann-Silva observa ainda que a repetição é característica da não assimilação da vivência do choque, uma vez que nele há um “desencontro com o real”, que resiste à moldura da palavra.

Alcoba publicou, além dos quatro livros já mencionados, o romance *Jardin Blanc* (2009), traduzido ao espanhol como *Jardín Blanco* (2010), em que se entrelaçam três

³⁰ “Puedo traducir mi trabajo crítico sin esfuerzo, pasar de una lengua a otra. En cambio, en el caso de la ficción, no puedo traducirme porque siento que ya escribo, de algún modo, en traducción”.

³¹ Cf. BADAGNANI, 2014.

³² O livro *Los pasajeros del Anna C.* (2012) narra a busca por essa identidade, como explicamos em outro momento (Cf. nota de rodapé n. 19), através da indagação pelo nome próprio, ao mesmo tempo em que procura contar, numa narrativa cheia de vazios e imprecisões, essa história pregressa da qual a narradora não se lembra de fazer parte, mas sente o desejo de se apropriar.

personagens e onde figura, mais uma vez, sob outro viés, o exílio e suas vicissitudes. Nesse caso, temos três vozes femininas, marcadas cada qual por rupturas e dores: Ava Gardner, musa do cinema estadunidense de meados do século passado que parte para outro território em busca de um lugar próprio, Carmina, “desterrada” da casa dos pais em decorrência de uma gravidez, que vivem no mesmo prédio em Madrid, e o fantasma de Eva Perón, que também habita o lugar desde que Perón e Isabel se mudaram para um apartamento no mesmo edifício. Consoante observa Badagnani (2014), o romance está marcado pela ideia de deslocamento e exílio dos corpos, que encontra no cadáver de Eva Perón sua aguda manifestação: “O cadáver de Eva é subtraído pelos militares da CGT e deambula pelos mais estranhos lugares até acabar em uma sepultura anônima na Itália” (BADAGNANI, 2014, p. 73)³³.

Nesse sentido, embora não remonte a sua própria história, vemos como Alcoba recobra, nas vozes dessas mulheres, na delicadeza melancólica das flores brancas que figuram no jardim do edifício, a busca por um lugar onde, ao menos, possam os mortos germinar, como de certo modo aludem os versos de T. S. Eliot usados como epígrafe:

Ce cadavre que tu plantas l'année dernière dans ton jardin,
A-t-il commencé à germer? Fleurira-y-il cette année?
Ou la gelée blanche a-t-elle soudain dérange sa couche?
T.S. Eliot, La Terre vaine. (ALCOBA, 2009, p. 10)
[O cadáver que plantaste ano passado em teu jardim
Já começou a brotar? Dará flores este ano?
Ou foi a imprevista geada que o perturbou em seu leito?]³⁴.

O poema de Eliot deu lugar a inúmeras leituras, mas aqui tratamos de pensar em como o recorte, a seleção do fragmento, realocado neste lugar-umbral que é o imediatamente antes do texto, exerce a função de um farol para a leitura, pois ilumina certas nuances a partir desse diálogo instaurado pela escolha do autor.

Recorremos a *Jardín Blanco* como forma de evidenciar que Alcoba, para além da experiência factual do exílio territorial e temporalmente situada, toma-o como problemática que perpassa seu universo escritural. Conforme assinala Paloma Vidal, em *A história e seus restos: literatura e exílio no cone sul* (2003, p. 66-67), a partir das reflexões de Said, é importante, ao

³³ “El cadáver de Eva es sustraído por los militares de la CGT y deambula por los más extraños sitios hasta acabar en una tumba anónima en Italia”. A CGT ou CGTA, *Confederación General del Trabajo de Argentina* é uma central sindical que foi de suma importância para o peronismo. O corpo de Evita, que faleceu aos 33 anos em decorrência de um câncer, foi embalsamado e ficava na sede do sindicato, até ser roubado em 1955, durante o golpe de estado que depôs Perón. Cf. https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/07/120726_evita_corpo_fn. Acesso em: 10 jan. 2019.

³⁴ Os versos citados em português foram traduzidos por Ivan Junqueira, diretamente do inglês. O título do poema, nesta tradução é “A terra devastada”. Disponível em: <https://www.cultseraridades.com.br/t-s-eliot-terra-devastada/#.XJ94KphKJIU>. Acesso em: 20 jan. 2019.

pensar sobre o exílio, não despojá-lo de sua condição de sofrimento concreto e perda. Em outras palavras, é preciso cuidar que ele não seja trivializado por um discurso que o positiva. Ao mesmo tempo, existe o risco de se cair em uma supervalorização do território nacional, da voz coletiva que termina por subsumir a voz da subjetividade. Assim, Vidal propõe em sua análise das obras de Marta Traba, Cristina Peri Rossi, Luíza Valenzuela e Tununa Mercado, um olhar que permita “trazer a marginalidade, a estrangeiridade, a diferença para dentro do texto, não apenas como tema, mas como condição formal” (VIDAL, 2003, p. 67).

Nesse sentido, considerando a dupla dimensão da “experiência e língua do exílio”, marca das narrativas das autoras estudadas, Vidal trabalha com a escrita do trauma. Interessante, sobretudo, a relação que a pesquisadora, partindo de Freud e Lacan, propõe em sua leitura, escapando à armadilha do “puro eu”. Para ela, o trauma é um percurso possível para se pensar “a inscrição histórica das narrativas do exílio como algo que se dá na linguagem e no horizonte de um sujeito determinado, sem se circunscrever ao eu autocentrado de um autor” (VIDAL, 2003, p. 73). É no encontro com o real que se encontra a chave de leitura/escrita de uma literatura que não se deixa reduzir à ilusão descritiva da ferida, um encontro marcado pela responsabilidade ética com o outro: “Escrever o trauma não é apenas descrever a vivência de um acontecimento, mas falar desse intervalo em que o real emerge como encontro impossível com o outro” (VIDAL, 2003, p. 75).

Recorrendo à análise que Lacan faz de um sonho relatado por Freud³⁵ em *A interpretação dos sonhos* (1900), Vidal assinala que assim como “o chamado da criança, o real abre um buraco na trama da experiência construída pela linguagem e promove uma abertura para o outro, abertura traumática que indica a necessidade e ao mesmo tempo a impossibilidade de responder a esse chamado” (VIDAL, 2003, p. 76).

Gostaríamos de trazer aqui o início do primeiro livro de Alcoba, *La casa de los conejos* (2014), em que, em uma sorte de prólogo que também se aproxima do que Genette denomina “epístola dedicatória”³⁶, a autora se dirige a Diana Teruggi, assassinada durante a invasão da

³⁵ Trata-se de um pai que, no velório do filho, decide dormir e sonha que o menino o está chamando para perguntar se o pai não vê que ele está queimando. Ao acordar, o pai constata que de fato o braço do menino está sendo queimado por uma vela. Lacan aponta como lugar do trauma justamente esse interstício que marca o instante em que o pai se dá conta do pedido do filho e a consciência “de que já é tarde demais” (VIDAL, 2003, p. 75).

³⁶ A prática da dedicatória remonta à antiguidade romana, mas é na era clássica que ela vai ganhar espaço próprio, seja na forma de uma breve menção na página de rosto ou de uma espécie de carta dirigida ao dedicatário. O segundo modo de apresentação recebe o nome de epístola dedicatória e, como destaca Genette, ao longo do tempo acaba exercendo também uma função prefacial. Para ele, estamos lidando com um ato performativo, uma vez que não se trata apenas de dirigir-se à pessoa citada na forma de um “Digo a Fulano que lhe dedico este livro”, mas sobretudo o que se diz é: “Digo ao leitor que dedico este livro a Fulano” (GENETTE, 2009, p. 123).

imprensa clandestina que se escondia na casa onde a escritora vivera um período de sua infância. Vejamos:

Você se perguntará, Diana, por que deixei passar tanto tempo sem contar esta história. Eu havia prometido a mim mesma fazê-lo um dia, e mais de uma vez acabei dizendo-me que ainda não era o momento [...]. E depois, um dia, já não pude tolerar a ideia. De repente, já não quis esperar ficar sozinha, nem ser tão velha. Como se não me restasse tempo (ALCOBA, 2014a, p. 11)³⁷.

Essa “carta” dirigida simbolicamente a Diana e, por meio da narrativa, a sua filha Clara Anahí, apropriada no mesmo dia do assassinato, bem como aos leitores, foi escrita mais de trinta anos após os eventos que culminaram no exílio, prisão, desaparecimento e morte de tantas pessoas que de alguma forma tinham relação com sua própria história. Nesse sentido, podemos dizer que lidamos aqui com essa abertura traumática de que nos fala Vidal. É preciso responder ao chamado. É impossível responder ao chamado. E, no entanto, é necessário percorrer desviando esse caminho, o que nos leva à perspectiva proposta por Arfuch (2018) de um olhar a partir da narrativa, que requer, segundo a pesquisadora, uma atitude de escuta sensível e atenta:

Não somente o que, mas também o como dizer, não só o ‘conteúdo’ de uma história, mas os modos de enunciação, não só o contorno de uma imagem, mas sua profundidade, seu fundo, aquilo que oculto tanto quanto mostra ARFUCH, 2018, posição 793)³⁸.

Nesse sentido, a construção de uma subjetividade na linguagem, de um eu que se abre ao outro, em pergunta responsável, em silenciosa escuta, que interpelando a linguagem mesma e por ela sendo desafiada, abre-se ao compromisso que faz com que a vida signifique em sua singularidade e, ao mesmo tempo, ultrapasse seu marco temporal e territorial.

Ao trabalhar o conceito “Desvio”, Fabíola Padilha faz uma análise do romance *Hanói*, publicado em 2013 por Adriana Lisboa, sob a perspectiva da viagem como uma abertura ao outro, com todas as vicissitudes que o partir – e o partir-se – implica. Uma citação do romance, usada como epígrafe desta seção, parece-nos particularmente interessante: “Ir embora é uma

³⁷ “Te preguntará, Diana, por qué dejé pasar tanto tiempo sin contar esta historia. Me había prometido hacerlo un día, y más de una vez terminé diciéndome que aún no era el momento [...] Y luego, un día, ya no pude tolerar la idea. De pronto, ya no quise esperar a estar tan sola, ni a ser tan vieja. Como si no me quedara tiempo”. A partir de agora, as citações extraídas do livro *La casa de los conejos* serão referenciadas por meio do uso da sigla LCC, seguida da paginação.

³⁸ “no sólo el qué sino también el cómo del decir, no sólo el “contenido” de una historia sino los modos de su enunciación, no sólo el contorno de una imagen sino su profundidad, su fondo, aquello que oculta tanto como muestra”.

história que você começa a contar e que, como todas as histórias, vale não pelo que significa, mas pelo que pode vir a significar” (LISBOA, 2013, p. 168 apud PADILHA, 2016, p. 667). A história do sujeito que (se) parte encontra sua potência na fórmula “pode vir a significar”, caminho que vai da perda de um território ao frágil território narrativo, do deslocamento do “eu-sujeito-que-vive” ao “eu-sujeito-que-narra”.

A questão dos territórios e deslocamentos atravessa a experiência de Molloy e Alcoba e se manifesta na obra de ambas, seja através dos tópicos narrativos, dos movimentos da memória e dos esquecimentos, das línguas, da relação com os silêncios, de posturas assumidas em relação aos lugares, ao país, às filiações direta ou indiretamente aludidas.

Vejamos de maneira mais detida como se constroem e/ou se desconstroem os territórios, que movimentos seus textos propõem, tendo em vista que os espaços vividos pelas personagens nas obras analisadas são espaços de transição. *El común olvido*, de Molloy, inicia-se no aeroporto, quando Daniel desembarca em Buenos Aires na tentativa de reapropriar-se de um espaço-tempo materno. O livro termina novamente num espaço incerto: Daniel retorna a Nova Iorque, mas não chega a lugar algum. Está dentro de um táxi, para cujo motorista indica o endereço em inglês, o qual, por sua vez, se dirige ao protagonista em espanhol: “O inverno chegou cedo, anunciam pelo menos dois pés de neve, me disse o taxista em espanhol, apesar de eu ter dado o endereço em inglês” (ECO, p. 356)³⁹. Signo de sua estrangeiridade, o personagem ouve, como um eco, a frase que escutara mais de uma vez em Buenos Aires: “Como sabe que falo espanhol? - Eu disse. *Essas coisas sempre se sabem*, me respondeu. E não perguntei mais” (ECO, p. 356, grifo nosso)⁴⁰.

Entre o aeroporto de Buenos Aires e o táxi em Nova Iorque, há um labirinto de lugares percorridos pelo protagonista que se sente à deriva na cidade de sua infância, com a constante impressão de não chegar a lugar algum. De fato, o leitor que acompanha essa viagem sente-se perdido diversas vezes enquanto atua como detetive da narrativa que Daniel, agindo também como detetive e aquele que apaga os rastros ao mesmo tempo, oferece.

Alguns anos após a morte da mãe, o rapaz volta a Buenos Aires para cumprir um último desejo: espalhar suas cinzas no Rio da Prata. Mais que cumprir essa última vontade materna, Daniel deseja recuperar algo de sua própria história através do passado da mãe, assim como tentar entender o pai, com o qual pouco conviveu e pelo qual quase nunca se interessara. O que acompanhamos, entretanto, é uma narrativa cheia de lacunas, construída a muitas vozes (amigos

³⁹ “El invierno se vino temprano, anuncian por lo menos dos pies de nieve, me dijo el taxista en español, a pesar de que yo le había dado la dirección en inglés”.

⁴⁰ “Cómo sabe que hablo español?, le dije. Esas cosas siempre se saben, me contestó. Y no pregunté más”.

da mãe, do pai, uma prima a quem a mãe nunca mencionava, sua tia Ana e sua memória solapada pela doença, um primo paterno, Charlotte, entre outros).

A partir de uma nota de um peso encontrada entre suas coisas, Daniel decide seguir os vestígios que acredita ler ali. Na nota, duas caligrafias distintas haviam registrado uma data, um nome, que depois descobrimos tratar-se de uma bebida e o nome do hotel, onde o rapaz se hospeda, como se pudesse pisar sobre os passos dessa mãe que acabou por viver “uma espécie de exílio dentro do exílio” (*ECO*, p. 114)⁴¹.

O livro é dividido em duas partes: a primeira vai da chegada do protagonista a Buenos Aires até o momento em que passa mal durante um passeio com Beatriz e é levado ao hospital. A segunda parte é assinalada pela mudança do Hotel City para o apartamento que havia pertencido ao pai de Beatriz e por algumas revelações que mais aludem que esclarecem, até porque Daniel, embora pergunte, investigue, na verdade se recusa a aceitar que Julia, sua mãe, pudesse ter se apaixonado por uma mulher, razão pela qual teria deixado o pai. Ele não consegue compreender que sua sexualidade que sempre parece ter incomodado a mãe era fruto mais de um espelhamento que de uma negação absoluta.

Tudo na narrativa é movediço, incerto, desde a língua, marcada pelas mesclas, interferências e escolhas, às identidades, sempre indeterminadas, embaçadas: Daniel tem um namorado venezuelano com quem vive em Nova Iorque, mas se sente atraído por Beatriz, ao mesmo tempo em que se envolve com dois rapazes, um dos quais é casado e o apresenta à família; Samuel, amigo de Julia, mas que acabou se afastando, é homossexual e, no entanto, esteve apaixonado por ela; Ana, que muitas vezes fala com Daniel, sem que de fato se saiba a quem ela se dirige. Apesar disso, ele a visita semanalmente e quando tem de preencher um formulário com nomes de pessoas que poderiam dar informações sobre ele, coloca justamente o nome da tia.

No capítulo XX, por exemplo, Ana começa a falar: “Vou te contar algo que acredito não ter contado a ninguém. Mas vê se não vai contar pra Julia. É a primeira vez que menciona o nome da minha mãe e a primeira vez que a encontro tão loquaz, com um relato pronto que não é necessário arrancar” (*ECO*, p. 106)⁴². Daniel acompanha com curioso interesse, mas logo percebe que a tia está misturando fatos históricos com nomes do passado familiar. Na tentativa

⁴¹ “una suerte de exilio dentro del exilio”.

⁴² “Te voy a contar algo que creo no haberle contado a nadie. Pero no se lo vas a contar a Julia. Es la primera vez que menciona el nombre de mi madre y la primera vez que la encuentro tan locuaz, con un relato listo que no es necesario arrancarle”.

de resgatar algo, “não sei, um nome, um episódio, que me permita conectar com algo do passado da minha mãe, do meu pai, meu” (*ECO*, p. 107)⁴³ acaba se vendo outra vez no limbo.

Diversos fragmentos apontam para a desterritorialização experienciada pelo protagonista, que se sente deslocado, excluído, como afirma já no primeiro capítulo: “Não, não é meu o mundo de minha mãe, nem é este meu país” (*ECO*, p. 13)⁴⁴. Em outro momento, recorda uma observação de Samuel sobre a mãe: “Penso outra vez no momento que mencionou Samuel, o momento em que minha mãe começou a mudar. Penso que foi esse o verdadeiro começo de seu exílio” (*ECO*, p. 142)⁴⁵. A perda do lar/território seria, nesses termos, uma questão de fratura e despojamento da própria subjetividade, como vamos percebendo ao longo da narrativa.

Julia havia sido pintora, mas em algum ponto do caminho decidira abandonar a atividade e enviar todos os seus quadros para a Argentina por intermédio de Eduardo Vélez, irmão do melhor amigo de Charlie, pai de Daniel. No que havia sido seu ateliê nos Estados Unidos, a mãe deixara apenas um quadro, herança de Daniel, que podemos tomar como uma chave de leitura de toda a narrativa.

Uma das poucas lembranças que guarda da mãe é marcada pelo imenso amor – “Com ela me sentia a salvo [...]. Eu a amava muito nessa época e não era infeliz” (*ECO*, p. 139)⁴⁶ – que depois, sem saber exatamente como, deixou de sentir. Também esta é sua busca: o rosto daquela que foi seu primeiro amor. Primeiro a recordação, depois o quadro:

Do canto onde eu me instalava para ler ou brincar, via a porta que dava para o seu quarto entreaberta, recordo o deslumbramento que produzia em mim a visão desse quarto meio arrumado, como se minha mãe tivesse acabado de se levantar, infinitamente repetida nas profundíssimas perspectivas das três faces de um espelho veneziano [...] (*ECO*, p. 139)⁴⁷.

Aqui podemos destacar um aspecto que caracteriza o protagonista, sempre espionando/espionando os outros, seja de forma evidente, como narrado no excerto, seja através da leitura póstuma do diário materno, das cartas do pai que, não se sabe como, estavam com Ana e após seu falecimento ele as recebe como uma herança. Daniel é alguém que espiona, é

⁴³ “no sé, un nombre, un episodio, que me permita empalmar con algo del pasado de mi madre, de mi padre, mío”.

⁴⁴ “No, no es mío el mundo de mi madre, ni es éste mi país”.

⁴⁵ “Pienso de nuevo en el momento que mencionó Samuel, el momento en que mi madre empezó a cambiar. Pienso que fue ése el verdadero comienzo de su exilio”.

⁴⁶ “Con ella me sentía a salvo [...]. Yo quería mucho a mi madre en ese entonces y no era infeliz”.

⁴⁷ “Desde el rincón donde me instalaba a leer o a jugar veía la puerta que daba a su dormitorio entreabierta, recuerdo el deslumbramiento que me producía la visión de ese cuarto a medio hacer como si mi madre se acabara de levantar, infinitamente repetida en las hondísimas perspectivas de las tres fases de un espejo veneciano [...]”.

alguém que pergunta, alguém que, sobretudo, se prende aos detalhes, ao supérfluo, aos restos e rastros em busca de um rosto materno no qual, como um espelho, pudesse se encontrar.

O quadro, “único legado explícito” deixado pela mãe é descrito por Daniel:

Desconheço seu valor, mas para mim ele se tornou inesquecível, mesmo que não tenha voltado a olhá-lo. No ângulo inferior esquerdo se via um menino, de costas, espiando por uma porta entreaberta. O menino tem o cabelo avermelhado como eu, está nu, e do ombro direito parece sair algo, como um coto de asa; espia o interior de um quarto com uma cama meio arrumada, infinitamente repetida nas profundíssimas perspectivas das três faces de um espelho veneziano [...]. E em uma das faces do espelho, refletido a partir de um lugar fora da moldura, o rosto borrado de uma mulher. Atrás da tela minha mãe havia escrito, levemente, com carvão: ‘Este é o quadro de Daniel’ (*ECO*, p. 320)⁴⁸.

No quadro-herança deixado pela mãe, os deslocamentos: ele, que olhava o quarto da mãe, curioso e encantado pelas perspectivas que o espelho oferecia, vê-se espelhado pelo olhar dessa mãe, que, numa atitude também voyerista, mostra que, mesmo fora do marco de um quadro em que Daniel via a si mesmo, sempre estivera ali. Ao mesmo tempo, ela parece estar dizendo que sabe tanto de suas atividades desviantes (ele gostava de se masturbar em frente ao espelho, assumindo uma posição na qual não pudesse se ver de forma completa, mas na qual acompanhava o movimento ritmado de seu próprio corpo), como também do amor que ele não declarou.

De maneira insólita, o quadro ressurgiu em Buenos Aires. Depois de ser atropelado onde anos antes teria sofrido um acidente do qual não se recordava, Beatriz e Charlotte, que vivem juntas em uma granja, levam-no para se recuperar lá. Após acordar de sonhos confusos, Daniel reconhece na parede vários dos quadros pintados por Julia até se deparar com uma pintura que o deixa transtornado:

No quadro há uma porta entreaberta que deixa ver a cabeça e o torso nu de um menino (de seu ombro direito parece sair algo, como um coto), o menino olha para frente, como se espiasse da tela o interior do quarto onde eu estou, como se espiasse a mim, seu espectador. Com cuidado, despenduro o quadro, coloco-o sobre umas poltronas que estão à minha frente para vê-lo mais de perto. Ao fazê-lo, noto que minha mãe já lhe havia dado um título, escreveu atrás da tela, com carvão: “Você gostava de nos observar?” Mas o quadro está sem terminar, o rosto do menino mal foi esboçado, os olhos sem preencher, em branco: parecem os olhos de um cego (*ECO*, p. 331)⁴⁹.

⁴⁸ “Ignoro su valor, pero a mí resultó inolvidable, aun cuando no lo haya vuelto a mirar. En el ángulo inferior izquierdo se veía un niño, de espaldas, espiando por una puerta entreabierta. El niño tiene el pelo rojizo como yo, está desnudo, y del hombro derecho parece salir algo, como un muñón de ala; espía el interior de un cuarto con una cama a medio hacer, infinitamente repetida en las hondísimas perspectivas de las tres fases de un espejo veneciano [...]. Y en una de las fases del espejo, reflejada desde un afuera del marco, la cara borrosa de una mujer. En el revés de la tela había escrito mi madre, levemente, con carbonilla: ‘Este es el cuadro de Daniel’”.

⁴⁹ “En el cuadro hay una puerta entreabierta que deja ver la cabeza y el torso desnudo de un niño (de su hombro derecho parece salir algo, como un muñón), el niño mira al frente, como si espicara desde la tela el interior del

O quadro em que Daniel vê o menino, olhos vazios, olhando o quarto onde ele mesmo se encontra olhando parece reproduzir mais uma das perspectivas que o espelho do primeiro quadro anunciava. Cada vez mais deslocadas, as imagens vão se transformando e revelando a Daniel aquilo que ele se recusava a ver. A pergunta que dá título à tela se volta ao protagonista, também deslocada, já que em dois outros momentos da narrativa ela já havia aparecido. A primeira vez, na lembrança de uma viagem que ele fizera com David, o qual depois se tornaria seu amante. Eles tinham conhecido outro rapaz e Daniel acabou sendo o espectador das carícias dos dois durante várias noites. Tempos depois, David pergunta se ele gostava de vê-los. Outra vez é Ana que faz a mesma pergunta a Daniel, dirigindo-se, por sua vez, a Charlie.

É como se ele fosse sempre um intruso, espionando vidas alheias, mas como parece denotar o quadro descoberto na casa de Charlotte, incapaz de enxergar realmente. Quando decide finalmente voltar para os Estados Unidos, depois de queimar os diários e cartas, desfazendo-se do que poderia finalmente oferecer respostas, o protagonista olha uma vez mais para o quadro e conclui que “para não o ver, arrancaria meus olhos” (*ECO*, p. 345)⁵⁰. Seria uma referência a Édipo? Mais uma forma de despencar no abismo das perguntas sem repostas e das respostas para as quais ele recusa formular perguntas?

A narrativa, como apontamos anteriormente, conduz a lacunas, vazios, insinuações, equívocos e traições. Não há território seguro, nem para as cinzas da mãe, que desapareceram do abrigo provisório que Beatriz o ajudara a conseguir. Na falta do que restava da mãe, Daniel acompanha a prima e joga as cinzas de Ana no Rio da Prata. Uma promessa cumprida de forma oblíqua, uma vez que a tia termina ocupando o lugar da mãe durante a breve estadia em Buenos Aires. Daniel cuidou de Ana como não havia feito com a própria mãe, como Beatriz não fez.

Vejamos como a problemática dos territórios aparece nos livros de Alcoba. Em *La casa de los conejos* (2014), *El azul de las abejas* (2014) e *La danza de la araña* (2017), o leitor acompanha os deslocamentos da narradora e protagonista, que sai da centralidade de uma capital – La Plata – e de uma vida ordenada para as margens da clandestinidade e da cidade, no caso do primeiro livro. No segundo, vemos um processo de apropriação da língua francesa e posteriormente do território, ainda marginal, nos arredores de Paris. No último livro, *La danza de la araña*, a narradora se muda com a mãe e Amalia para *Bagnolet*, comuna francesa situada

cuarto donde estoy yo, como si me espicara a mí, su espectador. Con cuidado descuelgo el cuadro, lo coloco sobre uno de los sillones que tengo enfrente para verlo más de cerca. Al hacerlo, noto que mi madre ya le había puesto título, escribió al revés de la tela, con carbonilla: “¿Te gustaba mirarnos?” Pero el cuadro está sin terminar, el rostro del niño apenas esbozado, los ojos sin llenar, en blanco: parecen los ojos de un ciego”.

⁵⁰ “para no verlo me arrancaría los ojos”.

nos arredores de Paris, movimento que confere a ilusão momentânea de estar cada vez mais próxima ao centro (Paris) e de uma apropriação efetiva do território francês.

No primeiro livro, o leitor acompanha a narrativa autorreferencial dos momentos de tensão, medo e silêncios impositivos vistos pelo olhar de uma menina de sete/oito anos, ao lado de algumas incursões da narradora adulta. Na própria dedicatória e, como vimos anteriormente, no prólogo/carta, a autora dirige-se a Diana Teruggi, de modo que estamos lidando com um dado de realidade que se anuncia nos paratextos.

Tal informação será posteriormente reiterada em entrevistas, de forma que o leitor é convidado a ingressar, como defende Arfuch (2005, 2010), no espaço biográfico, pois embora não tenha sido publicado como autobiografia, gênero que, segundo o estudioso francês Philippe Lejeune, em “O Pacto autobiográfico” (2008 [1975])⁵¹, deve apresentar um pacto explícito de referencialidade com o leitor, *La casa de los conejos* (2014 [2008]) recria eventos relacionados à vida pretérita da autora. No capítulo oito, ao ser repreendida pela mãe por ter dito à vizinha que não tinha sobrenome, a narradora repete o próprio nome: “‘Laura’. Eu só disse ‘Laura’ porque sei que essa é a única parte do meu nome que me deixam manter” (*LCC*, p. 68)⁵². Temos a coincidência do nome da narradora e da autora, além da referência a sujeitos e fatos verificáveis historicamente, o que nos remete à noção de “espaço autobiográfico” com que Lejeune trabalha em seus estudos. Trata-se, para sintetizar, da criação de um pacto implícito com o leitor, reforçado em outras instâncias de legitimação da obra, tais como entrevistas ou declarações nas quais o autor viabiliza uma leitura autobiográfica da obra.

O primeiro capítulo começa com um deslocamento, primeiro movimento de muitos para a menina que, a partir de então, sentirá a desterritorialização de distintos modos. Vejamos:

Já faz vários dias que moramos em uma nova casa, *longe do centro*, às margens dos imensos terrenos baldios que rodeiam La Plata – *essa faixa que já não é a cidade nem é, ainda, o campo*. Em frente à casa há uma antiga linha de trem desativada, lixos e dejetos abandonados, ao que parece, há muito tempo. De quando em quando, uma vaca (*LCC*, p. 13, grifos nossos)⁵³.

Nas palavras da narradora adulta que simula a voz infantil, podemos perceber o reconhecimento (e algo como um prenúncio do que estava por vir e que a adulta, sabendo,

⁵¹ O ensaio citado integra o livro *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet* (2008), traduzido e organizado pela estudiosa Jovita M. Gerheim Noronha, que reúne ensaios publicados por Lejeune desde 1975 até 2005.

⁵² “‘Laura’. Yo solo dije ‘Laura’ porque sé que esa es la única parte de mi nombre que me dejan conservar”.

⁵³ “Hace ya varios días que vivimos en una nueva casa, lejos del centro, a orillas de los inmensos terrenos baldios que rodean La Plata –esa franja que ya no es la ciudad ni es, aún, el campo. Frente a la casa hay una antigua vía de ferrocarril desactivada, basuras y desechos abandonados, al parecer, hace ya mucho tiempo. De cuando en cuando, una vaca”.

inscreve no olhar da menina) de se estar em um espaço ainda indefinido, mas definitivamente desterritorializado(r): do centro, onde viviam em frente a uma praça e ao lado da casa dos avós para esse impreciso lugar rodeado de dejetos e ruínas que a cidade rejeita. Retomando a analogia que Haesbaert estabelece a partir da proximidade etimológica de terra – e *terreo* – entre território e terror, podemos observar no fragmento citado a compreensão da mudança que vai do sentimento de proteção ao de desamparo. O próprio espaço onde fica a casa, descrito como às margens dos “imensos” terrenos baldios, aponta para a percepção de estar praticamente excluída de um território seguro.

Depois desta primeira mudança, a menina passa a ir sozinha de ônibus até a praça onde fica a casa dos avós para lá passar o dia. Os avós fazem parte, como a praça e o antigo apartamento, de um antes, daquele lugar aparentemente seguro da infância ou, para retomar a expressão usada por Débora Duarte dos Santos (2014, p. 58) em sua Dissertação, da “ordem da oficialidade”. Conforme observa em sua análise, essa ordem se manifesta de diversas maneiras, desde a aparência até os gestos e a escolha de determinadas palavras. A narradora observa, por exemplo, que o avô é advogado, mas não se ocupa de política, defende ladrões que inclusive costumam roubá-lo. No entanto, ironicamente, observa que, para o avô, eles não são perigosos, mas “especialistas em bricolagem cotidiana, virtuosos compositores da dura existência” (*LCC*, p. 19)⁵⁴ e não têm a ver com política. O que verdadeiramente o atemoriza são “aquelas pessoas que querem mudar tudo” (*LCC*, p. 19)⁵⁵, aqui numa clara referência às atividades dos próprios pais da menina.

Após a prisão do pai, ela e a mãe precisam se mudar de novo, para um lugar “longe do centro” (*LCC*, p. 41)⁵⁶, onde devem viver com Diana e Cacho (Daniel), mas antes passam um tempo em uma casa provisória. O casal que as recebe tem dois filhos com quem a narradora brinca como se não estivesse acontecendo nada. Ela se pergunta se também eles sabem da clandestinidade, se sentem medo, mas não se atreve a tocar no assunto. Brincam, como observa a menina, ao mesmo tempo juntos e separados, até que o irmão menor quebra o que parece ser um pacto de silêncio, com “uma buzina estridente” (*LCC*, p. 43)⁵⁷. O gesto do caçula, apenas mencionado pela narradora, sem comentário ou qualquer interpretação, nos mostra que o medo, subsumido na aparente normalidade de uma cena infantil, emerge como um grito. Eles também, podemos dizer, sentem que estão perdendo território seguro.

⁵⁴ “expertos en el bricolaje cotidiano, virtuosos compondores de la dura existencia”.

⁵⁵ “aquellas personas que quieren cambiar todo”.

⁵⁶ “lejos del centro”.

⁵⁷ “un estridente bocinazo”.

Dias depois, a narradora se muda para a casa que dá nome ao livro em espanhol: a casa dos coelhos. O lugar é caracterizado pela menina como cercado por pedras, areia e pequenos montes de terra, frequentemente encharcado, uma vez que “A rua não está asfaltada, o que é frequente na periferia da cidade” (*LCC*, p. 45)⁵⁸. Se antes tínhamos a imagem de um deslocamento do centro da cidade para um lugar intermediário, indefinido, a localização da casa dos coelhos nos remete à concretização da situação de marginalidade vivida pela narradora e por sua família, uma vez que a casa, pensada como abrigo, agora se encontra definitivamente fora do território abarcado pela oficialidade. Nesse sentido, percebemos o gradativo processo de desterritorialização por que passa a narradora, que sai do centro para um espaço intersticial e, finalmente, se vê à margem da cidade e da sociedade, em uma casa que não representa a segurança desejada.

Com a crescente tensão decorrente do Golpe, a narradora se vê impedida de ir à escola e Diana assume a tarefa de manter o mínimo de um território já praticamente inacessível – “estes dias sem escola me afastam mais e mais profundamente do resto das crianças e do que se passa lá fora” (*LCC*, p. 113)⁵⁹ – ao preparar alguns exercícios para a menina. A mãe se ausenta ainda mais, pois se dedica quase integralmente à impressão da revista *Evita Montonera*, que Diana e até mesmo Laura se encarregam de distribuir. Um último deslocamento ocorre já ao final da narrativa, quando, após tensas reuniões com integrantes dos *Montoneros*, fica decidido que a mãe e a menina deixariam a casa dos coelhos. Por intermédio de conhecidos do avô materno, a mãe da narradora consegue refugiar-se na França, ao passo que ela permanece no país, de volta à casa dos avós.

Vale a pena citar um fragmento em que o presente da narrativa remete ao que está fora do próprio enquadramento temporal e territorial do texto, uma vez que a menina afirma que “Eu, ao contrário, *vim* muito mais tarde” (*LCC*, p. 123, grifo nosso)⁶⁰. Temos, dessa maneira, outro deslocamento, em que a voz adulta que encena a voz infantil revela-se interpondo dois tempos e dois territórios em que passado [enunciado] e presente [enunciação] se tocam. Esta parte, que parece ser o texto e seu fora, não é numerada como ocorre com as demais, tampouco se declara epílogo. Narrativa da narrativa, esta parte final é como uma continuidade da “carta” dirigida a Diana: um fora da narração sob o olhar da criança que, no entanto, faz parte dela e a ultrapassa em um mesmo movimento.

⁵⁸ “La calle no está asfaltada, lo que es frecuente en *las afueras* de la ciudad”.

⁵⁹ “estos días sin escuela me alejan más y más profundamente del resto de los niños y de lo que pasa allá afuera”.

⁶⁰ “Yo, por el contrario, vine mucho más tarde”.

El azul de las abejas (2014), por sua vez, recobra o momento em que, vivendo na casa dos avós, a narradora se prepara para sair definitivamente do país. Neste livro, o território se dá a ver sobretudo na relação com a língua: “Minha viagem começou detrás do meu nariz” (EAA, p. 9)⁶¹. A frase inicial da narrativa assinala o deslocamento que marca, por sua vez, o exílio da narradora, que faz do rompimento com a língua materna o início da reterritorialização na língua de acolhida. Uma viagem do castelhano ao francês, mais que de La Plata ao subúrbio de Paris.

Na seção dedicada à questão das línguas no universo escritural das duas autoras, trabalharemos os deslocamentos linguísticos que se desenham – e reconfiguram paisagens – ao longo de toda a narrativa de *El azul de las abejas*, os quais respondem à necessidade e, sobretudo, ao desejo de pertencimento.

O pai da narradora, não nomeado em momento algum, continua em território argentino, desterritorializado na i-mobilidade, para usar as palavras de Haesbaert. Segundo o geógrafo, a imobilidade pode ser tão ou mais desterritorializadora que os deslocamentos constantes que costumam ser relacionados à perda de territórios. A chamada desterritorialização *in situ* tem a ver com a perda do domínio e da possibilidade de apropriação do território, controlado por outros, o que se torna mais evidente em situações como isolamentos em decorrência de doenças, de prisões, como é o caso do pai da narradora dos três livros de Alcoba.

Ausente, o pai só aparece através das cartas⁶² e das leituras compartilhadas com a menina, cada um em uma língua distinta – ele em castelhano e ela em francês e, já em *La danza de la araña* (2017), as leituras indicadas à filha são em alemão, pois ela está aprendendo uma terceira língua, que algumas vezes é diretamente introduzida no original em francês. Interessante pensarmos sobre as leituras partilhadas e os diálogos estabelecidos entre o pai e a filha através das cartas, pois elas constituem, a nosso ver, uma forma de resistência, de contato com as chamadas linhas de fuga, de que tratam Deleuze e Guattari. Vejamos o que afirma Haesbaert sobre a desterritorialização na imobilidade:

Trata-se de microespaços ou espaços onde se desdobram, na linguagem de Foucault, micropoderes, capazes de des-reterritorializar as pessoas na sua imobilidade. As prisões talvez sejam o caso mais evidente. Colocados num presídio, podemos dizer que os indivíduos se encontram, pelo menos num primeiro momento, quase completamente desterritorializados (HAESBAERT, 2007, p. 256).

⁶¹ “Mi viaje comenzó detrás de mi nariz”.

⁶² Apesar de em *La casa de los conejos* a correspondência entre eles não ser tematizada, a narradora conta que, durante uma de suas visitas, o pai pedira que ela lhe escrevesse todas as semanas, pois a leitura das cartas o ajudaria enquanto estivesse preso (LCC, p. 26). A relação epistolar ocupará um lugar central em *El azul de las abejas*, a partir da introdução da literatura e do aprendizado do francês como mediadores desses encontros, procedimento que se mantém em *La danza de la araña*.

Esse processo de perda do controle sobre o território, no entanto, pode ser revertido ou burlado por meio da criação de novas territorialidades, pensando num sentido mais simbólico, como ocorre na relação entre o pai e a narradora. Ele se mantém presente nas palavras que atravessam o oceano para encontrar os ávidos olhos de leitura iniciante. É por meio da literatura que a educação da filha pode continuar:

Foi ele quem teve a ideia. Na prisão papai lê muito, começando pelos livros que lhe permitem ter e seguindo com os livros de outros presos, *que sempre encontram a forma de fazer com que circulem*. Isso foi minha avó que contou. Enfim. Como meu pai sabe que eu também gosto muito de ler, pensou que poderíamos ler certos livros ao mesmo tempo. Ele os lê em espanhol – o regulamento da prisão o proíbe de ler em outros idiomas – enquanto eu, no Blanc-Mesnil, *leio em francês algum dos livros que ele tem em sua cela* (EAA, p. 22, grifos nossos)⁶³.

O pai da narradora, assim como outros presos políticos, embora tenham sido desterritorializados na imobilidade, ou de estarem vivenciando um exílio dentro do próprio território, conseguem fazer circular os livros e os saberes. Na história e na literatura sempre houve a subversão pela arte de maneira geral e pela leitura em particular, as tramas sendo tecidas sub-repticiamente por um leitor que se apropria da cultura clandestinamente e a partir de então corrói o sistema vigente. Basta lembrar os livros proibidos, os *index*, o *scriptorium* dos mosteiros medievais, onde o saber e o sabor se entrelaçavam perigosamente, como nos mostrou Umberto Eco em *O nome da rosa*, de 1980. O texto seria então lugar de resistência, território em que apenas os iniciados poderiam pisar, daí a importância de, em um contexto de repressão e silenciamento, fazer circular os livros proibidos pela autoridade autoritária que se instala nas ditaduras, nos regimes de exceção de maneira geral.

Também nas obras de Mollloy sempre há um livro ou vários deles cuja leitura cumpre o dever de dizer o indizível, de chegar aonde não se pode, ora lidos às escondidas, longe dos olhares inquisidores dos adultos, ora lidos para revelar algo sobre os próprios narradores, como na seguinte passagem de *Varia imaginación* (2003):

Descobri outras vantagens da literatura mais tarde, através do francês. Os parlamentos de Racine, também aprendidos de memória, foram veículos dos meus amores não correspondidos de adolescente, consolo dos enganos que sofri quando adulta. Os ciúmes de Fedra foram os meus quando me descobri envolvida em um triângulo

⁶³ “Fue él quien tuvo la idea. En la cárcel papá lee mucho, empezando por los libros que le permiten tener y siguiendo por los libros de otros presos, que siempre encuentran el modo de hacerlos circular. Eso me lo contó mi abuela. En fin. Como mi padre sabe que a mí también me gusta mucho leer, pensó que podríamos leer ciertos libros los dos al mismo tiempo. Él los lee en español –el reglamento de la prisión le prohíbe leer en otros idiomas– mientras que yo, en el Blanc-Mesnil, leo en francés alguno de los libros que él tiene en la celda”.

amoroso do qual eu não tinha suspeita, seu ‘Comment se sont-ils vus’, para sempre sem resposta adquiriu valor de mantra (MOLLOY, 2003, p. 80-81)⁶⁴.

Varia imaginación é um livro composto de fragmentos de memória que voltam a aparecer retomados e reconfigurados em outros livros, em ensaios, ficção, em entrevistas, constituindo o que Leonor Arfuch (2010) denomina espaço biográfico. Voltaremos em breve a este conceito, assim como procederemos a uma análise da importância da presença dos livros no universo estético de Molloy e na constituição de determinados modos e lugares de enunciação.

Retomando o fragmento de *El azul de las abejas*, citado anteriormente, podemos observar que por meio da indicação das leituras a ausência se converte em presença, através de uma conexão entre as desterritorializações – do pai, na imobilidade da prisão e da filha, obrigada ao exílio na França – que acaba constituindo, na verdade, um território simbólico de encontro, um lugar de fala e escuta, de relação paternal e aprendizado. O fragmento “Enquanto eu, em Blanc-Mesnil, leio em francês algum dos livros que ele tem em sua cela”, nos mostra que por meio de outra língua, de outro território, portanto, a menina consegue de alguma forma receber o pai fora da prisão. A ele era proibido ler em qualquer língua que não fosse o castelhano, para que os responsáveis pela vigilância não perdessem o controle sobre o que entrava e saía, mas as palavras da narradora deixam evidente que tal sistema constituía um fracasso, já que ele tinha acesso aos livros e a um saber que não se limitava pelo espaço físico – o texto, lugar que viaja, para nos referirmos uma vez mais às palavras de Llansol. O livro é um lugar de viagem, um lugar que viaja, que transporta, que leva o que de outra forma estaria interdito. Por isso, as leituras subjazem as relações entre pai e filha: nas palavras de outros, ambos tratam de elaborar o que se passa e que só pode ser dito sem se dizer.

O próprio título – *El azul de las abejas* – faz referência a uma das leituras compartilhadas entre os dois. Trata-se de um manual intitulado *La vie des abeilles* (1901), de Maurice Maeterlinck, do qual o pai copia passagens em castelhano e envia à filha. Quanto à narradora, esta questiona os fragmentos e títulos em castelhano:

Mas eu sei bem, claro, que o título do livro de Maeterlinck é *La vie des abeilles* e que se divide em sete grandes seções das quais a primeira não se intitula “Na entrada da

⁶⁴ “Descubrí otras ventajas de la literatura más tarde, a través del francés. Los parlamentos de Racine, también aprendidos de memoria, fueron vehículos de mis amores no correspondidos de adolescente, consuelo de los engaños que sufrí de adulta. Los celos de Fedra fueron los míos cuando me descubrí implicada en un triángulo amoroso del que no tenía sospecha, su “Comment se sont-ils vus”, para siempre sin respuesta, adquirió valor de mantra”.

colmeia”, mas ‘*Au seuil de la ruche*’: um título que soa muito mais estranho a meus ouvidos, mas também muito mais lindo no fundo (EAA, p. 24)⁶⁵.

Vemos como a narradora tem ciência dos percalços da tradução e de que em outra língua uma mesma enunciação, uma mesma frase pode ganhar ou perder força, pode ser suave ou intensa, revelar fragilidades que o outro idioma oculta, permitir que se nomeie aquilo que não tem nome ou que precisa ser silenciado. Nesse sentido, a literatura seria também lugar de tradução, de elaboração das experiências de separação, de exílio, de perda vivenciados pela família e contados pelo olhar da narradora. O livro, uma ponte, um caminho para a reterritorialização, uma maneira de desafiar a violência da repressão, acaba se tornando uma metáfora da liberdade, como os olhos dos pássaros no conto “Pájaros prohibidos”, de Eduardo Galeano. Também escrito a partir da perspectiva de um contexto ditatorial, o conto narra a história de Milay, menina de cinco anos que, ao visitar o pai na prisão, leva um desenho de pássaros, que é censurado e rasgado. Leiamos o que ocorre depois:

No domingo seguinte, Milay traz um desenho de árvores. As árvores não são proibidas, e o desenho passa. Didaskó elogia a obra e lhe pergunta pelos circulozinhos coloridos que aparecem na copa das árvores, muitos pequenos círculos entre as ramas:

–São laranjas? Que frutas são?

A menina o faz calar-se:

–Ssshhh.

E em segredo lhe explica:

–Bobo. Não vê que são olhos? Os olhos dos pássaros que te trouxe às escondidas (GALEANO, 1986, p. 208)⁶⁶.

Assim como Milay encontrou um modo de burlar o sistema de vigilância, através dos olhos dos pássaros, também pai e filha descobrem caminhos para um encontro impossível, senão pela apropriação simbólica do território da escrita. Por meio dos livros, o pai ensina à filha sobre a vida, comentando, copiando trechos que a narradora frisa que, apesar de complicados, tem a sensação de compreender. Trata-se de um diálogo atravessado pela imposição e pelo impedimento, pela tradução – das línguas, do texto para a experiência –, pelo

⁶⁵ “Pero yo sé bien, claro, que el título del libro de Maeterlinck es *La vie des abeilles* y que se divide en siete grandes secciones de las cuales la primera no se titula ‘En el umbral de la colmena’ sino ‘Au seuil de la ruche’: un título que suena mucho más extraño a mis oídos, pero también mucho más lindo en el fondo”.

⁶⁶ “El domingo siguiente, Milay le trae un dibujo de árboles. Los árboles no están prohibidos, y el dibujo pasa. Didaskó le elogia la obra y le pregunta por los circulitos de colores que aparecen en la copa de los árboles, muchos pequeños círculos entre las ramas.

–¿Son naranjas? ¿Qué frutas son?

La niña lo hace callar:

–Ssshhh.

Y en secreto le explica:

–Bobo. ¿No ves que son ojos? Los ojos de los pájaros que te traje a escondidas”.

silêncio e silenciamento. Há um jogo e nele os olhos dos pássaros cruzam as fronteiras da censura e se convertem em metonímias da liberdade, do sonho, da utopia. A despeito de toda forma de controle, é possível haver territorialização paralela, conforme aponta Haesbaert ao tratar das especificidades das situações de reclusão.

No último livro de Alcoba, *La danza de la araña* (2017), a narradora é uma pré-adolescente de 12 anos que continua a se corresponder com o pai ao mesmo tempo em que vivencia as mudanças que marcam o fim da infância e experiencia novos deslocamentos.

O primeiro capítulo, intitulado “*Mi brújula*”, recupera a saída da narradora de Blanc-Mesnil e sua mudança para mais um lugar mais próximo à capital com a qual a menina já sonhava desde que “iniciara sua viagem” na língua francesa: “Faz dez dias que mamãe, Amalia e eu estamos instaladas em Bagnolet. Continua não sendo Paris, mas a capital está muito perto, desta vez, justamente atrás das curvas da rodovia A3, debaixo do anel viário, ali onde se esconde a estação Gallieni” (ALCOBA, 2017, p. 9)⁶⁷.

Bagnolet fica nos subúrbios de Paris, às margens da cidade e marginal, no sentido de marginalizado: território de migrantes e refugiados, guarda no próprio nome a história de sua formação e seu lugar assinalado do periférico. A origem do termo poderia remeter tanto a *balneolum* quanto a *bannus*, ambos de origem latina, que remetem respectivamente, ao fato de estar cercado de água e ao caráter de exclusão⁶⁸.

O deslocamento, embora ainda periférico, pode ser lido como a continuidade do movimento de apropriação simbólica do novo lar, iniciado com a entrada na língua francesa, que *El azul de las abejas* tece como um mergulho profundo, angustiante e apaixonado.

Em *La danza de la araña*, no penúltimo capítulo, encontramos o relato de uma viagem que a narradora faz com a mãe e Amalia, no qual o dicionário *Le Petit Robert* figura como um companheiro inseparável. Ela não o leva à viagem, mas o convoca mais de uma vez, a ponto de Amalia se referir a ele como *Robertito*, forma carinhosa em castelhano, o que a narradora ratifica no seguinte fragmento: “Seria incapaz de viver sem ele. Sinto sua falta desde que estamos aqui. Como se fosse uma pessoa, no fundo – é verdade. Merece que definitivamente

⁶⁷ “Desde hace diez días, mamá, Amalia y yo estamos instaladas em Bagnolet. Sigue sin ser París, pero la capital está muy cerca, esta vez, justo detrás de las curvas de la autopista A3, debajo del periférico, allí donde se esconde la estación Gallieni”. A partir de agora, as citações deste livro serão indicadas pelas iniciais do título, *LDA*, seguida da paginação.

⁶⁸ “L'étymologie du nom Bagnolet pourrait venir de *balneolum*, rappelant la présence d'eau, de mares, de marécages; ou de *bannus*, qui signifie *ban*, marge d'une juridiction, et qui a donné le mot *banlieue*”. Cf. http://perso.numericable.com/gabriel.floricich/saint-ouen/pages/dpt_93/bagnolet.html. Acesso em: 15 mar. 2019.

eu o chame assim: meu Robertito” (LDA, p. 144)⁶⁹. Importante assinalar que no original, em francês, irrompe esse termo do castelhano, como se ecoasse o que a mãe havia dito pouco antes sobre a percepção de que o castelhano e o francês teriam formas muito diferentes de se relacionar com as coisas. “*Mi Robertito*”, evocado na língua materna para declarar o amor pelo francês evidencia a complexidade da relação que a narradora constrói nas linguagens. Aqui, a língua materna recupera a paisagem afetiva e a sonoridade não representa perigo, perda, morte, iminência do desastre, mas perfaz outro percurso: “como se fosse uma pessoa” ou como se fosse a casa.

A bússola, aludida pelo título, aparece como um elemento concreto, pois da sacada do apartamento de onde a narradora observa as Mercuriales, torres gêmeas que se localizam próximas à rodovia, ela vê uma bússola não terminada. Entretanto, o adjetivo possessivo que faz parte do título mostra uma relação de subjetividade, que ao final do capítulo vamos entender. A partir das torres, através das quais ela localiza o Leste e o Oeste, a narradora traça os próprios contornos de uma bússola cuja linha imaginária a leva ao encontro do pai: “No fundo, basta traçar uma linha imaginária entre os dois retângulos de vidro para inscrever na paisagem os quatro pontos cardeais, sem que falte nenhum. Papai se encontra no extremo sul – em alguma parte da linha invisível” (LDA, p. 13)⁷⁰.

O fato de a narrativa se iniciar com essa imagem nos mostra que há estratégias para habitar a distância, para armar encontros, traduzir a dor da separação. De certo modo, esse pai que rompe as fronteiras da prisão para se fazer presente, mesmo cerceado pela vigília dos censores, e conduzi-la ao aprendizado de uma língua que ele mesmo está proibido de usar, figura como um guia. Nesse sentido, ao tornar sua a bússola, a narradora inverte os pontos cardeais: seu norte se encontra em algum lugar longínquo do sul.

A narradora fica fascinada por um relato que o pai conta em uma de suas correspondências, motivo pelo qual o tema será recorrente em suas cartas por pelo menos dois meses. Uma tia da narradora contara ao pai, em uma de suas visitas, a história de um amigo que tinha uma tarântula – *araña pollito* – como animal de estimação. Sempre que o homem chega ao apartamento, conta o pai, a aranha faz uma espécie de dança, após o que ele a liberta um pouco de sua gaiola e a acaricia por um breve instante. Vejamos:

⁶⁹ “Sería incapaz de vivir sin él. Lo extraño desde que estamos acá. Como si fuera una persona, en el fondo –es verdad. Merece que definitivamente lo llame así: mi Robertito”.

⁷⁰ “En el fondo basta con trazar una línea imaginaria entre los dos rectángulos de vidrio para inscribir en el paisaje los cuatro puntos cardinales, sin que falte ninguno. Papá se encuentra al extremo sur –en alguna parte de la línea invisible”.

Por isso, desde que vivem juntos, quando o homem está de volta, a dança da aranha é cada vez mais demonstrativa. E o vínculo entre o homem e o animal mais forte. Quanto mais passa o tempo, mais se comove o amigo de minha tia diante da ideia da sequência cotidiana – quando sabe que o reencontro se aproxima, embora ele não dance, se emociona de antemão. A chave na fechadura e a aranha que acorda. Seus passos sobre o soalho e a aranha que se entusiasma. As piruetas detrás das barras que tilintam de impaciência (*LDA*, 2017, p. 18)⁷¹.

A história contada pela tia ao pai e compartilhada com a filha se converte, ao longo do livro, em metáfora para aludir aos encontros entre ambos, através, primeiramente, das cartas, cujo recebimento na prisão liberta-o momentaneamente do cárcere, e, ao fim do livro, do encontro físico após quase três anos de separação. Embora a narradora não explicita, e tampouco o pai, as cartas que chegam cada vez mais pontualmente àquele território marcado mais pelo terror, não de quem fica fora de um lugar demarcado, como apontava Haesbaert, mas daqueles que, estando dentro de um território se veem reduzidos a um lugar desterritorializador, parecem representar um espaço que ultrapassa o cárcere. Vistas assim, as cartas são também linhas de fuga, para retomar aqui o conceito deleuze-guattariano com o qual Hasebaert trabalha, sobretudo no capítulo três de seu citado livro. Retomamos o conceito, mas propomos que, enquanto o poder desterritorializador e ao mesmo tempo fortemente territorializador da prisão – já que demarca um lugar de movimento restrito e altamente controlado –, parece impedir qualquer apropriação ou domínio por parte do pai recluso, o contato com a filha, em processo de reterritorialização na França e no francês, pode ser entendido como sua saída, sua libertação, sua dança. As cartas são a carícia necessária para uma dança momentaneamente libertadora: fuga em linhas, em metáforas. Outra territorialidade vai se conformando neste ponto de contato que liga o extremo sul – conforme diz a narradora – e os subúrbios de Paris, cujos encontros, assim como os da aranha e seu dono, “são sempre silenciosos” (*LDA*, p. 19)⁷².

A partir da narrativa, a menina passa a desejar ter também uma aranha como a do relato, mas o pai a desencoraja e, por fim, consegue convencê-la da impossibilidade de ter o animal. Ela, então, reflete sobre a situação enquanto olha as torres – as Mercuriales – que estão em frente ao edifício para onde se mudara com a mãe e Amália, a amiga que divide com elas o apartamento.

⁷¹ “Por eso, desde que viven juntos, cuando el hombre está de vuelta, la danza de la araña es cada vez más demostrativa. Y el vínculo entre el hombre y el animal más fuerte. Cuánto más pasa el tiempo, más se conmueve el amigo de mi tía ante la idea de la secuencia cotidiana –cuando sabe que el reencuentro se aproxima, si bien él no baila, se emociona de antemano. La llave en la cerradura y la araña que se despierta. Sus pasos sobre el parqué y la araña que se entusiasma. Las piruetas detrás de los barrotes que tintinean de impaciencia”.

⁷² “son siempre silenciosos”.

Esta noite, voltando a pensar em tudo aquilo, sinto que a tarântula me faz falta, e inclusive muito mais. Como no caso do homem de La Plata, creio que o que mais me comove, no fundo, é o pequeno ritual cotidiano – esse a que o homem está tão ligado e que eu também estive a ponto de conhecer. Sim: o que realmente me faz falta, esta noite, é me reencontrar com a dança da aranha. E saber que o que ressoa ali, a apenas uns metros de mim, é uma vez mais, a gaiola que tintila de impaciência (*LDA*, p. 22-23)⁷³.

Temos neste fragmento nova alusão à situação paterna e ao desejo não diretamente mencionado em nenhuma parte do livro de que as portas da prisão finalmente se abrissem para a saída do pai. O ritual da aranha é o ritual das cartas, mas fica apenas no plano narrativo, já que não pode ser reelaborado por meio da liberação efetiva e provisória de uma aranha de estimação que dançaria de contentamento, como o próprio pai parecia fazer a cada carícia remetida pelos correios.

O final do livro, que parece encerrar um ciclo principiado com *La casa de los conejos* nove anos antes, coincide com a concretização do reencontro com o pai, que ganha liberdade provisória e foge da Argentina por temor ao que poderia ainda acontecer. Voltaremos a essa questão posteriormente, mas por hora vale mencionar apenas que, embora ausente da convivência com a filha, ele se fez muito mais presente, sobretudo em *El azul de las abejas*, que as pessoas com as quais a menina convivia cotidianamente, por isso, o reencontro se mostrou mais estranhamento que reconhecimento.

Retornando à problemática da relação entre território[s] e o lugar de enunciação, é preciso pensar sobre as vozes narrativas que conformam a obra de Molloy e de Alcoba, uma vez que ambas se autodenominam escritoras argentinas, reivindicando, assim, um ponto a partir do qual se posicionam. Entretanto, ambas “falam” de lugares deslocados não apenas geoespacialmente, mas do ponto de vista das linguagens – uma das marcas mais territorializadoras a que podemos nos referir– e das relações temporais, inclusive. Ambas as escritoras trabalham memórias pessoais e alheias em seus livros, especialmente Alcoba com a revisitação ao período pré-ditatorial e ditatorial, um retorno a distância e em outra língua a uma história marcadamente traumática, carregada de lacunas e silenciamentos.

Que modos de enunciação assumem essas vozes que revisitam uma Argentina que já não existe como na memória, mas que persiste como memória?

⁷³ “Esa noche, volviendo a pensar en todo aquello, siento que extraño la tarántula e incluso mucho más. Como en el caso del hombre de La Plata, creo que lo que más me conmueve, en el fondo, es el pequeño ritual cotidiano – ese al que el hombre está tan ligado y que yo también estuve a punto de conocer. Sí: lo que realmente extraño, esta noche, es reencontrarme con la danza de la araña. Y saber que lo que resuena ahí, apenas unos metros de mí, es una vez más, la jaula que tintinea de impaciencia”.

Seriam elas vozes desterritorializadas? Representantes de um lugar inexistente? Um fora de lugar e de tempo? Trata-se, a nosso ver, de projetos escriturais cujas relações se dariam na multiterritorialidade ou apatridade [Molloy] e ao mesmo tempo na extraterritorialidade [Alcoba, sobretudo], na intempérie em que se encontra um dizer obrigado a calar uma língua para elaborar a memória de experiências vividas nessa mesma língua.

Achugar, em seu “Ensaio sobre a nação no início do século XXI. Breve introdução *in situ/ab situ*” afirma que o lugar onde o sujeito se encontra modifica e condiciona o discurso, ao passo que – *ab situ* – “o lugar a partir do qual se fala não necessariamente tem que ser um lugar geográfico e, além disso, como foi assinalado, reiteradamente, o indivíduo pode falar a partir de mais de um lugar” (ACHUGAR, 2006, p. 199).

Mais adiante, ele assevera que “pode-se falar sobre seu lugar estando em outro. O geográfico está atravessado pelo cultural e, também, pelo simbólico. Mas o lugar simbólico é também afetado pelo geográfico e cultural” (ACHUGAR, 2006, p. 199). Nesse sentido, tanto Alcoba como Molloy se exprimem a partir de uma territorialidade que se tece mais no plano simbólico-cultural que no do espaço geográfico, mas certamente não prescinde deste, afinal, é nos deslocamentos diversos que cada uma se coloca numa relação própria com os territórios de acolhida e o da nação deixada para trás. As relações com as línguas serão tratadas na próxima seção, mas estão estreitamente vinculadas à questão dos modos e lugares de enunciação, seja na impossibilidade de escrever em língua materna [caso de Alcoba] e nos julgamentos que advêm dessa condição, a revisão da própria história e a de um passado em constante reescrita, seja na impossibilidade de escrever literatura em quaisquer das línguas que formam parte do repertório multilinguístico [caso de Molloy] por força de voltar à língua materna, ainda que entremeada de expressões e frases inteiras em inglês e francês.

Para Molloy, sempre se escreve a partir de um deslocamento, de um desvio, o que permitiria e até mesmo tornaria inevitável a adoção de um olhar que se coloca nas margens da língua, dos territórios, dos gêneros e das tipologias. Tal visão, segundo a autora, seria agudizada no caso do sujeito do exílio, uma vez que este não se encontra de forma plena em nenhum território, ou encontra-se, fragmentariamente, em múltiplos territórios, mas sempre de maneira provisória. Nesse sentido, a escrita constitui um recurso para o retorno impossível, um abrigo.

Como veremos ao longo deste trabalho, a obra de ambas é perpassada pelas leituras, por certa herança narrativa que remete tanto a uma tradição argentina de valorização do literário e do conhecimento, como também a um desvio para falar daquilo que não se pode dizer exceto pela voz de outro. Não por acaso, em seu livro sobre a escrita autobiográfica na América Hispânica, *Acto de presencia* (1996), Molloy, ao tratar do que chama de cena de leitura, afirma

que uma das características fundamentais da literatura hispano-americana é o ato de recontar, isto é, de tomar os textos lidos como ponto de partida para a escrita da própria história ou de outros, mas de uma perspectiva deslocada. Molloy toma os escritores argentinos Borges e Sarmiento como dois dos maiores praticantes dessa escrita-leitura ou leitura-escrita, ambos lidos como escritores que distorcem, citam mal, inventam autores, fazem alusões errôneas, cometem delitos contra o arquivo europeu. “Pierre Menard, autor do Quixote”, de 1939, talvez seja um dos exemplos mais contundentes dessa postura. O narrador enumera a obra de um romancista – inventado – em contraposição a supostos equívocos cometidos por parte de outros trabalhos de catalogação.

Em defesa de sua memória, o narrador do conto afirma que estão enganados todos aqueles que afirmaram ter Pierre Menard dedicado a vida a escrever um Dom Quixote contemporâneo. Vejamos:

Ele não queria compor outro Quixote – o que seria fácil – mas o *Quixote*. Inútil acrescentar que nunca levou em conta uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir páginas que *coincidissent – palavra por palavra e linha por linha* – com as de Miguel de Cervantes (BORGES, 2007 [1939], p. 38, grifos nossos).

Trata-se, como se pode observar, de escrever o texto lido, de apropriar-se dele palavra por palavra, sem que, no entanto, se trate de uma cópia, porque escrito em outra época, em outro território, cuja linguagem será inevitavelmente deslocada, anacrônica, significará de outros modos. O mesmo livro. Um novo livro. Assim, o ato de escrever é também o de voltar aos textos lidos e rasurá-los, fragmentá-los, fazê-los dizerem aquilo que não diriam por si sós. Dilatar, por fim, a leitura em escrita.

Ainda com Molloy, temos retomada a ideia da biblioteca como a metáfora da literatura hispano-americana, a qual é assumida por outros intelectuais, como Achugar⁷⁴ e Piglia⁷⁵, notadamente a partir de Borges. Nesse sentido, a autora afirma que o autobiógrafo seria um de seus bibliotecários, uma vez que ele viveria nas obras que escreve e ao mesmo tempo estaria sempre se referindo a outros livros, por intermédio dos quais ele se teria lido antes de qualquer escrita (MOLLOY, 1996, p. 27).

⁷⁴ A questão é recorrente em todos os seus textos, mas para citar pelo menos um ensaio, pensemos em *La biblioteca em ruínas*, de 1994. Cf. ACHUGAR, 1994.

⁷⁵ Em Piglia, como em Borges, há sempre um livro, um leitor a desenhar sua própria escrita, como um palimpsesto do qual não é possível recobrar o texto primeiro, mas que deixa pistas para uma busca impossível pela origem do relato. Podemos citar, a título de exemplo, *O último leitor* (2006), conjunto de ensaios nos quais o autor busca, por meio dos autores-leitores, o leitor “que personifica a própria literatura”, que encontra nas leituras a própria vida ou ali a estabelece. Cf. PIGLIA, 2006.

Daniel, protagonista de *El común olvido* é, como informado anteriormente, tradutor, além de ser bibliotecário, e tal como faz com os textos, ao retornar a Buenos Aires, tenta encontrar uma forma de traduzir a perda da mãe e os segredos que ele adivinha de seu passado, nos restos de conversas, recordações de outras pessoas, espelhos dispostos em uma memória que falha em oferecer explicações.

Também no primeiro romance da autora, *En breve cárcel*, publicado em 1981 na Espanha, temos uma protagonista não nomeada que se encerra em um quarto onde anos antes vivera uma história de amor e perda. Ali ela começa a escrever a história da qual precisa se livrar para sair daquele quarto escuro, seu cárcere. Uma escritora e ao mesmo tempo tradutora que narra para esquecer, não para lembrar: COMEÇA a escrever uma história que não a deixa: gostaria de esquecê-la, gostaria de fixá-la. Quer fixar a história para vingar-se, quer vingar a história para conjurá-la tal como foi, para evocá-la tal como em sua saudade (MOLLOY, 1995, p. 15)⁷⁶.

Em *La casa de los conejos*, como vimos anteriormente, encontramos a voz da autora, que se dirige a Diana, a quem parece justificar o nascimento da narrativa. Segundo ela, após uma visita de retorno à Argentina, em que decidiu voltar pela primeira vez à casa onde havia vivido clandestinamente com a mãe, Daniel e Diana, a memória dos eventos que colapsaram sua vida pessoal, assim como a dos amigos de sua família e de todos os argentinos de modo geral, irrompeu de modo arrebatador. A partir desse momento, para usar suas próprias palavras, “*narrar se volvió imperioso*”:

Esse dia, estou convencida, se relaciona com uma viagem que fiz à Argentina, com minha filha, no final de 2003. Nos mesmos lugares, pesquisei, encontrei pessoas. Comecei a recordar com muito mais precisão do que antes, quando só contava com a ajuda do passado. E o tempo acabou fazendo seu trabalho mais rápido do que eu jamais poderia ter imaginado: a partir de então, narrar se tornou imperioso (LCC, p. 12)⁷⁷.

Dessa forma, podemos observar que a experiência pretérita é reativada no presente, sobretudo porque o retorno ao “lugar” que, de certo modo, faz implodir essa memória,

⁷⁶ Todas as citações do livro foram extraídas da edição brasileira – *Em breve cárcere* – publicada em 1995 pela editora Iluminuras. A partir de agora, as referências a esta obra serão feitas com a utilização da sigla *EBC*, seguida da paginação correspondente.

⁷⁷ “Ese día estoy convencida, se corresponde con un viaje que hice a la Argentina, en compañía de mi hija, a fines del año 2003. En los mismos lugares, yo investigué, encontré gente. Empecé a recordar con mucha más precisión que antes, cuando sólo contaba con la ayuda del pasado. Y el tiempo terminó por hacer su obra más rápidamente que lo que yo había imaginado jamás: a partir de entonces, narrar se volvió imperioso”.

restabelece o vínculo rompido e a interdição de décadas. Vejamos a continuação do fragmento anterior:

Vou evocar por fim toda aquela loucura argentina, todos aqueles seres arrebatados pela violência. Decidi-me porque muito frequentemente penso nos mortos, mas também porque agora sei que não se pode esquecer os vivos. Mais ainda: estou convencida de que é imprescindível pensar neles. Esforçar-se para encontrar também para eles um lugar. Isso é o que demorei tanto a compreender, Diana. Sem dúvida por isso demorei tanto (*LCC*, p. 12)⁷⁸.

É possível notar que a narrativa é assumida como um dever a que a voz que se dirige a Diana não pode mais se furtar, por haver entendido que o trabalho de memória estaria muito mais ligado aos que permaneceram do que àqueles que, como Diana e tantos outros, foram assassinados ou desaparecidos.

Merece registro o fato de que para um(a) leitor(a) latino-americano(a), o início dessa citação faz ecoar perceptivelmente a abertura do *Facundo* (1845), de Sarmiento: “Sombra terrível de Facundo, vou evocar-te para que, sacudindo o ensanguentado pó que cobre tuas cinzas, te ergas a explicar-nos a vida secreta e as convulsões internas que arrancam as entranhas de um nobre povo! Tu possuis o segredo: revela-nos”⁷⁹. Esses ecos, essas intermitências, repercutem nas escalas que vão de uma *petite histoire argentine* a um relato no qual se entrelaçam experiência, subjetividade e busca pelo entendimento da história pessoal e coletiva, como trataremos de apontar ao longo deste trabalho.

Alcoba e Molloy se expressam a partir de lugares deslocados, de complexas relações com as línguas, de memórias, alusões e livros que compõem o que a pesquisadora Silvina Carrizo, em artigo sobre o plurilinguajamento na obra *Mais ao Sul*, de Paloma Vidal⁸⁰, denomina “cenas iniciáticas”, ou seja, “metáforas escriturais que contribuem não apenas para a

⁷⁸ “Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. Más aún: estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos, un lugar. Esto es lo que he tardado tanto en comprender, Diana. Sin duda por eso he demorado tanto”.

⁷⁹ “¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta i las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: ¡revelánoslo!”. O livro foi publicado pela primeira vez sob o título *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina*, em 1845. Cf. SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo ó civilización i barbarie en las pampas argentinas*. 3. ed. Nova York: [s.n.], 1868. Versão digitalizada disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/facundo-o-civilizacion-i-barbarie-en-las-pampas-argentinas--0/>. Acesso em: 31 jan. 2018.

⁸⁰ O artigo se intitula “Cenas iniciáticas e plurilinguajamento em *Mais ao Sul*, de Paloma Vidal”, publicado no e-book *(Pós-)memória e transmissão na literatura contemporânea*, do XV Congresso Brasileiro de Literatura Comparada, 2018. Disponível em: <https://www.abralic.org.br/publicacoes/ebooks/>. Acesso em: 03 fev. 2019.

constituição dos núcleos narrativos – tematização –, mas, notadamente, para as interfaces entre usos da linguagem (e as línguas em questão) e as problemáticas das memórias” (CARRIZO, 2018, p. 168).

Embora a proposição da pesquisadora se refira especificamente à obra de Vidal, parece-nos, inclusive pela trajetória marcada pelos deslocamentos e mesclas/apagamentos linguísticos, compartilhada pelas escritoras, que podemos encontrar tanto em Molloy como em Alcoba metáforas organizadoras de projetos que têm no eixo língua-memória-território sua articulação. Também aqui importa ver de que modo os silêncios, os sotaques, as lacunas – os fragmentos – constituem modos de ler e escrever a experiência (CARRIZO, 2018, p. 170). Os usos das línguas, analisados no próximo item, comportam diferentes entradas na narrativa da memória, evidenciando, ademais, o forte vínculo com a territorialidade; não somente o lugar a partir do qual se fala, mas também para o qual se dirige a voz narrativa: que memória recuperar e o que deixar no esquecimento? O que busca Daniel na Buenos Aires que não o reconhece, que imagem materna o território revisitado pode oferecer? A voz da infância que percorre as três obras de Alcoba, a que presente se dirige, a quem interpela? Daniel atua como detetive – e intruso –, segue pistas na tentativa de reunir os traços de um quadro ao qual só terá acesso de forma clandestina, pelas frestas de portas e falas inconclusas.

Já nas narrativas de Alcoba, sobretudo em *La casa de los conejos*, temos a elaboração metafórica do perigoso jogo de poder ao qual a menina se vê impelida. As brincadeiras, palavras cruzadas, carrossel, são fabulações do medo e resistência que a narradora se esforça por opor à desterritorialização instaurada pela clandestinidade.

Voltando à questão do lugar de enunciação sem, entretanto, pretender encerrá-la, tendo em vista que está relacionada a outros eixos deste trabalho e será retomada em diálogo com outros pontos, propomos que a partir da multiterritorialidade, nas relações entre o território argentino e os de exílio, pode-se fundar um lugar de enunciação. Como defendeu Achugar, é possível falar a partir de mais de um lugar, ou estar em um território e falar a partir de outro. O escritor latino-americano, conforme assinalou Piglia no ensaio “*Memoria y tradición*” (1991), está fadado a trabalhar com a ex-tradição. Piglia joga com a ambiguidade do termo para remeter tanto à questão do deslocamento, do cruzamento (forçado) de fronteiras, como também à ideia da tradição, da negação do passado e de necessária sua releitura, papel do intelectual, “a figura da extradição é a pátria do escritor” (PIGLIA, 1991, p. 61)⁸¹.

⁸¹ “la figura de la extradición es la patria del escritor”.

Nesse sentido, as obras de Alcoba e Molloy, escritas em outros países, voltam o olhar para a Argentina, em um resignificante trabalho de memória que estabelece diálogos com certa tradição cultural do livro, com a presença daqueles que permaneceram, da língua, seja em sua preponderância sobre as demais, seja na recusa da língua materna, que, no entanto, subsiste como resíduo em determinados termos e usos singulares. Assim, o campo literário (BOURDIEU, 1996, 2002) se estende para além do território nacional e da língua, reorganizando a biblioteca tal como Calvino propõe ao afirmar que cada livro reorganiza a prateleira, modifica o sentido dos outros volumes. Tudo o que está na biblioteca argentina ou hispano-americana se vê deslocado por essas obras que tratam de um retorno impossível, mas desejado. Cada história que a memória recria interpela o leitor que conheceu este ou aquele bairro, que experimentou os temores do desenraizamento, o medo da língua, o desejo pela língua, que viveu o trauma da ditadura, que saiu de seu território para encontrar voz e lugar de enunciação.

Vamos nos deter, a partir de agora, a analisar as relações que Molloy e Alcoba mantêm com as línguas materna e adquiridas com vistas a tentar mapear o que revelam de potencialidade e fragilidade nas obras de ambas. Em intrínseca ligação com o território, a forma como as autoras se relacionam com as línguas tem muito a dizer sobre o vínculo com o campo literário, conforme apontado por Carrizo em “Campos literários expandidos”⁸², ao tratar do bilinguajamento na obra do escritor chileno-mapuche Jaime Luis Huenún. Segundo a pesquisadora, ao desnaturalizar a língua oficial e, portanto, colocar sob suspeita a literariedade⁸³ do idioma, o escritor operacionalizaria, pela aproximação a outros campos, uma expansão do próprio campo literário. Trata-se de estender para além das demarcações fronteiriças e linguísticas, mas sempre a partir do território circundado pela fronteira e pela[s] língua[s] a ele vinculada[s].

Ademais, vale pontuar que os caminhos da memória, do acesso ao que alimenta a prática das duas autoras, passam e são interferidos pela correlação entre as línguas.

2.3 AS LÍNGUAS COMO LUGARES DE MULTERITORRIALIDADE

“La palabra faltante en la lengua del Mapuche era la palabra ‘espejo’. Le pregunté si la palabra ‘reflejo’

⁸² Comunicação oral apresentada no IX Congresso Brasileiro de Hispanistas, 2016.

⁸³ A pesquisadora está recuperando o conceito mobilizado por Pascale Casanova, em *A República Mundial das Letras* (2002). Segundo Casanova, a literariedade diz respeito ao capital linguístico-literário associado às línguas, que faz com que algumas sejam consideradas mais literárias que outras. Nesse sentido, uma língua com forte literariedade pode constituir por si só um “‘certificado’ literário” (2002, p. 33).

existía en su lengua. Sí, respondió, ‘reflejo’ se dice con dos palabras: ‘el agua después de la lluvia’”.

Roberto Juarroz, “El lenguaje de la transdisciplinariedad”.

Sabemos que o território não se limita ao espaço demarcado pelas linhas que circundam determinada faixa de terra, mas que, sem deixar de manter vínculo com uma concepção mais concreta, ele se nutre também de aspectos simbólicos, como, por exemplo, as línguas. Não é aleatória a relação que se costuma estabelecer entre a língua materna e a nação – esta vista como a mãe dos habitantes que ocupam uma extensão territorial. Nesse sentido, propomo-nos a analisar a relação entre a língua e a questão do território nas obras de Molloy e Alcoba.

Na primeira subseção, centramos nosso olhar no que denominamos o “voo dos idiomas”, remetendo a uma metáfora usada por George Steiner ao se referir à forma como a mãe lidava com as línguas. Trata-se de analisar a imbricada tessitura dos idiomas na obra de Molloy, a partir de sua experiência pessoal de pertencimento a uma família de imigrantes e dos caminhos por ela mesma trilhados ao deixar a Argentina.

Em seguida enfocamos o universo escritural de Alcoba, considerando as três obras já elencadas anteriormente – *La casa de los conejos*, *El azul de las abejas*, *La danza de la araña* – não sem relacioná-lo também com a história da própria autora, marcada pelo trauma da política do silenciamento vigente nos anos 70 na Argentina e pelo desejo de apagar qualquer traço do castelhano, mergulhando na língua francesa e em suas vogais mudas.

2.3.1 Linguagens entrelaçadas: o voo dos idiomas

“A pesar de que tiene dos lenguas, el bilingüe habla como si siempre le faltara algo, en permanente estado de necesidad. (Esta última frase la traduzco del francés: *état de besoin*).”

Sylvia Molloy, *Vivir entre lenguas*.

“[...] nosotros decimos mesa de luz allí donde el inglés dice Night-table –mesa de noche, como el alemán nacht-tische y el francés table de nuit. Donde el español ve una lámpara, los otros ven la oscuridad del sueño.”

Ivonne Borderlois, *La palabra amenazada*.

Molloy nasceu em uma família de imigrantes e recebeu, além do castelhano, o inglês de origem paterna e, segundo ela, aprendido de maneira informal com a família e o francês, de origem materna. A aquisição deste último obedeceu ao desejo de suprir a falta do idioma da mãe, que não teve acesso a ele porque os avós deixaram de praticá-lo com os filhos mais novos.

Publicado em 2015, o livro *Vivir entre lenguas* constitui-se de fragmentos que reúnem o que toda a obra da autora apresenta, isto é, uma inquietude reflexiva, um e ir e vir aos idiomas que compõem sua expressividade. O livro é um ensaio que repete, sempre por diferença⁸⁴, que volta a pontos que já haviam aparecido na ficção, em textos acadêmicos e que podem ser condensados na pergunta que encerra o citado livro: “No fim das contas, em que língua eu sou?” (*VEL*, p. 76)⁸⁵. Em que língua “é” um escritor que transita, como Molloy, entre línguas? Interessantemente, embora insira o francês e o inglês nos textos literários, a autora só os escreve em castelhano, conforme apontamos no início deste capítulo, ou seja, a língua materna parece constituir o fundo sobre o qual se apoiam as outras duas, ao mesmo tempo em que esse idioma materno é rasurado e deslocado – desterritorializado – pelas línguas de outros afetos, outras afetações e afecções.

George Steiner, em *Extraterritorial, a literatura e a revolução da linguagem* (1990), discorre sobre a estranheza e o estranhamento das línguas dos escritores que transitam ou hesitam entre elas. Logo no início de seu livro, ele retoma a difundida ideia de que o escritor seria alguém intimamente conhecedor e potencializador da língua materna. Por isso, ele afirma, pensar em escritores linguisticamente desabrigados ou “não completamente em casa em sua língua de produção, mas deslocado[s] ou em hesitação na fronteira” (STEINER, 1990, p. 15) causaria certo estranhamento. No entanto, conforme vai apontando nas páginas seguintes, muitos são os escritores que se constituíram precisamente no estranhamento da língua materna, no abandono, na rasura, ou na impossibilidade de recuperar uma língua perdida. A escrita seria então essa busca, a consciência de se encontrar em permanente necessidade, conforme lemos na epígrafe de Molloy com que iniciamos esta reflexão.

Ao tratar de Samuel Beckett e de sua escassez ou economia, Steiner faz a seguinte assertiva:

Até bem recentemente, um escritor era, quase por definição, um ser enraizado em seu idioma materno, uma sensibilidade abrigada mais intimamente, mais inevitavelmente, do que homens e mulheres comuns, na concha de uma língua. Ser um bom escritor significava uma especial intimidade com os ritmos da fala que jazem muito mais profundamente do que a sintaxe formal; queria dizer ter ouvido para essas múltiplas conotações e esses ecos encobertos de um idioma que nenhum dicionário pode transmitir. Um poeta ou romancista que o exílio político ou a desventura pessoal separara de sua língua materna era uma criatura mutilada (STEINER, 1990, p. 26).

⁸⁴ Este é um dos procedimentos organizadores da obra de Molloy: o jogo de reiterações, os deslocamentos diversos que fazem com que nos encontremos em recorrente estado de reconhecimento de determinadas cenas que, no entanto, cada vez podem ser vistas sob outros ângulos. Como ocorre com o aprendizado de um novo idioma, esse procedimento não apenas reconfigura a cena “repetida”, mas redefine a paisagem anterior, amplia as formas de olhar.

⁸⁵ “Después de todo, ¿en qué lengua soy?”

De acordo com Steiner, se houve um tempo em que o escritor era visto como um “mestre especial da língua”⁸⁶, e, nesse sentido, alguém que encarnava como nenhum outro o espírito – leia-se, o imaginário/o mito – da nação, as alterações nas formas de estar no mundo e de estar com o outro, colocam em questão a consonância entre “um único eixo linguístico” e a “autoridade poética” (STEINER, 1990, p. 17). Muitos dos grandes escritores modernos, como o próprio Beckett, Wladimir Nabokov, Borges, Kafka, para citar apenas alguns, são reconhecidos por sua particular forma de entrar e sair dos territórios linguísticos, pelas autotraduções, pelos procedimentos de estranhamento⁸⁷ e transformações do imaginário que expandem as formas de dizer e ler mundos, de habitar o misterioso caos que somos. Recriam, pois, os horizontes da literariedade e convidam a buscar na linguagem essa luz – e essas sombras – que nos permitem redescobrir nossos rostos na “água depois da chuva”.

Em Molloy, a relação entre línguas, a interpenetração que, ora por meio de citações, ora como se apenas continuasse o que está sendo dito em castelhano, está presente em todos os seus livros, denunciando, às vezes, a impossibilidade de se acessar o que se quer enunciar por outro caminho, como ocorre com os personagens de *El común olvido*, por exemplo. Logo no início, Daniel se recorda de uma carta que um amigo da mãe havia enviado anos antes informando sobre a morte do pai. Nela, Juan o convida a ir conversar com ele quando fosse a Buenos Aires e se expressa numa mescla de espanhol e inglês: “penso que você não tem, como dizem em inglês, *the whole pictures*” (ECO, p. 20, grifo nosso)⁸⁸. Essa imagem do quadro (in)completo voltará a aparecer em outros momentos, pois Daniel se dará conta de que não é possível recuperar uma imagem total do pai, nem da mãe, muito menos de si próprio, uma vez que depende da memória de outros sujeitos que, como Beatriz, estão mais interessados em esquecer que em recordar.

O francês aparece, em geral, em citações de escritores com os quais se identifica a voz narrativa ou para referir-se ao desejo de suprir a falta da mãe, pelo menos o que Molloy enxerga

⁸⁶ Steiner afirma que o pensamento romântico vai ao encontro do senso comum ao ligar, de maneira praticamente equivalente, a língua (uma língua) ao território simbólico do nacional. No entanto, lembra que grande parte da literatura europeia se assenta sobre a pluralidade linguística, pelo menos até o final do século XVIII. O estranhamento causado pela ideia de um escritor “em hesitação” ou habitado por outros idiomas seria, portanto, fruto de novos modos de se relacionar com os territórios e com a própria produção literária.

⁸⁷ Pensemos em Nabokov, que além de ter desenvolvido sua produção literária em três línguas e ter se dedicado a traduções em francês, russo e inglês, retraduziu Edgar Allan Poe do russo para o inglês e, como destaca Steiner (1990, p. 18), traduziu *Lolita* (1955) de volta para o russo. Steiner observa, ainda, que a linguagem de algumas de suas obras “é estrangeira não apenas em detalhes de uso léxico, mas em seus ritmos primários, que vão contra a índole natural da fala inglesa e americana” (p. 20), a ponto de postular a ideia de que uma das raízes desse estranhamento estaria na pressão exercida pelo russo e, mais especificamente, pela poesia russa.

⁸⁸ “pienso que no tenés, como dicen en inglés, *the whole pictures*”.

como falta, dado que deseja aprender a língua que havia sido interdita à mãe em decorrência do processo migratório da família. Aqui estamos lidando, ademais de um traço específico da escrita de Molloy, com um dado da cultura argentina, que desde o final do século XIX até meados do século XX recebeu muitos emigrantes vindos de distintos países da Europa. Dessa forma, por muitos anos, certos setores da classe média alta e da elite argentinos mantiveram como ideal o conhecimento de pelo menos duas línguas, bem como a manutenção de tradições e costumes dos países de origem dos imigrantes.

Tanto em *Varia Imaginación* como em *Vivir entre lenguas* aparece um relato intitulado “*Novela familiar*”⁸⁹, no qual Molloy revela a contaminação das memórias e o incômodo provocado por não conseguir recuperar claramente uma recordação da primeira infância, de modo que estamos diante de uma cena iniciática, que dará lugar a dois relatos distintos.

Minha avó, a mãe de meu pai, morreu quando eu tinha quatro anos: lembro-me de ter ido visitá-la pouco antes de sua morte, lembro-me de ter-lhe falado, não sei em que idioma. Essa recordação, este não saber em que idioma lhe falei, não me deixa. De fato, eu a usei em dois relatos, *trying to make sense of it*: em um desses relatos, um menino fala em inglês e faz a avó feliz; no outro, ele se recusa (MOLLOY, 2003, p. 76; *VEL*, p. 11)⁹⁰.

O fragmento citado mostra como a questão das línguas é central na obra da autora, que, por meio da escrita, transforma o estranhamento em abertura, desdobrando a cena em outras. Mobilizando diferentes possibilidades narrativas, ela pode reelaborar o esquecimento para que o indefinido que o esquecimento não permite acessar possa fazer sentido – *trying to make sense of it*.

Interessante observar que este relato está presente também em *El común olvido* e o menino é, nesse caso, Daniel. Durante um encontro com o primo – Cirilo –, Daniel é provocado a recordar uma anedota que envolve um encontro com a avó paterna, pouco antes de seu falecimento. Ele afirma recordar a mãe repetindo, num tom triunfal e cúmplice, que, quando criança, o filho havia dado um desgosto à avó. Cirilo, por sua vez, conta que, após um período

⁸⁹ Não parece fruto do acaso o relato receber como título o conceito desenvolvido por Freud em *O romance familiar do neurótico* (1908), tampouco o fato de ele aparecer na análise que a autora faz das narrativas de infância, no livro *Acto de presencia* (1996). Romance familiar – novela familiar, em castelhano – constitui uma importante forma de organização psíquica e subjetivação da criança, que elabora fantasias sobre a origem da família e as relações entre seus membros. O caminho trilhado pelo imaginário da criança responderia, como observam Amati-Mehler *et al.* (2005, p. 125) a uma necessidade de afastamento e diferenciação dos pais. Em Molloy, a referência denuncia o caráter de fabulação, de construto desses relatos com os quais projetamos no passado elementos que conformariam – e confirmariam – quem nos tornamos (ou gostaríamos de nos tornar) no presente.

⁹⁰ “Mi abuela, la madre de mi padre, murió cuando yo tenía cuatro años: recuerdo haberla ido a visitar poco antes de su muerte, recuerdo haberle hablado, no sé en qué idioma. Este recuerdo, este no saber en qué idioma le hablé, no me deja. De hecho, lo he usado en dos relatos, *trying to make sense of it*: en uno de esos relatos, un chico habla en inglés y hace feliz a la abuela; en el otro se niega”.

de resistência, Daniel teria finalmente usado o inglês para fazer um comentário sobre os olhos da avó, fato comemorado por ela e por toda a família. De todo modo, a questão não se fecha, pois o protagonista – já adulto – se sente desconcertado pelo saber precário de que dispõe e por não ignorar a manipulação da memória como arma na disputa pelo romance familiar.

Da hesitação a que se refere Steiner, surge a riqueza, não isenta de angústia, de se poder dizer de várias formas, de se recordar e esquecer em mais de uma língua, de tentar mitigar a dor da perda inventando um relato em que seria possível ter falado à avó na língua desejada por ela. Ao mesmo tempo, não se pode ignorar o fato de que a criança que foi pode ter recusado a fala, escolhido o silêncio.

Amati-Mehler, Argentieri e Canestri analisam o papel das mesclas, transferências e outras complexas relações a que os indivíduos bilíngues, polilíngues e políglotas recorrem, consciente ou inconscientemente, para retomarem questões de seu passado, para ressignificarem experiências, bem como para recompor uma subjetividade não raras vezes fragmentada. No livro, intitulado *A Babel do inconsciente: língua materna e línguas estrangeiras na dimensão psicanalítica* (2005), os autores partem da própria vivência como psicanalistas e dos atendimentos a pacientes, ora na língua materna, ora em uma língua aprendida posteriormente, ora na mescla entre várias línguas para pensar nas implicações do polilinguismo e políglotismo na conformação de uma imagem da própria subjetividade.

Os autores distinguem o polilinguismo, que se refere ao aprendizado natural de várias línguas na primeira infância, do políglotismo, que por sua vez está relacionado à aquisição posterior de outro[s] idioma[s], o que, segundo eles, implicaria menor envolvimento emocional. De toda forma, defendem os psicanalistas, a aquisição de um ou mais idiomas invariavelmente opera uma pequena revolução na primeira língua, uma vez que não se limitaria à ampliação do repertório sintático e lexical. O ponto principal diz respeito a uma mudança no sistema de relações que cada falante tem em sua mente, de forma que “ao aprender uma nova língua nossa relação com o mundo – ruidosa ou imperceptivelmente – se transforma” (AMATI-MEHLER *et al.*, 2005, p. 144). Nesses termos, aprender outra língua é se apropriar de um novo modo de perceber e criar a realidade, o que certamente não se faz sem um enfrentamento com as formas acostumadas do olhar.

O primeiro relato de *Vivir entre lenguas*, intitulado “*Infancia*”, aponta para a complexidade que se oculta por trás da definição “trilíngue” com a qual Molloy costuma se autodefinir. Aqui, aparece claramente a relação entre a ruptura da chegada da irmã e a aquisição do inglês, como uma resposta à perda de território, de um lugar antes tido como próprio, como seguro.

Falei espanhol primeiro, logo aos três anos e meio meu pai começou a conversar comigo em inglês. Também quando tinha três anos e meio nasceu minha irmã: em vez de atirar os pratos pela janela, como Goethe quando criança ao nascer seu irmão Hermann Jakob, adquiri outra língua que é outra maneira de romper com o que é seguro. O francês veio depois e não comemorou nenhum nascimento. Foi mais uma recuperação (*VEL*, p. 9)⁹¹.

Como acontece ao longo de sua obra, através de outros personagens ou de sua própria voz, a convocação do texto alheio, a citação e a alusão parecem cumprir o papel de traduzir, de ancorar a própria fala, um eco que convida a ser ouvido pelo leitor.

A aquisição das três línguas, portanto, deu-se por razões diversas e caminhos distintos, o que certamente se relaciona com as formas como essas línguas constituem determinados lugares na obra da autora. Importante mencionar que os autores de *A Babel do inconsciente* associam o aprendizado de outra língua às questões concernentes à separação, “seja no nível interpessoal, seja no nível da cesura e da discriminação intrapsíquica” (AMATI-MEHLER *et al.*, 2005, p. 156).

Uma análise das ocorrências em seus livros aponta para algo que está presente no fragmento citado: em geral, o inglês é convocado quando algo se rompe: uma ordem, uma compreensão, uma memória à qual sempre falta algo, como nos mostra o fragmento de “*Infancia*”, citado anteriormente. Isso fica evidente tanto com Daniel como também com outros personagens de *El común olvido*, que recorrem à língua inglesa para eludir algo, para ocultar alguma informação. Beatriz, por exemplo, sua prima e uma das informantes, que parece surgir e desaparecer sem nunca revelar onde vive, responde ao ser questionada: “Onde você mora? Atrevo-me a perguntar-lhe agora, e me responde, com toda desenvoltura, muito longe daqui, tonto, *you woldn’t want to know*” (*ECO*, p. 55, grifo nosso)⁹². A interferência do inglês no castelhano rio-platense é um procedimento que instaura um ritmo e uma musicalidade singulares à narrativa. O próprio nome do pai, Charlie, aparece relido sob o signo do estrangeirismo e da ruptura. Daniel, que nunca conhecera verdadeiramente o pai, vê seu nome ressurgir na boca de Ana, mãe de Beatriz, a quem visita periodicamente em uma clínica na tentativa de capturar algo de sua memória, antes que se apague por completo. Em uma das visitas, Ana se dirige a ele enquanto imagina/recorda estar fazendo amor com alguém de seu

⁹¹ “Hablé español primero, luego a los tres años y medio mi padre empezó a hablarme en inglés. También cuando tenía tres años y medio nació mi hermana: en lugar de echar los platos por la ventana, como Goethe de chico cuando nace su hermano Hermann Jakob, adquirí otra lengua que es otra manera de romper con lo seguro. El francés vino después y no conmemoró ningún nacimiento. Fue más bien una recuperación”.

⁹² “¿Dónde vivís?, me atrevo a preguntarle ahora, y me contesta, con toda soltura, muy lejos de aquí, pichón, *you woldn’t want to know*”.

passado e pergunta: “Você gosta de nos observar, Charlie?” (ECO, p. 145)⁹³. No limiar da loucura, da fantasia, de uma memória que se perde e leva junto parte da história da mãe e da própria história que deseja recompor, Daniel ouve o nome do pai, como um intruso que interrompe o ato amoroso. Desconcertado, ele sai da clínica mais uma vez sem compreender as referências.

Poucas páginas adiante, já no capítulo seguinte, o nome do pai aparece novamente, ressignificando ou rompendo uma vez mais com a narrativa que Daniel vai aos poucos tecendo ao seu redor. Enquanto caminha pela rua, encontra um rapaz chamado Esteban, com quem tem mais uma de suas relações provisórias e quase anônimas. Antes de sair, Esteban se dirige a Daniel como Charlie: “Tenho certeza de que vou te ver, Charlie. Por que você me chama de Charlie? – pergunto. Porque chamo todos os gringos de Charlie, me responde” (ECO, p. 150)⁹⁴. O nome do pai usado para se dirigir a qualquer estrangeiro seria uma prática apenas do rapaz? De quem falava Ana? Do pai ou de um estrangeiro qualquer, ele próprio, nem argentino nem estadunidense? Assim como Daniel, nós, leitores, vamos acumulando fragmentos, pistas confusas, silêncios e falas desconexas, cabendo-nos a tentativa de cartografar os rastros deixados pelo passado ou a decisão de aceitar o trabalho que o esquecimento empreende em cada passo, em cada encontro e desencontro na Buenos Aires, também deslocada, a que retorna o protagonista.

Acerca do lugar que o francês parece ocupar na prática da autora, falaremos adiante. Antes, detenhamo-nos no que afirmam os psicanalistas sobre o discurso do sujeito que “pensa, fala, escreve e sonha em diversas línguas” (AMATI-MEHLER *et al.*, 2005, p. 31). Segundo eles, mesmo no discurso monolíngue de “uma pessoa polílingue, outras línguas estão, como dizem tão bem os franceses, ‘en souffrance’ no paciente, no analista, ou em ambos” (AMATI-MEHLER *et al.*, 2005, p. 72). Salvaguardada a especificidade do universo da psicanálise enquanto prática, a ideia de que ao assumir um idioma os outros que constituem o universo subjetivo de quem habita mais de uma língua, permanecem subjacentes, em estado de latência, parece-nos muito relevante.

A própria Molloy, em “*Frontera*”, ao se referir a Nabokov e sua transição do russo ao inglês como língua literária, usa uma expressão próxima àquela mobilizada pelos psicanalistas. Segundo ela, o escritor afirma que, ao traduzir um de seus livros, toma consciência de que poderia usar o inglês como “*a wistful standby*” do russo, isto é, como uma espera melancólica

⁹³ “¿Te gusta mirarnos, Charlie?”

⁹⁴ “A vos seguro que te voy a ver, Charlie. ¿Por qué me decís Charlie?, le pregunto. Porque a todos los gringos les digo Charlie, me contesta”.

(VEL, p. 68). Para Steiner, trata-se da pressão que o idioma materno exerce sobre outro. Essa língua da espera, que pressiona, está sempre à espreita e irrompe de alguma maneira no aparentemente harmonioso expressar da língua que está na superfície, modificando seu ritmo, sua sintaxe, fazendo-a significar em outros territórios, de outras formas. Não por acaso, Fábio Morábito se refere à língua materna como “um osso duro de roer”, uma resistência onde repousa – e aguarda – o verdadeiro pranto, aquele a que o escritor abdica, porque “só deixando de chorar é possível escrever” (MORÁBITO, 2014, p. 177-178)⁹⁵.

No já citado relato – “*Novela familiar*” – aparece também uma interessante observação acerca do imigrante e de sua relação com as línguas:

O imigrante e o filho do imigrante se pensam em termos de língua, *são* sua língua. Minha mãe havia perdido o francês de seus pais, era monolíngue, portanto, argentina. Meu pai falava em inglês com sua mãe, com suas irmãs, e em espanhol com sua mulher e seus amigos. As vezes as pessoas lhe diziam, *Che, inglés* (VEL, p. 10, grifos da autora)⁹⁶.

Aqui o monolinguismo da mãe remete a uma falta, como se ela não pudesse reivindicar sua origem francesa, como ocorria com o marido, duplamente referido pelo “*che*” – tipicamente argentino – e “*inglés*”, numa clara alusão à duplicidade de sua condição de imigrante. Caberá à filha o papel de restaurar a língua perdida, uma homenagem à mãe, assim como Daniel, em *El común olvido*, segue pistas para compor um quadro em que sua mãe e ele próprio ganhem uma face. O francês cumpriria o papel de, mais que devolver à mãe a memória afetiva roubada pela interdição familiar, tentar (re)criar um vínculo afetivo conforme já havia sido sinalizado no fragmento de “*Infancia*”, citado anteriormente.

“Perder” uma língua, ficar deslenguado. Na família de minha mãe eram onze irmãos. Os três mais velhos falaram quando crianças o francês de seus pais, que imagino espesso, meridional; depois a família se tornou monolíngue. Os pais, meus avós, continuariam falando seu francês em particular, quando confidenciavam coisas, quando faziam amor? Ninguém pode responder a esta pergunta. É como se o francês, nessa família, estivesse escondido no armário. Penso: se eu tivesse tido filhos, em que idioma teria falado? Qual teria reprimido?” (VEL, p. 14)⁹⁷.

⁹⁵ “Sólo dejando de llorar se puede escribir”.

⁹⁶ “El inmigrante y el hijo del inmigrante se piensan en términos de lengua, *son* su lengua. Mi madre había perdido el francés de sus padres, era monolingüe, por ende, argentina. Mi padre hablaba en inglés con su madre, con sus hermanas, y en español con su mujer y sus amigos. A veces la gente le decía, *Che, inglés*”.

⁹⁷ “Perder’ una lengua, quedarse deslenguado. En la familia de mi madre eran once hermanos. Los tres mayores hablaron de chicos el francés de sus padres, que me imagino espeso, meridional; luego la familia se volvió monolingüe. Los padres, mis abuelos, ¿seguirían hablando su francés en privado, cuando se contaban cosas, cuando hacían el amor? Nadie puede contestar esa pregunta. Es como si el francés, en esa familia, se hubiera escondido en el clóset. Pienso: si yo hubiera tenido hijos, ¿en qué idioma les hubiera hablado? ¿Cuál habría reprimido?”

O trecho evidencia também uma relação com a herança familiar: que idioma se herda? Qual ou quais são apagados ou colocados no closet em virtude de diversas variantes, como prestígio, afetividades, memória? Que língua continuar? A epígrafe extraída de *Vivir entre lenguas*, citada no início desta seção, realça uma inquietude do sujeito habitado por mais de uma língua, que é a sensação de perda e de falta. Nesse sentido, tanto aquele a quem uma língua é negada, quanto o sujeito que transita entre dois ou mais idiomas, encontra-se nesse “estado de necessidade” a que se refere Molloy, uma vez que ao se expressar em uma língua, a outra está sempre presente *in absentia*, em estado de latência.

O relato da recordação de se dirigir à avó e não se lembrar em que idioma o fez, mostra a inquietação do sujeito que pensa e se expressa em mais de uma língua, pois o esquecimento também advém desse transitar idiomático. Em que língua se pode esquecer? Entre os laços linguísticos, alguns nós parecem impedir o trabalho da memória, ao mesmo tempo em que a falta expande as possibilidades narrativas: se por um lado não é possível recordar, por outro tampouco se pode esquecer o incômodo sentido. Desse modo, surge a reelaboração com o trabalho da escrita: aquilo de que não se lembra é reconfigurado para que se converta em recordação replicada, em múltiplos relatos que partem da mesma inquietação, mas seguem caminhos diferentes a cada retomada.

Não podemos deixar de estabelecer um paralelo entre o relato da aquisição do francês e a história de Héctor Bianciotti, recuperada no capítulo nove de *A babel do inconsciente*, cujo título já nos remete à característica de deslocamento que marca a escrita de Molloy e, como veremos adiante, de Alcoba. Intitulado “Do mundo dos poetas: o estranhamento como profissão”, o capítulo se dedica a analisar de que forma as experiências pessoais de desterritorialização, reterritorialização, exílio, assinalaram os caminhos pelos quais os escritores se posicionaram de forma precisa ou imprecisa, apagando ou buscando, mesclando, traduzindo ou separando as línguas que formam parte de seu universo criativo e pessoal.

Héctor Bianciotti foi um escritor argentino cuja família, de origem piemontesa, havia proibido aos filhos o acesso ao dialeto que constituía sua língua materna para não interferir no aprendizado do castelhano. Os pais, no entanto, mantiveram entre si o uso do piemontês, o que fez com que o filho se sentisse desterrado, sem pátria linguística. Esse, que podemos chamar de primeiro exílio, deixaria profundas marcas em sua vida e em toda a sua obra.

Após a publicação de quatro romances e uma peça de teatro em castelhano⁹⁸, todas elas escritas já no exílio, Bianciotti abandona essa língua na qual já se sentia estrangeiro e assume

⁹⁸ São os seguintes livros: *Los desiertos dorados* (1965), *Detrás del rostro que nos mira* (1968), *Ritual* (1973), *La busca del jardín* (1978) e *Los otros, una noche de verano* (1974).

o francês como a língua da escrita. O abandono do castelhano e a afiliação à língua francesa implicaram também, como observa Claudia Raquel Moronell em sua tese, uma mudança temática, pois das primeiras obras que giravam em torno de personagens confusos e vazios, perdidos em um mundo superficial, o autor passa a “voltar literariamente o olhar em direção ao próprio passado e ao país de origem” (MORONELL, 2015, p. 7)⁹⁹. É sobretudo nas três obras do chamado ciclo autoficcional¹⁰⁰, que Bianciotti evoca a própria trajetória, voltando-se à língua secreta dos pais em *Ce que la nuit raconte au jour* (1992) e que fora negada aos filhos pelo temor sentido pelo pai de que não conseguissem se expressar bem na língua de acolhida. Em *Le pas si lent de l’amour* (1995), ele relata a adoção do francês como a língua literária, afirmando que o processo se dera de forma indireta, “[...] como a hera se enrosca ao redor de uma árvore, secou em mim o espanhol” (BIANCIOTTI, 1995, p. 308 apud MORONELL, 2015, p. 229)¹⁰¹.

Para Moronell, a complexa relação entre Bianciotti e as línguas passa pela interdição do idioma materno e imposição, materializada da figura do pai, do castelhano. Retomando um artigo de Alex Gasquet, a pesquisadora aponta que “Gasquet defende que o sujeito sobre o qual pesa a interdição da língua materna, vê-se forçado à escolha entre aderir sem condições à língua da dominação ou inventar para si, simultaneamente, um eu e uma nova língua” (MORONELL, 2015, p. 229-230)¹⁰².

Bianciotti, citado por Amati-Mehler *et al.* (2005, p. 225), afirma que “a geografia é apenas uma forma aparente, puramente superficial de exílio”, ou seja, o sentimento de desamparo e de perda estaria associado a uma ruptura muito maior que a desterritorialização geográfica, já que revela um rompimento com a infância perdida, silenciada e, sobretudo, com a expulsão do paraíso da língua materna ou, de maneira mais profunda, da língua amorosa dos pais.

No caso de Molloy, a necessidade de recuperação da língua perdida configura-se como uma dívida com a mãe, esta sim exilada da língua materna, excluída de uma parte da família e da própria história.

⁹⁹ “mirar literariamente hacia su propio pasado y hacia su país de origen”.

¹⁰⁰ Formado pelos seguintes livros: *Ce que la nuit raconte au jour* (1992), *Le pas silent de l’amour* (1995) e *Comme la trace de l’oiseau dans l’air* (1999).

¹⁰¹ “como la hiedra que se enrosca alrededor de un árbol, ha secado en mí al español”. Tanto *Le pas si lent de l’amour*, como os demais livros foram traduzidos na Espanha, pela editora Tusquets, pouco tempo depois da edição francesa. A citação extraída da tese de Moronell foi traduzida pela própria pesquisadora a partir do original.

¹⁰² “Gasquet expresa que el sujeto sobre el que pesa la interdicción de la lengua materna se ve forzado a la elección entre adherir sin condiciones a la lengua de la dominación o inventarse simultáneamente un yo y una nueva lengua”.

Porque o francês era o idioma que minha mãe havia perdido eu quis, desde muito cedo, recuperá-lo em seu nome. Não queria que meu pai fosse bilingüe e minha mãe não. Quando bem pequena, pedi para aprendê-lo e contrataram uma professora, uma velha amiga de uma tia da minha mãe, para que ensinasse a minha irmã e a mim (VEL, p. 14)¹⁰³.

Assim, o francês está associado à memória da mãe, bem como à revelação de algo relacionado aos amores proibidos, como ocorre em *Varia Imaginación* (2003) quando conta sua paixão pela professora de francês e a profunda identificação com Gide. Nesse caso, a língua francesa penetra o espanhol para apresentar a iniciação ao novo idioma ao mesmo tempo em que marca a descoberta da sexualidade e do desejo:

[...] secretamente me reconhecia em Gide: em seu protestantismo, em seus intermináveis debates morais acerca de uma sexualidade que eu imaginava ser a minha, mas que não estava totalmente segura, na eficácia de certas frases aprendidas de memória, como um talismã, que ainda, com maior ou menor exatidão, recordo: “*Chacun doit suivre sa pente, pourvu que ce soit en montant*” (MOLLOY, 2003, p. 28, grifos nossos)¹⁰⁴.

A frase em francês, embora entre aspas, é uma paráfrase de Gide, “*Il est bon de suivre as pente, pourvu que ce soit en montant*”¹⁰⁵, que se traduz como “É bom acompanhar a própria queda, desde que seja para cima”. A “citação” de Molloy pode ser lida como “Cada um deve seguir sua queda, desde que seja para cima” e evidencia uma peculiar apropriação do texto, num gesto semelhante ao de Sarmiento – e Borges – que citam mal, desviam ou atribuem erroneamente a origem de determinadas frases e fragmentos de outros escritores.

Através de Gide, ela pode se olhar no espelho, ler sua própria sexualidade nas palavras alheias, viver a paixão pela professora citando as paixões que são de outro, mas que se tornam suas. Citar, em castelhano, significa, ademais de reproduzir as palavras de outra pessoa, marcar um encontro, “*tener una cita*”. Assim, o encontro com Gide e com o amor recém-descoberto ocorrem de forma desviada, cada um interferido e ressignificado na inscrição perturbadora do deslocamento.

¹⁰³ “Porque el francés era el idioma que mi madre había perdido quise, desde muy temprano, recuperarlo en su nombre. No quería que mi padre fuera bilingüe y mi madre no. De muy chica pedí aprenderlo y contrataron a una maestra, una vieja amiga de una tía de mi madre, para que nos enseñara a mi hermana y a mí”.

¹⁰⁴ “[...] secretamente me reconocía en Gide: en su protestantismo, en sus interminables debates morales acerca de una sexualidad que yo imaginaba ser la mía, pero no estaba del todo segura, en la eficacia de ciertas frases suyas aprendidas de memoria, a modo de talismán, que aún, con mayor o menor exactitud, recuerdo: “*Chacun doit suivre sa pente, pourvu que ce soit en montant*”.

¹⁰⁵ Presente no romance *Les faux-monnayeurs*, de 1925, traduzido ao português como *Os falsos moedeiros* e publicado em 1997.

Na tentativa de apreender a língua materna perdida, temos mais que a mescla, um intento de retorno ao que seria uma linguagem verdadeiramente ligada à mãe, embora carente de significado. Essa recuperação sem sentido pode ser encontrada em “*Homenaje*” – *Varia Imaginación* (2003) – e em “*Ecolalias*”, relato presente em *Vivir entre lenguas* (2015), assim como nos vocábulos e sons carentes de fio condutor presentes na fala de Ana, tia do protagonista de *El común olvido* (2002).

No primeiro caso, temos a enumeração de uma série de termos ligados ao universo da costura, do trabalho das mulheres que tecem. O texto – termo originado do vocábulo latino *textus*, que por sua vez também deu origem à palavra tecido –, se constrói a partir da disposição de retalhos acomodados ao ritmo da escrita, desobedientes a uma ordenação pautada pela lógica. Aqui, a narradora continua o trabalho de reunir os fios, à maneira da mãe e da tia, tentando reconstituir, por meio da tessitura das palavras-retalhos, uma relação perdida no tempo e no esquecimento.

Plumetí, broderie, tafetá, fala, gro, sarga, piqué, paño, lenci, casimir, fil a fil, brin, organza, organdi, voile, moletón, moleskin, piel de tiburón, cretona, bombasí [...] un pespunte, un añadido, una pinza, una presilla, un hilván, las hombreras, ribetear, enhenbrar, una pestaña, vainilla, punto yerba, un festón. La sisa, la hechura.
 Recordo essas palavras de minha infância, nas tardes em que fazia os deveres e ouvia minha mãe e minha tia conversarem no quarto contíguo. Reproduzo esta desordem costureira da minha memória (MOLLOY, 2003, p. 21-22)¹⁰⁶.

Ao tecer essa homenagem, a narradora afirma reproduzir a desordem fragmentária de sua memória, o que, embora pareça paradoxal, desvela o trabalho da rememoração. Toda ordenação revela uma postura de quem o faz, pois mostra as marcas da costura, os pontos, as lacunas, texturas, tessituras afetivas. Até o caos e seu aparente desalinho é significativo e aponta o lugar a partir do qual deve/pode ser lido.

O escritor argentino Alan Pauls tem um pequeno ensaio muito interessante para pensarmos a modulação dada pela narradora a essas palavras recuperadas das tardes de sua infância. Intitulado “Fazer listas é colocar ordem nos desejos”, o ensaio propõe que nesse gênero tão cotidiano, ordinário e aparentemente destituído de subjetividade, há uma comovedora humanidade, pois fazer listas é manifestar perante o mundo o próprio desejo. Não aceitá-lo tal como ele se apresenta, mas nele interferir, imprimindo ao caos a marca de uma leitura singular. Nas palavras de Pauls,

¹⁰⁶ Optamos por manter o original na primeira parte da citação para resguardar a riqueza musical e rítmica do fragmento. “Recuerdo estas palabras de mi infancia, en las tardes en que hacía los deberes y escuchaba hablar a mi madre y a mi tía que cosían en el cuarto contíguo. Reproduzco este desorden costurero de mi memoria”.

a lista dá voz e forma ao que há, ao que se necessita, o que se ambiciona, o que se realizou e, nesse sentido, parece condensar quatro ou cinco núcleos de experiência nos quais a espécie toda poderia se reconhecer: desejo, memória, registro, necessidade, sonho (PAULS, 2010, não paginado).

A lista da narradora pode ser lida como uma coleção de palavras. Coleccionar compartilha a origem etimológica com o verbo ler, pois deriva de *legere*, que segundo Bruna Fontes Ferraz (2014), originalmente dizia respeito aos gestos de colher, escolher, recolher. Dessa forma, a narradora escolhe da “desordem costureira” de sua memória aquilo que vai recolher do passado, ou o que pode colher, brindando-nos uma ordem que é também leitura, ressignificação.

Italo Calvino, no ensaio “Coleção de areia”¹⁰⁷, relata a visita a uma exposição de coleções “estranhas”, dentre as quais uma em particular – constituída por um conjunto de ampolas em cujo interior a colecionadora guardava restos de suas viagens, ou seja, areia – mobiliza a reflexão sobre o ato de colecionar. O que nos interessa destacar aqui é a forma como, estabelecendo um paralelo entre o trabalho do escritor e o da colecionadora, Calvino encerra seu texto conjecturando que “talvez fixando a areia como areia, as palavras como palavras, possamos chegar perto de entender *como e em que medida o mundo triturado e erodido ainda possa encontrar nelas fundamento e modelo*”. (CALVINO, 2010, p. 16, grifo nosso). Fazer listas, colecionar, ler, recolher da desordem dos dias as palavras, os objetos, desejos, é, talvez, começar a compreender.

Em Molloy, os fragmentos são recuperados da infância, numa aproximação à verdadeira língua materna, cuja articulação se faz somente na presença afetiva da figura da mãe e dos jogos fonéticos, como um retorno ao estado em que a criança repete os fonemas indistintamente, brincando de compor paisagens sonoras que se perderão no curso do tempo.

Daniel Heller-Roazen, em *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas* (2010), trabalha, a partir dos estudos de Roman Jakobson, com a ideia de que o esquecimento é o passo primordial para a aquisição da linguagem. De um vasto conjunto de sons que o bebê é capaz de articular até a apropriação de uma língua particular, ocorreria não uma passagem, mas uma peremptória ruptura. Nesse caso, ele especula se as línguas guardariam as ressonâncias, os ecos de uma linguagem potencialmente ilimitada e ao mesmo tempo irrecuperável. Em suas palavras, nossa fala “Seria apenas um eco de outra fala e de algo outro que a fala: uma ecolalia, que

¹⁰⁷ O ensaio foi escrito em 1974, mas publicado somente em 1984, na coletânea de mesmo título, *Collezione di sabbia*.

guardasse na memória do balbucio indistinto e imemorial, que, ao ser perdido, permitiria a todas as línguas existirem” (HELLER-ROAZEN, 2010, p. 9).

No já citado artigo sobre as relações entre linguagem e memória na escrita de Paloma Vidal, Carrizo propõe, a partir de Heller-Roazen, que a noção de ecolalia seja compreendida como

condição metafórica de um processo constante de palimpsesto linguístico cultural e afetivo, isto é cada vez que escrevemos o fazemos na presença de todo o esquecimento do balbucio primeiro, da historicidade das línguas e suas transformações, das variações da linguagem (CARRIZO, 2018, p.173).

Nesse sentido, em “*Homenaje*”, podemos ler as ressonâncias da prosódia aprendida e apreendida fragmentariamente no quarto ao lado, através da escuta amorosa de palavras que circulavam nas tardes de sua infância, elas mesmas sendo ecos da língua francesa perdida pela mãe – “*Plumeti, broderie*” – e recuperada momentaneamente, como flashes de luz capturados instantes antes do desaparecimento. Intermitências.

No fragmento coincidentemente intitulado “*Ecolalias*”, por sua vez, a autora reflete sobre o próprio costume de repetir frases ao acaso, palavras extraviadas de seu passado, bem como de outras pessoas que perderam ou estavam em processo de perda da memória:

Cada vez com mais frequência me surpreendo repetindo frases vazias, pedacinhos de conversas semiesquecidas, frases absurdas derivadas de lugares comuns que ficaram na memória, ou de canções que recordo vagamente, ou de palavras que minha irmã e eu inventávamos quando crianças e nas quais se combinam os idiomas que sabíamos e aqueles dos quais mal tínhamos ideia, o de citações de textos aprendidos de memória (“*Un songe, me devrais-je inquiéter d’un songe*”), tudo isso em uma sequência que repito quando estou só, como para falar comigo, e que não gostaria que ninguém escutasse, pois achariam que estou perdendo a razão (*VEL*, p. 28, grifo nosso)¹⁰⁸.

Esses ecos, que surgem tanto nesses fragmentos quanto em palavras às quais se agarram os personagens em suas obras, apontam para o desejo de proximidade com um balbucio irrecuperável, mas sempre convocado como ruído, como um jogo entre a infância – e os territórios nela habitados – e a senilidade, o esquecimento que trabalha nesse lugar, como ocorre com Ana, tia de Daniel, que repete a cada visita “*Te he estado esperando*” sem que se saiba a quem exatamente ela esperava. Ana também se detém a inventar origens para as palavras:

¹⁰⁸ “Cada vez con más frecuencia me sorprende repitiendo frases inanes, pedacitos de parlamentos semiolvidados, frases absurdas derivadas de lugares comunes que me han quedado en la memoria, o de canciones que recuerdo vagamente, o de palabras que mi hermana y yo inventábamos de chicas y en las que se combinan los idiomas que sabíamos y aquellos de los cuales apenas teníamos idea, o citas de texto aprendidos de memoria (“*Un songe, me devrais-je inquiéter d’un songe*”), todo esto en una seguidilla que repito cuando estoy sola, como para hablar conmigo, y que no quisiera que nadie escuchara, creerían que estoy perdiendo la razón”.

Será que *Vialidad* vem de *Viale*?. Pergunta sem chegar a uma resposta. Não creio, atino a dizer, surpreso uma vez mais por sua capacidade para o despautério que a leva a inventar nexos onde eles não existem e a propor etimologias aberrantes. *Maní* deve vir de *hermanito*, você não acha?, disse-me uma vez em que tinha lhe dado um pacotinho de amêndoas caramelizadas. (*ECO*, p. 109, grifos nossos)¹⁰⁹.

Daniel, contaminado pelo balbuciar da tia, vê-se também compelido a estabelecer conexões deixando-se levar pelo jogo de continuidades sonoras: “Quem seria Luiz Viale? Por que minha mãe seria puta? Por que não sei nada de Alina que montava em pelo e se deixou morrer? Será que *alinhar* vem de *Alina*?” (*ECO*, p. 109, grifo nosso)¹¹⁰. Trata-se de repetições, conexões sem fundo semântico, apego ao rumor da língua, ao que permanece como resto, balbucios sob uma voz que já não se ancora no tempo presente, contaminada pelo espectro da perda da linguagem.

É interessante pontuar que em todas as obras da autora parece haver um conflito entre a referida perda da linguagem, associada à perda da memória, e o desejo inflamado de recuperação, como se, em última instância, os personagens reconhecessem que só se existe na linguagem. No romance *Em breve cárcere*, encontramos a protagonista trancada no quarto, repetindo, fonema a fonema, as dores e os amores vividos anos antes naquele mesmo lugar, tentando fixar nas letras o inapreensível:

Escreve hoje o que fez, o que não fez, para verificar fragmentos de um todo que lhe escapa. Imagina recuperá-los, com eles tenta – ou inventa – uma constelação própria. Já sabe que são restos, cacos diante dos quais se sente surda, cega, sem memória [...]. Gostaria de escrever para saber o que há para além destas quatro paredes; ou para saber o que há dentro destas quatro paredes que escolhe, como recinto, para escrever (*EBC*, p. 15).

Em *Desarticulaciones* (2010), Molloy se propõe a registrar o estilhaçamento da linguagem e da memória de uma companheira de vida e trabalho que sofre de Alzheimer.

Tenho que escrever estes textos enquanto ela está viva, enquanto não há morte ou fechamento, para tentar entender esse estar/não estar de uma pessoa que se desarticula diante de meus olhos. Tenho que fazê-lo para seguir adiante, para fazer durar uma

¹⁰⁹ “¿Vialidad vendrá de Viale?, pregunta sin solución de continuidad. No creo, atino a decir, sorprendido una vez más por su capacidad para el dislate que la lleva a inventar nexos donde no los hay y a proponer etimologías aberrantes. Maní debe venir de hermanito, ¿no creés?, me dijo una vez que le había llevado una bolsita de garrapiñadas”.

¹¹⁰ “¿Quién sería Luiz Viale? ¿Por qué sería puta mi madre? ¿Por qué no sé nada de Alina que montaba en pelo y se dejó morir? ¿Alinear vendrá de Alina?”

relação que continua apesar da ruína, que subsiste ainda que mal restem palavras (MOLLOY, 2010, p. 9)¹¹¹.

Nesse livro, também as palavras por vezes deixam de habitar um espaço de sentido e passam a circular no vazio, apenas como ressonância, vez ou outra capturadas pela narradora.

Já faz tempo que ela inventa palavras, como se falasse consigo mesma em uma linguagem impenetrável. Ontem quando fui vê-la repetia jucuju. Pergunto o que significa; nada, me diz, é uma palavra que inventei. Logo começou a contar as sílabas com os dedos, ritmicamente, JU-CU-JU-CU. Que pena, diz, olhando o dedo mínimo, tem uma sílaba a menos. Por que você não acrescenta uma sílaba, sugiro; pode ser JU-CU-JU-CU-JU. Tenta de novo e dessa vez há um dedo para cada sílaba. Que sorte, diz, e sorri satisfeita (DES, p. 40)¹¹².

O fragmento citado nos remete ao segundo capítulo do livro *Ecolalias*, no qual Heller-Roazen trata de imitações de ruídos, sons de animais, onomatopeias, ressonâncias de um balbuciar esquecido. Nesses momentos, a língua se expandiria para além de si mesma numa abertura que abrigaria a “não língua que a precede e a sucede”, tornando-se “uma exclamação no sentido literal do termo: um ‘chamado’ (*ex-clamare, Aus-ruf*), para além ou para alguém de si mesma, nos sons de uma fala não humana, que não consegue nem se recordar completamente, nem totalmente esquecer” (HELLER-ROAZEN, 2010, p. 15). “Ju-cu-ju-cu” seria testemunha da sobrevivência do balbucio, ecolalia, jogo em que o esquecimento recompõe o antes de tudo, naquilo que ele tem de horizonte e possibilidade. Se o esquecimento, esse primeiro exílio, é a condição do nascimento do falante, a perda da memória que acomete a amiga da narradora aponta para a lembrança da sonoridade latente de todas as línguas.

No conjunto da obra de Molloy, a copresença linguística que, ora se apresenta como mescla, ora como citação, parece reivindicar uma multiterritorialidade e, ao mesmo tempo, denunciar uma certa impostura, uma consciência da tradução e silenciamento. O que em Bianciotti e em outros escritores foi percebido e vivenciado como castigo, como uma expulsão do paraíso para a Babel do exílio – basta recordarmos, com Amati-Mehler *et al.*, que para Bianciotti, “o bilinguismo nos obriga a mentir” (2005, p. 223) – em sua percepção se converteu

¹¹¹ “Tengo que escribir estos textos mientras ella está viva, mientras no haya muerte o clausura, para tratar de entender este estar/no estar de una persona que se desarticula ante mis ojos. Tengo que hacerlo así para seguir adelante, para hacer durar una relación que continúa pese a la ruina, que subsiste aunque apenas queden palabras”. De agora em diante, as citações extraídas do livro *Desarticulaciones* serão referenciadas por meio do uso da sigla *DES*, seguida da paginação.

¹¹² “Hace tiempo que inventa palabras, como hablándose a sí misma en un lenguaje impenetrable. Ayer cuando la fui a ver repetía jucuju. Le pregunto qué significa; nada, me dice, es una palabra que inventé. Luego empezó a contar sílabas con los dedos, rítmicamente, JU-CU-JU-CU. Qué lástima, dice, mirándose en dedo meñique, tiene una sílaba de menos. Por qué no se la agregás sugiero; puede ser JU-CU-JU-CU-JU. Intenta de nuevo y esta vez hay un dedo para cada sílaba. Qué suerte, sonrío satisfecha”.

em riqueza escritural. A inquietante falta aludida na primeira epígrafe desta seção dá lugar à multiplicidade (não menos incômoda) de perspectivas, à consciência de que os idiomas sobrevoam a casa da linguagem, de forma que uma fala esconde sempre o eco de outra, potencialmente presente.

Na introdução a *Poéticas de la distancia* (2006), Molloy e Siskind refletem sobre a questão e afirmam que “ser bilíngue é falar sabendo que o que se diz está sempre sendo dito em outro lado, em muitos lados” (MOLLOY; SISKIND, 2006, p. 19)¹¹³.

A problemática volta a surgir em “*Punto de apoyo*”, presente no livro *Vivir entre lenguas*. Aqui, encontramos novamente a questão das línguas, desta vez uma declaração de que o espanhol seria o ponto de apoio dos outros idiomas. Para Molloy, ser bilíngue implica a existência de um lugar, a partir do qual o sujeito estabelece uma relação de ausência, mais como “sombra, objeto de desejo linguístico”. Consideremos:

Sempre se escreve a partir de uma ausência: a eleição de um idioma automaticamente significa a transformação do outro em espectro, mas nunca sua desapareição. Esse outro idioma no qual o escritor não pensa, diz Roa Bastos, é pensado por ele. O que no início parece imposição – Por que haveria de escolher? – de repente se torna vantagem. A ausência do que se postergou continua a trabalhar obscuramente, como um tácito *autrement dit* que complica o escrito no idioma escolhido e o penetra. Ou melhor, o infecta, como diz Jacques Hassoun, usando o termo como se usa na pintura quando uma cor se insinua na outra: “nous sommes tous des ‘infectés’ de la langue” (VEL, p. 24, grifo da autora)¹¹⁴.

Nesse sentido, o estranhamento e a sensação espectral que rondam o sujeito que é habitado ou infectado pelos idiomas, é visto como um inquietante privilégio, embora não sem cobrar seu preço: a sensação de impostura, de clandestinidade, de habitar um lugar que não é de todo seu, um território que oculta ou soterra outros.

Analisar a presença das línguas na obra de Molloy é aceitar também habitar um lugar impreciso, cuja opacidade nos remete à tensão entre abrigo e desabrigo, memória e esquecimento, desterritorialização e multiterritorialidade. Ou, para retomar Steiner, trata-se de compreender a hesitação dialética que denuncia o que ele denomina de centro perdido. O que a autora chama de ponto de apoio não pode ser confundido com um centro, pois trata-se na

¹¹³ “ser bilíngüe es hablar sabiendo que lo que se dice está siempre siendo dicho en otro lado, en muchos lados”.

¹¹⁴ “Siempre se escribe desde una ausencia: la elección de un idioma automáticamente significa el afantasmamiento del otro, pero nunca su desaparición. Ese otro idioma en el que el escritor no piensa, dice Roa Bastos, lo piensa a él. Lo que al comienzo parece imposición –¿por qué habría de elegir?– pronto se vuelve ventaja. La ausencia de lo que se ha postergado continúa a obrar, obscuramente, como un tácito *autrement dit* que complica lo escrito en el idioma elegido y lo percude. O mejor, lo infecta, como dice Jacques Hassoun, usando el término como se usa en pintura cuando un color se insinúa en el otro: “nous sommes tous des ‘infectés’ de la langue”.

verdade, a nosso ver, de uma ancoragem, de um lugar de abertura para o recebimento dos jogos linguísticos e da memória recriada pela linguagem.

Paloma Vidal, no artigo intitulado “*Lengua lenta*” define como “poética da indeterminação” uma escrita que não se resolve, que trabalha com o inconcluso, com o ausente. A expressão é utilizada na análise que a autora faz de *Lenta biografía* (1990), romance do escritor argentino Sergio Chejfec, cujo protagonista perfaz caminhos circulares na tentativa vã de reaver a história paterna, já ciente de que não alcançará mais que replicar os mesmos vazios: “Nunca tive outra coisa que arremedos de histórias, suposições precárias, inferências incertas e episódios fragmentários para ocupar o vazio que significou sempre dentro de minha consciência e pensamento o passado do meu pai” (CHEJFEC, 1990, p. 110)¹¹⁵.

É possível observar muitos pontos de contato com a obra de Molloy, sobretudo se pensamos em *El común olvido*, já que aqui também temos um filho em busca da narrativa pregressa da mãe, desamparado e preso aos pequenos indícios, a pistas que o levam de volta a uma Buenos Aires alheia a sua ânsia de memória: “Agora me restam apenas recordações, objetos, um quadro que prefiro não olhar, e fragmentos daquele diário que me pediu que queimasse. E o bilhete de um peso, que junto com a caixinha de ossos, me traz, uma vez mais à Argentina” (ECO, p. 16)¹¹⁶.

A nota, como explicamos em outro momento, tinha a inscrição de um hotel e de um nome, detalhes a que o protagonista se apegava, como um investigador que reúne pistas para recompor a cena de um crime. Quem seria o culpado? Que crime fora cometido? Que cidade é essa que silencia, que borra a memória pessoal, coletiva, que deixa nos personagens sempre a desconfiança, que os deixa sempre à deriva? Na leitura nos tornamos detetives, acreditamos estar um passo à frente de Daniel, porém, assim como ele se perde pelas ruas desconhecidas de uma cidade cuja geografia já quase não coincide com o mapa de sua memória, buscando rostos familiares, nós deambulamos em vão. Nada se recupera, não teremos a *whole picture*, apenas sugestões imprecisas de uma sexualidade materna que o narrador parece olhar especularmente, de uma opressão inominada, de um deslocamento linguístico, corporal, territorial. Trata-se, como aponta Vidal em sua leitura de Chejfec, de uma poética da indeterminação, de uma memória intermitente, lacunar, que coteja a herança sem se apropriar de forma completa porque sempre hesitante.

¹¹⁵ “Nunca poseí otra cosa que remedos de historias, suposiciones precarias, inferencias inciertas y episodios fragmentarios para ocupar el hueco que significó dentro de mi conciencia y pensamiento el pasado de mi padre”.

¹¹⁶ “Ahora me quedan apenas recuerdos, objetos, un cuadro que prefiero no mirar, y fragmentos de aquel diario que me pidió que quemara. Y el billete de un peso, que junto con la cajita de huesos, me trae, una vez más a la Argentina”.

Veremos no segundo capítulo de maneira mais detida a questão da memória e do esquecimento, que nas obras de Alcoba e, pelo menos, em *El común olvido*, de Molloy, se relacionam com a repressão e o trauma decorrentes da ditadura militar argentina. A escrita do desamparo, da perda, traduz-se na fragmentação e na permanente fugacidade daquilo que a realidade permite captar, da tradução das experiências nos jogos linguísticos, da reivindicação ou do abandono da língua materna.

Em “*Vuelo directo*”, do livro *Vivir entre lenguas*, Molloy cita uma entrevista em que Steiner fala sobre a passagem natural de um idioma a outro ao referir-se à mãe e à sua experiência de aquisição de línguas na infância. Segundo ele, os idiomas voavam pela casa, pois a mãe começava uma frase em uma língua e terminava em outra, como se se tratasse simplesmente de um processo linear, sem rupturas. No entanto, o próprio Steiner aponta o campo da tradução como aquele em que, entre um voo e outro, o escritor pode se ver no ermo, no vazio.

Para além da tradução, que exige outra relação com a linguagem, podemos afirmar que mesmo nos casos em que se passa de um a outro idioma de forma espontânea, como o citado por Steiner, na fala materna, podemos encontrar um hiato quando se perde a palavra desejada e o sujeito se vê obrigado a recorrer a outra língua ou quando somente uma delas oferece o termo preciso, exato. Nesse sentido, não há garantia de voo direto, sem interferência, sem perplexidade.

A pergunta que encerra *Vivir entre lenguas* – “No fim das contas, em que língua eu sou?” (VEL, p. 76)¹¹⁷ –, assinala um aspecto muito relevante de toda a obra da autora: não se trata de pertencer a este ou àquele território, de optar por um ou outro gênero, de eleger um ou outro idioma no qual se possa “ser”, mas justamente de habitar o entrelaçamento e a copresença das línguas, dos territórios, dos gêneros. É na travessia das fronteiras, no assombroso e rico voo dos idiomas que sua escrita encontra lugar, provisório abrigo para a memória e o lastro deixado pelo tempo, pelas geografias recriadas no limiar da fronteira, na extraterritorialidade, na multiplicidade territorial.

Para seguirmos com a metáfora de Steiner, podemos propor que o espanhol se configura, na escrita ficcional e subjetiva de Molloy, como um beiral onde pousam os pássaros quando cansados do ir e vir. Ponto de apoio, não território fixo, afinal o lugar de ser é desenhado justamente nas aberturas das línguas e nas brechas do esquecimento comum.

¹¹⁷ “Después de todo, ¿en qué lengua soy?”

No próximo item, analisaremos a problemática das línguas no universo criativo de Alcoba, buscando colocar em relevo a forma como a lembrança é afetada pelas escolhas relacionadas ao trabalho com as línguas.

2.3.2 Entre vogais mudas, a língua que transforma

Então, onde começa
esse caminho-passagem?

Solange Rebuszi, *Estrangeira*.

Alcoba, como vimos anteriormente, trabalha a memória do período anterior e posterior à instauração do regime de exceção na década de 70 na Argentina. Os três livros que são objetos da pesquisa podem ser considerados parte de uma narrativa que acompanha os acontecimentos e seus reflexos a partir da recriação do olhar de uma menina que vê sua vida transformada pela perda, repressão e silenciamento decorrentes da ditadura. Cabe recordar que não encontramos somente a voz da menina, mas também da adulta que, vez ou outra, intervém na narrativa, ora para fazer uma releitura dos eventos, ora para apontar no presente do texto sua tessitura.

Diferentemente de Molloy, a relação com as línguas – materna e de adoção – parece ser muito mais marcada por uma cisão, uma ruptura iniciada com a sua entrada na clandestinidade, entre a fabulação – viver numa casa de telhado vermelho – e a dura realidade. Alcoba revisita as experiências do passado, mas o faz em francês, língua de adoção, e não na língua materna. Segundo ela, em fala reproduzida na apresentação de Anne Diatkine, a escrita não teria sido possível de outro modo – “Sem o francês, eu jamais teria escrito” (DIATKINE, 2014, não paginado)¹¹⁸ –, pois o castelhano de certo modo se tornou a língua das experiências que ela gostaria de esquecer.

A problemática das línguas é um ponto fundamental em sua obra, uma vez que, para acessar as lembranças do período traumático revisitado em seus livros, Alcoba precisou, de certo modo, entrar num processo de lembrança e de tradução para a língua francesa. Nesse sentido, podemos pensar esse processo como um movimento de busca do que Amati-Mehler *et al.* chamam de distância de segurança:

¹¹⁸ “Sans le français, je n’aurais pas écrit”.

[...] ao falar dos conflitos e ansiedades de sua infância numa segunda língua aprendida na idade adulta, pode construir uma espécie de ‘distância de segurança’ do tumulto das emoções primitivas que seriam imediatamente evocadas pelas palavras de sua língua materna (AMATI-MEHLER *et al.*, 2005, p. 32).

Embora neste ponto os autores estejam fazendo referência a casos de analisandos e apontem para o risco de se fazer psicanálise aplicada a escritores, podemos, como eles mesmos propuseram, traçar pontos de interseção entre alguns fundamentos da psicanálise e o universo criativo de Alcoba. Ela não traduziu ao castelhano as próprias obras, embora trabalhe com tradução, o que também parece revelar certa resistência a mergulhar novamente no idioma no qual primeiro aprendeu a falar e depois a calar.

Vale a pena nos voltarmos brevemente para a proximidade dessa postura no tocante à escrita e à não tradução com o trajeto de um escritor nascido no Brasil e naturalizado canadense desde os anos 70. Sergio Kokis é uma voz reconhecida na literatura migrante produzida no Quebec, conforme aponta Renato Venâncio no artigo “Escrita migrante e tradução: as línguas de Sérgio Kokis” (2008). Em *Le pavillon des miroirs* (1994), traduzido no Brasil como *A casa dos espelhos* (2000), que forma parte, segundo Venâncio, da chamada trilogia brasileira, o autor recria episódios de uma infância marcada pela desterritorialização.

Kokis adotou o francês como língua de expressão literária e não se autotraduz, assim como Alcoba, mas em seus livros reflete sobre a questão do desenraizamento, da tradução e da busca por um lugar no percurso das línguas e da pintura. É somente através desta última, à qual se aferra “como a uma língua materna, [que pode] posso passear pelo mundo exterior, visitar a vida e me dizer que pertencço a algum lugar” (KOKIS, 200, p. 230). Nesse sentido, embora as línguas estrangeiras lhe parecessem, a princípio, “cheias de promessas, de entonações penetrantes, de raízes próprias para desvendar o desconhecido” (KOKIS, 2000, p. 135), capazes de conduzi-lo à (re)descoberta da própria identidade, ele termina por compreender que a expressão do desejo ou mal-estar em outros idiomas é apenas forma, “pura álgebra”.

Interessa-nos especialmente uma observação que o escritor faz a partir desse deambular pelos caminhos das línguas e suas promessas: “E sei hoje que, até o fim, os sonhos, as carícias e os gritos de dor brotam unicamente na primeira língua. Naquela que marcou, e que nos levou a aprender outras” (KOKIS, 2000, p. 135). Alcoba precisou ir do castelhano ao francês para traduzir em palavras o grito que sentimos iminente desde o primeiro livro e que só pudemos “ouvir” em *La danza de la araña*. A travessia da ferida do silêncio ao choro que irrompe descontroladamente no último capítulo, intitulado significativamente “*araña*”, pôde ser empreendida não no idioma da experiência, mas no da fuga. Talvez, não obstante os gritos de

dor brotem somente na língua que deixou marcado o sujeito a ponto de 78sco-lo a se abrigar em outra[s], a única via de expressão possível seja a da dissidente passagem pela voz do outro.

Após a publicação de seu primeiro livro, em 2007, traduzido ao castelhano como *La casa de los conejos* (2008), Alcoba menciona, em diversas entrevistas, a complexa relação das línguas com a memória e o esquecimento. Na entrevista concedida ao jornal argentino *Página 12*, em 2014, podemos perceber claramente a importância que tem essa questão para o nascimento da escrita e o trabalho da rememoração:

Escrevo em francês, mas estou constantemente nesse jogo. Traduzo do castelhano ao francês, ensinei literatura espanhola clássica durante muitos anos. E agora, como editora na Seuil, ocupo-me da língua espanhola, seleciono uma série de livros que serão traduzidos, de modo que estou constantemente entre os dois idiomas. Por outro lado, creio que o francês me ajudou a encontrar um lugar para voltar à Argentina. *La casa de los conejos* era uma experiência que estava gravada em mim em castelhano, e que fui buscar a partir do francês e com o francês. É difícil sair de um pacto de silêncio. Talvez se possa sair por outro idioma. É uma porta, uma via de escape. Agora, esse ir e vir é algo que me acompanha (ALCOBA, 2014d, não paginado)¹¹⁹.

A relação com o castelhano e o francês mostra-se marcada pela questão do silêncio e da memória, como é possível observar na entrevista citada. Sair de um idioma, entrar em outro, sair por outro, num jogo em que a memória, mais que o esquecimento, cobra seu preço.

O título em francês, *Manèges. Petite histoire argentine*, remete-nos tanto ao carrossel – *calesita* em castelhano e *manège* em francês – que a narradora via girar sem parar quando passava pela praça para se encontrar com os avós ou com a mãe quanto às voltas que os carros davam para que os passageiros não soubessem para onde eram levados e para evitar que fossem seguidos:

Dobramos em uma esquina, à direita, depois imediatamente em outra. Quando chegamos a uma praça cheia de flores a rodeamos várias vezes, duas talvez três vezes, como se reproduzíssemos sobre o asfalto os movimentos do carrossel que, a toda velocidade gira em seu centro, mas em sentido contrário” (*LCC*, p. 44)¹²⁰.

¹¹⁹ “Escribo en francés, pero estoy constantemente en ese juego. Traduzco del castellano al francés, enseñé muchos años literatura española clásica. Y ahora como editora en Seuil me ocupo de lengua española, selecciono una serie de libros que se van a traducir, así que estoy constantemente entre los dos idiomas. Por otro lado, creo que el francés me ayudó a encontrar un lugar para volver a la Argentina. *La casa de los conejos* era una experiencia que estaba grabada en mí en castellano y que fui a buscar desde el francés y con el francés. Es difícil salir de un pacto de silencio. Tal vez se pueda salir por otro idioma. Es una puerta, una vía de escape. Ahora ese ir y venir es algo que me acompaña”.

¹²⁰ “Doblamos en una esquina, a la derecha, luego, inmediatamente en otra. Cuando llegamos a una plaza llena de flores la rodeamos varias veces, dos, quizás tres veces, como si reprodujéramos sobre el asfalto los movimientos de la calesita que, a toda velocidad gira en su centro, pero en sentido contrario”.

Ao mesmo tempo, conforme aponta Santos na já citada Dissertação “*Un mundo más allá del mío*”: *violência e inocência em La casa de los conejos, de Laura Alcoba*, temos a imagem do movimento circular do carrossel: “o último capítulo marca a partida da mãe, ao passo que o prólogo evidencia a chegada da filha na Argentina do século XXI...” (SANTOS, 2014, p. 148). Segundo a pesquisadora, o giro constante da *calesita* pode ser compreendido como alegoria de um eterno retorno sobre o trauma, uma vez que a “narração será repetida, reelaborada e será, ainda, a narração de outras narrações” (SANTOS, 2013, p. 148). Vale mencionar aqui que Paul Ricoeur, em seu importante estudo acerca das relações entre memória, história e esquecimento, passando pela fenomenologia da memória até o que ele defenderá como uma “hermenêutica da condição histórica dos seres humanos que somos” (RICOEUR, 2007 [2000], p. 17), lê dois ensaios de Freud em que figura a problemática do trauma. Trata-se de “Luto e melancolia” e “Rememoração, repetição e perlaboração”, em que o psicanalista defende a indestrutibilidade do passado e aponta a repetição como um sintoma da não elaboração do evento traumático, isto é, do recalque. Dessa forma, como assinala Ricoeur, repete-se para não lembrar, gira-se em torno das mesmas imagens para evitar o trabalho do luto.

Ainda com relação ao título, em artigo publicado dois anos após a defesa da Dissertação mencionada anteriormente, Santos – em coautoria com Pablo Gasparini – aponta para outro sentido do termo em língua francesa. *Manèges* também pode significar, conotativamente, manobra, estratégia, o que remeteria, segundo os articulistas, à questão da possível responsabilidade intencional do engenheiro – idealizador da construção – ao revelar e localizar a existência da imprensa clandestina. Voltaremos a este ponto posteriormente, mas o personagem nomeado apenas como Engenheiro conta para a narradora que tivera a ideia de construir o local (embute) após a leitura de um conto de Edgar Allan Poe, que o leitor descobre depois se tratar de “A carta roubada”. Ao final do livro, quando a narradora descobre a identidade do delator que conduzira os militares até a casa onde ela havia morado com a mãe, Diana e Daniel, afirma:

Il y a des *manèges* subtils, trop subtils. Parfois ils sont barbares. Des stratégies pour dominer autrui et avoir le dernier mot. Pour retrouver une lettre volée, ou pour sauver sa peau, quitte à provoquer un massacre? (ALCOBA, 2007, p. 144, grifo nosso)
 [Hay *estrategias* sutiles, demasiado sutiles. A veces, incluso salvajes. Estrategias para dominar a los otros y tener la última palabra. Para reencontrar una carta robada, ¿y para salvar el pellejo aun al precio de posibilitar una masacre? (LCC, p. 133, grifo nosso)¹²¹.

¹²¹ “Há estratégias sutis, muito sutis. Às vezes, até mesmo selvagens. Estratégias para dominar os outros e ter a última palavra. Para reencontrar uma carta roubada e para salvar a pele mesmo ao preço de possibilitar um massacre?”. A tradução se fez a partir da edição argentina.

Como se pode averiguar pelo destaque no original e na tradução de Brizuela, *manèges*, nesse caso, significa ardil, estratégia. Esse é o ponto observado pelos articulistas, que ainda assinalam a resistência da narradora em aceitar que Poe pudesse servir a algo tão brutal – “Não, não pode ser tão simples. E Poe não pode ser um cúmplice. Não.” (LCC, p. 133).¹²²

O subtítulo, por sua vez, nos ajudará a pensar nas implicações de uma história que se inscreve *a posteriori*, como uma voz que retorna para suplementar as narrativas já conhecidas do período, para dialogar com as vozes que buscam recuperar seu passado. Entretanto, deixemos para olhar cuidadosamente para este ponto mais adiante, no capítulo dois, dedicado à memória e, por conseguinte, ao esquecimento.

Em castelhano, o título se refere ao local usado como imprensa clandestina do grupo *Montoneros*, que imprimia e distribuía a revista *Evita Montonera*, sob o pretexto de vender coelhos. Nessa casa, ocorreu a dissolução do grupo, como assassinato de Diana e Daniel, seu esposo, bem como o desaparecimento de Clara Anahí, ainda bebê.

O livro narra, basicamente, o período em que a filha recebe a notícia de que sua família se mudará para uma casa com telhado vermelho, como sonhava a menina – “Tudo começou quando minha mãe me disse: ‘Agora nós também teremos uma casa com telhas vermelhas e um jardim, acredita? Como você queria’” (LCC, p. 13)¹²³ – até o refúgio da mãe em território francês.

Interessante observar como a entrada da narradora na rememoração da experiência da clandestinidade se dá como uma fabulação, um sem tempo, sem lugar, como nos contos infantis: “Tudo começou quando...”. A ideia de jogo, de fabulação, estará presente nas três obras que compõem nosso *corpus* da autora, mas sobretudo neste livro, em que a narradora, ainda sem compreender a dimensão do jogo no qual acabava de entrar sem ser consultada, tenta se agarrar à infância no que ela tem de elaboração do medo, da angústia, de fabricação de um lugar para se proteger. Em um dos encontros com a mãe, após a prisão do pai e antes de se mudarem para a casa que dá título ao livro na versão em castelhano, a menina estranha a figura materna, recua ante uma imagem que não coincide com a conhecida. Sob o disfarce de um cabelo vermelho – como o telhado da casa – a mãe se aproxima e pede reconhecimento, mas a narradora sente que algo saiu de seu controle, irremediavelmente:

¹²² “Não, não pode ser tão simples. E Poe não pode ser um cúmplice. Não”.

¹²³ “Todo comenzó cuando mi madre me dijo: ‘Ahora, ¿ves?, nosotros también tendremos una casa con tejas rojas y un jardín. Como querías’”.

De repente o sol brilha mais forte. O cabelo vermelho *desta* que veio me buscar reluz como fogo. Que estrondo, é ensurdecador. Uma vez mais, volto a franzir as pálpebras, tão forte como posso, muito mais forte que antes. Inútil. *A partir de agora, eu sei, a luz não estará do meu lado* (LCC, p. 31, grifos nossos)¹²⁴.

A referência ao fechamento das pálpebras pertence também ao universo do jogo infantil. Momentos antes da chegada da mãe, a narradora brinca de abrir e fechar os olhos controlando as imagens com de flashes de luz, fazendo retroceder o mundo e inclusive empurrando-o contra um fundo luminoso, numa captura única do momento e das coisas ao seu redor. No entanto, como vemos no fragmento citado, o vermelho dos cabelos daquela que vai ao seu encontro se impõe, soa ensurdecador e ela não consegue prosseguir o jogo. A metáfora, fruto do trabalho de rememoração da adulta, é lançada no texto como presságio dos dias que se seguiriam, revelando, ao mesmo tempo, uma interpretação da experiência de viver sob a sombra do medo. A luz não estaria mais ao seu lado.

A mãe caminha com a filha e deixa que ela escolha uma boneca, pacto de que a infância ainda será possível? Estamos diante de uma tentativa de manter a normalidade, de reencontrar uma vez mais o território seguro ou simplesmente de aparentar mais um dia de luz quando a sombra já se impõe? O medo não se traduz em palavras, mas em gestos: “Minha mãe me leva agarrada à mão. Eu agarro forte, na outra mão, a mãozinha da linda boneca que me acompanha” (LCC, p. 33)¹²⁵.

Nesse excerto, podemos interpretar a imagem das três de duas formas: a mãe aperta firme a mão da filha querendo transmitir segurança, ao passo que a narradora faz o mesmo para a nova companheira. Ou aí podemos ler uma tentativa de se prender ao mais importante: a mãe se agarra à filha, revelando o amor e o medo de perder-na enquanto a menina segura firme a mão de sua boneca, signo da infância que ela se recusa a abandonar. Cremos mais profícuo, no entanto, não escolher entre uma e outra leitura, mas pensar essa imagem como um quadro de matizes variados sobre um mesmo fundo: o desamparo pelo fim da infância, da família, do lar, da segurança, da palavra.

Em *El azul de las abejas* (2014), dois movimentos conformam a trama: o primeiro deles é a questão da desterritorialização espacial e linguística sofrida pela personagem. O segundo diz respeito à reterritorialização no espaço e na língua francesa, como o seguinte excerto

¹²⁴ “De pronto el sol brilla más fuerte. El pelo rojo de ésta que ha venido a buscarme relumbra como el fuego. Qué estruendo, es ensurdecador. Una vez más, vuelvo a fruncir los párpados, tan fuerte como puedo, mucho más fuerte que antes. Inútil. Desde ahora, lo sé, la luz no estará de mi lado”.

¹²⁵ “Mi madre me lleva aferrada de la mano. Yo aferro fuerte, en la otra mano, la manito de la muñeca hermosa que me acompaña”.

anuncia já no primeiro capítulo: “Minha viagem começou em alguma parte atrás do meu nariz. E muito antes de sair da Argentina” (*EAA*, p. 9)¹²⁶.

A narrativa pode ser considerada uma tentativa de compreensão dos movimentos de saída – ou abandono, de certo modo – em primeiro lugar da mãe (ela viaja primeiro e passará algum tempo até se reencontrarem), da língua materna e oficial, da terra natal em direção à terra do outro, evidenciada pelas aulas de francês com Noémie, professora responsável pela iniciação da narradora na língua que se transformaria, a partir daquele momento, em uma obsessão.

Logo no início do contato com o francês, a descoberta de letras e fonemas desconhecidos deixa a narradora encantada:

De repente Noémie me apresentou caracteres que nunca tinha visto, o acento grave e o circunflexo, e, depois, a “ce cedilha”. Apaixonei-me logo por esse novo sinal, “Ç”, muito mais que por qualquer outro; e em pedacinhos de papel, e nas margens brancas dos diários, e no verso branco dos envelopes das cartas me dedicava a escrever esta simples palavra, *français*, e às vezes as ces cedilhas sozinhas, coladas umas às outras, ççç, até formam uma espécie de cadeia ou sulco (*EAA*, p. 10-11)¹²⁷.

Quando a menina finalmente viaja para se encontrar com a mãe, após quase três anos de espera, descobre que a França imaginada por ela a partir das imagens presentes no livro em que estudava e pelos relatos dos familiares, não coincidia com a realidade. O primeiro desencontro ocorre com relação ao lugar onde a menina viveria com a mãe: segundo os avós e seu próprio imaginário, ela moraria em Paris. Entretanto, assim que chega, constata que a sonhada cidade não seria seu novo lar, mas os arredores, isto é, a periferia: “Porque não se pode dizer que o Blanc-Mesnil fica muito próximo de Paris; na realidade fica quase um pouco longe. Às vezes, tenho a impressão de que fica muito longe” (*EAA* p. 16)¹²⁸.

Desse modo, no segundo capítulo, intitulado “*Casi verdadero*”, temos o relato de como ocorreu esse primeiro deslocamento do imaginário, e de como a narradora buscou manter em suas cartas à amiga Julieta e à professora Noémie, a imagem de que vivia “quase” em Paris, com sua Torre Eiffel e Notre Dame. Para a amiga Julieta, ela enviou um cartão postal com a imagem da torre, de modo a manter o imaginário daquela França para a qual começara a viajar ainda na Argentina, cuidando de não mencionar que “para chegar a Paris desde Blanc-Mesnil é

¹²⁶ “Mi viaje comenzó en alguna parte detrás de mi nariz. Y mucho antes de salir de la Argentina”.

¹²⁷ “Pronto Noémie me descubrió caracteres que no había visto nunca, el acento grave y el circunflexo, y, después, la “ce cedilla”. De este nuevo signo, “Ç”, mucho más que de los otros, me enamoré enseguida; y en pedacitos de papel, y en los márgenes blancos de los diarios, y en el reverso blanco de los sobres de las cartas me aplicaba a escribir esta simple palabra, *français*, y a veces las ces cedillas solas, pegadas unas a otras, ççç, hasta formar una especie de cadena o surco”.

¹²⁸ “Porque no puede decirse que el Blanc-Mesnil quede muy cerca de París; en realidad casi queda un poco lejos. A veces tengo la impresión de que queda muy lejos”.

preciso atravessar Drancy, Bobigny e Patin [...] (EAA, p. 16)¹²⁹. Já no caso da professora, a narradora teve o cuidado de não confessar sua dificuldade em compreender a língua, bem como de desconstruir a ideia de que todos os cachorros e gatos recebiam a mesma denominação:

Mas tomei o cuidado de não dizer a Noémie que, naqueles primeiros dias que passei na França, não havia entendido quase nada cada vez que havia escutado francês *de verdade*. Tampouco lhe disse que em meu prédio há dois cachorros, um pastor alemão e outro pequenininho e beijudo, mas os dois se chamam Sultão. Isso a teria surpreendido estranhamente. Imaginava a Noémie com sua pinta, diante de outro aluno, inclinados os dois sobre o livro de francês em que se viam aqueles dois personagens, o cão Médor e o gato Minet, e voltava a escutá-la outra vez que *assim chamam na França os cachorros e os gatos*. Podia contar-lhe então dos dois Sultões de meu prédio? Não, como eu poderia fazer algo assim? (EAA, p. 18, grifos da autora)¹³⁰.

A referência a Noémie mostra o processo inicial de amadurecimento da menina e seu afeto pela professora que havia despertado nela o desejo pela língua que sempre a encantaria, ao mesmo tempo em que denuncia a distância existente entre o francês dos livros e das aulas e aquele a que ela se refere como *de veras*, isto é, “de verdade”.

O encantamento pela língua será reiteradamente evocado ao longo de toda a narrativa, com descrições da sonoridade, da prosódia, da potencialidade que tem o francês – sobretudo das vogais mudas – de dizer algo ao mesmo tempo em que esconde esse algo que está sendo dito. Um dizer na ausência:

Amei aquela primeira e muda como todas as que vieram depois. Mas mais que isso, em realidade. Creio que a todas, só pelo fato de existir, já as admiro. Às vezes chego a entrever por que as *e* mudas me emocionam tão profundamente. Ser ao mesmo tempo indispensáveis e silenciosas: eis aqui algo que não podem fazer as vogais em castelhano, algo que não conseguirão fazer jamais (EAA, p. 71)¹³¹.

No trecho em questão, sobressai a magia sentida por essa característica do francês e a comparação com a língua materna e seus “ruídos”, sons alheios ao silêncio. Nesse sentido, podemos pensar na atração e encantamento pelas vogais mudas e sua silenciosa participação

¹²⁹ “para llegar a París desde el Blanc-Mesnil hay que atravesar Drancy, Bobigny y Patin [...]”.

¹³⁰ “Pero cuidé muy bien de no decirle a Noémie que, en aquellos primeros días que pasé en Francia, no había comprendido casi nada cada vez que había escuchado hablar francés *de veras*. Tampoco le dije que en mi edificio hay dos perros, un pastor alemán y otro chiquitito y morrudo, pero los dos se llaman Sultán. Esa la habría sorprendido extrañamente. Me imaginaba a Noémie con su lunar, ante otro alumno, inclinados los dos sobre el libro de francés en que se veían aquellos dos personajes, el perro Médor y el gato Minet, y volvía a escucharla explicar que *así llaman en Francia a los perros y a los gatos*. ¿Podía hablarle entonces de los Sultanes de mi edificio? No, cómo iba a hacerle algo así”.

¹³¹ “Amé aquella primera *e* muda como todas las que vinieron después. Pero más que eso, en realidad. Creio que a todas, por el solo hecho de existir, las admiro. A veces llego a entrever por qué las *e* mudas me emocionan tan profundamente. Ser a la vez indispensables y silenciosas: he ahí algo que no pueden hacer las vocales en castellano, algo que no lograrán jamás”.

nos sentidos da língua à necessidade evidente, embora nem sempre nomeada, de não dizer, de “*jugar al escondite*”, como em *La casa de los conejos*, quando a menina brincava de criar palavras cruzadas onde pudesse figurar aquilo que deveria ser silenciado. Em *El azul de las abejas*, o jogo passa a ser o de mergulhar na língua francesa, conhecer suas entradas e saídas como se se tratasse de um sistema de tubulação cujas conexões a narradora se esforça por compreender.

A obsessão pelas vogais mudas, pela discrição representada pelo francês, parece se relacionar à experiência extrema do medo inominado, das perdas caladas, dos desaparecimentos e outras ausências. O castelhano denunciava o “lugar” da menina, de seus pais e companheiros: era preciso calar essas vozes. A língua materna, indiscreta, não ocultava; ao contrário, delatava. Assim havia acontecido com os companheiros de seus pais, com todos aqueles a quem o castelhano obrigara a falar e, conseqüentemente, levava ao desaparecimento e à morte.

Segundo Amati-Mehler *et al.*, quando se substitui a língua da infância por uma segunda língua,

veículo de novos percursos afetivos e de pensamento, adotando um contexto cultural e emocional não hipotecado em conflitos arcaicos, elas não apenas fizeram uma operação a serviço da resistência e da defesa, mas também criaram novas vias, que embora a preço de cisões profundas e dolorosas permitiram-lhes introjeções válidas e estruturantes para a reorganização de sua identidade feminina adulta (AMATI-MEHLER *et al.*, 2005, p. 140).

Os autores estão se referindo a casos de pacientes [mulheres] que adotaram o italiano e então conseguiram reorganizar as experiências a partir dessa segunda língua, recusando-se por completo ou de maneira quase total a lançar mão da língua materna para falar de sua infância. Nesse livro, Alcoba relê todo o caminho que a levou do castelhano ao francês, isto é, o trajeto que viabilizou a elaboração antes soterrada sob o silêncio e que, por sua vez, permite uma reflexão profunda sobre as razões pelas quais escreve em francês e não em língua materna, os motivos e as explicações para algum leitor ou até para si mesma, no concernente ao campo literário argentino.

Essa língua desejada, com presenças ocultas, mas sensíveis à percepção da menina, cumpre o papel de permitir um possível retorno à memória maculada pela dor da perda e do exílio, quase impossível de ser rememorada na língua que deu condição de possibilidade a essa história social e pessoal.

Nesse processo de apropriação da língua do outro, qualquer intrusão foi vorazmente combatida, para que apenas o francês, com suas vogais escondidas atrás do nariz, pudesse ser

canal, lugar de passagem para a voz da menina e, mais tarde, da adulta. No capítulo intitulado “Lulú”, a narradora relata como tenta não se manifestar muito no pátio da escola francesa à qual ingressara, por medo de perder o controle do assunto e por temor a que as pessoas percebessem que o chamado banho linguístico não estava sendo eficiente, mas sobretudo para esconder o sotaque argentino. Ela compara a sensação de ser descoberta a um pesadelo no qual ela se descobre, pelo olhar dos outros, seminua no ônibus:

Mas o pior não é ignorar esse destino, mas saber que todos os passageiros também se deram conta e agora têm os olhos cravados em mim. Me viram e, sobretudo, *sabem*. E eu também sei que eles sabem e no fundo isso é o mais terrível: saber que eles sabem e não poder fazer nada (EAA, p. 34, grifo da autora)¹³².

Ter ciência de que as pessoas que escutam sua voz *saberiam* se traduz para a narradora como a vergonha sentida ao se descobrir sem a proteção da roupa, ou seja, totalmente exposta naquilo que ela parece considerar sua maior fragilidade. Como aponta Molloy, “falar com acento delata o falante: *no se é daqui*” (VEL, p. 61)¹³³. Esse incômodo, que qualquer estrangeiro pode sentir, mostra-se em sua pior face no caso da narradora, pois o verbo “delatar” aqui adquire uma conotação fortemente vinculada ao medo, à traição: eles sabem.

Nesse mesmo capítulo, ela expressa de maneira mais intensa a humilhação e a dor de ser não apenas estrangeira, mas uma exilada, expatriada. Manifesta uma sensação de descontrole, como se o idioma materno a possuísse, controlasse seu corpo, impedindo-a de circular nesse outro lugar. Vejamos:

[...] eu gostaria de desaparecer imediatamente dali, estar em qualquer outro lugar. Mas meu sonho em geral termina com esse sentimento de vergonha, ao passo que meu sotaque, depois da vergonha, continua. Isso é o que me deixa tão nervosa e às vezes também me enfurece tanto. *Queria apagá-lo, fazê-lo desaparecer, arrancar de mim esse sotaque argentino* (EAA, p. 34, grifo nosso)¹³⁴.

Todo o livro gira em torno da tensão entre o desejo da menina de “esquecer”, apagar as marcas do castelhano, que a impedem de se apropriar da língua desejada e a necessidade de recorrer a essa língua para manter contato com o pai, que permanece preso na Argentina e com

¹³² “Aunque lo peor no es ignorar ese destino, sino que todos los pasajeros también se han dado cuenta y ahora tienen los ojos clavados en mí. Me han visto y, sobre todo, *saben*. Y yo también sé que ellos saben y en el fondo eso es lo más horrible: saber que ellos saben y no poder hacer nada”.

¹³³ “hablar con acento delata al hablante: *no se es de aquí*”.

¹³⁴ “[...] y me gustaría de pronto desaparecer de allí, estar en cualquier otro lugar. Pero mi sueño en general termina con ese sentimiento de vergüenza, mientras que mi acento, después de la vergüenza, continúa. Eso es lo que me pone tan nerviosa y a veces también me enfurece tanto. Quisiera borrarlo, hacerlo desaparecer, arrancarlo de mí a este acento argentino”.

o qual mantém correspondências semanalmente, conforme apontamos em outros momentos. Não estaríamos, aqui, diante de um paradoxo semelhante ao vivenciado por Louis Wolfson e que Heller-Roazen elabora nos seguintes termos: “forçando-se a nunca esquecer de esquecer sua língua materna, obrigava-se sempre a lembrar de 86scond-la” (HELLER-ROAZEN, 2010, p. 157)¹³⁵?

Como vimos anteriormente, a persistência de traços da língua materna na nova língua a envergonha, pois é sua presença que a denuncia, de forma que os “autênticos” franceses a categorizam como pertencente ao grupo dos “*enfants réfugiés*”, impondo-lhe o lugar de estrangeira. É também o sotaque que faz com que a bibliotecária da escola onde inicia seus estudos a identifique como estrangeira e passe a duvidar de sua capacidade para ler o tão desejado livro *Le fleurs bleues* (1965), de Raymond Queneau, que o pai lhe indicara:

Porque apesar dos esforços que faço, apesar de todas as vogais que consigo esconder atrás do meu nariz – e cada vez melhor, aliás, neste mês de abril do ano de 1979 –, ainda falo com sotaque argentino. Um sotaque que detesto mais do que nunca. Assim que abro a boca, antes mesmo de falar, já sinto vergonha (EAA, p. 72)¹³⁶.

O desejo do abandono da língua materna, língua ligada à experiência traumática da ditadura, que havia perseguido seus pais e os amigos, que fizera desaparecer inúmeros argentinos, convive com o anseio expresso no seguinte fragmento: “Mas também me perguntava que distância me separava de um idioma francês completamente meu. *Chegarei a tê-lo algum dia? Faz tanto tempo que me pus a caminho*” (EAA, p. 96, grifos da autora)¹³⁷. Molloy, no ensaio “*Desde lejos: la escritura a la intemperie*”, faz um breve recorrido por escritores que, segundo ela, passaram ao outro lado, ou seja, deixaram a língua materna para habitar outra(s). Em todos os casos, diz,

pode-se dizer que a língua deixada para trás, ou à beira do caminho, nunca desaparece, subsiste como resto ativo, intervém, afeta – perturba – a língua nova. Deseja-se pertencer como escritor à cultura adotada, mas não se consegue de maneira absoluta: o escritor está em casa emprestada, estranha, no fim das contas (MOLLOY, 2013, não paginado)¹³⁸.

¹³⁵ O caso de Wolfson é extremo e não se trata de traçar um paralelo entre seu empreendimento e o da narradora de *El azul de las abejas*, mas de apontar o que há de angustiante e contraditório na procura dessa passagem.

¹³⁶ “Porque a pesar de los esfuerzos que hago, a pesar de todas las vocales que consigo esconder detrás de mi nariz –y cada vez mejor, además, en este mes de abril del año 1979–, todavía hablo con acento argentino. Un acento que detesto más que nunca. En cuanto abro la boca, antes mismo de hablar, ya siento vergüenza”.

¹³⁷ “Pero también me preguntaba qué distancia me separaba de un idioma francés completamente mío. *¿Llegaré a tenerlo algún día? Hace tanto tiempo que me puse en camino*”.

¹³⁸ “podría decirse que la lengua dejada atrás, o a la vera del camino, nunca desaparece, subsiste como resto activo, interviene, afecta –perturba– la lengua nueva. Se quiere pertenecer como escritor a la cultura adoptada pero no se lo logra del todo: se está en casa prestada, finalmente ajena”.

Conforme vimos com Haesbaert (2007), o território mantém vínculo tanto com a ideia de terra, como também com a de terror, consequência da sensação de não pertencimento, de estar fora da fronteira, desprotegido. Nesse sentido, a língua que a menina leva consigo para o exílio é portadora da marca do território, pois é por sua fala que ela é inevitavelmente apontada como argentina e, mais que isso, como refugiada. Estamos tratando, sobretudo, do aspecto simbólico, uma vez que ao partir para a França o castelhano atua a um só tempo como territorialização e desterritorialização. Sua expressão oral demarca o lugar de onde partiu e a faz ser nomeada como pertencente àquele território. Ao mesmo tempo, mostra sua situação de desenraizamento, já que, no que concerne àquele limite territorial, a menina só dispõe da língua.

O território, no caso deste livro de Alcoba, parece apresentar-se muito mais sob sua face aterrorizante, pois a experiência da perda do território vivenciada por ela, somada ao fato de que o pai também estava “fora” do território, como vimos ao tratar da desterritorialização na imobilidade, aparecem tematizados em sua obra também na busca incessante pela língua do outro.

Quanto à pergunta feita pelos psicanalistas em *A Babel do inconsciente* – “É possível ‘esquecer’ em uma língua e ‘lembrar-se’ em outra?” (AMATI-MEHLER *et al.*, 2005, p. 140) – acreditamos que, para além da dinâmica do lembrar e esquecer, se sobrepõe um problema de tradução de tradução ou tradição¹³⁹: como traduzir a dor e a repressão, a separação dos pais, a perda da infância, a tentativa de se apropriar de outro território? Que corpo suporta e sustenta a letra que nasce da coragem de tentar?

Em contraposição ao complicado processo de entrada na língua francesa, temos a correspondência entre a narradora e o pai, que a faz ter de lidar com ambas as línguas, tendo em vista que as leituras realizadas por ela em francês precisam ser traduzidas ao castelhano para conformar um território comum com o pai, que só pode enviar e receber cartas no idioma oficial da censura. Assim, a narradora só pode escrever ao pai usando a língua que almeja esquecer e na qual não pode contar essa história, o que evidencia uma situação paradoxal, pois aprendia o francês e sequer podia mostrar ao pai os avanços e pequenas alegrias da descoberta.

Nas correspondências trocadas entre pai e filha, não se fala em exílio, ditadura, ausência ou cárcere. Prevalece, sob mais uma de suas faces, o silêncio, que permeará toda a narrativa. A

¹³⁹ Remetemos à reflexão elaborada por Alexandre Nodari a partir de um neologismo (tradiziam/tradizer) presente em *Grande Sertão: Veredas* (1956). Segundo Nodari, a tradição seria “uma curiosa modalidade de tradução em que não há transporte de uma língua a outra, mas sim um envio do *corpo à letra*” (NODARI, 2017, p. 14, grifo do autor).

censura é compreendida pela narradora, que não questiona a interdição por ter captado as regras do jogo do silenciamento a que se submetia junto ao pai, preso político. As formas do silêncio, para remeter ao título do livro de Eni Orlandi que trabalharemos no capítulo seguinte, se relacionam a diferentes contextos, ora à censura e à imposição, ora ao horizonte daquilo que pode ser dito em determinadas situações.

Segundo Edward Said, em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2001), o sujeito do exílio tem uma visão plural daquilo que lhe passa, o que origina uma consciência a que o autor chama de contrapontística: “Para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente. Assim, ambos os ambientes são vívidos, reais, ocorrem juntos como contraponto” (SAID, 2001, p. 59). No caso de *El azul de las abejas*, o que vemos é a luta da narradora para sair dessa dubiedade, para não ter que lidar com a “tradução” de palavras ou experiências:

Porque eu falava cada vez melhor, claro, e eram cada dia menos as palavras que verdadeiramente não entendia, mas o problema – e eu sabia disso – era que tudo se passava em dois tempos: pensava em castelhano, traduzia mentalmente as palavras, e só depois abria a boca (*EAA*, p. 117-118)¹⁴⁰.

No fragmento anterior, evidencia-se que a língua materna não perturbava seu francês apenas por meio do acento, da sonoridade, mas também por se constituir como um ruído interno, que irrompia mesmo quando estava apenas pensando. A presença perturbadora da língua materna não a deixava trabalhar o esquecimento necessário, não lhe permitia encontrar outra possível subjetividade, construir outras possíveis imagens de si mesma e de sua história.

O fato de a narradora pensar em francês pela primeira vez após concluir a leitura do livro *Le fleurs bleues*¹⁴¹, de Raymond Queneau, não deve ser lido como fruto do acaso, mera coincidência. Trata-se de um romance que narra as aventuras de dois personagens – o Duque de Auge e Cidrolin – mas que oferece, para além da história em si, um jogo, uma espécie de brinquedo que cada leitor vai manejar conforme desejar. Um jogo do qual a narradora aceita participar e que, ao final, a conduz à língua desejada, ao azul almejado:

Porque, claro, ainda que o tenha lido até o final, me dava conta de que no fundo não havia compreendido muito. Havia devorado as palavras e as frases, havia tragado o

¹⁴⁰ “Porque yo hablaba cada vez mejor, claro, y eran cada día menos las palabras que verdaderamente no entendía, pero el problema –y yo lo sabía bien– era que todo pasaba en dos tiempos: pensaba en castellano, traducía mentalmente las palabras, y sólo después abría la boca”.

¹⁴¹ Não encontramos nenhuma edição do livro em português, mas há uma dissertação que além de discutir as questões pertinentes à tradução da obra, apresenta como apêndice o texto integral traduzido, ao lado da versão original. Cf. ABREU, 2011.

livro da primeira à última linha. Mas o que tinha ficado em mim, ao final, era impossível dizer. E no entanto, apesar de muitas coisas terem me escapado, estava segura de que o livro tinha acabado por provocar, à sua maneira, algum efeito (EAA, p. 122)¹⁴².

A narrativa termina com uma citação de Queneau – “Um manto de lodo ainda cobria toda a terra; mas já surgiam, aqui e ali, pequenas flores azuis” (EAA, p. 123)¹⁴³ –, o que nos remete à epígrafe do livro em análise, retirada de *A descoberta do mundo*, de Clarice Lispector. Essa citação de *Le fleurs bleues* se refere ao momento em que o Duque volta ao lugar onde estava no começo da aventura e observa, admirado, suas terras. Segundo a narradora, toda a dificuldade e as sombras que ainda permaneceram após a leitura desse livro se justificariam pela frase citada, que, por outro lado, remete uma vez mais ao título de seu próprio livro e ao encantamento da descoberta de que as abelhas teriam preferência pela cor azul, numa referência ao livro *La vie des abeilles*¹⁴⁴, de 1901, de Maurice Maeterlink. A própria escolha do título havia sido motivada pela cor e pela forma como ela ia se incorporando a suas indagações, além de representar um elo com o pai. Vejamos:

Pode ser que esse livro confirme que as flores azuis são preferíveis a todas as outras, inclusive que inclua uma demonstração: foi exatamente isso que disse a mim mesma. E se, além disso, aquilo que vale para as abelhas valesse também para outros insetos e, quem sabe, para todos os seres vivos... e se todo o mundo preferisse o azul em matéria de flores? Talvez encontrasse nesse livro respostas a todas as minhas perguntas, revelações que logo contaria a papai: foi por isso, a princípio, que o escolhi. (EAA, p. 69)¹⁴⁵.

Já a epígrafe que abre o livro de Alcoba alude à cor azul¹⁴⁶ também como o inalcançável:

¹⁴² “Porque, claro, aunque lo hubiera leído hasta el final, me daba cuenta de que en el fondo no había comprendido mucho. Había devorado las palabras y las frases, me había tragado el libro de la primera a la última línea. Pero qué me había quedado, al final, me era imposible decirlo. Y sin embargo, aunque tantas cosas se me hubieran escapado, estaba segura de que el libro había terminado por provocar, a su manera, algún efecto”.

¹⁴³ “Un manto de lodo cubría aún toda la tierra; pero ya, aquí y allí, asomaban pequeñas flores azules”.

¹⁴⁴ O livro foi traduzido no Brasil como *A vida das abelhas* e publicado em 2001, pela editora Martin Claret.

¹⁴⁵ “Puede ser que este libro confirme que las flores azules son preferibles a todas las otras, incluso que incluya una demostración: eso, exactamente, fue lo que me dije. ¿Y si además aquello valiera también para otros insectos y, quién sabe, para todos los seres vivos... y si todo el mundo prefiriera el azul en materia de flores? Quizás encontraría en ese libro todas las respuestas a todas mis preguntas, revelaciones que luego reportaría a papá: fue por eso, en principio, que lo elegí”.

¹⁴⁶ *Azul* é o título do primeiro livro de Rubén Darío, escritor nicaraguense e um dos nomes mais importantes do modernismo em língua espanhola. O livro foi publicado em 1888, no Chile, e acabou por converter a cor azul em mistério (por que intitular um livro com o nome de uma cor? E por que esta cor?) e símbolo do movimento. Alguns, como o crítico espanhol Juan Valera, defendem que a origem do título estaria em uma afirmação de Victor Hugo (“l’Art c’est l’azur”/“A arte é o azul”), o que é refutado pelo próprio Darío. O fato é que a cor azul assumiu diferentes significados no campo da arte e da literatura. Javier Pérez afirma que na obra *Teoría das cores* (1810), de Goethe, o azul é considerado o extremo interior do mundo, “do qual sempre nos aproximamos, mas que é impossível alcançar” (PÉREZ, 2011, p. 180, tradução do espanhol). O articulista encontra ainda ressonâncias do conto “Pájaro azul” (publicado em *Azul*) na peça homônima de Maeterlinck, escrita em 1906.

Para vermos o azul, olhamos o céu.
 A terra é azul para quem olha do céu.
 Azul será uma cor em si ou uma questão de distância?
 Ou uma questão de grande nostalgia?
 O inalcançável é sempre azul
 (LISPECTOR, Clarice apud ALCOBA, 2014, p. 8)

Esse fascínio pelo azul, pelo distante, sugere uma busca tanto pela (re) construção da própria subjetividade, como também pela ressignificação da distância imposta pelo exílio.

A abertura e o fechamento pela voz de outros nos diz que essa língua do texto está permeada pelas vozes que o compõem e que com ele estabelecem diálogos, percursos que vão do inalcançável azul do céu e da terra vista a distância, da língua pretendida às flores que começam a brotar: flores azuis, já não inatingíveis.

Ao mesmo tempo em que Alcoba nos descortina essa amorosa e desejada entrada na língua francesa, o castelhano persiste como presença inimiga que se quer controlar, abafar, mas que se manifesta na utilização de alguns vocábulos – título de algum capítulo, como “Señorita”, em *Le bleu des abeilles* (ou seja, no original) –, em algumas frases ditas pela mãe ou escritas pelo pai, numa referência à preparação do mate – *yerba, la bombilla* – na edição em francês de *La danza de la araña*, por exemplo. Na edição argentina não há nota do tradutor explicando o uso dos termos já escritos em castelhano no original em francês, o que acaba apagando a interferência dessa língua no texto, uma vez que, ao ler a tradução, o leitor parece estar diante de um texto harmônico. A tensão se dissolve¹⁴⁷.

Talvez o exemplo mais interessante seja o caso do termo “embute”, ao qual a autora dedica todo o sexto capítulo de *La casa de los conejos*. Neste capítulo, a voz que se dirige ao leitor é da adulta, que se recorda de uma palavra utilizada no período a que se refere a narrativa. Ao pesquisar o vocábulo ela se depara com sua “inexistência”, como se fosse fruto de um erro tipográfico – *embuste* é sinônimo de armadilha –, ou mantivesse alguma relação com o verbo “embutir”, o que sua memória não reconhece. Por fim, a narradora chega à conclusão de que se tratava de uma gíria de uso restrito e estreitamente vinculado à repressão sofrida nos anos 70: “‘Embute’ parece pertencer a uma espécie de gíria própria dos movimentos revolucionários argentinos daqueles anos, bem antiquada já, e visivelmente *desaparecida*” (LCC, p. 50, grifo

¹⁴⁷ Quando há destaque é por se tratar da reprodução de diálogos e, nesse caso, não faz diferença se está em castelhano ou francês. Vejamos um exemplo em que temos o uso do itálico no original (nos termos em castelhano) e nenhuma indicação dessa interferência no texto traduzido: “Ensuite, j’imagine que Mariana s’est levée pour réchauffer l’eau du maté et mettre un peu plus de *yerba mate* dan la calebasse [...] pas qu’il soit tiède ou *lavado* [...]” (ALCOBA, 2017a, p. 55). / “Me imagino que luego Mariana se habrá levantado para calentar el agua del mate y poner un poco más de yerba en el recipiente. [...] que estuviera tibio o lavado” (LDA, p. 59).

nosso)¹⁴⁸. Não parece acaso o adjetivo empregado para se referir à palavra “*embute*”, utilizada pelos guerrilheiros, muitos dos quais também figuram entre os desaparecidos, entre as ausências que persistem na memória da narradora. Entre o *embute* [esconderijo] e o *embuste* [cilada] muitas coisas se passam, como comprova a descoberta da narradora de que o responsável pela construção da imprensa clandestina havia sido também seu delator.

Em *La danza de la araña*, acompanhamos a narradora com doze anos, que continua a se corresponder com o pai, ao mesmo tempo em que se desloca para um local mais próximo ao centro de Paris e vive as primeiras descobertas da adolescência. Neste livro, o enfoque não recai sobre o aprendizado da língua francesa, problemática que aparentemente está aplacada, mas temos a entrada de uma nova língua na cena de formação da personagem: o alemão.

Nas cartas trocadas com o pai, este demonstra preocupação quanto às leituras realizadas pela filha, numa tentativa de manter-se presente enquanto permanecia na prisão em La Plata. No colégio em que estuda, ela faz parte do grupo chamado de *germanista*, admirado pelos professores e colegas. Para a menina, o alemão é como um país desconhecido, um território ainda indecifrado, o que às vezes faz com que ela se sintam só. Ao mesmo tempo, no capítulo intitulado “Das Mädchen”¹⁴⁹, a narradora reflete sobre a pergunta do pai – como ela estava com o aprendizado da língua alemã – e revela o prazer de novamente “*jugar al escondite*”, o prazer do jogo de ocultação, a um “*embute*” recriado pelo seu imaginário. Nesse caso não parece haver obsessão e sim a consciência de se instalar num território solitário e inacessível, um lugar em que se pode dizer qualquer coisa sem ser ouvida. O novo idioma abre para ela uma paisagem sonora distinta, território do secreto e mágico poder de Babel:

Ao mesmo tempo, eu gosto de pensar que tudo o que digo em alemão é inacessível para Amalia e para mamãe. Que se repetisse, em voz alta, a frase do manual que neste momento tenho diante dos olhos, não a entenderiam, como não entenderam quando disse pela primeira vez. Então carrego a mão –me diverte pensar que não entendem absolutamente nada das palavras que pronuncio, que ignoram como funciona o alemão [...] a frase mais breve em alemão soa como uma fórmula mágica, uma espécie de encantamento. Uma mensagem codificada a qual apenas eu tenho a chave [...]. Uma bolha onde sei que posso me refugiar em caso de necessidade (*LDA*, p. 98)¹⁵⁰.

¹⁴⁸ “‘Embute’ parece pertenecer a una suerte se jerga propia de los movimientos revolucionarios argentinos de aquellos años, más bien anticuada ya, y visiblemente desaparecida”.

¹⁴⁹ O título em alemão – que pode ser traduzido como “A garota” –, presente no original, foi mantido pelos tradutores na versão castelhana, sem inserção de nota explicativa.

¹⁵⁰ “Al mismo tiempo, me gusta pensar que todo lo que digo en alemán es inaccesible para Amalia y para mamá. Que si repetiese, en voz alta, la frase del manual que en este momento tengo ante mis ojos, no la entenderían, como no la entendieron cuando la dije por primera vez. Entonces cargo las tintas –me divierte pensar que no entienden absolutamente nada de las palabras que pronuncio, que ignoran cómo funciona el alemán [...] la frase más breve en alemán suena como una fórmula mágica, una especie de encantamiento. Un mensaje codificado del que solo yo tengo la clave [...] Una burbuja donde sé que puedo refugiarme en caso de necesidad”.

Notemos que há um movimento – afirmativo – de exclusão, pois tanto a mãe quanto Amalia não podem acessar o que ela diz nesse idioma que abre novos caminhos. A narradora, por sua vez, encontra ali um território encantado onde pode gritar de forma inaudível, proteger-se contra o acesso irrestrito das duas mulheres. Ela se reterritorializa momentaneamente nessa língua ainda misteriosa. Repete a frase “*Die hoo-hen Türme glänzen immer: as torres altas sempre brilham*”¹⁵¹, mesmo quando ao olhar pela janela vê o dia nebuloso e as torres apagadas sob a névoa. Sabe que é mentira, mas insiste em repetir a frase, ensaiando uma afirmação que se ancora na potência da linguagem e na liberdade que a própria voz, tornada outra, confere ao que diz.

Para encerrarmos este item, gostaríamos de retomar os termos utilizados pelos autores de *A Babel do inconsciente* ao concluir o capítulo dedicado aos escritores na perspectiva das conexões entre as línguas, exílio, migrações, memória e esquecimento. Vejamos: “A língua esquecida, a língua proibida, a língua salva, a língua que salva...” (AMATI-MEHLER *et al.*, 2005, p. 234). Podemos acrescentar, a partir da leitura de Molloy e Alcoba, a língua que se herda, a que se recupera, a língua que revela, a que oculta, a língua muda, a língua que muda, que brota, que emudece. A língua território e a língua terror, às vezes cada uma território e terror, abrigo e ameaça, solo onde (re)pousar os pés e deserto e sede. Todas as formas de habitar ou deixar uma língua revelam intrincados procedimentos de [re]configuração da subjetividade, de proteção, de repressão, assim como mostram as ruínas que persistem ao trabalho do esquecimento. Os procedimentos de escrita artísticos estão alinhados às formas da memória da vida e das línguas com as quais as autoras trabalham o texto literário, evidenciando a tessitura fragmentária subjacente à prática escritural de cada uma.

Vejamos, a partir de agora, as relações entre a memória, o esquecimento e os silêncios nas obras analisadas e, de maneira geral, no conjunto que conforma o universo estético das escritoras.

¹⁵¹ “*Die hoo-hen Türme glänzen immer: las torres altas brillan siempre*”.

3 MEMÓRIA, ESQUECIMENTO, SILÊNCIO

Sob a história, a memória e o esquecimento
 Sob a memória e o esquecimento, a vida
 Mas escrever a vida é outra história.
 Inacabamento.

Paul Ricoeur, *A memória, a história, o esquecimento*.

Falar sobre memória significa entrar por um labiríntico caminho em que as faces do passado-presente convivem com uma multiplicidade de modos de pensar a relação do ser humano com sua trajetória e, sobretudo, com as formas de acessar e narrar algo inscrito num tempo e num lugar inacessíveis. O que temos não passa de restos, de alguns rastros deixados por quem fomos, essas ruínas que colecionamos na esperança ou obrigação de compreender. E, podemos repetir a pergunta formulada por tantos outros sujeitos, compreender para quê? Talvez para perdoar, para esquecer, para olhar adiante. Talvez para resistir à monumentalização da barbárie: que ela não se metaforize em formas da civilização, mas permaneça visível e audível nas belas letras com que por vezes se conclama o definitivo sepultamento do passado.

Falar sobre memória significa também pensar as formas do esquecimento, já que não podemos nos recordar de algo sem que o tenhamos esquecido e não há consciência do esquecimento sem que a memória faça seu trabalho. Ricoeur, na terceira seção de seu livro *A memória, a história, o esquecimento* (2007) discorre sobre os tipos de esquecimento e o defende como sendo uma das condições da memória a partir da noção de reconhecimento das imagens pretéritas, por sua vez uma ideia retomada de Henri Bergson: “Se uma lembrança volta, é porque eu a perderei; mas se, apesar disso, eu a reencontro e reconheço, é que sua imagem sobrevivera” (RICOEUR, 2007, p. 438).

Os personagens de Molloy se lembram que esquecem, por isso empreendem uma busca, muitas vezes infrutífera, de sua história, desse tempo que sabem perdido, mas que insistem em recuperar. À semelhança do narrador de *Lenta biografia*, de Chejfec, que se agarra aos mínimos gestos do pai, à voz que “acordava a casa” cantando num idioma desconhecido (o ídiche, “esse idioma tão parecido à mastigação”, como o descreve incontáveis vezes ao longo da narrativa), em *El común olvido*, encontramos Daniel, que atua como um detetive na tentativa de recomposição de um “*whole picture*” impossível do passado familiar e próprio. A partir da nota de um peso e de algumas outras “reliquias” colecionadas ao longo dos anos, ele volta ao território de sua infância e da juventude dos pais, tratando de fazer coincidir espaço e tempo, ou seja, buscando nos rastros a restituição do vivido. Mais que restituir a cinza materna ao lugar assinalado pela mãe, gesto que, como vimos em outro momento, só se concretizará de forma

vicária – as cinzas de Ana é que vão ser esparzidas no Rio da Prata –, o que move o personagem durante os meses em que deambula pelas ruas de Buenos Aires é a obstinação pelo relato total. É preciso que Simón, de quem parece ir se esquecendo à medida que passam os dias, aponte para o perigo e a inutilidade de uma memória absoluta, sem lacunas, para que Daniel aprenda que, às vezes, é necessário deixar o esquecimento fazer seu trabalho.

Em *Desarticulaciones*, por sua vez, os fragmentos tentam restaurar e fazer durarem os pequenos lampejos surgidos em meio ao esquecimento definitivo que o Mal de Alzheimer opera em M.L., amiga da narradora. Consciente de que nossa memória não se faz somente a partir do relato interior, a narradora se dá conta da perda que sua própria história sofre com o avanço da doença de M.L.: “Não restam testemunhas de uma parte de minha vida, a que sua memória levou consigo” (*DES*, p. 22)¹⁵². Paradoxalmente, o fato de não haver nenhuma testemunha confere à narradora uma sensação de liberdade imaginativa, já que “não há ninguém que me contradiga se me decido a inventar” (*DES*, p. 22)¹⁵³. Assim como ocorre com Ana, tia de Daniel, algumas vezes M.L. se esquece de esquecer e oferece pequenos tesouros de um passado comum, que somente o ato de narrar pode conservar, mesmo que de forma precária e pontual.

O penúltimo relato, intitulado “*Volver*”, apresenta um sonho em que M.L. aparece lúcida e decidida a voltar à Argentina. Relacionando o sonho a um texto lido na tarde do mesmo dia, em que um rapaz empreende a viagem de regresso depois de anos fora de sua terra natal para encontrar apenas destruição e a própria morte, a narradora conclui que, de certa forma, M.L. já havia retornado: “Porque só o esquecimento total permite o regresso impune” (*DES*, p. 75)¹⁵⁴. Nesse sentido, ninguém perfaz o caminho do passado sem pagar o preço da expulsão de um lugar intocado pela realidade do tempo que corre. Por isso, a narradora pode dizer que a amiga voltara: sem ponto de ancoragem, qualquer lugar é um não-lugar, um território suspenso, desenhado pelo abandono de toda elaboração subjetiva e imagética.

A própria M.L. só [re]existe nas palavras da narradora, que capta alguns flashes mnemônicos e os registra narrativamente; por isso, o relato com que termina o livro mostra a não aceitação do caráter de encerramento. Intitulado “*Interrupción*”, trata-se de um pequeno parágrafo de cerca de seis linhas no qual lemos o seguinte: “Sinto que deixar este relato é deixá-la, que ao não registrar mais meus encontros estou negando-lhe algo, uma continuidade da qual somente eu, nessas visitas, posso dar fé” (*DES*, p. 76)¹⁵⁵. Aqui encontramos, ao mesmo tempo,

¹⁵² “No quedan testigos de una parte de mi vida, la que su memoria se ha llevado consigo”.

¹⁵³ “no hay nadie que me contradiga si me decido a inventar”.

¹⁵⁴ “Porque solo el olvido total permite el regreso impune”.

¹⁵⁵ “Siento que dejar el relato es dejarla, que al no registrar más mis encuentros le estoy negando algo, una continuidad de la que solo yo, en esas visitas, puedo dar fe. Siento que la estoy abandonando”.

a ideia de responsabilidade pelo outro, já que registrar os encontros seria testemunhar essa outra voz, dar-lhe possibilidade de existir, bem como a ideia de culpabilidade, pois o fim do relato significaria, então, o silêncio/silenciamento da voz amiga; em última instância, para usar as palavras da própria narradora, seu abandono. Culpa de sobreviver, de seguir adiante fora do texto, enquanto, para a outra, a tessitura da memória que se esvai só encontra lugar dentro da arquitetura fragmentária dos pequenos relatos-homenagens que integram o livro. Nesse caso, temos uma personagem que se lembra que o esquecimento definitivo ameaça o tempo todo, por isso se impõe a urgência das notas do diário, à maneira de Daniel, que espera que sua tia revele algo que possa guardar como memória e ressignificar a própria vida. M.L., por outro lado, é uma personagem que esquece que se esquece, para quem a temporalidade e espacialidade são cada vez mais fluidas e desconectadas. Portanto, em alguma medida, mais livres.

Ricoeur distingue o esquecimento definitivo, que opera por apagamento dos rastros e é tomado como uma patologia da memória, isto é, uma falha, daquilo que ele denomina “esquecimento de reserva”. Nesse último caso, o pesquisador trabalha com a noção de inesquecível com base nos estudos de Freud e de Bergson, para defender que, ao reconhecermos uma imagem do passado, voltam-nos lembranças que tomávamos por perdidas, mas que estiveram guardadas todo o tempo antes de emergirem. Estaríamos diante de um aspecto fundamental do esquecimento: a persistência da impressão em nossa psique, que surge e ilumina determinados acontecimentos, denuncia a sobrevivência da lembrança. Assim, novamente podemos dizer que a memória só existe enquanto tal se consideramos como parte constituinte e estruturadora o esquecimento entendido como reserva, sempre disponível, em estado de latência.

No caso de *Desarticulaciones*, M.L. tem por horizonte o peremptório desaparecimento de qualquer anterioridade, embora ela mesma não tenha ciência de tal horizonte. Ela não pode saber do porvir porque sem o antes não existe um depois, e sem o reconhecimento espaciotemporal que nos constitui enquanto sujeitos não apenas nos sentimos perdidos, sem saber o que fazer, aonde ir, mas nos perdemos: “Como diz *eu* quem não se lembra, qual é seu lugar de enunciação quando a memória se desfez?” (*DES*, p. 19)¹⁵⁶.

Ainda no universo de Molloy, podemos ir rapidamente a *Em breve cárcere*, cuja protagonista se encontra às voltas com o trabalho da escrita, com o trabalho de luto: ela se tranca em um pequeno quarto para escrever uma história “que não a deixa: gostaria de esquecê-la, de

¹⁵⁶ “¿Cómo dice yo el que no recuerda, cuál es el lugar de su enunciacón cuando se ha destejido la memoria?”

fixá-la” (*EBC*, p. 15). Escrever seria, então, perfazer o caminho para o esquecimento, aqui entendido como o passo necessário para a transposição da ferida, para a saída do cárcere, como em Alcoba, que declara nas primeiras páginas de *La casa de los conejos* seu intento primordial: conseguir, ao final, esquecer um pouco.

À primeira vista, parece paradoxal afirmar que as personagens de Molloy se lembram que esquecem, mas o fragmento a seguir mostra sua consciência das armadilhas da memória:

Sente necessidade de empurrar, de irritar, para poder ver. Escreve hoje o que fez, o que não fez, para verificar fragmentos de um todo que lhe escapa. Imagina recuperá-los, com eles tenta – ou inventa – uma constelação própria. *Já sabe que são restos, cacos diante dos quais se sente surda, cega, sem memória*: contudo diz para si mesma que houve uma visão, um rosto que já não encontra (*EBC*, p. 15, grifo nosso).

A protagonista agarra-se aos cacos que tem em mãos para se convencer de que há um fio a seguir, mas ao longo da construção da narrativa e do espelho em que tenta encontrar sua singularidade, vemos que a tessitura e a interrogação da infância e dos amores vividos naquele mesmo quarto conformam o material de que se vale para atestar a impossibilidade de reaver um passado “mal lido”. Para esquecer é preciso lembrar, mas o que a protagonista realmente deseja é reencontrar os mesmos rostos e corpos de Vera e Renata, a quem havia amado. Deseja também reencontrar o próprio corpo no da irmã, como fazia quando eram crianças e ela podia se ler nas diferenças e similitudes entre ambas. A narrativa registra esses desencontros, a série infindável de perguntas que jamais serão feitas, mas que ao mesmo tempo estão colocadas pela escrita, gravadas no único corpo que alcança realmente: o da própria escrita. Quanto mais aperta os cacos, mais se fere, mas ferir-se é, nesse caso, condição para sentir a própria existência. Só depois de escrever, já com as páginas diante de si, é que a protagonista se liberta do quarto, da cidade onde se encontra em um estado de suspensão, e vai para o aeroporto, para finalmente partir. Quem acompanha sua escrita-leitura, sabe que o percurso impulsionado pela urgência de entender, de trazer à tona as experiências, falha. Dessa falha nasce o texto, nenhuma satisfação. Quase ao final, encontramos o relato de um sonho, que pode ser compreendido como um protocolo de leitura de toda a narrativa. Vejamos:

Sonhou-se insatisfeita, com a sensação de não ter aproveitado alguma coisa muito próxima; não se banhara na água que a esperava, já era tarde demais para tomar banho e tinha que empreender uma viagem de volta. Seria isso sua infância? Não a surpreende, por outro lado, estar sempre com muita sede. Há algo que não conhece, senão por que ter anotado, acima de tudo, a infelicidade? (*EBC*, p. 123).

É tarde demais, há algo que escapa, que desconhece, que não sabe. O caminho da memória é também o do inacessível, das perguntas sem respostas ou mesmo das respostas que não aceitam perguntas. Toda a obra de Molloy, seja ela ficcional, autorreferencial ou teórico-ensaística, lida com as vicissitudes do sujeito que precisa ou deseja olhar para o que passou, para os lugares por onde passou. São sempre seres deslocados que tentam fazer a viagem de regresso, mas que, como observa Geoges Poulet acerca do espaço em *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, “o ser que descobre a profundidade da existência descobre-a no vazio de toda a existência. No lugar da vida, o que resta é o local vazio deixado por ela ao afastar-se” (POULET, 1992, p. 50).

Falaremos com mais cuidado sobre a problemática do par memória-esquecimento a partir da leitura da trajetória de Daniel em *El común olvido*, pois o frágil alicerce sobre o qual se constrói a narrativa é uma espécie de inventário do vazio, ou, para remeter a uma das epígrafes presentes no livro, um epitáfio sem lápide. Outra ausência.

Em Alcoba, a questão da memória é, também, o que funda o texto, mas aqui podemos dizer que a escrita surge tanto de uma necessidade inadiável de tocar o passado quanto da consciência de que há um dever, uma dívida, sobretudo com os vivos.

Em uma entrevista intitulada “*La escritura es lo que salva*” (2016), concedida a *ANccom*, da Universidade de Buenos Aires, Alcoba faz referência ao que teria impulsionado a escrita de *La casa de los conejos*. Vimos no primeiro capítulo que, em 2003, a autora voltou pela primeira vez à casa onde vivera com a mãe, ao lado de Diana e Daniel, e que teria sido esta visita o elemento disparador do relato. Na entrevista, ao falar sobre o mesmo tema, Alcoba remonta a um episódio anterior ao que conta no livro: antes de viajar, ela havia contactado Chicha Mariani¹⁵⁷ por e-mail. Vejamos em suas próprias palavras:

De certo modo, foi o disparador de tudo o que veio depois. Ela sabia que minha mãe e eu tínhamos vivido lá, com seu filho e com Diana. Depois da emoção e da alegria do reencontro que formulava nas primeiras linhas de seu e-mail, vinham estas palavras: “eu achava que você e sua mãe estivessem mortas”. Foi terrível para mim ler essa frase. Eu sabia, claro, mas nunca havia formulado para mim mesma desse modo: podíamos ter morrido. É mais: tínhamos que ter morrido. Logo pensei, estou

¹⁵⁷ María Isabel Chorobik de Mariani, mais conhecida como “Chicha” Mariani era a mãe de Daniel Mariani e sogra de Diana, com quem Alcoba viveu durante alguns meses entre os anos de 1975 e 1976. Chicha deu início à luta pela busca dos desaparecidos e recuperação dos netos, fundou o coletivo *Abuelas de la Plaza de Mayo* e participou do reencontro de inúmeras famílias. Faleceu em agosto de 2018, sem reencontrar a neta Clara Anahí. Para conhecer melhor a história da luta de Chicha, sugerimos dois documentários, ambos disponíveis no youtube: *Chicha Mariani, la abuela del amor*, <https://www.youtube.com/watch?v=FCTV95Oh1GQ>, e *Chicha Mariani, historias debidas*. <https://www.youtube.com/watch?v=JamUuUmqXLc>.

viva. E me lembro. Por isso escrevi, por isso senti que tinha que escrever (ALCOBA, 2016, não paginado)¹⁵⁸.

O excerto aponta para o que Ricoeur e outros estudiosos chamam de “dever de memória”, sobre o qual problematizará sobretudo na seção que em que discute acerca dos abusos da memória natural. Ricoeur reflete sobre a relação entre justiça e o imperativo do lembrar a partir de alguns pressupostos, dos quais citaremos dois: o primeiro deles é a ideia de que o dever de memória é o de fazer justiça a um outro através da lembrança que manteria vivo seu legado¹⁵⁹.

O segundo elemento refere-se à ideia de dívida e, por extensão, à de herança:

Somos devedores de parte do que somos aos que nos precederam. O dever de memória não se limita a guardar o rastro material, escrito ou outro, dos fatos acabados, mas entretém o sentimento de dever aos outros, dos quais diremos mais adiante que não são mais, mas que já foram (RICOEUR, 2007, p. 101).

É importante ressaltar aqui que Ricoeur está trabalhando a partir do ponto de vista dos perigosos caminhos que podem conduzir o uso ético e justo da memória a variadas formas de abuso, como, por exemplo, o excesso de comemoração, o impedimento de outras memórias e a captação da “palavra muda das vítimas”, para citar alguns.

O dever de lembrar, compreendido como obrigação dos que sobreviveram à violência, urge como uma equação a ser posta: poderia/deveria ter morrido e, no entanto, segue viva. Quem pode reclamar os olhos de Diana no rosto de Clara Anahí? Quem pode dizer aos vivos os sonhos dos que morreram? A quem caberia a tarefa de convidar a ler as letras enormes do passado que não apenas irrompem, mas interrompem o presente para interpelá-lo e, quem sabe, modificá-lo?

Como defende Jeanne Marie Gagnebin em *Limiar, aura, rememoração* (2014), escrever é lutar contra o esquecimento e combater a morte, de modo que, remetendo à *Iliada* e à *Odisseia*, a autora propõe que o canto poético e os ritos fúnebres sejam atividades símile: “Se o túmulo é um signo (*séma*) construído com pedras, o poema também é signo, túmulo (*séma*) de palavras:

¹⁵⁸ “De cierto modo, fue el disparador de todo lo que vino después. Ella sabía que mi madre y yo habíamos vivido ahí, con su hijo y con Diana. Después de la emoción y la alegría del reencuentro que formulaba en las primeras líneas de su email, venían estas palabras: “yo creía que vos y tu mamá estaban muertas”. Fue terrible para mí leer esa frase. Lo sabía, claro, pero nunca me lo había formulado a mí misma de ese modo: podíamos haber muerto. Es más: tendríamos que haber muerto. Luego pensé, estoy viva. Y me acuerdo. Por eso escribí, por eso sentí que tenía que escribir”.

¹⁵⁹ A alteridade estaria, então, no centro da intercessão entre o trabalho de memória e o de luto, que o estudioso define como a tentativa de avançar para além de si mesmo.

ambos têm por tarefa lembrar aos vivos de amanhã a existência dos mortos de ontem e de hoje” (GAGNEBIN, 2014, p. 15).

Sem esquecer os perigos que a escrita, ao tentar presentificar o que está fora de alcance, oferece ao leitor e a quem quer que se aventure por seus caminhos, é preciso ter em mente que essa prática está, desde seu nascimento, marcada pelo caráter de indeterminação – “como signo de algo que não está mais, presença da ausência e ausência de presença, é um *rastro*, isto é, desde Platão até Freud, um estranho ser, tão imprescindível quanto instável e incerto” (GAGNEBIN, 2014, p. 21). Escrever sobre o que passou, sobre aquilo que não passa, tentar encontrar o tom, rastrear o ausente, são tarefas que, desde as grandes catástrofes históricas do século XX, se tornaram cada vez mais um dever impossível e, por isso mesmo, muito mais necessário. Também aqui há algo de indeterminação, pois se parte da premissa do impossível para perguntar como fazer dele o ponto a partir do qual olhar para trás e, quem sabe, olhar para adiante. Quem sabe, ainda, esquecer.

Todos os livros de Alcoba nascem do esquecimento que a memória guarda como latência, da memória que o “esquecimento” abrigou durante décadas até não poder mais, até que a língua das vogais mudas se converteu em território da escrita. Há um caminho que vai da importância de saber calar, como lemos em *La casa de los conejos* – “Eu compreendi e vou obedecer. Não vou dizer nada” (LCC, p. 18)¹⁶⁰ –, à consciência de que é dever daquele que se recorda encontrar a forma de narrar a dor, conceder um lugar, apesar dos riscos e da fragilidade da palavra, aos que já não estão e, sobremaneira, aos que seguem.

Ao discorrer sobre a historiografia a partir da noção relacional escrita-sepultura, Ricoeur remonta a Michel de Certeau (*A escrita da história*, de 1975) para assinalar que o gesto escritural dá aos mortos um lugar para que os vivos possam, eles mesmos, se situarem. Reproduzimos a seguir a citação de De Certeau presente em uma nota de pé de página: “‘Marcar’ um passado é dar um lugar aos mortos, mas também redistribuir o espaço dos possíveis, determinar negativamente o que deve ser feito e, por conseguinte, utilizar a narratividade que enterra os mortos como meio de fixar um lugar para os vivos” (DE CERTEAU, 1975 p. 119 apud RICOEUR, 2007, p. 378).

Gagnebin também mobiliza a ideia da escrita como ritual de sepultamento no ensaio “Esquecer o passado”, presente no já citado livro *Limiar, aura, rememoração*, dedicado a refletir sobre conceitos e imagens do pensamento de Walter Benjamin. Neste, que é o último ensaio do livro, a autora relaciona a problemática da memória ao contexto brasileiro no que

¹⁶⁰ “Yo he comprendido y voy a obedecer. No voy a decir nada”.

concerne ao tratamento do que ela denomina “política de esquecimento”: no Brasil, as vítimas da ditadura não tiveram lugar de fala, inclusive, destaca a ensaísta, não são chamadas de vítimas nos textos oficiais. O projeto de reconciliação nacional impôs o esquecimento (o que Ricoeur chama de “memória impedida”) por vias oficiais, como o perdão aos torturadores e assassinos¹⁶¹, bem como disseminou uma imagem de que no Brasil “não houve ditadura”, como lemos e ouvimos constantemente nas discussões acerca do período.

A referência a De Certeau cumpre o papel de questionar a interdição do que seria uma elaboração coletiva do luto, necessária para que o corpo social possa realmente “enterrar seus mortos”. Escrever é encontrar lugar para os mortos como forma de estabelecer também um lugar para os vivos, ou seja, para que se possa estar no presente, no aqui, no agora. Embora já tenhamos citado o fragmento, vale a pena recobrar aqui as palavras com que Alcoba, na abertura de *La casa de los conejos*, se dirige a Diana, ao presente, ao leitor: “Decidi-me porque muito frequentemente penso nos mortos, mas também porque agora sei que não se pode esquecer os vivos¹⁶². Mais ainda: estou convencida de que é imprescindível pensar neles. Esforçar-se para encontrar também para eles um lugar” (*LCC*, p. 12).

Pensar nos mortos para dar lugar aos vivos, aos sobreviventes, tocar a ferida aberta do passado para descortinar o que resta dele nos dias que correm é uma forma de iluminar o que ainda não foi visto porque não pôde ou porque não se quis ver. A escrita é, como vimos anteriormente, uma batalha contra a morte e o esquecimento; é, ademais, uma maneira de sepultar os mortos; deixá-los partir, portanto. Mas só o luto permite que se liberte para seguir em frente. A escrita é uma prática do luto, tentativa de elaboração da perda, mesmo que a cisão não aceite sutura, ainda que o perdão esteja no horizonte da impossibilidade, como recorda Ricoeur.

¹⁶¹ A Lei da Anistia, de 1979, nunca foi, como assinala Gagnebin, revista desde então. Mesmo com as leis – de 1995 e início dos anos 2000 – que visam a reparação aos que foram perseguidos/torturados durante a ditadura, não houve uma real revisão, que implicaria a abertura de processos para verificar as circunstâncias e os responsáveis pelos desaparecimentos e práticas de tortura. Recentemente, no início de 2019, a Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos Políticos (Cemdp), instaurada a partir da lei de 1995, sofreu substancial alteração através do Decreto 9.759/2019, que extinguiu a equipe responsável por identificar os mortos. Além dessa e outras mudanças já anunciadas, sobretudo através das redes sociais, quem acompanha os comentários percebe o desconhecimento do que significou o período da “ditadura”, referida, na maioria das vezes, por meio da expressão “Regime militar”. Não falta quem defenda que foi “o melhor período do Brasil, em que havia ordem, segurança, crescimento” e que só foi perseguido quem fez algo errado. Isso mostra que, como sustenta Gagnebin, a abertura dos arquivos, a revisão da lei do perdão e a restituição dos desaparecidos não é apenas uma questão de entender o passado, mas sobretudo de alterar o presente.

¹⁶² Interessante observar que em 2018, aniversário de dez anos da publicação argentina, o livro foi reeditado e a autora fez uma revisão da tradução. Nesse fragmento há uma mudança significativa: em vez do termo “vivos”, que figura na primeira edição em espanhol, aparece “sobreviventes” (tradução de *survivants*), que já remete em primeira instância à ideia de morte, trauma, guerra. Um sobrevivente é alguém que poderia ter morrido em uma tragédia, diferente de vivo, que embora seja o oposto de morto não nos faz pensar imediatamente na violência que marca essa vida. Cf. ALCOBA, 2018a, p. 14).

Vejamos como Alcoba e Molloy lidam com os passos da memória e do esquecimento através do trabalho de [re]construção narrativa, de um “voltar a dizer” que é também um “voltar a viver”, para retomar uma expressão de Arfuch (2013, p. 76), especialmente no caso de Alcoba.

3.1 EPITÁFIO: ESCREVER SOBRE A AUSÊNCIA, SOB O AUSENTE

“[...] que después fue un cuchillo y ahora la memoria de un cuchillo y mañana el olvido, el común olvido.”

Jorge Luis Borges, “Juan Muraña”.

Llamamos a nuestras ruinas
 Recuerdos
 Una arena de sílabas y nombres propios
 Donde el alfabeto incuba una oscura carencia.
 Bernard Noël, *El resto del viaje y otros poemas*.

Molloy é considerada uma das maiores leitoras de Borges, juntamente com Beatriz Sarlo e Piglia¹⁶³ e, não raras vezes, faz dos caminhos da leitura a matéria de sua escrita, ela mesma fragmentária, elusiva, alusiva. Segundo ela, Borges

soube e fez saber ao leitor que estava “em literatura”: que a escrita não é recuperadora de realidades, mas sim de relatos. Ler é convocar um objeto verbal, sempre o mesmo, sempre diferente; ler é recordar, mas nunca, como Funes, com fidelidade abrumadora; ler – quer dizer, escrever – é recordar saltando, desviando, transformando: “recordações de recordações de outras recordações, cujos mínimos desvios originais haverão obscuramente crescido (*EC*, 33)” (MOLLOY, 1999 [1979], p. 211)¹⁶⁴.

Como Borges, Molloy evidencia que toda escrita é primordialmente leitura, releitura e, portanto, reescrita. Nesse sentido, todos os seus livros estão em constante diálogo com outras formas de ler, seja considerando a leitura/escrita de si que fazem os autobiógrafos hispano-

¹⁶³ *Las letras de Borges* (1999 [1979]), de Molloy; *Borges, um escritor en las orillas* (1993), Sarlo; *El último lector* (2005), entre outros, de Piglia.

¹⁶⁴ “Supo e hizo saber al lector que estaba ‘en literatura’: que la escritura no es recuperadora de realidades sino de relatos. Leer es convocar un objeto verbal, siempre el mismo, siempre diferente; leer es recordar pero nunca, como Funes, con fidelidad abrumadora; leer –es decir, escribir– es recordar salteando, desviando, transformando: ‘recuerdos de recuerdos de otros recuerdos, cuyas mínimas desviaciones originales habrán obscuramente crecido (*EC*, 33)’”. A sigla *EC* refere-se à *Evaristo Carriego* (1963), obra de Borges dedicada à vida do poeta argentino, popular no início do século XX e logo praticamente esquecido, recuperado anos depois na construção narrativa de Borges. Molloy lê, nessa empreitada biográfica de autores como Carriego e tantos outros a quem Borges recria, imaginando suas vidas, um movimento de dispersão de seu próprio eu, que encontra brevemente e de forma oblíqua nas vozes citadas/inventadas.

americanos, também eles se deixando “levar pelo livro”¹⁶⁵ (MOLLOY, 1996, p. 27) no qual vivem e se espelham, seja em sua produção autorreferencial e ficcional.

O título *El común olvido* (2002) retoma o final de um conto de Borges, intitulado “Juan Muraña”, como a dar forma e sentido à afirmação da autora em *Acto de presencia*, de que o livro é “matéria para começos” (MOLLOY, 1996, p. 26)¹⁶⁶. Escrito em primeira pessoa [várias personagens assumem o “eu”, como vimos em outro momento] à maneira de uma narrativa autobiográfica ou, ao menos, tentativa de esboçar uma recuperação do passado familiar, o livro pode ser compreendido como um epitáfio.

Uma das epígrafes, fragmento do poema *Noche*, de Marcelo Rivière, antecipa o empreendimento: “Onde não há lápides, escrevo epitáfios”¹⁶⁷. Após a morte da mãe, Daniel volta a Buenos Aires para iniciar a busca que se transformará em sua obsessão: obter um quadro completo da história familiar, recobrar o rosto materno e o amor um dia sentido, descobrir algo sobre aquele pai tão silencioso e ausente, olhar novamente o espelho de mil faces. Entender. Salvar os nomes Julia e Charlie do vazio que o esquecimento impõe, ir além daquelas cinzas perdidas no cemitério da Recoleta, da nota de um peso e do túmulo do pai, cujo nome – traduzido ao espanhol como Carlos – não é capaz de revelar quem ele realmente fora. O que Daniel quer é lutar contra o apagamento absoluto, mas todos estamos, como o conto de Borges anuncia, destinados a ser reduzidos a alguns poucos objetos e, logo, ao esquecimento. Só a escrita, o relato fragmentário do protagonista, pode tentar reparar a inevitabilidade do imperdoável abismo que a ausência desenha.

No início de *A memória, a história, o esquecimento*, Ricoeur discute a memória – e o esquecimento – a partir de Platão, por meio da metáfora do bloco de cera e da suspeita que circunda a temática da memória desde as tentativas iniciais de defini-la. Em seguida, com Aristóteles¹⁶⁸, o historiador distingue o que chama de “evocação simples” (a persistência da lembrança no indivíduo) da recordação ou rememoração, que implica um esforço, isto é, um querer lembrar:

A distinção entre mneme e anamnesis apoia-se em duas características: de um lado, a simples lembrança sobrevém à maneira de uma afecção, enquanto a recordação consiste numa busca ativa. Por outro lado, a simples lembrança está sob o império do

¹⁶⁵ “llevar por el libro”.

¹⁶⁶ “materia para comienzos”.

¹⁶⁷ “Donde no hay tumbas, escribo epitafios”. A pesquisadora Emilia I. Deffis também destaca a importância da epígrafe para a leitura da obra, embora discordemos da ideia defendida pela articulista de que Daniel levará a cabo o trabalho de luto. Cf. DEFFIS, 2005, p. 63.

¹⁶⁸ *De memoria et reminiscencia* é um dos tratados que compõem o que se convencionou chamar *Parva Naturalia*. Cf. RICOEUR, 2007, p. 34.

agente da impressão, enquanto os movimentos e toda a sequência de mudanças que vamos relatar têm princípio em nós (RICOEUR, 2007, p. 37).

Nesse sentido, os caminhos tortuosos pelos quais transita Daniel respondem a essa busca ativa referida por Ricoeur, ou seja, ao desejo de “subir a encosta de nossa vida passada para nela buscar uma determinada imagem” (RICOEUR, 2007, p. 44), embora essa rememoração possa ter início a partir da emersão de uma lembrança, como na obra proustiana. Conforme observa Arfuch, “vivemos sempre, em uma rotina de gestos e vozes e trajetos, com todo o passado sob a pele e à flor da linguagem, para ser despertado por momentos, subitamente, quicá por outra voz, por uma circunstância, por um encontro” (ARFUCH, 2013, p. 15)¹⁶⁹. Assim, com “todo o passado sob a pele”, pela força da impressão deixada em nós pela experiência, a lembrança irrompe e pode abrir o caminho que inaugura a busca.

El común olvido é a cartografia de uma procura e ao mesmo tempo da recusa em ver, pois Daniel se nega a ler nos relatos sobre a mãe, e inclusive no diário que ela havia iniciado para reter algo de si mesma, sua sexualidade “desviada”.

No diário, cuja leitura o filho não consegue concluir, Julia registra a percepção de que algo muito profundo e singular se perdia, de que a morte se anunciava através de algo inominado, como podemos observar no seguinte excerto:

Algo está acontecendo comigo, não sei bem como descrever. Faz tempo que noto que minha memória está mudando minha maneira de recordar, por isso começo a escrever este diário, para deixar registro do quão mal eu me sinto, mas também para anotar coisas que recordo enquanto me recordo delas. Não sei como explicar o que sinto, o que está acontecendo. É como se minha memória guardasse recordações, *mas em outro lugar*, e, além disso, de maneira superficial, sem textura. Não acho que eu vá consultar médicos, nem buscar um diagnóstico: *é algo que não tem nome* (ECO, p. 167, grifos nossos)¹⁷⁰.

A expressão que encerra o fragmento aparece várias vezes ao longo da narrativa, remetendo ora à sexualidade de Daniel e da própria mãe, ora à sensação de desarraigamento

¹⁶⁹ “Vivimos siempre, en una rutina de gestos y voces y trayectos, con todo el pasado bajo la piel y a flor del lenguaje, para ser despertado por momentos, súbitamente, quizá por otra voz, por una circunstancia, por un encuentro”.

¹⁷⁰ “Algo me está pasando, no sé bien cómo describirlo. Hace tiempo que noto que mi memoria está cambiando mi manera de recordar, por eso empiezo a escribir este diario, para dejar constancia de lo mal que me siento, pero también para registrar cosas que recuerdo mientras las recuerdo. No sé cómo explicar lo que siento, lo que me está pasando. Es como si mi memoria guardara recuerdos, pero en otro lado, y además de manera superficial, sin textura. No creo que consulte médicos ni busque un diagnóstico: es algo que no tiene nombre”. Como em uma relação especular, encontramos, oito anos depois de publicado este livro, em *Desarticulaciones*, a narrativa que Molloy faz do processo de deterioração da memória de sua amiga, referida pelas iniciais M.L. O livro tem a forma de um diário, no qual, como explicamos em outro momento, a narradora relata seus encontros com a amiga e resgata anedotas, palavras que o esquecimento deixa escapar.

vivenciada pelo protagonista. Após citar parte do diário, Daniel se pergunta onde estava quando Julia foi diagnosticada, buscando os motivos – se os havia – pelos quais tinha falhado com a mãe. Talvez narrar, no caso de *El común olvido*, esse afã de elaborar um relato total, responda a uma busca maior: a busca pelo perdão. Alcançar o perdão dos pais, alcançar perdoá-los também, elaborar o luto, se for possível.

A problemática da memória e suas faltas atravessa o livro, enquanto o protagonista, que às vezes também se sente doente como a mãe, recusa-se veementemente a aceitar lacunas, por isso faz um trabalho de investigação a partir do que sobreviveu aos pais: seus objetos, seus relatos e todos os traços que porventura crê encontrar nas narrativas de outros personagens.

Monica Lostau, no artigo “*Memoria y lenguaje en El común olvido y Varia Imaginación de Sylvia Molloy*”, observa que, se em *Acto de presencia* Molloy assinalava que o autobiógrafo hispano-americano não questiona o trabalho da rememoração, embora sua narrativa o tenha como ponto central, sua produção literária traz personagens que refletem o tempo todo sobre a memória. Em suas palavras, lidamos com personagens que “renegam sua falta [da memória] e utilizam estratégias verbais e físicas para recordar” (LOSTAU, 2006, p. 134)¹⁷¹.

De fato, como aponta também a articulista, desde o início de *El común olvido*, já nos deparamos com questões ligadas ao desejo de recuperar uma imagem do passado e a consciência da dificuldade – e até mesmo impossibilidade – de fazê-lo:

Quando trato de me lembrar dela, não consigo reter uma imagem fixa, somente um torvelinho de figuras superpostas: minha mãe jovem, minha mãe morta, minha mãe tal como a sonhei uma noite, depois de uma visita que acabaria sendo a última, como uma bebezinha de meses que chorava desconsoladamente em meus braços. É mais fácil recordar objetos que foram seus – que já sei, de algum modo são ela: mas que, sobretudo, não são – mais fácil, digo, que recordar minha mãe. Por isso conservo alguns desses objetos: para invocá-la, para celebrar alguns de seus muitos gostos perdidos, para me sentir menos sozinho (ECO, p. 14)¹⁷².

Daniel acumula, à maneira de um inventário – coleciona, podemos dizer –, esses objetos como se, a partir deles, pudesse recompor a face perdida da mãe. Ele tenta recriar o quebra-cabeça de sua história sem se dar conta de que há peças que jamais se encaixarão, de que há silêncios intransponíveis, imagens que não se deixam ver. Reluta em deixar, como afirma

¹⁷¹ “reniegan la falta de ella [memoria] y utilizan estrategias verbales y físicas para recordar”.

¹⁷² “Cuando trato de acordarme de ella, no logro detener una imagen fija sino un torbellino de figuras superpuestas: mi madre joven, mi madre muerta, mi madre tal como la soñé una noche, después de una visita que resultaría ser la última, como una chiquita de meses que lloraba desconsoladamente en mis brazos. Es más fácil recordar objetos que fueron suyos –que ya sé, de algún modo son ella: pero que, sobre todo, no lo son– más fácil, digo, que recordar a mi madre. Por eso conservo algunos de esos objetos: para convocarla, para celebrar algunos de sus muchos gustos perdidos, para sentirme menos solo”.

Beatriz, “algo na sombra” (*ECO*, p. 62)¹⁷³. A narrativa de Molloy, leitora de Borges, está sempre denunciando a corrosão de toda pretensão à totalidade, como a repetir a pergunta do poema borgeano: “O que podemos procurar no sótão senão o que amontoa a desordem?”. Vejamos alguns versos do poema:

Inventário

É preciso escorar uma escada para subir. Falta-lhe um degrau.
O que podemos procurar no sótão
Senão o que amontoa a desordem?
(...)

Há uma cama-de-vento desconjuntada.
Há umas ferramentas inúteis.
Ali está a cadeira de rodas do morto.
Há um pé de lâmpada.
Há uma rede paraguaia com borlas, desfiada.

(...)
Há um relógio de tempo imóvel, com pêndulo quebrado.
Há uma moldura desdourada, sem tela.
Há um tabuleiro de papelão e umas peças desaparecidas.
Há um braseiro de dois pés.
Há um baú de couro.
Há um exemplar embolorado do *Livro dos Mártires* de Foxe, em intrincada letra gótica.
Há uma fotografia que já pode ser de qualquer um.
Há uma pele rafada que foi de tigre
Há uma chave que perdeu sua porta.
O que podemos procurar no sótão
Senão o que amontoa a desordem?
Ao esquecimento, às coisas do esquecimento, acabo de erigir este monumento,
Sem dúvida menos perdurável que o bronze, e que com elas se confunde.
(BORGES, 2009, p. 159-160)

Um inventário, como sabemos, é a relação que se faz dos bens de uma pessoa após seu falecimento com vistas a estabelecer o que os herdeiros receberão. Espera-se, portanto, uma lista de bens com valor mercadológico, mas o que temos no poema citado é, na verdade, o que podemos denominar de inventário do inútil: um relógio estragado, uma chave sem porta, ferramentas sem uso. O que revela esta relação? A desordem da vida? Objetos que, embora inúteis, são o mais pessoal que podemos herdar dos que se vão? O trabalho implacável do tempo? Borges propõe um antimonumento, já que o compõe com as “coisas do olvido”, subvertendo a noção e a pretensão de vencer o porvir. Não há nada de grandioso em uma cadeira de rodas, tampouco há de mais humano: o que resta do que fomos são os restos nímios que permitem a cotidianidade da vida, a circulação dos desejos e das necessidades mais elementares.

¹⁷³ “algo en la sombra”.

Como se atendesse à noção de rememoração de Benjamin, Borges “salva” outra imagem do passado com seu “monumento”. Conforme observa Gagnebin, Benjamin propunha uma apreensão desautomatizada do que passou, distinta da versão oficial ou “domesticada” da memória, procurando apreender

não uma imagem eterna, mas uma imagem mais verdadeira e frágil, uma imagem involuntária ou inconsciente; um elemento soterrado sob o hábito, algo esquecido e negligenciado, ‘recalcado’, talvez uma promessa que não foi cumprida, mas que o presente pode reconhecer e retomar (GAGNEBIN, 2014, p. 242).

Não se trata, portanto, de olhar para trás e ler uma narrativa linear (como a historiografia tradicional e a [auto]biografia canônica fazem), mas de estar disposto a reler e reescrever tanto o presente como o passado, respondendo a uma forte responsabilidade ética, que passa sempre pelo reconhecimento da presença – apagada, silenciada – de um outro, cujas marcas permanecem cifradas no concreto das grandes edificações.

O relato, como o poema, tenta em vão ordenar esses objetos que alguma vez significaram algo para além de seu próprio fim: o comum esquecimento. Daniel enumera mais de uma vez os itens que compõem sua coleção daquilo que, sendo inútil porque fora de circulação e dos usos que algum dia puderam ter, parecem guardar algum mistério, esconder um segredo que ele trata de desvendar:

Está sobre a escrivaninha, no chaveiro que devo ter jogado ali quando voltei do cemitério, ao lado das minhas anotações, dos papéis da minha mãe, da nota de um peso datada 15-V-1938 A. D. que diz Lloyd George, do livro de receitas do frigorífico La Negra, do volume do teatro de Bourdet que ainda não devolvi para Samuel (*ECO*, p. 291)¹⁷⁴.

O protagonista, entretanto, quer recompor uma suposta completude inalcançável, por isso caminha sobre os passos da mãe, conversa com seus amigos ou aqueles que o foram em sua juventude, frequenta uma cidade que não reconhece – “e agora que trago seus olhos para ver, eles só me apresentam um telão plano e sem brilho no qual eu tento, em vão, representar-me uma comédia da qual nunca fui protagonista” (*ECO*, p. 29)¹⁷⁵.

Somente a partir dos muitos desencontros e frustrações vivenciados por Daniel é que ele aprenderá que o esquecimento é parte constitutiva e necessária do trabalho de memória. Se

¹⁷⁴ “Está sobre el escritorio, en el llavero que debo de haber arrojado allí cuando volví del cementerio, al lado de mis notas, de los papeles de mi madre, del billete de un peso fechado 15-V-1938 A. D. que dice Lloyd George, del libro de cocina del frigorífico La Negra, del tomo del teatro de Bourdet que aún no he devuelto a Samuel”.

¹⁷⁵ “y ahora que traigo sus ojos para ver, solo me brinda un telón chato y deslucido contra el que intento, en vano, representarme una comedia de la que nunca fui protagonista”.

nas primeiras linhas do capítulo I lemos, à maneira de uma predição, que “este mundo, que nunca foi verdadeiramente meu, será minha sepultura” (*ECO*, p. 13)¹⁷⁶, nas páginas finais encontramos a seguinte constatação do protagonista, que escuta as histórias que Samuel, amigo de sua mãe, conta enquanto se prepara para voltar a Nova Iorque: “acumulam-se personagens, acontecimentos, cronologias se cruzam, misturam-se sequências, complicam-se motivações, mas eu já não pergunto, não corrijo, não trato de esclarecer contradições” (*ECO*, p. 350)¹⁷⁷.

Daniel quase não tem lembranças dos anos em que vivera na Argentina ao lado dos pais e sobretudo junto à mãe; Ana, sua tia, mistura ficção e realidade num anacronismo que o desestrutura de seu papel de compilador de relatos; Beatriz e Charlotte sabem o quanto a memória pode ser dolorosa; Samuel, tradutor como o próprio Daniel, diz mais de uma vez que “tudo está em Proust”, ou seja, que “La réalité ne se forme que dans la mémoire/[A realidade só se forma na memória]” (*ECO*, p. 350), frase a que recorre pouco antes de se despedir de Daniel. Todos os personagens, esses “cúmplices do passado” de quem Daniel diz desconfiar, apresentam subjetividades móveis: não se pode dizer que são maus ou bons, que mentem ou dizem a verdade, pois, no arenoso terreno sobre o qual o protagonista apoia seus passos, há incontáveis maneiras de compreender a tessitura das relações que a narrativa deixa apenas entrever.

As tentativas, em grande parte infundadas, de recuperar o espaço-tempo próprio e familiar, diz Daniel “me frustram e me inquietam. Acreditava que o passado era meu, pelo menos em parte [...] é de outros, não me pertence” (*ECO*, p. 76)¹⁷⁸. A cada visita a Ana, nas conversas com os diversos personagens, ele trata de ler as pistas, os não ditos, as insinuações, traduzir para a própria busca qualquer alusão ao passado, negando-se, por outro lado, a ler o evidente. Daniel vai se afundando sempre mais, circulando pelas ruas em que imagina um possível reconhecimento, esforçando-se para recordar um acidente que sofrera na infância, o que só será possível quando, percorrendo o mesmo trecho a pé, sofre um atropelamento. Aqui podemos observar um exemplo extremo da noção de Arfuch de que voltar a dizer implica um voltar a viver: no caso, para poder dizer, isto é, recordar, foi preciso reabrir a ferida, sofrer o trauma novamente. Daniel acaba fraturando o mesmo braço que ferira no acidente de que não se lembrava mais.

¹⁷⁶ “este mundo, que nunca fue de veras mío, será mi sepultura”.

¹⁷⁷ “se acumulan personajes, acontecimientos, se cruzan cronologías, se mezclan secuencias, se complican motivaciones, pero yo ya no pregunto, no corrijo, no trato de aclarar contradicciones”.

¹⁷⁸ “me frustran y me inquietan. Creía que el pasado era mío, por lo menos en parte[...] es de otros, no me corresponde”.

No hospital, recebe a visita de Beatriz e se deixa levar por uma espécie de “sonho” em que, finalmente, consegue reconhecer vozes e recriar a discussão do dia em que Julia saíra de casa na companhia de Daniel e Charlotte. Várias vezes, é quando se encontra nesse estado limiar entre sonho e vigília que as lembranças emergem, rompem a resistência que a consciência impõe, pois, embora Daniel afirme o tempo todo querer se lembrar, na verdade o que ele parece almejar realmente é que o passado se apresente tal como deseja vê-lo, (re) tocá-lo: uma ficção controlada.

Um desses momentos ocorre na noite em que vai ao hotel indicado na nota de um peso, pede um Lloyd George e se põe a ouvir as conversas dos outros frequentadores do bar, com uma sensação de “epifania falida” (*ECO*, p. 64). Daniel afirma que a noite só teria servido para reavivar a tênue lembrança de Laura, nome que aparece em itálico e não volta a ser mencionado em toda a narrativa. Até este momento da narrativa, a mãe tampouco havia sido nomeada, apenas referenciada por meio de outros termos, de modo que o leitor, em um primeiro instante, imagina que Laura seja o nome da mãe, mas descobre algumas páginas depois que ela, na verdade, se chamava Julia.

Laura parece, portanto, um nome perdido na imensidão de referências que vamos encontrando ao longo da construção narrativa, mas talvez em uma das conversas que Daniel tem com Charlotte, possamos encontrar uma resposta, embora ele sequer aluda a uma possível conexão. Daniel pergunta por que Charlotte nunca se referia a Julia nominalmente, ao que ela responde: “porque eu tinha um nome especial para sua mãe. Quando ela se foi, nunca mais voltei a pronunciá-lo” (*ECO*, p. 344)¹⁷⁹. Já vimos que Daniel gostava de espionar a mãe quando criança, o que se reflete em sua atitude adulta, de modo que não parece descabido nos perguntarmos se na noite em que foi ao bar do hotel seu subconsciente não poderia ter roubado ao esquecimento aquele nome, como uma distração da vigília. Laura seria Julia? Também o pai tinha uma forma especial de chamá-la, como explica o protagonista ao ler uma de suas cartas que Ana levava sempre consigo antes de sua morte. Poderia ser a designação usada pelo pai? Assim como Daniel interroga o tempo todo, buscando preencher vazios, conformar a tão almejada imagem completa do passado, o leitor se vê reproduzindo esse comportamento, tentando também ele decifrar os mistérios.

O que a narrativa vai revelando, a despeito dos desejos do protagonista e mesmo do leitor, é a impossibilidade de eludir a ausência, de escapar do enfrentamento de que o passado é inacessível em sua totalidade, irreduzível a qualquer que seja o nome que se dê à perda. Nesse

¹⁷⁹ “porque yo tenía un nombre especial para ti madre. Cuando se fue, nunca más volví a pronunciarlo”.

sentido, o acúmulo de “provas”, objetos, citações, frases, fragmentos de histórias alheias só conduz o personagem a outras perguntas, outras imagens e não à compreensão que busca desesperadamente alcançar, além de obrigar os outros a uma lembrança que, em alguns casos, provoca mal-estar e incômodo, como fica evidente em um dos encontros com Beatriz. Ela se impacienta com a insistência com que Daniel visita e perscruta Ana, importunando-a com perguntas “que não levam a nada” (*ECO*, p. 172)¹⁸⁰, ao que o rapaz se opõe justificando uma busca de si mesmo no passado da mãe. Nesse momento, a prima se exalta: “O que ocorre é que você não sabe ver, o que ocorre é que você é cego, e assim as coisas vão mal. Por que não volta e organiza sua vida e suas lembranças no seu lugar?” (*ECO*, p. 172)¹⁸¹. De fato, Daniel parece ouvir, ler, olhar e não interpretar o que os “indícios” revelam, quando o fazem, pois a desejada “*whole picture*” não entra em conformidade com a imagem familiar e própria que vai se delineando em suas incursões no passado-presente de uma Argentina também tornada outra.

A reação de Beatriz à insistência do protagonista em revolver o histórico familiar, sua constatação de que ele está cego, é reforçada por Simón, venezuelano com quem Daniel mantém um relacionamento em Nova Iorque. Cansado de esperar o retorno do companheiro, cuja viagem deveria ser breve e vai se estendendo à medida que cresce sua obsessão pelo que chama ironicamente de *Gran Peregrinación*, Simón decide propor que se afastem. Nesse diálogo, ele afirma que Daniel parece estar em um lugar morto, já que nunca se refere ao que ocorre no presente, não descreve seu entorno senão para falar da busca, dos mortos, das lembranças que destes ainda guardam os vivos, ou seja, um lugar “onde a única linguagem é a das lembranças, um lugar de memória, de – acrescenta enfático – uma memória muito ruim” (*ECO*, p. 223)¹⁸².

Simón conta, a modo de ilustração e sobretudo de advertência, a história de um personagem judio denominado Shass Pollak¹⁸³, que memorizava todo o Talmude e se dispunha a ser testado diante do público. Uma pessoa poderia escolher qualquer termo e este seria imediatamente identificado em todas e quaisquer páginas onde fosse citado. Mas a memória do Shass era sobretudo espacial – localiza palavras num universo imenso – sem que saiba interpretar o tão bem guardado e acessível repertório de que dispunha. A partir dessa observação, conclui:

¹⁸⁰ “no llevan a nada”.

¹⁸¹ “Lo que te pasa es que no sabés ver, lo que te pasa es que sos ciego, y así te va de mal. ¿Por qué no te volvés y ordenás tu vida y tus recuerdos en tu lugar?”

¹⁸² “donde el único lenguaje es el de los recuerdos, un lugar de memoria, de –agrega enfático– muy mala memoria”.

¹⁸³ Não se trata de um nome próprio, mas de um tipo: aquele que memorizava todo o Talmude com uma precisão irrepreensível.

Essa é a memória que você parece querer ter, me diz Simón, uma memória que te permita recuperar todos os dados, com total precisão, uma memória em que não haja vazios, interrupções. Essa é a memória que não te mostra nada, meu querido, porque para entender você tem que aceitar os vazios, inclusive provocá-los, *tem que aprender a esquecer* (ECO, p. 225, grifo nosso)¹⁸⁴.

O Shass Pollak é como Funes, personagem borgeano que diz ao narrador ter sido como todos os homens – cego, surdo e tolo – até o dia em que sofrera um acidente, após o qual seu nível de percepção e memorização se tornara inigualável. “Mais lembranças tenho eu do que todos os homens tiveram desde que o mundo é mundo” (BORGES, 1970 [1944], p. 94), relata a seu interlocutor, a quem também enumera as infundáveis nimiedades que ocupam sua mente durante todo o dia e toda a noite. Apesar de sua impressionante eficiência para o registro e arquivamento – “pareceu-me tão monumental quanto o bronze, mais antigo que o Egito” (BORGES, 1970, p. 97) –, o narrador suspeita da capacidade de pensamento de Ireneo, pois “pensar é esquecer as diferenças, generalizar, abstrair” (BORGES, 1970, p. 97).

Com toda a energia vital entregue à contagem milimétrica dos movimentos de cada folha, de suas tonalidades segundo a posição do sol, sem conseguir sequer dormir, não é de estranhar que Funes se deixe sucumbir apenas transcorrido um ano do estado de atenção absoluta em que entrara aos dezenove. Aqui, como observa Simón acerca da figura do Shass Pollak e de Daniel, não há espaço-tempo para a reflexão e a análise: só há dados e mais dados, inúteis porque não adquirem significado.

Os dois casos ilustram e extrapolam a chamada memória-hábito, que Ricoeur retoma das considerações de Bergson presentes no livro *Matéria e Memória* (1896), autor que propõe que o hábito faz com que, embora possamos ter aprendido algo no passado, estejamos sempre no presente. Para Bergson, há uma oposição entre evocar algo “de memória”, como quando recitamos versos de um poema ou conjugamos verbos em todos os tempos e modos, e a lembrança-representação, isto é, aquela para a qual buscamos uma imagem determinada que traz consigo algo que nenhuma outra traria.

Para reconhecer essa imagem, diferente de todas as demais, única e significativa, é preciso lidar com os vazios que a circundam, contemplar a ausência em sua manifestação presente e renunciar ao registro minucioso dos movimentos da memória. É preciso, como aponta Poulet, também a partir de Bergson, permitir que o espírito se abandone, para então retomar o passado. Não por acaso é quando Daniel está quase dormindo ou doente que alguns

¹⁸⁴ “Ésa es la memoria que parecerías querer tener, me dice Simón, una memoria que te permita recuperar todos los datos, con total precisión, una memoria donde no haya huecos, interrupciones. Ésa es la memoria que no te enseña nada, mi querido, porque para entender tienes que aceptar los huecos, incluso provocarlos, tienes que aprender a olvidar”.

acontecimentos ressurgem em sua memória, como o acidente já mencionado anteriormente. Seriam a distração, o devaneio e o sonho, etapas daquele abandono espiritual que, segundo Poulet, permite que o “passado invada o presente”, pois já não haveria resistência por parte do sujeito (POULET, 1992, p. 130)? O acúmulo de dados, pistas, a atenção constante com que o protagonista se arma ao longo de sua busca em *El común olvido* denunciam a falibilidade da empreitada e, sobretudo, sua recusa em enxergar o visível e ouvir as vozes que delineiam algumas possíveis respostas.

A expressão “*mala memoria*” usada por Simón será reiterada, como um eco reverso, na voz de Samuel alguns capítulos adiante, quando Daniel tenta esclarecer o acidente sofrido na infância. Ao contextualizar o episódio, Samuel diz que naquele verão estava traduzindo *Proust*, de Samuel Beckett¹⁸⁵ e que havia se distanciado de Julia, mas o rapaz insiste em prosseguir com as perguntas. A menção ao livro sobre Proust não é gratuita, como não o são nenhuma das outras alusões e citações que encontramos neste e nos demais livros de Molloy. Em vez de atender ao pedido do protagonista, que perguntara onde havia ocorrido o acidente, Samuel volta ao estudo de Beckett para dizer que o autor

fala muito da memória de Proust, da memória ruim de Proust, a única que permite a recordação. Da outra, diz olhando-me com intenção, da memória total, acumulativa, Beckett diz que é como um varal no qual se alinham as lembranças sem tom nem som, como meias ou camisas colocadas para secar, sem vazios, sem intervalos. Você ainda não leu? Seria muito bom para você (*ECO*, p. 245)¹⁸⁶.

De fato, Beckett defende que “o homem de boa memória nunca lembra de nada porque nunca esquece de nada”, uma vez que “estritamente falando só podemos nos lembrar do que foi registrado por nossa extrema desatenção e armazenado naquele último e inacessível calabouço de nosso ser [...]” (BECKETT, 2003, p. 31). No ensaio, o autor vai opor o hábito – ao qual estaria relacionada a memória voluntária – à feliz ocorrência da memória involuntária, “mágico rebelde” que, burlando o primeiro, seria capaz de desvelar “o que a falsa realidade da experiência não pôde e jamais poderá revelar – o real” (BECKETT, 2003, p. 33). Proust, ao contrário, teria uma memória ruim e por isso mesmo seria capaz de recordar, de se deixar conduzir pelas veredas do passado e [se] reconhecer [em] suas imagens. Nesse sentido, Samuel

¹⁸⁵ Publicado em 1931, *Proust* é um ensaio que Beckett escreveu, ainda na juventude, a partir de sua leitura de *Em busca do tempo perdido*. No Brasil, o livro teve uma primeira edição na década de 80, pela L&PM, e em 2003 a Cosac & Naify reeditou a obra.

¹⁸⁶ “habla mucho de la memoria de Proust, de la mala memoria de Proust, la única que permite el recuerdo. De la otra, dice mirándome con intención, de la memoria total, acumulativa, Beckett dice que es como una cuerda de tender ropa en la que se alinean los recuerdos sin ton no son, como medias o camisas puestas a secar, sin vacíos, sin intervalos. ¿No lo has leído? Te vendría muy bien”.

faz ressoar a advertência que Simón fizera anteriormente, pois também ele percebe que a obsessão de Daniel pela totalidade não pode oferecer o que ele parece ter ido buscar em Buenos Aires. Uma vez mais, Funes e seu destino fatal, a memória absoluta não permite que se viva, pois não há tempo nem espaço para tanto, por isso esquecer é também imprescindível.

Desde a constatação presente na primeira página do romance – “Voltei e desta vez já não poderei sair: este mundo, que nunca foi verdadeiramente meu, será minha sepultura” (*ECO*, p. 13)¹⁸⁷–, Daniel parece realmente se enterrar cada vez mais junto aos mortos do passado e às lembranças vagas dos vivos. Quando relemos o livro, fica mais evidente que o protagonista circula em meio a uma espécie de névoa, como se não pudesse realmente ver as ruas, as casas, somente vislumbrar a cidade através dessa opacidade que os personagens com quem dialoga contribuem para deixar mais densa. Nada é seguro e Daniel denota essa percepção em vários momentos, mas, incapaz de sair, vai se entregando a cada passo, afogando-se em perguntas, olhando quadros em que só enxerga a si mesmo de forma imprecisa, reconstituindo uma história sem herói, sem história.

Somente quando compreende que a ausência é incontornável e que os fragmentos não podem dizer mais que a extensão da própria ruína é que conseguirá ao menos deixar lugar para “*lo que no tiene nombre*”, aquilo que o relato e o trabalho de memória não podem fazer falar. O relato se constrói justamente sob o signo da indeterminação, pois, não podendo olhar novamente o espelho através do qual sondava a cama desfeita da mãe, Daniel junta seus estilhaços e nos entrega essa falta.

Uma outra questão atravessa o texto, de maneira talvez tangencial, podendo ser tomada, a princípio, como apenas um elemento de contextualização narrativa, mas que é importante chave dessa busca que o protagonista empreende em um território atravessado por um tempo sombrio: trata-se das referências à repressão ditatorial argentina dos anos 70. Já na terceira página do primeiro capítulo encontramos a seguinte alusão: “Um mês após a morte da minha mãe, viajei à Argentina com esse propósito, difícil de cumprir em tempos normais, e mais ainda nessa época aziaga” (*ECO*, p. 16)¹⁸⁸. O leitor não sabe de imediato a que se refere a expressão “época aziaga”, mas no decorrer da leitura outras referências nos permitem entender, muitas vezes em linguagem cifrada, tratar-se do período da ditadura cívico-militar. Não parecem frutos de simples eventualidade os obstáculos com que o protagonista se depara ao conversar com as pessoas, tampouco as explicações que precisa dar sobre sua “missão”, pois perguntar demais

¹⁸⁷ “He vuelto y esta vez ya no podré salir: este mundo, que nunca fue de veras mío, será mi sepultura”.

¹⁸⁸ “Al mes de muerta viajé a la Argentina con ese propósito, difícil de cumplir en tiempos normales, más aun en esa época aciaga”.

sobre o passado as deixa desconfortáveis. Do mesmo modo, o desaparecimento das cinzas da mãe do cemitério da Recoleta, em decorrência de uma infiltração pode ser lido como indício de outros desaparecimentos.

Como já mencionamos em outro momento, Beatriz concede a Daniel um abrigo temporário para as cinzas de Julia no jazigo de sua família, de modo que eles colocam a urna clandestinamente no local. Quando o filho retorna para buscá-la, descobre que não há nada lá, mas o funcionário explica que, na semana seguinte, tudo estará de volta ao lugar previsto, “para isso existe o registro com um diagrama para cada abóbada” (*ECO*, p. 287)¹⁸⁹. Entretanto, como prevê Daniel, a urna jamais será recuperada, apesar das tentativas que faz juntamente com a prima para reaver as cinzas da mãe. No depósito, ninguém se lembra de ter visto a urna anônima, que simplesmente parece ter desaparecido sem deixar qualquer pista de sua existência:

Essa caixinha de carvalho anônima havia se perdido com as cinzas de uma mulher que morreu longe (não me chores perdida nem distante), a caixinha que um homem, eu, seu filho, trouxe um dia para o cemitério, acreditando que ali, ao menos por um tempo, comento com Beatriz ressentido, poderia descansar (*ECO*, p. 288)¹⁹⁰.

O fragmento entre parênteses é parte do epitáfio que está escrito no túmulo de Eva Perón, cujo corpo, como vimos no primeiro capítulo, foi roubado em 1955 e tardou quase vinte anos a ser restituído a seu companheiro Juan Domingo Perón. Desde 1976, ano inicial da última ditadura argentina, Eva está sepultada no cemitério da Recoleta, de modo que a alusão não é fruto do acaso. As ditaduras – seja a que destituiu Perón em 16 de setembro de 1955, seja a que separou os restos de Perón e Evita, após o golpe de 76 – não respeitam nem os mortos, profanando corpos, fazendo desaparecer, como ocorre com a urna de Julia, milhares de pessoas, sem deixar rastros, de forma a negar o crime e a violência por meio da não existência daquilo que as tornaria passíveis de identificação e, ao mesmo tempo, as transformaria em testemunho do hediondo e interminável processo de que foram/são vítimas.

A fala de Daniel, de certo modo performática, como a própria mãe o era, para além de se ater ao drama pessoal, acaba recordando outros que foram relegados, desaparecidos, pessoas e histórias cujos familiares não podem espalhar as cinzas no Rio da Prata ou chorar os corpos em despedida, pois muitos deles jazem sob as águas do mesmo rio, ainda em silenciosa espera.

¹⁸⁹ “para eso está el registro con un diagrama para cada bóveda”.

¹⁹⁰ “Se había perdido esa cajita de roble anónima con las cenizas de una mujer que murió lejos (no me llores perdida ni lejana), la cajita que un hombre, yo, su hijo, trajo un día al cementerio, creyendo que allí, al menos por un tiempo, le comento a Beatriz resentido, podría descansar”.

São bastante conhecidos os chamados “voos da morte”, em que as pessoas eram sedadas, atadas a blocos de cimento e atiradas em alto mar para que submergissem e desaparecessem.

Outras referências aparecem ao longo do relato, seja em conversas imaginárias, em que Daniel inventa um reconhecimento que não ocorre – “o que você tem feito da vida e por que você foi pra tão longe, lá eles sabem o que tá acontecendo na Argentina, cara?” (*ECO*, p. 38)¹⁹¹ –, seja através de observações de outros personagens como Samuel, Eduardo Vélez, Cacho, ou mesmo de vozes anônimas: “apesar de todos me dizerem que já havia passado a época em que era preciso andar com o documento sempre à mão eu o levava da mesma forma” (*ECO*, p. 151)¹⁹².

A pergunta imaginária – “lá eles sabem o que tá acontecendo na Argentina?” – ressurge com Eduardo, que, de forma oblíqua, alude à barbárie inominada, algo a que também não ousavam colocar em palavras. Aqui se pode notar o aparato do silenciamento ou política de silêncio, para usar a expressão de Eni Orlandi, que faz com que não se diga o que se quer dizer. Em *As formas do silêncio* (2007) a autora defende a ideia de que o silêncio significa, isto é, que ele não pode ser reduzido a simples ausência de palavras, ao não-dito. Em sua análise, Orlandi propõe a existência do chamado silêncio fundador e do que denomina política do silêncio, que, por sua vez, pode se manifestar sob as formas de silêncio constitutivo e local.

Vamos voltar à questão do silêncio ainda neste capítulo, mas neste momento importa, sobretudo, pensar suas considerações sobre o silenciamento, mais especificamente, sobre a censura, que modifica a relação do usuário da língua com o dizível: “não se pode dizer o que foi proibido (o dizer devido). Ou seja, não se pode dizer o que se pode dizer” (ORLANDI, 2007, p. 77). Conforme assinala a estudiosa, ao analisar as práticas de silenciamento, o falante comumente incorpora a interdição, o que faz com que passe a evitar determinados termos e procure transitar por vias menos perigosas. Se cotejamos as observações feitas por Orlandi com a narrativa de *El común olvido*, podemos perceber a manifestação da política do silenciamento a partir do modo como não apenas Eduardo, mas também Cacho e o próprio Daniel se relacionam com a Ditadura: eles aludem à repressão sem nomeá-la, valendo-se de expressões vagas, que poderiam se aplicar a outros contextos e épocas, mas que Daniel entende, porque, mesmo vivendo nos Estados Unidos com a mãe, recebera notícias do que ocorria na Argentina:

mas além da notícia de sua morte [do pai] chegavam-nos outras, pouco alentadoras. No meu caso, essas notícias quase não faziam diferença, porque se referiam a pessoas

¹⁹¹ “qué ha sido de tu vida y por qué te fuiste tan lejos, saben allá lo que se pasa en Argentina, che”.

¹⁹² “a pesar de que todos me decían que ya se habían acabado las épocas en que había que andar con el documento siempre encima yo lo llevaba igual”.

que não conhecia ou conhecia só de nome, mas no caso da minha mãe, elas visivelmente a afetavam. Multiplicaram-se as ameaças, os exílios, as partidas súbitas do país, as supostas viagens curtas ao Uruguai ou para o Brasil que eram só a primeira etapa de um desterro sem meta nem prazo (*ECO*, p. 58)¹⁹³.

Talvez a pergunta a princípio imaginada por Daniel e posteriormente proferida por Eduardo testemunhe a consciência da absurda situação argentina: será que alguém poderia saber ou mesmo acreditar no que se passava? Em caso positivo, poderia alguém se calar diante das atrocidades autorizadas e cometidas pelo Estado?

O questionamento, ainda que sob o jugo da política do silenciamento, revela a incredulidade despertada por um sistema brutal de extermínio e perseguição, a ponto de o próprio Eduardo concluir: “Embora eu nem saiba por que estou te dizendo isso, aqui mesmo não sabemos o que está acontecendo” (*ECO*, p. 71)¹⁹⁴.

Além das alusões de outras pessoas e das notícias recebidas quando ainda estava nos Estados Unidos, ao voltar a Buenos Aires, Daniel começa a sentir e a sofrer verdadeiramente o poder da violência institucionalizada. Vejamos um trecho em que ele faz menção ao temor que o assalta quase como um reflexo:

todo contato com a instituição, na Argentina, me deixa apreensivo como uma reação reflexiva, como se levasse no corpo a memória de todos os medos alheios. Penso: não fiz nada, não podem fazer nada comigo. Penso imediatamente: é claro que podem fazer alguma coisa, o que vão fazer comigo, e a quem eu vou pedir ajuda (*ECO*, p. 93)¹⁹⁵.

Conforme salienta Maria Bernadete Porto, no ensaio “Corpo e memória”, “o corpo se faz presente nas atividades de rememoração como fator desencadeador da própria consciência de si” (PORTO, 2017, p. 75), de modo que Daniel sabe, embora não tenha experienciado na própria pele, que “eles” podem se apropriar de seu corpo, como ocorrera com inúmeras pessoas. Levar no corpo a memória de medos alheios é sinalizar o caráter social do corpo – a princípio marca da identidade e do individual –, definido por Porto como

¹⁹³ “pero además de la noticia de su muerte [del padre] nos llegaban otras, poco alentadoras. A mí me tocaban de pasada, porque se referían a personas que no conocía o conocía solo de nombre, pero a mi madre la afectaban visiblemente. Se multiplicaron las amenazas, los exilios, las partidas súbitas del país, los supuestos viajes cortos a Uruguay o a Brasil que eran solo la primera etapa de un destierro sin meta ni plazo”. Neste fragmento, notamos o estabelecimento de certa relação entre a morte de Charlie, pai do protagonista, à de outras pessoas pouco conhecidas por ele, mas que atingiam Julia, já exilada e, portanto, resguardada de possíveis perseguições.

¹⁹⁴ “Aunque no sé por qué te digo esto, aquí mismo no sabemos lo que pasa”.

¹⁹⁵ “todo roce con la institución, en la Argentina, me vuelve apreensivo como una reacción refleja, como si llevara en el cuerpo la memoria de todos los miedos ajenos. Pienso: no he hecho nada, no me pueden hacer nada. Pienso inmediatamente: por supuesto que me pueden hacer algo, qué es lo que me irán a hacer, y a quién le pido ayuda”.

lugar do prazer e da dor, da memória e do esquecimento – lidos a partir de seu caráter complementar –, da visibilidade e da invisibilidade, do que está à flor da pele ou na profundidade das entranhas, da liberdade e da opressão, por sua dimensão histórica e ideológica, o corpo se investe de valores plurais no seio da sociedade onde se inscreve (PORTO, 2017, p. 76).

Não à toa, nos campos de concentração, os corpos foram, de acordo com Primo Levi, metodicamente objetificados através das práticas de tortura e experimentos inúteis, cujo único objetivo parecia ser o de mostrar sua impotência diante do poder concentracionário. Um dos exemplos dados pelo autor diz respeito ao uso dos restos mortais dos prisioneiros, que ao longo da história da humanidade foram tradicionalmente respeitados e honrados, mas que nos *Lager*¹⁹⁶ conheceram outro destino e tratamento. Na concepção de Levi, a crueldade aparentemente irrefletida e ilógica respondia, na verdade, a um projeto bem articulado: o de “expressar que não se tratava de restos humanos, mas de matéria bruta, indiferente, boa no melhor dos casos para alguns empregos industriais” (LEVI, 2016 [1986], p. 101). De fato, descreve o autor, os cabelos das mulheres tornaram-se mercadoria aproveitada pelas indústrias têxteis e as cinzas humanas, facilmente reconhecíveis pela presença de dentes e outros restos, foram usadas em diversos tipos de construção, bem como no processo de fertilização do solo. O autor destaca: “assinaladamente, foram empregadas em vez de saibro para revestir os caminhos da vila dos SS, situada ao lado do campo. Eu não saberia dizer se puramente pela consistência ou se, ao contrário, pelo fato de que em sua origem, *aquele material deveria ser pisado*” (LEVI, 2016, p. 102, grifo nosso).

Se o corpo é lugar de memória, nada mais eficiente para destruir a memória do que destituí-lo de humanidade, despojá-lo simbólica e radicalmente daquilo que faz com que seja sagrado, através da tortura, da fome, da violência, do desaparecimento e do anonimato, da morte sem marcas, sem corpo.

Do corpo individual ao social, lembrar-se é também resistir, por isso Daniel sente na própria pele os medos dos outros: daqueles que não tiveram a quem pedir ajuda, dos que guardaram silêncio enquanto agonizavam, dos que foram silenciados brutalmente, dos afogados, para aludir à metáfora que Levi usa para se referir àqueles a quem considera as testemunhas verdadeiras do horror vivido nos campos de concentração, isto é, os que “tocaram o fundo” e de lá não retornaram.

A enevoada cidade na qual o protagonista de *El común olvido* se encontra para interrogar sobre o próprio passado se mostra escorregadia e, até mesmo, impenetrável porque também está

¹⁹⁶ *Lager* (“campo”) é o termo usado por Levi para se referir aos campos de concentração nazistas.

carregada dessa memória que não quer se revelar, habitada pelos ausentes, carente de sepulturas. Não apenas Daniel não pôde efetivar o desejo da mãe, como tampouco encontrar verdadeiramente o túmulo paterno: ambos foram violados de certa maneira. Das cinzas desaparecidas à tradução ao espanhol do nome do pai¹⁹⁷, os desencontros assinalam a peregrinação do filho, impedindo a efetivação do trabalho de luto, exceto pela via oblíqua, como no caso da substituição das cinzas de Julia pelas de Ana e da proximidade a uma imagem paterna através da relação que estabelece com Samuel¹⁹⁸.

O que o filho herda da mãe, além daquele quadro duplicado em que, mais uma vez, não pode se ver como gostaria, é justamente a falta: sobrevivência da recusa à imagem única, ao encerramento; ponto cego a partir de onde a linguagem esbarra com o inominável. Podemos tomar emprestada a observação que Vidal faz no já citado ensaio sobre o romance *Lenta biografía*, de Sérgio Chejfec: “A ausência é o legado. E por isso é um modo de começar. Com a herança falida se começa a escrever um livro e se configura uma poética” (VIDAL, 2012, p. 46)¹⁹⁹. A essa escrita, nascida do desencontro e da incompletude, Vidal decide chamar, como vimos no primeiro capítulo, de poética da indeterminação, caracterizada também pela repetição de frases e situações ao longo da narrativa. Aqui também encontramos ressonâncias com *El común olvido*, em que, conforme observamos em outros momentos, há insistência sobre as mesmas imagens, como o quadro, o espelho de mil faces, as enfermidades – pensemos em Julia, em Ana, no próprio Daniel, que investiga um passado do qual pouco recorda – perguntas que retornam: “¿Te gustaba mirarnos, Daniel?” [pergunta de David] (ECO, p. 105), “¿Te gusta mirarnos, Charlie?” [pergunta de Ana] (ECO, p. 145), “¿Te gustaba mirarnos?” [título do quadro encontrado na casa de Charlotte] (ECO, p. 331). Temos também os amores que circulam, vão e voltam em entrecruzamentos vários, como o envolvimento de Charlotte e Julia, Charlotte e Beatriz, Samuel, que se apaixonara por Jorge, que antes fora amante de Juan, melhor amigo do pai de Daniel e, ao que parece, apaixonado por ele; a insinuação de que possa ter havido algo entre Ana e Charlie, as cinzas de Ana em substituição às de Julia, Cacho em lugar de Simón, entre outros (des)encontros diversos que permeiam todo o livro.

¹⁹⁷ Quando encontra a sepultura no *Cementerio Británico*, observa que, ao contrário da tumba dos avós, que contavam com especificações de parentesco, a do pai continha apenas o nome e duas datas: “como si no hubiera sido hijo, ni marido, ni padre de nadie”. Además, observa: “no Charles, no Charlie, ni siquiera Boy, como lo llamaban todos, sino Carlos, como no lo llamaba nadie” (ECO, p. 265).

¹⁹⁸ Conforme observa Deffis, a amizade com Samuel se aproxima a uma paternidade afetiva e será crucial durante a estadia do protagonista em Buenos Aires. Cf. DEFFIS, 2005, p. 63.

¹⁹⁹ “La ausencia es el legado. Y por eso es un modo de empezar. Con la herencia fallada se empieza a escribir un libro y se configura una poética”.

No capítulo três vamos analisar, além de outras questões, a presença de intertextos na construção dos sentidos das obras em estudo, mas vale a pena mencionar aqui a repetição, ao longo da narrativa de *El común olvido*, de uma citação que aparece pela primeira vez na dedicatória. Conforme também assinala a pesquisadora Emilia I. Deffis, em seu artigo “‘*Algo que no tiene nombre*’: *El común olvido*, de Sylvia Molloy”, trata-se do verso inicial de “*A superscription*”, do poeta inglês Dante Gabriel Rossetti, cuja parte inicial compõe a dedicatória a Geiger: “*Look in my face...*”, que poderia ser traduzido como “Olhe no meu rosto...”. O mesmo verso, desta vez completo, foi usado em uma dedicatória que Julia escreveu no livro *La prisonnière*²⁰⁰, peça teatral de Edouard Bourdet que tematiza a lesbianidade. Vejamos:

Eu o pego por curiosidade para folhear, vejo que tem uma dedicatória que já li em outra parte. “*Look in my face; my name is Might-have-been*”, escreveu minha mãe, plagiando a dedicatória de um livro com que Samuel a havia presenteado; depois, debaixo da citação, o nome de Charlotte e o seu. Fico pensando na estranha circulação das citações, os empréstimos e os plágios, para expressar a impossibilidade de dizer o amor [...] (ECO, p. 328)²⁰¹.

A parte final do fragmento aponta para um aspecto importante não apenas neste livro específico da autora, como em toda a sua obra: o texto literário como caminho para dizer o que de outro modo estaria interdito, o que não poderia ser expresso de forma direta, mas por desvios, deslocamentos. Interessante mencionar que no capítulo “*Cuerpo y libro en Victoria Ocampo*”, de *Acto de presencia*, Molloy assinala a relação vital que a escritora argentina mantinha com a leitura, a ponto de os livros se transformarem em um ritual por meio do qual o amor proibido encontrava via de expressão. Antes de se tornarem amantes, observa Molloy, a partir de um fragmento do terceiro volume da extensa autobiografia de Ocampo, ela e Julián Martínez ensaiavam o encontro amoroso por meio da leitura: liam os mesmos livros nos mesmos horários, marcavam encontros em livrarias, limitando-se apenas a troca de olhares.

Molloy chama a atenção para o fato de que Ocampo publica seu primeiro livro, centrado na obra poética de Dante, no período em que se relacionava com Martínez, a quem dedica o ensaio: “É significativo que *De Francesca a Beatrice* seja dedicado ao amante de Ocampo, em

²⁰⁰ A peça foi publicada em 1926 e conta a história de Irene, uma moça de vinte e sete anos, filha do embaixador francês em Roma, que se apaixona por uma amiga casada. Cf.: <https://www.criticadelibros.com/literatura-de-humor/la-prisionera-edouard-bourdet/>. Acesso em: 10 maio 2019.

²⁰¹ “Lo tomo por curiosidad para hojearlo, veo que lleva una dedicatoria que ya he leído en otra parte. “*Look in my face; my name is Might-have-been*”, ha escrito mi madre, plagiando la dedicatoria de un libro que Samuel le regaló a ella; luego, debajo de la cita, el nombre de Charlotte y el suyo. Me quedo pensando en la extraña circulación de las citas, los préstamos y los plagios, para expresar la imposibilidad de decir el amor”.

uma dedicatória cifrada, gesto subversivo que chama a atenção sobre si mesmo” (MOLLOY, 1996, p. 95)²⁰².

Um pouco adiante, a autora descreve o processo de composição do texto autobiográfico de Ocampo como sendo um acúmulo de “citações fragmentárias que gradualmente adquirem sentido” (MOLLOY, 1996, p. 95)²⁰³. A partir da proposição anterior, Molloy defende que essa vivência na literatura corresponde a um amplo processo que se apresenta sob variadas facetas:

Recorre-se ao texto no momento mesmo das experiências, já que, como foi observado, o vivido caminha de mãos dadas com o lido: Ocampo pensa e sente “em literatura”. Mas também ocorre, de modo ainda mais evidente, no momento mesmo do ato autobiográfico (MOLLOY, 1996, p. 95)²⁰⁴.

Nesse sentido, o literário atravessa o vivido no aqui-agora da experiência, contaminando-a e ao mesmo tempo tornando possível traduzir sentimentos, desejos e temores. Essa “circulação de citações” que Daniel relaciona à impossibilidade de falar do amor revela o próprio movimento do protagonista, que desde o princípio da narrativa nos apresenta seu arquivo – ou inventário – composto de objetos que pertenceram à mãe, bem como de frases e gestos, os quais respondem, à sua maneira, à tentativa incessante de cartografar o amor. Talvez mais do que isso: de recuperar o amor pela mãe, escrever e inscrever sua vida contra a morte, de entender quem havia sido o pai, aquele silencioso desconhecido. Amá-los uma vez mais.

Ao investigar sobre o pai e encontrar alguns objetos de arte que teriam pertencido a ele, elementos inconciliáveis com a imagem cristalizada que levava consigo até o momento, o protagonista inicia uma série de perguntas que não ousa proferir, hipóteses que acaba entregando ao leitor para, por fim, dizer que decide “respeitar a obscura, misteriosa circulação dos objetos” (ECO, p. 125)²⁰⁵. Circulação de citações, objetos, livros, quadros, espelhos, imagens fraturadas, conversas inconclusas, sonhos, nomes e apelidos, insinuações, elementos que resistem em sua materialidade e multiplicidade, não se deixam traduzir de maneira absoluta, a despeito das incontáveis investidas de Daniel.

O relato, que se constrói expondo a parte visível da ausência, à maneira de um epitáfio, termina por incorporar os vazios e erigir, como o poema de Borges, um monumento ao que pertence ao olvido. Paradoxalmente, traz para o corpo do texto a tessitura da complexa relação

²⁰² “Es significativo que *De Francesca a Beatrice* esté dedicado al amante de Ocampo, en una dedicatoria cifrada, gesto subversivo que llama la atención sobre sí mismo”.

²⁰³ “acumulación de citas fragmentarias que gradualmente adquieren sentido”.

²⁰⁴ “Se recurre al texto en el momento mismo de las experiencias, ya que, como se ha señalado, lo vivido va de la mano con lo leído: Ocampo piensa y siente ‘en literatura’. Pero también ocurre, de modo aún más evidente, en el momento mismo del acto autobiográfico”.

²⁰⁵ “respetar la obscura, misteriosa circulación de los objetos”.

entre a memória e o esquecimento, do corpo individual ao comum, ou seja, ao social. Nesse sentido, é possível ler para além do “eu” autobiográfico, como propuseram alguns estudiosos como Deffis (2005) e Josiowicz (2007), uma vez que se evidenciam tanto questões subjetivas, também estas atravessadas pela inter-relação com o outro (outro país, outras línguas, memória de outros), como também questões relativas à nacionalidade e à história argentina.

Josiowicz, por exemplo, em “*El común olvido, de Sylvia Molloy. Un viaje de reconstrucción de la memoria herida*”, propõe pensar a busca do protagonista como caminho para a revelação de um país fragmentado e marcado pela violência. Segundo a pesquisadora, a narrativa deixa transparecer o silenciamento de uma sociedade que ignora sua “própria fragmentação” apesar do aparente revisionismo, que acaba transformando em lugar-comum experiências extremas, como aquelas vividas na década de 70. Em suas palavras, podemos ler em *El común olvido*, a dívida não paga da sociedade que ignora “aqueles pequenos processos de destruição e morte que devem levar a cabo os sujeitos argentinos e, por que não também, latino-americanos, em sua própria história pessoal, atravessada pela violência institucional tanto quanto pela não institucional” (JOSIOWICZ, 2007, não paginado)²⁰⁶.

Dessa forma, o desaparecimento das cinzas da mãe, a angústia sentida pelo filho ao perder até o último vestígio que testemunha em silêncio sua história pretérita, podem ser relacionados a algo que Samuel diz antes de se separar definitivamente de Daniel: “Aí você tem outro exemplo da macabra imaginação nacional, os mortos que viajam, ninguém consegue ficar enterrado em paz no lugar onde morreu” (ECO, p. 353)²⁰⁷.

Esforçar-se para recordar ou deixar virem as lembranças, ainda que elas contem uma história que se deseja apagar, é abrir-se à leitura do outro, do estrangeiro que todos somos diante do relato que tentamos capturar. Ricoeur nos lembra que Maurice Halbwachs defendia o caráter social da memória: “O texto diz fundamentalmente isto: para se lembrar, precisa-se dos outros” (RICOEUR, 2007, p. 130)²⁰⁸. Nesse sentido, mesmo quando se trata de algo experienciado por um único indivíduo, a [re]elaboração do evento está marcada pela presença de outros sujeitos, o que atesta a dinâmica que subjaz os movimentos da memória como também os caminhos do esquecimento.

²⁰⁶ “aquellos pequeños procesos de destrucción y muerte que deben llevar a cabo los sujetos argentinos y, por qué no también, latinoamericanos, en su propia historia personal, atravesada por la violencia institucional tanto como por la no institucional”.

²⁰⁷ “Ahí tenés otro ejemplo de la macabra imaginación nacional, los muertos que viajan, nadie se queda enterrado tranquilo en el lugar donde murió”.

²⁰⁸ O historiador se refere especialmente à obra *A Memória coletiva*, publicada originalmente em francês (*La Mémoire collective*) no ano de 1950, cinco anos após a morte do autor.

Daniel, leitor e tradutor, que inicia sua viagem de regresso – um regresso impossível, como as primeiras linhas do texto já evidenciam e o permanente sentimento de desarraigo confirma – disposto a seguir os rastros, a ler os restos para então traduzi-los à sua maneira, terá de aprender as lacunas. Depara-se com quadros espelhados, relatos falseados, esquecimentos convenientes: ele mesmo revela mais de uma vez sua ânsia em apagar o que prefere esquecer. O que ler nos quadros incompletos, nos espelhos, nas vivências espelhadas? Como traduzir aquilo que “não tem nome”? Como conceder aos mortos um lugar sem sucumbir e fazer da busca o próprio túmulo? Como lembrar para esquecer, se esquecer é possível?

Estas são algumas perguntas que Daniel não formula, mas que o relato propõe. Conforme sublinha Josiowicz na conclusão de seu artigo,

O encanto do romance reside em que, se a princípio se viajava para desvelar enigmas policiais, para esclarecer relações, completar quadros ou restos, para reconstruir um passado com base nos restos de uma escavação, ao final do percurso conta-se não com uma resposta nem com uma verdade revelada. Só temos fragmentos de novos laços: novos fragmentos, novas relações, também fragmentárias, novos dados e espécies de fotografias de um passado que constroem um quadro quebrado da identidade presente. Revela-se o romance homossexual de sua mãe, aquele acidente em sua infância, a briga com seu pai e muito pouco além disso. O que parecia permanecer como resto não é mais que a anedota da passagem de um estranho por um lugar que também lhe é estranho, e cuja familiaridade é impossível recuperar (JOSIOWICZ, 2007, não paginado)²⁰⁹.

A ideia de “reconstruir um passado com base nos restos de uma escavação” nos faz pensar na metáfora do arqueólogo, que segundo Gagnebin é mobilizada tanto por Freud (para compor a imagem do psicanalista), como por Benjamin (na caracterização da figura do historiador), pois ambos se atêm aos detalhes ínfimos que no presente são capazes de dar a ver algo do passado. Segundo a autora, o arqueólogo é aquele que busca os vestígios sem saber o que vai encontrar: “somente alguns cacos, uma estátua quebrada, o torso de uma figura desaparecida” (GAGNEBIN, 2014, p. 247). No entanto, ele não pode se deixar paralisar pelo medo de arruinar o presente com suas construções, mas “deve ficar atento a pequenos restos, a irregularidades do terreno que, sob sua superfície aparentemente lisa e ordenada, talvez assinalem algo do passado que ali foi esquecido e soterrado” (GAGNEBIN, 2014, p. 247).

²⁰⁹ “el encanto de la novela reside en que, si se viajaba para develar enigmas policíacos, para aclarar relaciones, completar cuadros o restos, para reconstruir un pasado en base a los restos de una excavación, al final del recorrido se cuenta no con una respuesta ni con una verdad develada. Sólo se tienen fragmentos de nuevos lazos: nuevos fragmentos, nuevas relaciones, también fragmentarias, nuevos datos y especies de fotografías de un pasado que construyen un cuadro quebrado de la identidad presente. Se le revela el romance homosexual de su madre, aquel accidente en su niñez, la pelea con su padre y muy poco más. Lo que pareciera quedar como resto no es más que la anécdota del paso de un extraño por un lugar que también le es extraño, y cuya familiaridad es imposible recuperar”.

Daniel aparenta cercar-se desses detalhes ínfimos, mas parece não querer ou não saber ler bem, talvez porque teme aniquilar a frágil edificação de seu presente: “não apenas o mundo de cá se fragmenta diante de mim, este Buenos Aires de pacotilha pelo qual deambulo, mas também o de lá, o que eu acreditava firme, o mundo do qual saí para poder regressar a ele sem que o modificassem” (*ECO*, p. 226)²¹⁰. O mundo de lá, isto é, sua vida com Simón em Nova Iorque, que engloba as atividades cotidianas, os trabalhos como bibliotecário e tradutor, constitui o presente que deseja preservar incontaminado, intocado e à espera. Marcado pelo deslocamento – outra língua, outro tempo, outro território, outras faces abrigadas sob o mesmo rosto –, este mundo, no entanto, não está isento das fissuras pelas quais o passado viaja e revela a constituição arenosa e frágil de qualquer presente.

El común olvido, como anuncia a epígrafe extraída de *Los restos del viaje y otros poemas* (2014), de Bernard Noël, nasce de uma “escura carência” que o impulso de colecionar, acumular, tal como observamos em Daniel, procura esconder. É sobre a ausência que se ergue a atividade escritural, a partir da falta, do desencontro, da impossibilidade de tornar presentes as vozes dos que algum dia se fizeram ouvir. E desapareceram. A permanência encontra ancoragem somente nas marcas, isto é, nos restos, isto é, nos rastros que, tal como descrito por Platão, o sinete deixa no bloco de cera. O que permanece, portanto, é o lugar da ausência, a moldura de um dorso, de um corpo, o lugar onde as cinzas deveriam ser espalhadas, o epitáfio que jamais poderá dizer com todas as letras o alfabeto dos nomes que se perdem.

A memória, esta complexa forma de relação do ser humano com sua história e constituição, não se esgota em seus próprios movimentos, suscitando, por isso, tantas abordagens nos mais variados campos de atuação do pensamento. Ora questionada em seus fundamentos mais básicos, ora elevada à categoria de único caminho que nos levaria a [re]conhecer o passado em suas diversas faces, ela testemunha a sobrevivência de determinadas imagens, o retorno de vozes que se quis calar, a interpelação do que não se apagou por completo.

Para compreender melhor a relação da obra de Alcoba com a problemática da memória e do esquecimento, propomos analisá-la com mais atenção sob este ângulo a partir de agora, pois se trata de um aspecto fundamental para a compreensão de sua relação com o tecido que recobre a passagem do tempo: a (à) espera das palavras com as quais ou apesar das quais narrar – e narrar aqui pode ser romper, fraturar, saltar – uma história que a atravessa e ultrapassa.

²¹⁰ “no solo se me fragmenta el mundo de acá, este Buenos Aires de pacotilla en el que deambulo, sino también el de allá, el que creía firme, el mundo del que salí para poder regresar a él sin que me lo cambiaran”.

3.2 HABITAR O RUMOR: RESSIGNIFICAR O VIVIDO

“Y, aunque el tiempo pasó y refundó los juegos, no sabías ni podías saber de qué exilio regresa y a cuál se dirige el trazo. Ni por qué, entre dos voces, caben tantos silencios.”

Gabriela Stoppelman, “Silencios de tiza”.

Pues quien construye el texto
elige el tono, el escenario,
dispone perspectivas, inventa personajes,
propone sus encuentros, les dicta los impulsos,
pero la herida no, la herida nos precede,
no inventamos la herida, venimos
a ella y la reconocemos.

Chantal Maillard, *Matar a Platón*.

Alcoba escreve a partir de sua experiência de desarraigamento, dos silêncios e temores que conheceu na infância. Escreve a partir da responsabilidade que o estar vivo implica em casos em que a violência se anuncia e se enuncia nas tramas do cotidiano. Trinta e um anos depois de exilar-se na França com a mãe, Alcoba lança *Manèges. Petite histoire argentine* (2007), título original de *La casa de los conejos* (2008), livro no qual, como afirmamos em outro momento, o leitor se depara com as vozes de uma narradora de sete/oito anos e da adulta que trata de reencontrar a voz daquela que vivera com os pais militantes do grupo *Montoneros* nos anos 70.

Conforme assinala Anna Forné, no artigo “*La memoria insatisfecha en La casa de los conejos de Laura Alcoba*”, o subtítulo em francês faz referência à distinção proposta por estudiosos e escritores francófonos entre História e história, isto é, entre a oficialidade do discurso histórico e outras versões que com ele dialogam, contestando-o ou reafirmando-o. Nesse sentido, segundo Forné, para os leitores argentinos não haveria necessidade de esclarecimentos como o que parece indicar o subtítulo original, uma vez que os epitextos condicionariam a leitura a um âmbito historiográfico e documental, o que contradiz ou é contradito pela classificação genérica com que se publica o livro, isto é, romance (*novela*). É interessante, embora tencionemos tratar da questão apenas no próximo capítulo, mencionar que a primeira edição do livro na Argentina foi classificada como “*Historia Argentina*” – proposição feita pela editora? Pela autora? Quais foram os critérios utilizados? –, o que propõe uma leitura documental da obra. Posteriormente, em uma reimpressão, já encontramos a classificação que permanece, qual seja, “*Narrativa argentina. Novela*” e que será adotada para *El azul de las abejas*, mas não para *La danza de la araña*, que figura somente como “*Novela*”, embora todos os livros tenham sido publicados pela mesma editora. Vamos discutir no capítulo

três deste trabalho, a partir das proposições de Pierre Bourdieu e Pascale Casanova, questões referentes a conceitos como campo literário, por exemplo, mas a breve exposição anterior procura evidenciar como classificações diferentes propõem pactos de leitura também diferentes e denotam distintas formas de interpretar o texto e suas possíveis relações com a literatura e outras formas discursivas.

Voltemos, no entanto, ao subtítulo em francês: “*petite histoire argentine*”. Escrito na França, em francês, mas voltado à experiência argentina da repressão ditatorial, em primeira pessoa: “da altura da menina que fui”²¹¹, afirma a voz adulta antes de reencenar a da menina que, anos antes, experienciara uma série de violências, deslocamentos e rupturas. Vale a pena olharmos sob outro ângulo a expressão analisada por Forné, pois cremos que ambas enriquecem e abrem as possibilidades de leitura que o título antecipa. Molloy, no seu citado estudo sobre as autobiografias hispano-americanas, chama a atenção para a ausência ou episódica menção da infância no texto autobiográfico, aspecto que atribui ao caráter público que o relato de si apresentaria especialmente no século XIX, mas também em vários escritos do século XX. Em suas palavras, o texto seria “público no sentido de que publiciza o que pode e deve contar-se, e público porque, mais que satisfazer a necessidade do indivíduo de falar de si mesmo, serve ao interesse geral” (MOLLOY, 1996, p. 114)²¹². Nesse contexto, afirma Molloy, em que ao assumir o “eu” os autores buscavam enxergar e fazer enxergar sua história pessoal como parte de uma História em construção, não havia espaço para o que ela denomina *petite histoire*, ou seja, para “esses episódios *insignificantes* que a infância costuma oferecer” (MOLLOY, 1996, p. 114)²¹³. A expressão aparecerá outras vezes ao longo do estudo, principalmente na análise que a autora faz do livro *Mis doce primeros años*, da Condessa de Merlin (1831), exceção no que se refere ao conjunto das obras que compõem seu *corpus*.

Não temos a pretensão de comparar, num movimento forçosamente anacrônico, os textos estudados por Molloy e a obra de Alcoba que, além de distanciados no tempo, respondem a distintos pontos do espaço (auto)biográfico, assim como a lugares de enunciação que se assumem a partir de outros modos de inserção do sujeito no cenário escritural. O que nos interessa é anotar a relação da expressão “*petite histoire*” à ideia de relato que toma a infância como ponto de inflexão e reflexão. Nesse sentido, “pequena história” pode ser entendida tanto como a entrada nos meandros da História sob um viés que não se propõe objetivo e

²¹¹ “desde la altura de la niña que fui”.

²¹² “público en el sentido en que publicita lo que puede y debe contarse, y público porque, más que satisfacer la necesidad del individuo de hablar de sí mismo, sirve de interés general”.

²¹³ “esos episodios *insignificantes* que la niñez suele ofrecer”.

documentado, embora lide também com a referencialidade de dados verificáveis, como também como a abertura ao olhar infantil e sua história menor. Os adultos e suas batalhas são lidos pela narradora também adulta, a qual tenta voltar a enxergar com a coragem e os medos da menina que viu sua infância invadida por algo que tratou de entender, mas cujas perguntas não soube – não poderia saber – formular no tempo vivido. Formula-as no tempo narrado? O tempo do relato é o único que permite o (re)encontro impossível, como propõe Daniel Pennac no prólogo à edição comemorativa de *La casa de los conejos*, entre Laura e Alcoba, entre a menina que “descobre de repente que sua palavra pode derrubar seu mundo, provocar a morte de seu pai e de sua mãe, reduzir a nada seu esconderijo [...]” (LCC, 2018, p. 11)²¹⁴ e a mulher, cuja voz é “tão cristalina que venceu todos os silêncios” (LCC, 2018, p. 12)²¹⁵.

Nem todos os silêncios podem ser vencidos e talvez não seja mesmo desejável que isso fosse possível, pois também no silêncio se resiste, também o silêncio resiste a ser convertido em linguagem, opondo-se, muitas vezes, ao ininterrupto rumor que nos cerca. No entanto, Pennac tem razão ao propor que em Alcoba encontramos a travessia do mutismo à fala que emerge como expressão da dor e das perdas que ainda não tinham nome quando vividas: a escrita constitui um lugar para a inscrição dessa voz, ao mesmo tempo em que revela a persistência do silêncio. Vale lembrar a proposição de Marc Le Bot a que Orlandi recorre em sua definição do silêncio fundador: “O silêncio não são as palavras silenciadas que se guardam no segredo, sem dizer. O silêncio guarda um outro segredo que o movimento das palavras não atinge” (LE BOT, 1984 apud ORLANDI, 2007, p.69). Há lugares aos quais as palavras não chegam, insuficientes em sua materialidade, incapazes de oferecer ao mundo os nomes e os verbos que seriam necessários para a revelação do segredo que o silêncio abriga. Dessa forma, cabe ao leitor se deixar capturar pela existência e pela resistência dos vazios, do que não está posto no texto, mas é perceptível na tessitura narrativa, de certas ausências, de uma atmosfera em que as arestas da linguagem se aproximam do intransponível e se recolhem.

Com relação à voz narrativa, Alcoba afirma, em várias entrevistas concedidas desde a publicação de *Manèges*, que seus livros não se circunscrevem ao âmbito testemunhal, conquanto lidem claramente com elementos de sua própria vida e de toda uma geração. Vejamos o que responde a escritora quando interrogada por Wajszczjuk (2014):

Alguma vez você duvidou que os livros que compõem esta espécie de trilogia tivessem que ser construídos como ficção?

²¹⁴ “descubre de repente que su palabra puede derribar su mundo, provocar la muerte de su padre y de su madre, reducir a la nada su escondite [...]”.

²¹⁵ “tan cristalina [que] venció a todos los silencios”.

– Não, nenhuma dúvida. Porque para mim o testemunho clausura. De fato, encontrar uma voz que funcione, uma narradora que funcione como personagem é uma maneira de abrir, de oferecer o texto a mais gente, de outro modo. Acredito que foi o que fez com que *La casa de los conejos* viajasse tanto: foi traduzido para o inglês, para o alemão, para o sérvio, para o árabe, está sendo traduzido para o italiano. Quando se concebe algo como uma ficção, o leitor pode se conectar e se apropriar, torná-lo seu. Não é o caso do testemunho, que se encerra no “eu” do qual trata. Além do mais, assumo o fato de construir: com esses elementos, que são recordações, algumas eu escolho e outras não. Seria como um Lego: tenho peças que são retalhos, flashes, e são autênticos. No entanto, escolho alguns para armar algo que passa a ser uma ficção, peças que me pareceram significativas, que dialogavam entre si, que armavam uma história. Sem ir mais longe, o fato de criar uma voz infantil me descola do testemunho (ALCOBA, 2014d, não paginado)²¹⁶.

Já sabemos, com Molloy, De Man e outros estudiosos, que toda escrita é ficcional, uma vez que se trata de construção na linguagem. O sujeito que diz “eu” nas narrativas em primeira pessoa não existe fora de seu próprio dizer, porque não há coincidência exata entre o indivíduo e a face – máscara, como diria De Man – que ele, consciente ou inconscientemente, mostra aos leitores. Ao mesmo tempo, temos ciência de que o pacto firmado, direta ou obliquamente com o leitor, pode impulsionar uma leitura mais ou menos referencial do texto.

Em Arfuch (2010, p. 56), lemos que um dos principais motores do espaço biográfico e da autobiografia em particular é o valor biográfico, conceito bakhtiniano que diz respeito à ordenação narrativa que confere sentido à vida. Retomando a noção em trabalhos posteriores, a pesquisadora assinala que “é a historicidade do gênero, sua carga valorativa intrínseca, sua dimensão ética, o que atua sobre a recepção e o reconhecimento mais que uma suposta referencialidade” (ARFUCH, 2018, posição 490)²¹⁷. Um pouco adiante, Arfuch defende que talvez seja possível encontrar a explicação mais plausível para a proliferação do elemento biográfico na contemporaneidade justamente na ideia de “valor”, pois ao tratar de dar ao inacabado uma forma, estamos lidando com o próprio sentido da vida. O fascínio dos leitores pelos textos que circulam no espaço biográfico se justificaria, ainda segundo a autora, pela

²¹⁶ “¿Alguna vez dudaste de si los libros que componen esta suerte de trilogía tenían que ser contruidos como ficción?”

– No, ninguna duda. Porque para mí el testimonio encierra. De hecho, encontrar una voz que funcione, una narradora que funcione como personaje es una manera de abrir, de ofrecer el texto a más gente, de otro modo. Creo que fue lo que hizo que *La casa de los conejos* viajara tanto: se tradujo al inglés, al alemán, al serbio, al árabe, se está traduciendo al italiano. Cuando se arma algo como una ficción, el lector puede conectarse y apropiarse, hacerlo suyo. No es el caso del testimonio, que se encierra en el “yo” del que cuenta. Y además asumo el hecho de construir: con estos elementos, que son recuerdos, algunos los elijo y otros no. Sería como un Lego: tengo piezas que son retazos, *flashes*, y son auténticos. Pero elijo algunos para armar algo que pasa a ser una ficción, piezas que me parecieron significativas, que hablaban entre ellas, que armaban una historia. Sin ir más lejos, el hecho de crear una voz infantil me despega del testimonio”.

²¹⁷ “es la historicidad del género, su carga valorativa intrínseca, su dimensión ética, lo que actúa sobre la recepción y el reconocimiento más que una supuesta referencialidad”.

identificação intersubjetiva, pela possibilidade de compreensão da própria vivência através da vida do outro.

Em *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Beatriz Sarlo problematiza a presença do eu em narrativas que configuram o que ela chama de “intensa subjetividade do ‘temperamento’ pós-moderno” (SARLO, 2005, p. 52)²¹⁸, isto é, a disseminação de um certo modo de (se) colocar “em primeira pessoa” que implica, por sua vez, um fechamento a análises e questionamentos de caráter objetivo que outros discursos pressupõem. Sarlo parte da ideia de “retorno do sujeito” ou “giro subjetivo” que, entre as décadas de setenta e oitenta, ganhou força juntamente com a virada linguística e respondeu à abertura aos discursos de pessoas comuns, bem como ao interesse por indivíduos cujas vidas – gestos, palavras, atitudes – se mostravam transgressoras. Nesse sentido, como aponta a pesquisadora, o “lugar” que anos antes fora ocupado pelas estruturas – *A morte do autor* (1968), de Roland Barthes ilustra bem essa concepção – volta a ser ocupado pela chamada “razão do sujeito”.

A visão de que o indivíduo é apenas uma engrenagem de estruturas ideológicas que ele não controla e da qual não poderia escapar foi questionada por Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano*, publicado na década de 80. No livro, conforme explica Sarlo, o historiador descreveu algumas das estratégias utilizadas por operários em benefício próprio que passaram despercebidas pelos estudiosos cujo olhar estivera voltado para os movimentos coletivos, sem se deter nos pequenos atos, invisíveis e inauditos passos capazes de modificar a estrutura visível.

Ao descrever algumas dessas subversões, denominadas por ele de “artimanhas do fraco”, De Certeau abre caminho para que se escute esses sujeitos que eram tidos como apenas peças de um jogo maior. Em decorrência desse movimento, afirma Sarlo, “a história oral e o testemunho devolveram a confiança a essa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política), para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade ferida” (SARLO, 2005, p. 22)²¹⁹.

Sarlo centra seu estudo na reelaboração dos anos de ditadura cívico-militar na América Latina e em particular na Argentina, questionando a ideia difundida ao longo dos anos de que o testemunho é por si só portador de verdade irrefutável. Em sua concepção, o uso da primeira pessoa se mostra problemático precisamente por tornar o relato incontestável: quem ousaria

²¹⁸ “intensa subjetividad del ‘temperamento’ posmoderno”.

²¹⁹ “la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada”.

questionar a dor sentida por aquele que diz “eu vivi e estou aqui para contar”? A autora recorre a historiadores e outros estudiosos da memória para defender que não é possível àquele que se volta ao passado reconstruir seus acontecimentos, mas a partir do presente recordá-los tendo como base o momento da enunciação. Nesse sentido, como defendem também Ricoeur e Benjamin, as narrativas da memória estão indelevelmente assinaladas e guiadas pelas marcas do presente, a partir do qual se busca dar sentido e coerência a fatos cuja totalidade é impenetrável. Quem olha para trás não quer deixar escapar o que não compreende, trata de ver nos vazios um lugar a ser ocupado pelo olhar do agora da enunciação. É justamente essa aspiração por compreender a cadeia dos eventos pretéritos que Sarlo vê como um perigo caso se torne incontestado, pois “qualquer relato da experiência é interpretável” (SARLO, 2005, p. 84)²²⁰.

Da desconfiança na voz individual à entrega à verdade de que o eu se tornou portador, sobretudo quando as vozes dos sobreviventes da Shoah²²¹ começaram a ser ouvidas em toda a sua carga dolorosa, os caminhos que a subjetividade trilharam no século passado e início deste têm muito a revelar sobre os lugares e tempos do dizer. Se, por um lado, a primeira pessoa restitui um lugar de enunciação próprio e insubstituível, porquanto único apto a exprimir ²²² – interpretar – a verdade da própria experiência, por outro lado, esse “eu” corre o risco de restringir o olhar e a voz que se oferece nos relatos, uma vez que está enredado em sua trama, guiado pelo fio de seu próprio labirinto.

No âmbito da literatura latino-americana, Sarlo oferece uma análise de duas obras nas quais a experiência do trauma é trabalhada em chave argumentativo-analítica. Trata-se dos livros *La bamba: acerca del rumor carcelario y otros ensayos* (2005), do sociólogo argentino Emilio de Ípola e *Poder y desaparición; los campos de concentración en Argentina* (1998), de

²²⁰ “Cualquier relato de la experiencia es interpretable”.

²²¹ Seligmann-Silva, Agamben e outros pesquisadores chamam a atenção para a conotação sacrificial que o termo Holocausto, mais difundido e amplamente utilizado para se referir ao genocídio dos judeus no século XX, aporta desde sua origem. Agamben, em *O que resta de Auschwitz*, apresenta um percurso histórico-semântico do vocábulo, originado do termo latino *holocaustum*, “que, por sua vez, traduz o termo grego *holókaustos* (um adjetivo que significa literalmente ‘todo queimado’)” (2008, p. 37-38). Segundo Agamben, na tradução da Vulgata os cristãos lançaram mão da palavra “holocausto” para fazer referência a uma das partes do ato sacrificial e, posteriormente, chegou-se à ideia mesma de sacrifício, como uma “entrega total a causas sagradas e superiores” (2008, p. 39). Desse modo, estabelecer uma conexão entre o assassinato dos judeus e o significado do termo implicaria a existência de uma justificativa, uma razão superior para o inimaginável horror. Pareceria, para usar as palavras de Adorno, que “esse destino, que o pensamento não quer pensar, tivesse tido algum sentido” (traduzido por Gagnebin do livro *Noten zur Literatur III*, 1965 p. 125-7. Cf. GAGNEBIN, 2006, p. 78). Por essa razão, cientes da importância da trajetória do conceito, concordamos com os estudiosos e optamos pela utilização de “Shoah”, que em hebraico significa “devastação, tragédia”, sempre que houver alusão ao extermínio dos judeus. Cf. SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 50; AGAMBEN, 2008, p. 37-40.

Pilar Calveiro. Ambos assumem uma perspectiva intelectual e analítica que procura distanciar-se do enfoque testemunhal para oferecer outras formas de acesso ao passado recente. O primeiro apresenta-se como um estudo sociológico da produção, circulação e das implicações concretas de um fenômeno que o autor denomina *bemba*, isto é, das formas assumidas pelo rumor nas prisões durante a última ditadura cívico-militar no país. De Ípola esteve preso por cerca de dois anos, entre 1976 e 1978 e, segundo afirma Sarlo, escreveu a primeira versão de seu livro assim que deixou a prisão. Para a pesquisadora, De Ípola quis provar que mantivera a capacidade analítica advinda de sua formação, assumindo não um posicionamento de vítima, mas de investigador, cujo material não se circunscreve ao vivido, embora claramente parta da própria experiência. De fato, o texto se inicia com a citação de algumas frases ou trechos que já não fazem sentido, exceto como parte de um estudo bem fundamentado que os toma como ponto de partida para um olhar que busca ultrapassar o marco da experiência.

De Ípola afirma que nenhum prisioneiro estava imune a essas efêmeras frases, “frágyiles y, sin embargo, irresistiblemente seductoras”: “Ninguém deixou de ‘trabajar’ as *bembas* (de trabalhar *para* elas) nem, portanto, de se submeter a suas sutis exigências. Prisioneiros do estado, os presos políticos o são também, em parte, desses discursos” (DE ÍPOLA, 2005, p. 17)²²³.

Calveiro, por sua vez, escolhe um gênero acadêmico – tese de doutorado – para discutir os percursos e percalços que, desde a década de 1930, gestaram o que resultou ser a intervenção militar de 1976. A cientista política foi um dos milhares de desaparecidos da época e, de sua experiência como prisioneira, aliada a uma pesquisa abrangente e criteriosa, procurou examinar o que chamou de sistema concentracionário argentino a partir de testemunhos de outras pessoas que foram perseguidas, sequestradas e torturadas. Aqui também Sarlo destaca o afastamento da primeira pessoa, uma vez que, embora o nome de Calveiro e o número identificador sejam citados ao lado de outra prisioneira a quem o trabalho é dedicado, ela escolhe deixar falarem os outros, em vez de testemunhar a partir do lugar de vítima.

Para Sarlo, Calveiro renuncia ao uso do “eu” para poder, assim como De Ípola, ultrapassar o limiar – e proteção – oferecido pela autorreferencialidade:

Se uma detida-desaparecida fala de sua experiência carcerária em primeira pessoa, o discurso resiste à discussão interpretativa (como assinalou Ricoeur); seu caráter

²²³ “Nadie ha dejado de ‘trabajar’ las *bembas* (de trabajar *para* ellas) ni, por lo tanto, de someterse a sus sutiles exigencias. Prisioneros del estado, los detenidos políticos lo son también, en parte, de esos discursos”. Sarlo chama a atenção para o fato de que os dados que remetem diretamente à experiência do autor no período ditatorial não serem inseridos no corpo do trabalho, mas em suas margens, isto é, em notas de rodapé, o que reforçaria a busca por um distanciamento crítico com relação ao vivido. Cf. SARLO, 2005, p. 102-103.

extremo é uma espécie de blindagem que o circunda transformando-o em algo que deve ser *visto* antes de ser analisado (SARLO, 2005, p.119- 120)²²⁴.

O que está em jogo nas proposições presentes em *Tiempo Pasado* – no tocante às formas de trabalhar a experiência – é o fechamento que o uso do “eu” pressupõe e a existência de diferentes maneiras de ressignificar e examinar o vivido. A terceira pessoa, bem como o campo ficcional, asseguraria uma liberdade interpretativa que a retórica do testemunho não permite *a priori*, pois, como dissemos antes, dificilmente alguém poderia ou ousaria questionar a verdade da qual a primeira pessoa diz ser portadora. No caso de relatos de experiências extremas, como as que remontam aos campos de concentração, a torturas e desaparecimentos, colocar em questão ou relativizar o que está sendo dito seria tocar brutalmente a ferida, calar as vozes daqueles que ainda podem ser ouvidos. Trata-se, como podemos perceber, de um ponto bastante complexo, cujas relações se estabelecem nos limites impostos ou sobrepujados pela subjetividade e no tensionamento entre o tempo vivido e o tempo narrado, intervalo que se tenta transpor no momento do relato.

3.2.1 Mandatos e resistência: o que não deixa de brotar

“Sento-me, aguardando os passos de meu pai [...]”
Virginia Woolf, *As ondas*.

La ausencia
que acariciamos,
este juego que
venimos perdiendo.
Esperar
en estado latente,
como respirar
esta tortura.
Esperar
hasta olvidar
qué es
lo que estaba esperando

Angela Urondo, “Sin pasar”.

Vamos refletir, a partir de agora, sobre a importância da noção de temporalidades da memória (Arfuch, 2013), uma vez que a inscrição do que não teve lugar implica a criação de um lugar de escuta, que, por sua vez, responde e é co-respondido por um lugar de enunciação.

²²⁴ “Si una detenida-desaparecida habla de su experiencia carcelaria en primera persona, el discurso se resiste a la discusión interpretativa (como lo señaló Ricoeur); su carácter extremo es una especie de blindaje que lo rodea convirtiéndolo en algo que debe ser visto antes que analizado”.

Como começar a perguntar? Quando a violência pode ser interrogada? Como encontrar o traço que dá a ver a ferida ainda aberta, antes da cicatriz, isso é, antes do traço?²²⁵.

A recusa à voz testemunhal, reiterada em diferentes oportunidades por Alcoba, parece reagir ao encerramento observado por Sarlo, como se assumir-se como vítima determinasse um lugar estático. Alcoba, no entanto, não recusa o “eu” em sua obra, elegendo ceder à voz infantil o conhecimento que somente a adulta poderia oferecer. Esse desdobramento – eu-Laura/eu-Alcoba – possibilita que haja muitas lacunas, perguntas que Laura, a criança, não consegue formular, mas que Alcoba, narradora adulta, sugere pela forma como seleciona e organiza os fatos narrados.

Arfuch (2013), ao tratar das narrativas da memória – autobiografia, testemunho, biografia, autoficção, entre outras –, procura compreender a proliferação de gêneros que têm na subjetividade o cerne de sua construção. Para a autora, nos casos de elaboração do período ditatorial argentino e chileno, pode-se pensar em diferentes temporalidades, que ela propõe dividir em três etapas. Na Argentina, a primeira fase caracterizou-se pela emergência de testemunhos sobre a violência, sobre desaparecimentos e torturas e teve início logo após o fim da repressão, no início dos anos oitenta. Nesse primeiro momento, os relatos tinham sobretudo caráter de prova perante a justiça, que, pela primeira vez, se abria à escuta da vítima, figura central nesse primeiro momento.

Posteriormente, foram ganhando espaço outros relatos e outras reivindicações, que tratavam da militância, do exílio, da prisão e já se afastavam um pouco daquela escuta comum dos primeiros tempos de redemocratização, de modo que as figuras do militante e guerrilheiro conviviam ou se convertiam em vítima. Os gêneros predominantes nesse segundo momento, de acordo com a pesquisadora, foram as autobiografias, cartas, diários, diálogos e, mesmo nos casos em que se recorria à ficção, o tom assumido era majoritariamente testemunhal, “Como se falar desse passado ainda presente não fosse possível senão recuperando – idealmente – as vozes protagônicas em sua imediatez, nesse ‘grau zero’ no qual, como afirmava Derrida (1995) ‘não há testemunha para a testemunha’” (ARFUCH, 2013, p. 78)²²⁶.

Um terceiro estágio, já com ao menos três décadas de distanciamento temporal da violência dos anos 70, marca o surgimento de debates e relatos em que emergem questionamentos sobre a experiência revolucionária, a responsabilidade dos líderes de grupos

²²⁵ Estamos aludindo a uma das epígrafes presentes no livro *A arte de ler ou como resistir à adversidade* (2010), de Michèle Petit: “Todo traço é uma cicatriz”, de Henri Michaux.

²²⁶ “Como si hablar de ese pasado todavía presente no fuera posible sino recuperando –idealmente– las voces protagónicas en su imediatez, en ese ‘grado cero’ en el cual, como afirmaba Derrida (1995) ‘no hay testigo para el testigo’”.

guerrilheiros como *Montoneros*, ERP (*Ejército Revolucionario del Pueblo*) e FAR (*Fuerzas Armadas Revolucionarias*).

No capítulo intitulado “*Violencia política, autobiografía y testimonio*”, Arfuch recupera a polémica iniciada a partir da entrevista que Héctor Jouvé, um dos sobreviventes e integrantes do EGP (*Ejército Guerrillero del Pueblo*), concedeu à revista *Intemperie*²²⁷ em fins de 2004. Segundo a pesquisadora, essa não foi a primeira vez que alguém se voltou para essa espécie de zona cinzenta da experiência revolucionária, mas desta vez o efeito foi distinto, pois, assim como o dizer, a escuta requer tempo e espaço: começar a perguntar pode sinalizar, mais que a necessidade de resposta, uma abertura.

Na entrevista, Jouvé fala sobre o assassinato de dois companheiros, considerados perigosos para a organização depois de tentarem se desligar do EGP. Bernardo Growsvald e Adolfo Rotblat foram fuzilados após um julgamento conduzido pelos próprios companheiros, ação lembrada e questionada por Jouvé na entrevista, na qual afirma que todos os integrantes do grupo foram responsáveis por aquelas mortes. Pouco tempo depois, iniciou-se uma intensa discussão sobre a questão da responsabilidade e da responsabilização perante a vida, sobre as ações daqueles que lutavam pela causa revolucionária, a partir da carta-resposta de Óscar del Barco, publicada na mesma revista em dezembro de 2004.

Intitulado “‘*No matarás*’, *carta a Schmucler*”, o texto está atravessado pela culpa, desolação e por um olhar extremamente crítico dirigido às ações dos grupos guerrilheiros de que o próprio Del Barco fez parte. Além de assumir, juntamente com Jouvé, a responsabilidade pelas mortes de Bernardo e Adolfo, ele defende como princípio supremo a vida humana, como fica claro no início do segundo parágrafo:

Nenhuma justificativa nos torna inocentes. Não há “causas” nem “ideais” que sirvam para eximir-nos de culpa. Trata-se, portanto, de assumir esse ato essencialmente irredimível, a responsabilidade inaudita de ter causado intencionalmente a morte de um ser humano. Responsabilidade perante os entes queridos, responsabilidade perante os outros homens, responsabilidade sem sentido e sem conceito perante o que, titubeantes, poderíamos chamar “absolutamente outro”. Para além de tudo e de todos, até mesmo de um possível deus, há o não matarás (DEL BARCO, 2004, não paginado)²²⁸.

²²⁷ Para ler a entrevista completa, acessar: <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/11/13/la-guerrilla-del-che-en-salta-testimonio-de-hector-jouve/>. Acesso em: 25 maio 2019.

²²⁸ “Ningún justificativo nos vuelve inocentes. No hay ‘causas’ ni ‘ideales’ que sirvan para eximirnos de culpa. Se trata, por lo tanto, de asumir ese acto esencialmente irredimible, la responsabilidad inaudita de haber causado intencionalmente la muerte de un ser humano. Responsabilidad ante los seres queridos, responsabilidad ante los otros hombres, responsabilidad sin sentido y sin concepto ante lo que titubeantes podríamos llamar ‘absolutamente otro’. Más allá de todo y de todos, incluso hasta de un posible dios, hay el no matarás”.

Arfuch assinala que não foi tanto a entrevista de Jouvé que provocou a polêmica que se estenderia de forma acalorada por todo o ano de 2005, dando lugar a numerosos artigos nos anos seguintes, mas precisamente a carta de Del Barco, por equiparar a violência de Estado à violência exercida dentro das organizações revolucionárias e em nome de causas humanitárias, reacendendo, de alguma maneira, a combatida e propagada Teoria dos dois demônios²²⁹.

Assim como Arfuch, o historiador Hugo Vezzetti defende a ideia de que não apenas o passado alcança o presente, modificando nossa percepção e experiência enquanto sujeitos sociais, mas que o presente também altera o passado, a história que nos contamos e que nos contaram. Dessa forma, remetendo à categoria do “inesquecível” freudiano, o pesquisador afirma que aquilo que foi relegado, soterrado ou “esquecido”, ressurgiu não mais como estratégia negacionista dos que defendiam – e defendem – a ditadura, mas como reconhecimento da existência de outras narrativas e outras vozes, que, por sua vez, necessitam de novas palavras e outras escutas.

Vezzetti também discute a questão da memória e os usos que dela são feitos na constituição de subjetividades, na conformação de lugares de fala e escuta no que se refere ao passado recente, marcado, segundo o autor, pelo imperativo do “lembrar”. No livro intitulado *Sobre la violencia revolucionaria: memorias y olvidos*, o pesquisador traz à discussão a questão da justiça e sua relação com a memória e com o esquecimento a partir da ideia de responsabilidade – lembrar as vítimas do passado – e reparação – a sociedade deve ser capaz de julgar os crimes que foi incapaz de evitar (VEZZETTI, 2013, p. 16). Uma memória pautada na ideia de justiça, que, segundo o pesquisador, constitui a “marca de origem” da relação com o passado argentino, busca resgatar os mortos comuns, emblematicamente representados pelo uso do termo “vítima”²³⁰.

Ao iluminar o passado sob outra ótica, emergem questões antes relegadas ao esquecimento ou deixadas em segundo plano, em latência, como por exemplo algumas ações e decisões dos grupos guerrilheiros que com o passar do tempo foram revisadas e criticadas. Aqui a ideia de temporalidades da memória, mobilizada por Arfuch, pode explicar por que, no início da reintegração da democracia e a assunção do compromisso com o estado de direito à liberdade

²²⁹ No artigo “La teoría de los dos demonios: un símbolo de la posdictadura en Argentina”, Marina Franco afirma que entre os variados elementos comumente associados à expressão, um dos mais frequentes e fortes é a noção da existência de duas violências (militar e guerrilheira) que se enfrentaram e, portanto, seriam corresponsáveis pelo desenrolar dos eventos que terminaram com milhares de mortes e desaparecimentos. Cf. FRANCO, 2014, p. 22-52.

²³⁰ Vezzetti problematiza a categoria da vítima, que foi sendo cada vez mais associada à figura do desaparecido. Assim como Arfuch, Vezzetti entende que as narrativas da memória são construídas e reconstruídas, reconfiguradas, questionadas e ressignificadas ao longo do tempo. Inicialmente não havia lugar – não era tempo – para falar de outras vítimas, como por exemplo, aqueles que morreram pelas mãos dos próprios guerrilheiros.

e à vida, os discursos em torno dos anos precedentes não passavam senão pela abertura de uma ferida no corpo social, ético e político. Como destaca Vezzetti, com o *Nunca Más!*²³¹, a sociedade argentina marcou sua decisão de lembrar, de não deixar que o esquecimento se institucionalizasse, de tentar, enfim, que o irreparável não fosse absorvido pela fácil reconciliação dos que esquecem a fratura ainda exposta. O pesquisador, no entanto, é bastante crítico com o que considera idealização dos membros das guerrilhas, não raras vezes, descritos como parte de uma geração revolucionária, utópica e pura, imagem que teria sido eleita como estandarte do movimento de resistência e cuja derrota teria contribuído para a conformação de uma narrativa, também ela, assinalada pela idealização.

Como assinala Arfuch, no devir das memórias e suas temporalidades, sempre houve críticas de alguns setores da esquerda aos caminhos trilhados pelas lideranças de grupos como *Montoneros*, por exemplo, mas conforme observa Vezzetti, tais críticas não tiveram lugar nos primeiros anos da redemocratização porque os caminhos da memória passavam pela violência perpetrada por quem deveria proteger os cidadãos. Nesse sentido, não era ainda possível revisar os passos dados e as decisões tomadas, uma vez que a urgência repousava na escuta de quem sofrera no corpo a violência da tortura, de quem não mais tivera notícia dos filhos, amigos, companheiros de vida. O corpo reduzido a sua própria ausência, convertido em perguntas que finalmente podiam começar a ser formuladas e proferidas em alta voz, porque havia ouvidos para escutar e uma disposição para compreender o silêncio dos que só podiam permanecer em silêncio.

Passados mais de trinta anos do Golpe, a partir de meados da primeira década do século XXI, surge na literatura, cinema e outras práticas artísticas, a presença dos filhos, cuja subjetividades estão marcadas pela herança da geração dos anos 70, cujas infâncias foram diretamente imersas na clandestinidade, desconfiança, medo e desenraizamento. Teresa Basile, autora de *Infancias. La narrativa argentina de los Hijos* (2019), analisa algumas práticas artísticas (incluindo instalações, intervenções, narrativas, produções poéticas) de homens e mulheres que viveram sob o duplo regime que marcou muitas vidas na década de setenta: o

²³¹ *Nunca Más* foi o título dado ao Informe que a CONADEP (Comisión Nacional por la Desaparición de Personas) elaborou a partir de testemunhos colhidos no período de quase um ano logo após iniciado o processo de redemocratização. O Informe, que continha inicialmente cerca de cinquenta mil páginas, foi publicado de forma condensada em novembro de 1984 pela editora da Universidade de Buenos Aires. Na introdução à versão digital, disponibilizada em 2015, temos destacada a importância do ato de reunir os testemunhos acerca dos crimes cometidos ao longo do período ditatorial e publicá-los, isto é, torná-los públicos, abrir caminho para outras escutas: “Con el correr del tiempo, esta obra se convirtió en un emblema internacional de la lucha por la verdad y en un ejemplo para las investigaciones sobre otras dictaduras del mundo” (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas [CONADEP]. *El Nunca más y los crímenes de la dictadura*. Argentina: Cultura Argentina, 2015. Disponível em: https://librosycasas.cultura.gob.ar/wp-content/uploads/2015/11/LC_NuncaMas_Digital1.pdf. Acesso em: 10 jul. 2019.

mundo da militância, secreto, oculto, do terror e a manifesta e construída cotidianidade que era preciso fazer visível e audível. Trata-se de obras que rondam um “passado que lhes resulta estranhamente desconhecido, mas profundamente internalizado” (BASILE, 2019, p. 29)²³².

De acordo com Arfuch (2018), o tempo dos filhos se caracteriza sobretudo pela indagação acerca da história de vida dos pais – especialmente no caso de filhos de desaparecidos/mortos, mas também de outros afetados, bem como daqueles que viveram suas vidas como se nada estivesse acontecendo. Interroga-se o caminho percorrido, as escolhas, os atos e responsabilidades. Nesse sentido, parece-nos relevante aludir a um outro movimento, iniciado em 2017, após o que ficou conhecido como o “2x1” ou “*Ley del dos por uno*” – a Suprema Corte determinou a redução da pena aplicada nos casos de crime de lesa humanidade para a metade do tempo –, e que foi/é protagonizado por filhos de repressores e genocidas. No mesmo ano, foi fundado o *Colectivo Historias Desobedientes. Hijas e Hijos de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia*²³³, cujo pressuposto referido por muitos membros pode ser condensado na expressão “romper o mandato de silêncio familiar”²³⁴. As vozes – insurgentes – desses filhos e filhas se somam às dos familiares das vítimas, dos desaparecidos, torturados, apropriados e declaram, em resposta à “*obediencia debida*” sua “*desobediencia de vida*”²³⁵ pautada pela responsabilidade ética frente à sociedade. Nesse caso, trata-se de desafiar a herança, opor-se a esse legado de morte, o que realça a importância da escuta compreendida como hospitalidade à palavra daqueles que antes não puderam falar, seja por vergonha, medo

²³² “pasado que les resulta extrañamente desconocido, pero profundamente internalizado”.

²³³ Em novembro de 2018, o grupo organizou o primeiro *Encuentro Internacional de Hijos y Familiares de Genocidas*, que reuniu outros implicados, com os quais desde 2017 os membros mantiveram contato, trocaram histórias de vida, como o caso de Alexandra Senfft, neta de Hanns Ludin, genocida condenado à morte pelo assassinato de mais de 60.000 judeus no período da Segunda Guerra Mundial. Durante o Encontro, foi apresentado o livro *Escritos desobedientes*, composto de relatos e outros escritos que buscam colocar em palavras uma cena que “está compuesta de imágenes que insisten y que, por momentos, se pretende olvidar”, como declara Carolina Bartalini no prefácio ao livro. Para saber mais sobre esse movimento, cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=3YgYFdrHSM4>. Acesso em: 18 jun. 2019; <http://www.historiasdesobedientes.com/index.php>. Acesso em: 18 jun. 2019; <https://latinta.com.ar/2019/06/hijas-silencio-estalla/>. Acesso em: 10 out. 2019; <https://www.editorialmarea.com.ar/admin/files/libros/46/978-987-3783-87-6.pdf>. Acesso em: 10 out. 2019.

²³⁴ “romper el mandato de silencio familiar”.

²³⁵ Em castelhano, no caso de algumas variedades, como a predominante na Argentina, as letras ‘b’ e ‘v’ representam o mesmo fonema: soam como nosso /b/. Assim, encontramos um jogo de palavras que alude à “*Ley de Obediencia Debida*”, promulgada em 1987 pelo então presidente Raúl Alfonsín e que, simplificadamente, consistia na desresponsabilização dos crimes cometidos por militares de menor patente, a partir da prerrogativa de que teriam agido sob comando de autoridade superior. Esta lei foi revogada pela Suprema Corte em 2005, juntamente com a “*Ley de Punto Final*”. Opor à “*obediencia debida*” a “*desobediencia de vida*” nos remete tanto à ideia de assumir a decisão de repúdio aos atos paternos como um projeto de vida, como também acentua a questão da dívida e do dever: é um posicionamento que se deve às famílias, à história argentina e à sociedade. Os filhos e filhas assumem como dever a insubmissão ao silêncio imposto ainda na infância e mantido no decurso dos anos.

ou por não encontrar ouvidos dispostos a ouvir²³⁶. Diversos questionamentos perpassam as obras dos herdeiros da violência dos anos 70, como podemos ler na apresentação do livro *Hijos de los 70*, de Carolina Arenes e Astrid Pikielny:

É possível tomar distância do que fizeram os pais sem traí-los? É possível não fazê-lo sem trair a si mesmo? Quanta verdade é capaz de suportar um filho, qualquer filho, sobre seus pais? Até onde se pode incomodar com uma pergunta quando esses pais foram vítimas do pior, ou, ao contrário, quando foram acusados do pior? (ARENES; PIKIELNY, 2018, posição 46-53)²³⁷.

Em alguns casos, a busca passa pela idealização desses pais, cujas vidas terminaram tragicamente, em nome de uma revolução que os filhos não viram se concretizar; em outros, há, para além das perguntas, questionamentos sobre as decisões, reclames de quem se viu abandonado por um ideal que, à distância conferida pelo passar do tempo, parecem não apreender.

Como destaca Arfuch, na análise que faz de algumas obras²³⁸ cujo eixo é a experiência da infância transcorrida na ditadura – passando por filmes, documentários, uma tese e um livro de entrevistas –, trata-se de trazer à luz perguntas que envolvem os pais, o cotidiano suspenso pelas atividades da militância, o lugar dos filhos, a fratura de muitas relações familiares e sociais. Perguntas cujas respostas podem nunca chegar, mas que continuam rondando, retornando, interpelando os que se mantêm em silêncio quando têm o que dizer, os que viveram seus dias como se fossem dias inocentes, os que sussurraram nomes, protegeram os filhos enquanto presenciavam a morte de outros filhos, outros pais e mães.

Essas vozes vieram à tona (ou melhor, se fizeram ouvir) notadamente após o então presidente Néstor Kirchner anunciar, em seu discurso do dia 24 de março de 2004 na chamada ex ESMA (*Escuela de Mecánica de la Armada*)²³⁹, a necessidade de políticas da memória para que as atrocidades dos anos de ditadura não fossem esquecidas ou assimiladas. Kirchner pediu perdão, em nome do Estado, pelo silêncio em que este se mantivera durante os últimos anos e se comprometeu a transformar a antiga Escola em um Museu da Memória. Desde 2008, o

²³⁶ Cf. ARFUCH, 2018, posição 1082.

²³⁷ No original: “¿Es posible tomar distancia de lo que hicieron los padres sin traicionarlos? ¿Es posible no hacerlo sin traicionarse a uno mismo? ¿Cuánta verdad es capaz de soportar un hijo, cualquier hijo, sobre sus padres? ¿Hasta dónde se puede incomodar con una pregunta cuando esos padres han sido víctimas de lo peor o, por el contrario, cuando han sido acusados de lo peor?”

²³⁸ No capítulo intitulado “(Auto) figuraciones de la infancia”, a pesquisadora analisa os filmes *Infancia clandestina* (2011), de Benjamín Ávila, *El premio* (2011), de Paula Markovitch, a tese de Paula Guitelman, intitulada *Infancia y dictadura* (2006) e o livro organizado por Hugo Paredero sob o título *¿Cómo es un recuerdo?*, que reúne respostas de 150 crianças em entrevistas realizadas durante o ano de 1984.

²³⁹ A ESMA foi o maior centro de tortura e desaparecimento durante a ditadura cívico-militar argentina.

espaço é ocupado pelo Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti²⁴⁰, que promove e divulga eventos culturais relacionados aos direitos humanos. Em 2005, a Suprema Corte Argentina revogou, por declarar inconstitucionais, as chamadas Leis do Perdão²⁴¹ e reabriu diversos casos de crimes contra a humanidade.

Os coletivos *Madres*, *Abuelas*, *H.I.J.O.S.*²⁴² e diversos outros órgãos que lutam desde o fim do Estado de Exceção em nome da Memória, Justiça e Verdade avançam em suas batalhas e inúmeros casos voltam à tona, filhos de desaparecidos, filhos de repressores, como visto anteriormente, outros familiares podem falar porque há ouvidos para ouvir. Todos esses passos e outros não contemplados aqui conformam a multifacetada paisagem dessa nova temporalidade²⁴³, à qual alguns estudiosos aludem por meio da expressão “memória de segunda geração” ou ainda “pós-memória”²⁴⁴, remontando ao conceito proposto por Mariane Hirsch ao se dedicar à problemática da rememoração no caso dos descendentes de vítimas da Shoah.

²⁴⁰ O Centro homenageia o escritor argentino Haroldo Conti, sequestrado e desaparecido em sua casa em 5 de maio de 1976. Para conhecer melhor a história do edifício e do Centro Cultural, acessar o site: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/areas/prensa/prensa.php><http://conti.derhuman.jus.gov.ar/areas/prensa/prensa.php>.

²⁴¹ Trata-se das já mencionadas “*Ley de Obediencia Debida*” (1987) e “*Ley de Punto Final*” (1986). Esta última estabelecia um prazo de 60 dias corridos para cessar processos judiciais de apresentação (denúncia) e declaração de envolvidos em crimes relacionados à ditadura cívico-militar. Ainda em 2005, o juiz Rodolfo Canicoba Corral declarou inconstitucional o indulto concedido por Carlo Menen, entre 1989 e 1990, a ex-militares acusados de crimes contra a humanidade.

²⁴² Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio. Cf.: <http://www.hijos-capital.org.ar/>.

²⁴³ Elencamos a seguir algumas obras que surgiram e são lidas no marco da geração dos filhos, as quais compartilham, para além das particularidades e posicionamentos frente à herança, uma memória marcada pela experiência da perda, do exílio e da violência ligada ao passado familiar e argentino. **Prosa e poesia:** Julián Axat: *Peso formidable* (2003), *Servarios* (2005), *Médium: Poética belli* (2006); Emiliano Bustos: *56 Poemas* (2005), *Poemas hijos de Rosaura* (2016); Nicolás Prividera: *Resto de restos* (2012), María Ester Alonso Morales: *Entre las orillas* (2015); Fernando Araldi Oesterheld: *El sexo de las piedras* (2014); Patricio Pron: *El espíritu de mis padres sigue subiendo la lluvia* (2011); Andrés Neuman: *Una vez Argentina* (2003); Ángela Urondo Raboy: *¿Quién te crees que sos?* (2012) e diversos textos nos blogs *Infancia y dictadura* e *Pedacitos de Ángela*; Ernesto Semán: *Soy un bravo piloto de la China* (2011); Félix Bruzzone: *Los topos* (2008) y *76* (2014); Mariana Pérez: *Diario de una princesa monotonera. 110% verdad* (2012), fruto do blog de mesmo título; Marta Dillon: *Aparecida* (2015); Raquel Robles: *Pequeños combatientes* (2013); Leopoldo Brizuela: *Una misma noche* (2012); Martín Kohan: *Dos veces junio* (2002). Cabe ressaltar que as obras de Brizuela e Kohan se inscrevem por outra via no que concerne à memória dos filhos, já que em ambos os casos não se trata de experiência familiar, mas do pertencimento à geração que viveu a infância sob o signo da desconfiança e do terror da ditadura. **Fotografia/montagem/intervenção:** Lucila Quieto: *Arqueología de la ausencia* (1999-2001); Clara Rosson: *Tarde [o temprano]* (2006); Verónica Maggi: *El rescate* (2007); Gustavo Germano: *Ausenc'as* (2006-2012); Gerardo Dell'Oro: *Imágenes de la memoria* (2011); Pedro Camilo Pérez Del Cerro: *El viaje de papá* (2005); Inés Ulanovsky: *Fotos tuyas* (2006). **Produção cinematográfica:** Nicolás Prividera: *M.* (2007), *Tierra de los padres* (2011); María Inés Roqué: *Papá Iván* (2000); Albertina Carri: *Los rubios* (2003); Lucía Cedrón: *Cordero de Dios* (2008); Natalia Bruschtein: *Encontrando a Víctor* (2005); Andrés Habegger: *(h) Historias cotidianas* (2001), *El (im)posible olvido* (2016). Cf. ARFUCH, 2018; BASILE, 2019;

²⁴⁴ No capítulo “Posmemoria, reconstrucciones”, de *Tiempo Pasado*, Sarlo tece uma crítica ao conceito e ao tratamento dado por Hirsch (e James Young) à problemática da transmissão da memória. Para ela, o prefixo não seria reflexo de traços distintivos ligados que justificariam o “novo” conceito, uma vez que defende que os pressupostos nos quais Hirsch se baseia – são eles a fragmentação, o caráter vicário e a mediação – podem ser observados em qualquer trabalho de memória e não somente no caso de uma reconstrução por parte de quem não experienciou os eventos diretamente, mas está implicado neles. São eles a fragmentação, o caráter vicário e a mediação. Sarlo afirma ainda que se há alguma especificidade no relato do filho de uma vítima, por exemplo,

No mesmo capítulo em que focaliza a relação entre infância e ditadura, Arfuch cita três filmes-documentários produzidos por filhos de desaparecidos, um dos quais se intitula *Papá Iván* (2000), de María Inés Roqué, filha de Juan Julio Roqué, um dos dirigentes da agrupação *Montoneros*. Nessa busca por um tempo perdido, a adulta retorna a lugares marcantes de sua infância, ao mesmo tempo em que mostra imagens, fotos, faz entrevistas com familiares, companheiros de trabalho, de vida e militância, insere questionamentos.

Logo no início, em que parece justificar o porquê da produção do documentário, Roqués, que se exilou no México há mais de quarenta anos, afirma que sempre que retornava à Argentina era reconhecida como a filha de uma figura heroica, mas que não tinha do pai muito mais que esse retrato oferecido por terceiros. Como resposta a essa imagem de certo modo congelada e da qual não se apropriara pessoalmente, a cineasta observa: “Eu disse uma vez que preferiria ter um pai vivo a um herói morto”²⁴⁵ (ROQUÉS, 2000). Talvez o que impulse muitos dos filhos a empreender a busca desse tempo que, embora perdido, porque inacessível e jamais recuperado plenamente, persiste, isto é, não passa, resida naquilo que não pôde ser experienciado, conhecido, julgado ou mesmo rejeitado. A falta do pai, nesse caso, convive com a permanente angústia de saber-se “filha”, ser identificada como a filha de Iván, como também era chamado, quando ela mesma quase não ocupou esse lugar efetiva e afetivamente. No caso, o ser filha está permanentemente relacionado à perda do pai, cuja morte instaura ao mesmo tempo um vazio intransponível e uma constante presença, mola propulsora da obra.

Logo após afirmar ser preferível ter um pai vivo a um herói morto, com voz titubeante, como se estivesse interrogando a si mesma, pensando nas razões que a levaram a produzir o filme, Roqués declara: “Realmente sinto que o que mais falta é seu olhar. O olhar dos seus pais te confirma, te faz, te constrói. E isso é como crescer às cegas” (ROQUÉS, 2000)²⁴⁶.

Aqui podemos perceber que se trata de recobrar – ou recriar – a história paterna como uma possibilidade de recompor esse olhar ausente, essa subjetividade que se vai construindo também com essa estranha e dolorosa forma de perda e, sobretudo, restabelecer uma possível conexão entre o lugar de filha e aquele deixado pelo pai.

ela está ancorada não no caráter pós-, mas na dimensão subjetiva, emocional que perpassa essa relação. No caso de Alcoba, preferimos não considerar suas obras como parte da chamada pós-memória, uma vez que se trata de revisitar e reconstruir a experiência da infância vivida sob o peso e a violência da Ditadura.

²⁴⁵ “Yo dije una vez que yo preferiría tener un padre vivo que un héroe muerto”.

²⁴⁶ “Realmente siento que lo que más me falta es su mirada. La mirada de tus padres te confirma, te hace, te construye. Y eso es como crecer a ciegas”.

Angela Urondo Raboy, autora de *¿Quién te crees que sos?* (2012), livro que reúne textos inicialmente publicados em um blog²⁴⁷, além de documentos e fotos, manteve, até 2011, outro blog, no qual publicou histórias de vidas de homens e mulheres cuja violência do regime não somente os atingiu na infância, como se tornou parte fundamental de sua constituição subjetiva e social. *Infancia y dictadura* é definido por Raboy como uma “Coleção de sonhos recorrentes, relatos simbólicos e visões infantis sobre a Ditadura”²⁴⁸. Nesse sentido, parece-nos interessante citar o fragmento de um dos relatos, intitulado “Pipi”²⁴⁹, no qual encontramos elementos frequentemente presentes nos relatos dos filhos e que dialogam com a inquietação observada em *Papá Iván*. Vejamos:

O dia em que Pipi escreveu este relato, seu pai teria completado 69 anos. Ela costuma pensar que se estivesse vivo, passariam a vida brigando. Faz tempo que essa ideia caprichosa ronda seus pensamentos e lhe parece um pouco engraçada essa sensação, que é quase uma certeza. Seguramente ela não seria a filha que ele teria desejado, não seria sua “princesinha”, como ele dizia quando ela ainda não andava e talvez ele não tivesse sido o pai que ela gostaria de ter. Não seria esse herói irreal que algumas vezes lhe parece que é. Ou talvez sim, como saber? Nem sequer tiveram a oportunidade de se decepcionar, de brigar, de ficar com raiva, de objetar-se mutuamente. Mal se conheceram²⁵⁰.

Mais que procurar os passos dos pais, esses artistas tratam de compreender a própria vida, à sombra de uma presença/ausência abrumadora, que é preciso olhar mais de perto para seguir adiante. Para que o peso do passado não apague os próprios passos, os filhos assumem a

²⁴⁷ O blog em questão se chama *Pedacitos* e, embora a última publicação seja de 23 de março de 2017, encontra-se disponível para consulta no seguinte endereço: <http://pedacitosdeangelita.blogspot.com/>.

²⁴⁸ “Colección de sueños recurrentes, relatos simbólicos y visiones infantiles sobre la Dictadura.” Disponível em: <http://infanciaydictadura.blogspot.com>. Acesso em: 19 ago. 2019.

²⁴⁹ Os relatos são assumidos por uma terceira pessoa e recebem como título o nome ou apelido de seus protagonistas, como Pablito, Pipi, Victoria, Angelita, entre inúmeros outros. Os nomes, muitas vezes no diminutivo, colocam-nos frente a essas crianças cujas histórias deveriam ser de sonhos e não de pesadelos com casas de detenção, armas, ausências, como encontramos ao ultrapassarmos o limiar da primeira linha. De todas essas histórias “sem final”, como afirma Raboy, a única narrada em primeira pessoa é a que leva por título “Angelita”, provavelmente repetindo a forma como era chamada pelo pai, assassinado em 1976, e pela mãe, sequestrada no mesmo dia diante da menina que tinha menos de um ano. “Angelita” nos apresenta uma adulta que tenta entender os motivos pelos quais não consegue levar nada até o final e que, por fim, compreende que não foi desinteresse, cansaço ou tédio o que sempre a impediu de concluir as coisas, mas medo. A marca deixada pela separação, pelo período em que viveu no orfanato, pela perda não assimilada e pelo final que o corpo desaparecido impede: “La incompletud permanente por no volver a encontrarla. La Soledad. El ansia convirtiéndose en ansiedad. La incógnita suspendida en el tiempo. Yo, chiquita, desarmada de las palabras aún no aprendidas. Portadora del sinsentido de no poder asignarle contexto a la tristeza”. Disponível em: <http://infanciaydictadura.blogspot.com/>. Acesso em: 19 ago. 2019.

²⁵⁰ “El día que la Pipi escribió este relato, su papá hubiese cumplido 69 años. Ella suele pensar que si estuviera vivo, se la pasarían peleando. Hace tiempo que le ronda esa idea caprichosa y le causa un poco de gracia tener esa sensación, que es casi una certeza. Seguro no sería la hija que él hubiera querido, no sería su ‘princesita’ como se le daba por decirle cuando ella no caminaba todavía, y quizás, él no hubiera sido el papá que a ella le hubiera gustado tener. No sería ese héroe irreal que algunas veces le parece que es. O tal vez sí, cómo saberlo. Ni siquiera tuvieron la oportunidad de decepcionarse, de pelearse, de enojarse, de objetarse mutuamente. Casi no se conocieron”. Disponível em: <http://infanciaydictadura.blogspot.com/>. Acesso em: 19 ago. 2019.

herança, deixam irromper o fluxo de perguntas que já não se fazem tanto pelas respostas, mas pelo gesto mesmo de perguntar, para imaginar uma vida que comportasse por sua vez uma morte possível.

O narrador de *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva*, romance de Patricio Pron publicado em 2011, volta da Alemanha para ver o pai que está doente e acaba se envolvendo em uma investigação que o pai havia iniciado antes de adoecer. O livro revela tanto a busca de uma forma, já que o narrador se preocupa em como organizar os documentos, recortes de jornal e outros dados colhidos pelo pai sobre o desaparecimento de um antigo companheiro de militância, como o esforço por restabelecer uma conexão com esse pai, de quem ele descobre saber cada vez menos. Em um momento de reflexão acerca da dificuldade de compor de uma história que resiste em vazios e apagamento de informações, o narrador declara:

Enquanto eu tentava deixar para trás as fotografias que tinha acabado de ver, compreendi, pela primeira vez que todos nós, filhos dos jovens da década de 1970, teríamos que desvendar o passado de nossos pais como se fôssemos detetives, e que nossas descobertas seriam parecidas demais com um romance policial que preferiríamos nunca ter comprado (PRON, 2018, p. 113-114).

Não obstante não utilize o termo “herança” no excerto, é do lugar de herdeiro que o narrador fala: os filhos recebem as caixas – ou as cartas, o segredo, os relatos de desconhecidos – do passado familiar, mas o que chegou ao presente e subverteu as práticas de desaparecimento não oferece senão opacidade, incongruência, suspeita.

Alcoba, por sua vez, recupera as cartas do pai e delinea uma história a partir do que a dança das línguas permite dizer, mas também da imensidão que os separa e de todo o silêncio que cabe/coube nas palavras. Não se trata de narrar a história paterna ou responsabilizá-lo (e à mãe), mas de aguardar o encontro. Eles escrevem enquanto esperam e, nesse tempo suspenso, a voz do pai assume cada vez mais o contorno de sua caligrafia.

Arfuch defende que, em decorrência da falta que atravessa as narrativas, marcadamente autorreferenciais, os momentos fragmentários sobre os quais as memórias insistem e que não se identificam com o que ela denomina de “estaciones obligadas de la vida”, ultrapassam o universo circunscrito de que o “eu” costuma dar testemunho para se dirigir a um destinatário coletivo. Trata-se de da construção de um outro que “não é um simples leitor de auto/ficções, [mas] alguém que é interpelado em termos cívicos, éticos e até políticos” (ARFUCH, 2018,

posição 1745)²⁵¹, isto é, alguém de quem se exigem respostas ou ao menos que comece a elaborar as próprias perguntas. Como foi possível conduzir a vida dentro da legalidade quando ao lado ou no interior do próprio lar algo estava ruindo, rompendo e sendo rompido? Como não se viu a forma da ausência sendo desenhada cotidianamente ou se ignorou o som do dilaceramento que, desde então, a sociedade argentina foi/é convocada a ouvir?

Embora Alcoba recuse a ideia de autobiografia ou testemunho como formas definidoras de suas obras, ela tem ciência do que podemos chamar, recuperando uma noção utilizada por Seligmann-Silva, de “teor testemunhal” de sua escrita. Vejamos o que a autora afirma na entrevista realizada por Wajszczuk, quando esta pergunta sobre a referência que aparece ao final de *El azul de las abejas* em relação ao nascimento de sua escrita: “Depois, a partir dessas impressões de leitura que me pareciam significar algo para além de nossa história pessoal, começou o livro” (ALCOBA, entrevista concedida a *Página 12*)²⁵². Alcoba está se referindo à presença de uma espécie de epílogo (não há nenhum título), um pós-escrito, em que explica o impulso para a origem do livro, à maneira da epístola-dedicatória a Diana em *La casa de los conejos*:

Este livro nasceu de certas recordações persistentes, embora muitas vezes confusas; de um punhado de fotografias e de uma longa correspondência da qual não subsiste mais que uma voz: as cartas que meu pai me enviou da Argentina, onde estava preso há vários anos por razões políticas (*EAA*, p. 125)²⁵³.

Nesse sentido, a partir da releitura das cartas enviadas semanalmente pelo pai durante os anos em que mantiveram contato por escrito, separados pela prisão e posteriormente pela distância imposta pelo exílio, Alcoba evidencia a latência do que ultrapassa o eu e o tu e se lança em direção a um nós, a uma história que transpõe o nível pessoal.

De acordo com Seligmann-Silva, o estudo do teor testemunhal não deve se restringir à chamada literatura de testemunho, uma vez que se manifesta em diferentes produções culturais. Ele propõe, retomando o conhecido fragmento das “Teses sobre o conceito de história”, de Benjamin, segundo o qual “não há documento de cultura que não seja também documento de

²⁵¹ “no es un simple lector de auto/ficciones, alguien que es interpelado en términos cívicos, éticos y hasta políticos”.

²⁵² “Después, desde esas impresiones de lectura que me parecía que significaban algo más allá de nuestra historia personal, empezó el libro.” Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5453-2014-11-09.html>. Acesso em: 18 jul. 2018.

²⁵³ “Este libro nació de ciertos recuerdos persistentes, aunque muchas veces confusos; de un puñado de fotografías y de una larga correspondencia de la que no subsiste más que una voz: las cartas que mi padre me envió de la Argentina, donde estaba preso hacía varios años por razones políticas”.

barbárie” (BENJAMIN, 2012, p. 13), que “toda obra de arte, em suma, pode e deve ser lida como um testemunho da barbárie” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 12). Dessa forma, com a proposição do conceito, podemos observar uma abertura e ao mesmo tempo o assentamento de um marco ético que abriga tanto a memória ligada aos fatos (o factual) quanto as lacunas instauradas por aquilo que resiste a qualquer representação, a experiência do incomensurável a que a linguagem não consegue dar forma.

Ler uma obra como testemunho (não no sentido de classificação genérica) implica indagar as ruínas, os estilhaços que cruzaram o aparente continuum espaço-temporal e cuja irrupção reclama ser lida, ser vista, ser ouvida: o que está à espera no fio rompido, na fala suspensa, na palavra que insiste e no silêncio que resiste? Aquele que assume o dever de olhar para o passado, deve, como Benjamin, caminhar pelas ruas do presente e enxergar nas construções e monumentos que sinalizam o progresso e o porvir, as fissuras por entre as quais a destruição pode ser reconhecida.

A obra de Alcoba, escrita mais de trinta anos após os eventos que deixaram marcada sua relação com as línguas e com a linguagem, assim como seu lugar de enunciação dentro da literatura argentina contemporânea, soma-se às vozes dos outros filhos em sua singularidade, não em um movimento de acúmulo, de excesso que não faria mais que anestesiar os sentidos. Propomos pensar que o teor testemunhal que aí encontramos responde ao imperativo ético da responsabilidade pelo outro, não para simplesmente reconhecer o passado como o “assim foi” em relação ao agora, mas de forma a assumi-lo como lugar de ressonância de vozes emudecidas – “Não é a voz a que damos ouvidos um eco de outras já silenciadas?” (BENJAMIN, 2012, p. 10) – e abertura para o que ainda não foi inscrito no tempo de uma escuta possível. Vale citar um excerto em que Arfuch reflete sobre as razões de seu interesse como pesquisadora pelas várias formas de (re) inscrição no presente das feridas do passado, formas em que as subjetividades ultrapassam o limiar do auto- para se tornar a trama a partir da qual o inesquecível começa a ser urdido. Vejamos:

É que cada relato transforma a vivência, dota-a de outro matiz. Talvez de outro sentido. Cada relato registra também uma diferença no devir do mundo. Inscreve algo que não estava. Algo que nunca deixa de brotar [...]. E há coisas que não se pode dizer e não se pode escutar quiçá em um primeiro momento da voz. E sim mais tarde. Para outros ouvidos e outra disposição da atenção (ARFUCH, 2013, p. 15)²⁵⁴.

²⁵⁴ “Es que cada relato transforma la vivencia, la dota de otro matiz. Quizá, de otro sentido. Cada relato anota también una diferencia en el devenir del mundo. Inscribe algo que no estaba. Algo que nunca deja de brotar [...] Y hay cosas que no se pueden decir y no se pueden escuchar quizá en un primer momento de la voz. Y sí más tarde. Para otros oídos y otra disposición de la atención”.

Cada fio reorganiza a estrutura da teia. De maneira similar, cada obra que se aproxima dos destroços do passado para testemunhar o que ainda espera, redesenha a cartografia do presente, imprimindo na superfície lisa do cotidiano o grito que corta as paredes do tempo. Esse “algo que nunca deixa de brotar” interpela aquele que olha ainda sem compreender se o que (h)ouve é traduzível para a língua dos homens.

Ao tratar de narrativas escritas por mulheres nas quais se entrecruzam a dimensão biográfica e a rememoração de eventos traumáticos relacionados à última ditadura argentina, Arfuch destaca a problematização e os dilemas enfrentados não somente pela questão da violência “revivida”, mas pela dificuldade de dar forma e assumir um lugar a partir do qual confrontar o desaparecimento e a perda. A pesquisadora salienta que para alcançar uma “escuta” efetiva, isto é, para uma leitura que acolha a palavra do outro, importa perceber como a tramitação da experiência é trabalhada, uma vez que “aqui as modalidades do dizer marcam fortemente a dimensão ética do que é dito: a posição do enunciador, seu papel na trama, sua (auto) valorização, a possibilidade de elaboração e de distância crítica” (ARFUCH, 2013, p. 80)²⁵⁵. Nesse sentido, a escolha do gênero²⁵⁶, da voz narrativa, as filiações – ou sua renúncia – configuram um espaço próprio e ao mesmo tempo dialogam com outras produções que são, cada qual a sua maneira, expressões de uma ausência: a das vozes cujos ecos recebemos como herança.

Em uma entrevista concedida em 2018 a Hinde Pomeraniec, do jornal argentino *Infobae*, Alcoba conta que *Manèges (La casa de los conejos)* havia sido todo escrito em segredo e que cada vez que recebia a mãe em sua casa fechava a tela do computador, escondia as folhas que porventura estivessem sobre a mesa de trabalho. A autora afirma que embora se encontrasse com a mãe ao menos uma vez por semana, elas não conversavam sobre os eventos evocados no livro – “era um momento que havíamos compartilhado, mas do qual não se falava. Ou seja, eu não tinha objeto, não tinha imagens, não tinha relato, não tinha palavras para falar disso que levava dentro de mim, dessas recordações particulares.”²⁵⁶ –, de forma que somente depois de aceito para publicação é que Alcoba entregou o manuscrito para a mãe e pediu que ela lesse:

Ela leu de ponta a ponta, bom, o livro é curto, mas ela ficou em minha cozinha assim. Bom, chorou muito. E me disse duas frases, nada mais, me disse: "Não sabia que você se lembrava de tudo *isso*." Depois eu lhe digo: “Bom, mamãe, me ligaram da Gallimard, pode ser que seja publicado. Te incomoda?” Ela responde: “Creio que me

²⁵⁵ “aquí las modalidades del decir marcan fuertemente la dimensión ética de lo dicho: la posición del enunciador, su papel en la trama, su (auto) valoración, la posibilidad de elaboración y de distancia crítica”.

²⁵⁶ “era un momento que habíamos compartido pero del que no se hablaba. O sea que yo no tenía objeto, no tenía imágenes, no tenía relato, no tenía palabras para hablar de eso que llevaba adentro y de esos recuerdos particulares”.

faz bem que você tenha *dado esta forma* a tudo *aquilo*". E não disse nada mais (ALCOBA, 2018d, não paginado, grifos nossos)²⁵⁷.

Gostaríamos de chamar a atenção para dois elementos presentes na fala da mãe, que chega a nós pela voz de Alcoba: em primeiro lugar, a questão de dar uma forma, dentre outras possíveis abordagens, para a experiência de violência a respeito da qual haviam guardado silêncio por tantos anos. Assim, com a forma que a narrativa confere ao vivido, que é também, como nos lembra Arfuch (2018, posições 501, 932, 966) um movimento que dá sentido à experiência, inscrevendo-a no curso do tempo, vemos evidenciada a questão da escolha que todo ato de escrita implica. A resistência em ter sua obra classificada como literatura de testemunho ou autobiografia passa especialmente por essa problemática: o que parece importar mais que a precisão dos fatos é o compromisso com uma memória que toca em feridas ainda expostas. Seligmann-Silva afirma que toda “escritura do passado é uma (re)inscrição penosa e nunca total” (2003, p. 76), declaração que se é válida para qualquer abordagem concernente ao passado, mostra-se muito mais pertinente quando estamos lidando com narrativas que enfrentam o incomensurável.

O choro intenso da mãe e o uso de dois pronomes indefinidos (*isso*, *aquilo*) para se referir à violência, à clandestinidade, às mortes, aos desaparecimentos, à dor, à separação, à fuga, ao temor, à perda de amigos, companheiros, ao exílio, ao inominado, *àquilo* que é imenso e doloroso, uma “tortura”, para usar a palavra com que Alcoba define o encontro materno com o relato, nos leva novamente à importância da escrita.

Escrever é também criar um espaço de encontro, em que outros sujeitos podem se deparar com a palavra que falta, com a dor projetada fora de si²⁵⁸, também com as formas do

²⁵⁷ “Ella leyó de punta a punta, bueno, el libro es corto, pero se quedó en mi cocina así. Bueno, lloró un montón. Y me dijo dos frases, nada más, me dijo: ‘No sabía que te acordabas de todo esto’. Después le digo: ‘Bueno mamá, me llamaron de Gallimard, puede ser que se publique. ¿Te molesta?’ Me dice: ‘Creo que me hace bien que hayas dado esta forma a todo aquello.’ Y no me dijo nada más”. Disponível em: <https://www.infobae.com/cultura/2018/06/01/la-danza-de-la-arana-de-laura-alcoba-punto-final-para-la-voz-de-la-infancia-clandestina/>. Acesso em: 03 nov. 2019.

²⁵⁸ No ensaio *Una propuesta para el nuevo milenio*, Piglia se dispõe a imaginar a sexta proposta de um conjunto de conferências que Italo Calvino estava preparando para apresentar em Harvard na década de 80. Tais conferências diziam respeito aos valores da escrita literária que ele gostaria que fossem preservados no próximo milênio. Os textos foram publicados sob o título *Lezione americane. Sei proposte per il prossimo milenio* (1988) e traduzido no Brasil em 1990 com o título *Seis propostas para o novo milênio: lições americanas*. Apesar de trazer o número seis no título, Calvino não escreveu sobre o último valor (consistência), pois faleceu antes de concluir a obra. Partindo desse vazio, Piglia decide propor, a partir do que ele denomina “subúrbio do mundo”, uma qualidade que a literatura deveria conservar no futuro: trata-se do deslocamento, deslizamento ou distanciamento frente à palavra própria. Trata-se, em suma, da capacidade de deixar outro falar em nosso lugar quando estamos diante de um “ponto cego da experiência”. Piglia cita a carta que Rodolfo Walsh escreveu e que circulou clandestinamente no ano de 1976 sobre a morte de sua filha Victoria. Na “Carta a Vichy”, ele relata o momento em que recebera a notícia de seu assassinato e em seguida conta como um desconhecido que estava no mesmo trem teria sido capaz de expressar toda a dor que ele próprio estava sentindo ao dizer “Sofro

silêncio. O “isso/aquilo”, que a mãe parece incapaz de referenciar a não ser com o uso dos dêiticos que somente quem compartilha o referente é capaz de compreender, ganha forma no livro.

Na mesma entrevista, a autora conta como passou a ser procurada por algumas pessoas e a receber cartas desde a publicação do primeiro livro na Argentina. Em suas palavras: “muitos me diziam algo assim como ‘reconheço uma parte da minha infância, ainda não consigo formulá-lo. Obrigado por ter feito isso.’ E isso é algo que continuo recebendo constantemente”²⁵⁹.

A renúncia de Alcoba pelo “testemunho” não implica, como a própria autora reconhece, desconsiderar sua escrita como tendo sido impulsionada pelo vivido; a própria questão de revisitar os lugares de memória (pensemos na casa cujas paredes conservam a destruição) – e a partir daí escrever– mostra a força que a experiência traumática tem na conformação de sua escrita. Ademais, não podemos ignorar que seu livro emerge em um momento de retomada da palavra de testemunhas e de grande ebulição dos órgãos que sempre lutaram pela recuperação das histórias e das vidas desaparecidas.

Nesse “*largo camino del decir*”, para retomar a expressão que Arfuch usa para remeter ao conceito de temporalidades da memória, os relatos de Alcoba se inscrevem no tempo de fala dos filhos, que, como vimos em outro momento, diz respeito à irrupção de narrativas que têm como uma de suas premissas a tentativa de compreender quem foram os pais, as razões de suas escolhas e, por conseguinte, abrigam também questionamentos sobre a própria subjetividade, atravessada pela violenta e rasurada história pessoal e coletiva.

3.2.2 Laura e Alcoba: um encontro possível?

La infancia es el solo país, como una lluvia primera de la que nunca, enteramente, nos secamos. Y aunque yo viaje, ahora, al mediodía, toda esta niebla, común, perdurará.

Juan José Saer, *El arte de narrar*.

Voltei por aquele trajeto percorrido entre a infância e o horror. Voltei pela menina que nada sabe e pela mulher que sabe. Voltei pelo espanto.

muito, queria me deitar e dormir e acordar depois de um ano”. Piglia se detém sobre esse movimento de cessão da palavra a outro para que este fale por nós aquilo que não podemos, a não ser através dele. Esse outro, a quem cedemos a vez e a voz, seria a literatura, a narrativa. Nesse sentido, podemos relacionar o excerto da entrevista em que Alcoba descreve o encontro da mãe com *Manèges* ao valor defendido por Piglia: assim como o homem no trem falava por ele, mas também por Walsh, ali também a narradora fala por ela mesma ao mesmo tempo em que estabelece um lugar onde o inexprimível pode ser ouvido e apropriado.

²⁵⁹ “muchos me decían algo así como reconozco una parte de mi infancia, todavía no puedo formularlo. Gracias por haberlo hecho. Y eso es algo que sigo recibiendo constantemente”.

Claudia Lage, *O corpo interminável*.

O subtítulo desta seção retoma a última frase do prólogo de Daniel Pennac à edição comemorativa de *La casa de los conejos* (2018), na qual o escritor celebra o que considera um reencontro entre Laura, narradora-personagem dos três livros analisados neste trabalho, e Alcoba, a escritora e também a voz que se dirige a Diana logo no início do primeiro livro e que algumas vezes se deixa capturar como eco na voz da menina.

Conforme observa Silvia Cárcamo no artigo “*Memoria política y relatos de infancia: La casa de los conejos, de Laura Alcoba, y ¿Quién te crees que sos?*”, de Ángela Urondo Raboy”, embora pareça haver no texto uma tentativa de marcar o lugar da criança que narra e se apresenta como uma menina de sete anos (através, por exemplo da adoção do tempo verbal presente), não é possível distinguir de forma absoluta as vozes infantil e adulta: “A fala da menina se mostra irremediavelmente contaminada pela experiência posterior, pela vivência e pela aprendizagem do sujeito adulto, do mesmo modo que em seu relato adulto aparece a voz da menina” (CÁRCAMO, 2015, p. 99)²⁶⁰.

De fato, como afirma Cárcamo (2015, p. 95), se a criança é uma “mirada que registra”, a adulta não pode evitar julgar algumas ações e decisões tomadas pelos outros adultos, tampouco a recuperação de sentimentos e sensações desagradáveis. Podemos citar, a título de ilustração, o momento em que a narradora conhece Diana e Daniel e se encanta pela luminosidade do sorriso da moça: “Eu sinto de imediato que seu sorriso me faz bem. Me dá tanta paz como meu batismo na bacia de metal. E talvez mais. *Posso ver, no entanto, que esse sorriso pertence ao passado, a algo que sei que está perdido para sempre*” (LCC, p. 41, grifo nosso)²⁶¹.

Quem seria esse sujeito que se oculta por trás da expressão “posso ver”? Poderia uma menina de sete anos enxergar através da luz dos olhos de Diana o anúncio das trevas que viriam? Parece-nos que essa percepção da perda irrevogável é fruto de todo o conhecimento que somente a adulta poderia ter acerca dos eventos que estavam para acontecer e que representariam um profundo corte no espaço-tempo de suas vidas.

Há outros momentos em que observamos essa contaminação, notadamente em seu primeiro livro, como na seguinte constatação: “A partir de agora, eu sei, a luz não estará a meu

²⁶⁰ “El habla de la niña se muestra irremediabilmente contaminada por la experiencia posterior, por la vivencia y por el aprendizaje del sujeto adulto, del mismo modo que en su relato adulto aparece la voz de la niña”.

²⁶¹ “Yo siento de inmediato que su sonrisa me hace bien. Me da tanta paz como mi bautismo en el fuentón de metal. Y tal vez más. Puedo ver, sin embargo, que esa sonrisa pertenece al pasado, a algo que yo sé perdido para siempre”.

lado” (*LCC*, p. 31)²⁶². Essa frase-parágrafo, citada já no primeiro capítulo deste trabalho, também deixa entrever a adulta no olhar que a menina lança à mãe, cuja radical mudança exterior é signo de uma ruptura mais profunda. Aqui também vemos refletida uma observação que Basile faz a respeito do que denomina a “dupla temporalidade” das representações da infância no relato dos filhos: “em algumas ocasiões a voz da criança adquire inflexões e saberes do adulto” (*BASILE*, 2019, p. 84)²⁶³.

De acordo com a pesquisadora, essas narrativas costumam apresentar uma dupla enunciação, que

cruza (com diversas soluções segundo cada texto) a voz de uma criança (a experiência do passado) com a do adulto (identificada com o presente do escritor). Esses dois enunciadores às vezes organizam as partes do texto situando em um prólogo ou epílogo a perspectiva do adulto, e no centro do texto, a experiência da infância focalizada no olhar da criança (*BASILE*, 2019, p. 84)²⁶⁴.

Nesse duplo lugar de enunciação, que evidencia a alternância dos espaços e marcadores temporais pertencentes ao passado (o tempo da experiência) e ao presente (tempo da elaboração narrativa), porém, pode ocorrer o que vimos nos exemplos citados, isto é, a adulta às vezes enxerga pelos olhos da menina, sua voz velada parece antecipar na fala da criança o que somente ela poderia conhecer.

Para além da questão do entrelaçamento dessas vozes e olhares, propomos refletir sobre a decisão ou necessidade da voz infantil, a respeito da qual Alcobra afirma o seguinte:

E meu primeiro projeto era uma alternância, ia alternando um capítulo em que falava a menina e um capítulo em que falava outra voz adulta a partir do presente. E à medida que ia avançando nesse livro – que não existe – ouvia a voz infantil e tinha muita força e a voz adulta era meio artificial, e eu a tirei (*ALCOBA*, 2018d, não paginado)²⁶⁵.

De acordo com o que vimos no trecho anterior, a voz infantil se sobrepôs à do presente, ganhando espaço e transpondo o pretérito para o “agora” do momento da escrita, o que dialoga com a observação de Arfuch sobre as relações entre infância e memória. Segundo ela, ambas parecem “enredar-se em uma relação particular, na qual a imagem evocada se plasma no

²⁶² “Desde ahora, lo sé, la luz no estará a mi lado”.

²⁶³ “en ocasiones, la voz del niño adquire inflexiones y saberes del adulto”.

²⁶⁴ “cruza (con diversas soluciones según cada texto) la voz de un niño (la experiencia del pasado) con la del adulto (identificada con el presente del escritor). Estos dos enunciadores a veces organizan las partes del texto situando en un prólogo o epílogo la perspectiva del adulto, y en el centro del texto, la experiencia de la infancia focalizada en la mirada del niño”.

²⁶⁵ “Y mi primer proyecto era una alternancia, iba alternando un capítulo en que hablaba la niña y un capítulo en que hablaba otra voz adulta desde hoy. Y a medida que iba avanzando en ese libro –que no existe– oía la voz infantil y tenía mucha fuerza y la voz adulta era como artificial, y la quité”.

presente da enunciação trazendo consigo uma carga afetiva que o transfigura: como toda memória, é sempre presente” (ARFUCH, 2018, posição 1176-1177)²⁶⁶.

Então, por um lado, temos a questão da imposição do vivido no momento em que se busca inscrevê-lo, recriá-lo no relato, isto é, quando se trata de capturar essas imagens perdidas e ao mesmo tempo tão presentes; por outro lado, deparamo-nos com a preocupação da autora em se afastar do gênero testemunho, como vimos na seção anterior. Acreditamos ainda que a recuperação de um período tão doloroso a partir “da altura da menina” que um dia existiu, para recobrar suas palavras, evidencia, por paradoxal que pareça, o desejo de se manter a uma distância segura. Tratemos de explicar: de certa forma, todo aquele medo, as mudanças repentinas, a necessidade de não se revelar a ninguém, sob o risco de causar a morte dos pais e de outras pessoas, ganha abrigo na menina, pois esta não dispõe de todo o conhecimento que a adulta tem. Assim, o distanciamento proporcionado pela outra língua encontra similitude no deslocamento que permite que uma criança, esse outro de nós, ocupe um lugar de negociação entre a memória e o esquecimento, entre as imagens que persistem e o desejo de seguir. Como Piglia defende, trata-se também de deixar que outro fale por nós – Laura por/para Alcoba – e quem sabe esse movimento permita que a verdade da experiência finalmente cobre sentido.

É interessante assinalar que no primeiro livro percebemos de forma mais latente a tensão que envolve as vozes da criança e da adulta, assim como a preocupação em manter a distância entre uma e outra. Já observamos que, em *La casa de los conejos*, a adulta se dirige a Diana no início, quando faz uma espécie de apresentação do livro e ao mesmo tempo uma dedicatória. Em seguida, a partir do capítulo um, o relato é assumido pela narradora de sete anos, que recorre predominantemente a marcadores do tempo presente: “minha mãe *decide* finalmente”; “*Vou* sozinha em um ônibus reluzente”; “Por fim *chego* à casa dos meus avós” (LCC, pp. 14, 15, 18)²⁶⁷. No sexto capítulo, a voz adulta recobra a palavra de forma clara para expor a inquietação despertada pela ausência de referências no presente (agora outro presente, isto é, o da escrita do livro, que coincide com o da dedicatória a Diana) a respeito do termo *embute*. Vamos encontrá-la novamente depois do capítulo dezoito, quando relata o que houve após a decisão que acarretaria a fuga da mãe e seu posterior exílio. Nessa mesma parte, acompanhamos a retomada do elo narrativo que trata da viagem de retorno à casa, ocorrida décadas depois na companhia de Chicha. Aqui também são recuperados alguns fios soltos, como o conto de Poe, o *embute*, o

²⁶⁶ “Infancia y memoria parecen así enlazarse en una relación particular, donde la imagen evocada se plasma en el presente de la enunciación trayendo consigo una carga afectiva que lo transfigura: como toda memoria, es siempre presente”.

²⁶⁷ “mi madre se decide finalmente”; “Voy sola en un colectivo reluzente”; “Por fin llego a la casa de mis abuelos”.

destino de Clara Anahí, para citar apenas estes. Ao final, lemos a inscrição do tempo e lugar dessa escrita: “Paris, março de 2006” (*LCC*, p. 134)²⁶⁸.

Em *El azul de las abejas* e em *La danza de la araña* reencontramos a perspectiva infantil desde o princípio, apesar de ser possível notar, em determinados momentos, modulações da voz adulta, como no seguinte excerto:

[...] de repente todos voltamos a estar um pouco *lá*, um pouco naquela *época*. Angústias, medos, imagens diferentes devem ter surgido em nossas mentes, mas ninguém os mencionou. E ninguém vai nomeá-los, nunca, ainda que os saibamos diferentes e ao mesmo tempo comuns, porque assim é o exílio, não há por que dizer mais (*EAA*, p. 77-8)²⁶⁹.

A profunda análise realizada a partir da visita de Fernando e Raquel, um casal de amigos exilados na Suécia, à casa onde viviam Amalia, a narradora e a mãe, evidencia o que afirmamos anteriormente. Momentos como o citado desvelam que, mais que a experiência da criança, o que conduz o relato é a projeção do olhar adulto, que reconfigura o vivido a partir de seu posicionamento.

O leitor percebe, contudo, que nos dois últimos livros há um maior distanciamento no que diz respeito à orientação adulta: não encontramos nenhum capítulo em que essa voz assume manifestadamente o controle do relato, como ocorre em *La casa de los conejos*. Em *El azul de las abejas* ainda aparece, após o último capítulo, um pequeno texto no qual Alcoba apresenta ao leitor a gênese do livro, aludindo ao momento em que decide reler as cartas que recebera do pai entre os anos de 1979 e 1981: “Este livro nasceu de certas recordações persistentes, ainda que muitas vezes confusas” (*EAA*, p. 125)²⁷⁰. Em *La danza de la araña*, temos uma página dedicada a agradecimentos, mas nenhuma outra referência, nenhum paratexto que cumpra o papel de localizar o livro dentro de um fora do texto. Claramente, seja pelas apresentações que circulam nas páginas das editoras (*Edhasa/Gallimard*), seja através de resenhas, entrevistas e outras manifestações, nós identificamos a sequencialidade que liga os três livros. Não queremos com essa afirmativa defender a ideia de que dependem uns dos outros para ganharem sentido. Podem ser lidos de forma isolada, mas quem acompanha Laura desde o primeiro relato consegue capturar alguns fios condutores que, de outra maneira, passariam despercebidos ou ocupariam um pano secundário.

²⁶⁸ “París, marzo de 2006”.

²⁶⁹ “[...] de golpe todos volvimos a estar un poco *allá*, un poco en aquella *época*. Angustias, miedos, imágenes diferentes deben de haber surgido en nuestras mentes, pero ninguno los mencionó. Y nadie los nombrará, nunca, aunque los sepamos diferentes y a la vez comunes, porque así es el exilio, no hay por qué decir más”.

²⁷⁰ “Este libro nació de ciertos recuerdos persistentes, aunque muchas veces confusos”.

Propomos a partir de agora nova aproximação aos livros da autora, ancorados em alguns núcleos que mantêm entre si profundo vínculo.

3.2.2.1 *Infância, apesar de tudo*²⁷¹

–Tenho certeza de que estas não são as palavras certas– disse a pobre Alice, e as lágrimas inundaram seus olhos outra vez.

Lewis Carrol, *Alice no País das Maravilhas*.

Escondite
Algunos pájaros hacen sus casas
con ramas, otros
con algodón y telas de araña.
Yo cierro los ojos
Para que no me vean.

María Belén Campero (inédito).

Na breve apresentação de cada livro que fizemos no primeiro capítulo, citamos a frase com que a narradora de *La casa de los conejos* inicia seu relato: “Tudo começou quando minha mãe me disse: ‘Agora nós também teremos uma casa com telhas vermelhas e um jardim, acredita? Como você queria.’”. É como começam os contos de fada, apresentando-se fora do fluxo do tempo e sem lugar preciso. Contrapondo-se a essa imagem, lemos logo acima “La Plata, Argentina, 1975”, marcações de lugar e tempo que sinalizam ao leitor o que ainda não está dito. Em breve a própria narradora será confrontada com a realidade, ao se mudar do centro da cidade para a periferia, lugar onde encontra lixo e outros dejetos abandonados e que em nada coincide com a casa fantasiada em seus desenhos e desejos infantis.

A narradora enfatiza que a cor do telhado na verdade não importava, já que desejava de fato a vida que se vivia dentro desse lar, com pais que preparam bolos aos domingos, com o retorno garantido do pai para o jantar, a imagem de uma mãe fabricada à semelhança das propagandas da televisão e revistas; enfim, uma vida sem sombras: “Me pergunto como

²⁷¹ Em *Imagens apesar de tudo* (2020), Georges Didi-Huberman defende o uso da fotografia como forma de imaginar – “Não invoquemos o inimaginável” (p. 11), afirma ele logo na primeira página – e dar testemunho do esforço de membros do *Sonderkommando* de Auschwitz, que conseguiram extrair do terror quatro imagens em torno das quais o pensador constrói seu texto. A expressão “apesar de tudo”, que recuperamos aqui, diz respeito à ideia de que “Testemunhar é contar *apesar de tudo* o que é *impossível* contar totalmente” (p. 152). Trata-se, pois, de resgatar algo do que resta, um esforço diante de tudo, do todo, da totalidade inapreensível.

podemos nos entender tão mal; ou se, ao contrário ela se obriga a acreditar que meu único sonho, o meu, está feito de jardim e cor vermelha” (*LCC*, p. 13)²⁷².

Juntamente com essa ponderação, reveladora de uma maturidade inesperada para uma menina de sete anos, lemos o seguinte: “Por outro lado, era um cachorro o que eu mais queria. Ou um gato. Já não sei” (*LCC*, p. 14)²⁷³. Logo nesse início, na oscilação entre um pensamento sofisticado e a confiança do desejo de ter um animal de estimação, é possível observar o caráter disruptivo que marca a vivência da narradora. Por um lado, desejosa de compreender “como adulta”, de estar à altura do segredo (Basile nos lembra que clandestino vem do termo latino *clandestinus*, que por sua vez se originou de *clam*, que significa segredo) que salvaria a família; por outro, comporta-se como qualquer outra criança, tratando de se ancorar naquilo que conhece da vida.

Essa primeira mudança significa também a instituição de uma vida dupla, já que a mãe explica que a família passará a viver escondida, mas diante da preocupação da filha em relação à escola, esclarece: “Para você isso será como antes. Desde que não diga onde vivemos, nem mesmo para a família, é o bastante” (*LCC*, p. 15)²⁷⁴. O que a mãe parece colocar em segundo plano, no entanto, é justamente o que inaugura a cisão (“Desde que”/“Contanto que”), ou seja, aparentemente a vida da menina se manterá como antes, mas existe um corte que institui outra temporalidade – por trás da rotina, outra rotina – e outra espacialidade – ao ambiente público, como a praça em que deve se encontrar com os avós, correspondem lugares camuflados, que não devem ser mencionados.

Tratando de se apossar do segredo compartilhado pela mãe, a menina se esforçará para entender as regras do jogo: “Meu pai e minha mãe escondem aí em cima jornais e armas, mas eu não devo dizer nada. As pessoas não sabem que a nós, somente a nós, nos forçaram a entrar em guerra. *Non entenderiam*. Pelo menos não por enquanto” (*LCC*, p. 16-17, grifo nosso)²⁷⁵. É possível perceber, por trás da fala da narradora, o discurso militante dos adultos, pois ao dizer que as pessoas “não entenderiam” é como se ela entendesse, o que não ocorre de forma plena, dado o descompasso entre a “guerra” e seu alcance, por mais que se esforce para caber nesse “nós”. Cárcamo chama a atenção para o fato de em *La casa de los conejos* quase não encontrarmos o discurso direto da narradora, que na maior parte do tempo se atém a ouvir e

²⁷² “Me pregunto cómo hemos podido nos entender tan mal; o si en cambio ella se obliga a creer que mi único sueño, el mío, está hecho de jardín y color rojo”.

²⁷³ “Por otro lado, era un perro lo que yo más quería. O un gato. Ya no sé”.

²⁷⁴ “Para vos, eso será como antes. Con que no digas a nadie dónde vivimos, ni siquiera a la familia, suficiente”.

²⁷⁵ “Mi padre y mi madre esconden ahí arriba periódicos y armas, pero yo no debo decir nada. La gente no sabe que a nosotros, solo a nosotros, nos han forzado a entrar en guerra. No lo entenderían. No por el momento, al menos.”

registrar o que dizem os demais. Em suas palavras, “Significativamente, Laura não fala: são os outros que se dirigem à menina” (CÁRCAMO, 2015, p. 98)²⁷⁶.

A predominante ausência da palavra de Laura pode denunciar exatamente o desequilíbrio entre sua própria linguagem e a desmesura do vivido. A partir da altura de seus sete anos, ela tem como responsabilidade não delatar os pais e seus companheiros, como havia feito um bebê cuja história a mãe conta para que fique clara a importância de não falar. Contrapondo-se ao menino, por “culpa” de quem todos haviam sido presos, ela afirma: “Mas meu caso, claro, é totalmente diferente. Eu já sou grande, tenho sete anos mas todo mundo diz que falo e penso como uma pessoa mais velha”²⁷⁷.

Apesar de assumir, nesse primeiro momento, a posição esperada pelos adultos e reproduzir – sub-repticiamente – um saber e um lugar que não cabem na temporalidade de sua experiência, com o passar dos dias e o acercamento da violência (a prisão do pai, outras mudanças, o rosto da mãe estampado nos jornais, o abandono forçado da escola), ela sente ruir a pretensão de compreender todas as regras do jogo.

Gostaríamos de mostrar alguns fragmentos em que se notabiliza a percepção (é patente também a manifestação do olhar adulto) de que o exigido estava além do que ela poderia corresponder. Em alguns desses momentos a coragem cede lugar à vergonha de se ver nos olhos dos outros como o que realmente era: uma criança, não muito diferente daquele bebê ao qual acreditava ser superior. Uma criança brincando de ser adulta; inapta, desse modo, para o “verdadeiro combate”.

Depois de meses longe uma da outra, mãe e filha se encontram e se dirigem à casa de uma amiga da mãe, que a menina não conhece ou ao menos reconhece, o que a leva a pensar que talvez a mulher tivesse “trocado de cabeça”, numa alusão à mudança radical da própria mãe, a quem, como vimos em outro momento, havia sido difícil conectar com a imagem anterior. Nesse encontro, a desconhecida fala sobre a importância do batismo e da presença de Deus, especialmente na vida da narradora, tratando de mostrar a necessidade da cerimônia. Enquanto conversam, distraídas da presença da menina, esta trata de acompanhar o assunto e, num momento em que ambas se perguntam se seria possível Deus permanecer nas igrejas e se, com tudo o que ocorria, ele ainda se sentiria em “sua” casa, começa a rir com elas do que acredita ser uma “brincadeira excelente”: “Eu olho uma de cada vez tratando de rir muito forte,

²⁷⁶ “Significativamente, Laura no habla: son los otros que se dirigen a la niña”.

²⁷⁷ “Pero mi caso, claro, es totalmente diferente. Yo ya soy grande, tengo siete años pero todo el mundo me dice que hablo y razono como una persona mayor”.

tão forte como posso, ansiosa pra que se lembrem que estou aqui, de fazê-las entender que entendi a piada. Ao menos acredito ter entendido” (*LCC*, p. 37)²⁷⁸.

A menina, é claro, não poderia apreender o que estava sendo dito pelas duas mulheres, tampouco aquela risada que quis acompanhar para se sentir parte de um diálogo cheio de camadas. A linguagem da adulta – “ao menos acredito” – deixa a descoberto essa impossibilidade: somente o conhecimento posterior acerca da omissão e convivência da liderança da Igreja Católica frente aos crimes cometidos no período da ditadura poderia esclarecer as camadas mais profundas da “piada”. O riso não seria a forma como encontraram para falar do medo? Onde encontrariam amparo, se até na “casa de Deus” a opressão se infiltrava silenciosamente? As perguntas não são elaboradas. Elas riem muito, a menina também ri pensando na existência de um deus sem lar, errante, “um pouco como nós agora” (*LCC*, p. 37)²⁷⁹, empregando uma vez mais o plural ao qual se esforça tanto para pertencer.

No capítulo sete, quando passa os dias acompanhando os trabalhos do Engenheiro, responsável por planejar e coordenar a construção do esconderijo onde seriam impressos os exemplares da revista oficial dos *montoneros*, a narradora vivencia por duas situações marcantes. A primeira delas ocorre quando, sentindo-se próxima ao Engenheiro e lamentando sua partida, que ele anunciara para dali a pouco tempo, a menina sugere que ele construa outro *embute*. Ela quer prolongar a permanência dessa figura tão bonita, ao lado da qual se sentia diminuta e ao mesmo tempo cuidada, por isso propõe um novo projeto, que poderia ser realizado na sala ou em seu quarto. Embora não seja explicitado, podemos notar também que a narradora, sendo uma criança, quer ter o próprio esconderijo. Justamente por esse desvelamento, acentuado pela gargalhada recebida como resposta – “Ele se vira de novo para mim antes de soltar uma gargalhada. – Não! Meu trabalho aqui já terminou. Tenho coisas para fazer, em outro lugar” (*LCC*, p. 58)²⁸⁰ – é que a menina se sente culpada e humilhada.

Vejamos:

[...] eu finjo pôr ordem enquanto espero esquecer até que ponto eu fiz papel ridículo com minhas proposições. Quis brincar de ser adulta, de ser militante, de ser dona de casa, mas sei bem que sou pequena, muito pequena, incrivelmente pequena inclusive, e que se o Engenheiro parecia se interessar por nossas conversas é só porque sempre estou ali, rondando-o, e sobretudo, para não ser descortês comigo (*LCC*, p. 59)²⁸¹.

²⁷⁸ “Las miro a una por vez tratando de reír muy fuerte, tan fuerte como puedo, ansiosa de que recuerden que estoy aquí, de hacerles entender que entendí el chiste. Al menos, creo haberlo entendido”.

²⁷⁹ “... un poco como nosotros ahora”.

²⁸⁰ “Él se vuelve de nuevo hacia mí antes de estallar en una carcajada. – ¡No! Mi trabajo aquí ya terminó. Tengo cosas que hacer, en otra parte”.

²⁸¹ “[...] yo finjo poner orden mientras espero olvidar hasta qué punto he hecho el ridículo con mis proposiciones. He querido jugar a la adulta, a la militante, a la ama de casa, pero sé bien que soy pequeña, muy pequeña,

Ao afirmar, de forma recriminatória, que quisera brincar de ser adulta, vemos evidenciado um dos aspectos recorrentes nas narrativas que tematizam o que Basile chama de infância clandestina: a questão da brincadeira como tentativa de incorporar a violência e os medos impronunciáveis.

Vamos discutir essa questão no próximo item. Passemos agora à segunda situação da qual falamos anteriormente: logo depois do episódio humilhante com o Engenheiro, enquanto disfarça seus sentimentos remexendo gavetas, a narradora encontra uma máquina fotográfica que ganhara de sua tia. Ela decide brincar de tirar fotos, completamente alheia ao que tal registro poderia representar; buscando se proteger por trás da câmara enquanto acompanha os passos do Engenheiro, crente de que se a olhasse através daquela lente, ele também a veria de outra forma (“Com esta máquina de adultos”), a menina aperta o botão e sorri.

Ele, no entanto, reage de forma desmesurada e violenta, aparentemente esquecido de que estava lidando com uma criança, mesmo depois de perceber que não havia filme e, portanto, nenhuma forma de arquivo.

Outras situações mostram o abismo cada vez maior que se abre entre a narradora e o que se exige dela, como acontece no dia em que vai até a casa de uma vizinha e afirma não ter sobrenome. Ao ser questionada quanto a seu nome, responde “Laura”, mas a moça insiste em saber o sobrenome e ela, sem saber o que dizer (ainda não tinham recebido os documentos falsos), afirma: “Não, meu papai e minha mamãe não têm sobrenome. São o senhor e a senhora Nadadenada. Como eu” (*LCC*, p. 68)²⁸².

Dessa vez é a mãe quem se enfurece com ela, mas Diana começa a rir e explica que a resposta da menina tinha sido tão inverossímil que a vizinha a havia procurado preocupada e ela fabricara uma explicação plausível: os pais teriam se divorciado e a resposta não passava de uma reação ao sofrimento.

Já em um dos últimos capítulos, durante uma reunião da qual participava o Engenheiro, acontece outro conflito que resultará no abandono da escola. Ao olhar um casaco que a narradora levava para o novo colégio, no qual estudava sem que soubessem seu verdadeiro nome, o Engenheiro percebe algo escrito e pergunta para a menina. Ela responde que era o nome do tio, já que a peça tinha pertencido a ele. Uma vez mais o homem reage com gritos, questionando o que ela diria se uma das professoras perguntasse o que significava aquilo, estar

increíblemente pequeña incluso, y que si el Ingeniero parecía interesarse en nuestras conversaciones es sólo porque siempre estoy allí, rondándolo, y sobre todo, para no ser descortés conmigo”.

²⁸² “No, mi papá y mi mamá no tienen apellido. Son el señor y la señora Nadadenada. Como yo”.

com uma roupa na qual estava escrito o nome de outra pessoa. Embora tente responder, a menina fica paralisada e, ante a insistência, os gritos e a espera, só consegue murmurar com voz alquebrada: “E... não sei...não sei...não sei de nada eu...” (LCC, p. 101)²⁸³.

Enquanto está cercada pelos adultos que a observam aguardando a resposta correta, a adequada, aquela que provaria a todos que ela seria capaz de passar por uma situação assim, lemos: “Decididamente, não estou à altura”; “Sim. E decididamente, eu não estou à altura” (LCC, pp. 100, 101)²⁸⁴.

Cárcamo aponta a desconfiança que paira sobre as crianças, das quais se espera que partilhem o compromisso político dos pais, como é o caso da narradora de *La casa de los conejos*. Inseridas na guerra sem as armas necessárias, no entanto, sua atuação nunca está à altura, por mais que se esforcem, como vimos anteriormente, para salvar a família e defender o ideal que claramente não compreendem de fato.

Nos detivemos no primeiro livro porque é notadamente nele que se manifesta a ruptura do mundo infantil e o choque que caracteriza a relação da narradora com esse outro universo do qual se espera (demasiadamente) que ela consiga participar e ao qual, como tratamos de mostrar, a menina tenta compreender.

Ao mesmo tempo em que capturamos esse movimento de entrada forçada na vida adulta, percebemos a resistência do universo infantil. Já assinalamos no primeiro capítulo que o gesto de segurar fortemente a mão da boneca presenteada pela mãe pode exprimir o apego à segurança que a inocência deveria garantir às crianças. Se, como Basile (2019) observa, no contexto da clandestinidade a primeira coisa que se perde é justamente a inocência, certamente o processo é brutal e não ocorre de um só golpe, sem entraves.

Na obra de Alcoba e, ao que parece, na de muitos escritores que tratam da infância em situações de violência e violação de direitos, um dos aspectos resultantes do abalo sofrido é o desvio ou a tradução da ferida por meio de elementos sobre os quais a criança consegue ainda manter alguma forma de controle. Nesse sentido, as brincadeiras, os jogos, a fantasia, revelam-se, para além da superfície e da aparente normalidade preservada pela rotina, estratégias para ocultar e ao mesmo tempo trabalhar a dor e os conflitos.

No terceiro capítulo, intitulado “*Infancia clandestina. El mundo escindido*”, Basile analisa, dentre outras obras, o romance *Kamchatka* (2003), de Marcelo Figueras, cujo protagonista é um menino de dez anos que adota o nome de Harry e que, como Laura, passa a viver clandestinamente por causa da perseguição aos pais.

²⁸³ “Y...no sé...no sé... no sé nada yo...”

²⁸⁴ “Decididamente, no estoy a la altura”; “Sí. Y decididamente, yo no estoy a la altura”.

O que nos interessa de sua análise é destacar sobretudo algumas observações acerca da relação entre o mundo da criança e o terror que o invade. De acordo com a pesquisadora, “a violência extrema sofrida por um indivíduo dá origem a uma ferida que o eu procura deslocar, reprimir ou negar, enterrando o acontecimento traumático no esquecimento” (BASILE, 2019, p. 86)²⁸⁵. Entretanto, como já assinalamos e a autora também destaca, o reprimido (o inesquecível) sempre retorna na linguagem dos sintomas, de modo que o reconhecimento da perda e da catástrofe é um passo necessário para uma – possível – elaboração do trauma.

Basile retoma sumariamente as “Teses sobre o conto”²⁸⁶, de Piglia, ensaio no qual o autor defendeu a noção de que no conto há sempre duas histórias: uma visível, perceptível à primeira leitura, e outra que se esconde nas tramas da primeira, fragmentária e secreta. Piglia elabora suas teses a partir da imagem do iceberg, utilizada por Hemingway como princípio para a escrita do gênero, isto é, a ideia de que o que se mostra é somente a oitava parte daquilo que as profundezas do mar ocultam. A autora recorre a essas imagens para defender a existência de estrutura semelhante em narrativas que exploram a enunciação infantil em situações traumáticas. Segundo ela,

o peso do perigo (desmedido para sua curta idade) se oculta e tramita ao mesmo tempo (se desloca) através das brincadeiras. A (dupla) estrutura do relato se oferece, então, como uma forma adequada para dar conta do modo como a violência radical e o segredo (o inenarrável) afetam e reorganizam o espaço da infância clandestina (BASILE, 2019, p. 88)²⁸⁷.

Acreditamos que em Alcoba essa tramitação que o brincar oportuniza também pode ser lida como signo de resistência. Se, por um lado, a narradora trata de se integrar ao uso coletivo da primeira pessoa, especialmente em *La casa de los conejos*, por outro, há momentos em que vem à superfície do texto (mesmo quando não se manifesta na fala da narradora) seu anseio por ocupar outro território. A título de ilustração, podemos citar o momento em que a vizinha bate à porta e pergunta se ela deseja ir até sua casa. Desde o Golpe, ocorrido pouco antes, o medo se infiltrara cada vez mais em sua vida, de forma que ela estava aterrorizada e se agarrava a Diana quando esta abriu a porta. Ao ouvir a voz da moça – “tão fresca como sempre” (*LCC*, p. 109)²⁸⁸

²⁸⁵ “La violencia extrema sufrida por un sujeto da origen a una herida que el yo procura desplazar, reprimir o negar sepultando el suceso traumático en el olvido”.

²⁸⁶ O ensaio é de 1986 e foi traduzido ao português e publicado no Brasil pela Companhia das Letras em 1999, já integrando o livro *Formas breves*. A edição consultada é de 2004.

²⁸⁷ “El peso del peligro (desmedido para su corta edad) se oculta y tramita al mismo tiempo (se desplaza) a través de los juegos. La (doble) estructura del relato se ofrece, entonces, como una forma adecuada para dar cuenta del modo en que la violencia radical y el secreto (lo inenarrable) afectan y reorganizan el espacio de la infancia clandestina”.

²⁸⁸ “tan fresca como siempre”.

– a menina se aproxima da entrada, mas não consegue responder, de forma que cabe a Diana aceitar o convite: “Muda, ainda, eu assinto com a cabeça. Se eu tinha vontade? Oh, sim, por Deus! Ela não poderia imaginar a que ponto” (LCC, 109)²⁸⁹.

Toda a questão do aprendizado da língua francesa, central em *El azul de las abejas*, também pode ser lida a partir dessa perspectiva: sair daquele lugar do medo, aprender outras manifestações do silêncio que não implicassem (recordemos as vogais mudas que a deixam fascinada) habitar a interdição e a morte. A infância, apesar de tudo, insiste: através do apego a todos os momentos em que o brincar se torna possível, por meio do amor às palavras do francês, ao azul, signo da presença inalcançável do pai e do renascimento das flores que haviam desaparecido²⁹⁰, ao branco da neve do acampamento onde passa alguns dias na companhia de outras crianças – “e essa paz que dá o branco, o silêncio que parecia envolver o chalezinho” (EAA, p. 98)²⁹¹. Até mesmo os encanamentos que ficam expostos no apartamento onde vive atendem ao imperativo da imaginação infantil, por meio da qual a narradora (agora com dez anos) procura se conectar com a língua ansiada: deitada em sua cama com as luzes apagadas, dedica-se a desenhar o itinerário dos tubos, gesto que associa a seu próprio tatear na língua, por cujas conexões sente não poder ainda deslizar livremente.

Em *La danza de la araña* acompanhamos a saída da infância e a proximidade da adolescência²⁹², mas, ainda aqui, o brincar (de se esconder na língua alemã, de adivinhar com precisão o tempo necessário para que as cartas chegassem ao pai no dia previsto) encontra seu

²⁸⁹ “Muda, todavía, yo asiento con la cabeza. ¿Si tenía ganas? Oh, sí, ¡por Dios! No podía imaginar ella hasta qué punto”.

²⁹⁰ Em *La casa de los conejos* há um momento em que a narradora deve ir até a padaria e observar se há sinais de que alguém poderia estar espionando a casa. Após comprar um pão do qual, enfatiza, eles sequer precisam, ela tenta adiar seu retorno e decide ir até um terreno baldio colher algumas flores, como já fizera na companhia de Diana: “Busco las florcitas azules con las que Diana y yo hicimos un ramo tan bonito esta última vez. Inútil. Ya no hay más flores azules” (LCC, p. 106). A informação da inexistência das flores azuis é a ponta do iceberg. Abaixo dessa superfície há muito mais sendo dito, sobretudo se nos lembrarmos da sentença “A luz, eu sei, não estará mais a meu lado”, proferida no reencontro com a mãe depois de meses de separação. O momento em que a narradora procura as flores coincide com a proximidade cada vez mais sensível do terror que se institucionalizara com o Golpe. A reiteração da imagem da cor, seja na epígrafe escolhida para *El azul de las abejas* (2014), cujo título por sua vez remete ao livro de Maerterlinck, seja nas flores azuis que figuram no título do livro de Raymond Queneau (*Les fleurs bleues*), reforça sua representatividade. Naquele terreno baldio, onde havia pilhas e pilhas de escombros – destruição, restos – ela e Diana haviam encontrado algo bom para colher. Perder o quase inexistente, aquela pequena dose de esperança, sinaliza a desolação de tudo o que ainda estava por vir. Entretanto, a última frase do livro *El azul de las abejas*, uma citação de Queneau, justifica, segundo a menina, todo o esforço empreendido em sua leitura: “Um manto de lodo ainda cobria a terra; mas já, aqui e ali, assomavam pequenas flores azuis” (EAA, p. 123). A cor do inalcançável volta a brotar timidamente, em outro país, em outra língua, outro território. Já não é inútil procurar por elas.

²⁹¹ “Y esa paz que da el blanco, el silencio que parecía acurrucar el chalecito”.

²⁹² Essa metamorfose já havia sido anunciada em *El azul de las abejas*, quando a mãe chama Amalia para olhar o corpo nu da menina e ambas começam a examiná-la e a falar como se ela mesma não estivesse presente, “talvez porque sem me dar conta já tinha começado a ser outra” (EAA, p. 91). Durante a visita de Raquel, o tema volta a aparecer e a narradora conclui: “E entendi que é eminente. Já praticamente deixei de ser criança. Senhorita: assim se chama o que vem pra cima de mim” (EAA, p. 91).

lugar. O desejo que a narradora alimenta pela aranha de estimação e pelos imaginários jogos afetivos que teriam lugar caso ela pudesse ter sua própria *araña pollito* pode ser tomado também como signo da fabulação infantil.

Acompanhemos um pouco mais de perto as diferentes formas de apresentação – e possibilidades de leitura – dos jogos e brincadeiras que permeiam a narrativa dos três livros de Alcoba.

3.2.2.2 Jogar o jogo: essa redundância improvável

*Cantar no es cantar.
Volar no es volar.
Dormir no es dormir.
Limpiar no es limpiar.
Guerra no es guerra.
Cuerpo no es cuerpo.
Desaparecer no es desaparecer.
Morir no es morir.
Ser no es ser.
Yo, nada.*

Angela Urondo, “Caer no es caer”.

*Quién sabe Alicia este país
no estuvo hecho porque sí.
Te vas a ir, vas a salir
pero te quedas,
¿dónde más vas a ir?*

Charly García, “Canción de Alicia en el país”.

Uma criança brinca com o cachorro na casa do tio-avô enquanto espera os pais para irem juntos à casa de telhas vermelhas para a qual se mudaram há pouco tempo. Um quadro simples, límpido, como a ponta de um iceberg vista a uma distância não muito grande. Não fosse a presença de alguns modalizadores e marcadores temporais, poderíamos nos colocar nesta cena, tentar resgatar do esquecimento que a memória abriga uma noite semelhante em nosso passado. No entanto, vejamos: “Hoje, na casa do irmão de minha avó, *quase não* tenho tempo de brincar com o cachorro. Meus pais vieram me buscar, os dois juntos *desta vez*, e *muito mais cedo* que de costume. *Imediatamente* fomos para nossa casa de telhas vermelhas” (LCC, p. 21, grifos nossos)²⁹³. Os termos destacados lançam outra luz sobre aquele quadro aparentemente simples:

²⁹³ “Hoy, en la casa del hermano de mi abuela, apenas si tengo tiempo de jugar con el perro. Mis padres han venido a buscarme, los dos juntos esta vez, y mucho más temprano que de costumbre. En seguida salimos hacia nuestra casa de tejas rojas”. Em castelhano, “*En seguida*” denota o imediato, podendo ser traduzido por “rapidamente”, isto é, marca a aceleração do tempo, o que acarreta ao fragmento uma gravidade ainda não desvelada pela narradora. Em francês, o termo usado é *Puis*, que podemos traduzir como “Em seguida, depois”. A escolha do termo em castelhano enfatiza a tensão já instalada pelos outros elementos destacados na citação, uma vez que poderia ter sido “*Después salimos hacia...*”. Como toda leitura, a tradução se revela uma prática escritural e,

o fato de os pais terem ido juntos, antes do horário habitual, a saída imediata, a brincadeira interrompida prematuramente, prenunciam a prisão do pai e a necessidade de incorporar novas regras a um jogo que não estabelece seus limites.

Basile (2019) afirma que o primeiro livro de Alcoba deixa transparecer de maneira efusiva o quanto a clandestinidade pode penetrar na infância, deixando-a fraturada e constantemente desterritorializada: por mais que tente, afirma a pesquisadora, Laura não consegue conciliar o regime secreto com a superfície da vida pública. Há momentos, como vimos, em que ela “falha”, mas o que a narrativa efetivamente apresenta não são os lapsos da narradora, que colocam em perigo a família e toda a organização *montonera*; o que se apresenta é a fragilidade da vida, sobretudo da infância, num contexto em que a violência não encontra medida nas regras do mundo.

Nessa casa – a dos coelhos –, defende Basile (2018, p. 76), parece não existir lugar para a infância, o que justificaria os momentos em que a narradora tenta assumir uma postura adulta diante de situações hipotéticas, como a invasão que às vezes ensaia em seu imaginário, para a qual ela sempre estaria preparada.

Há jogos perigosos demais para as crianças e, mesmo assim, quando o território da infância é subtraído pelo horror, ainda que em seus contornos não tão visíveis, é desse território ameaçado, quebrado, que se operam estratégias de resistência.

Nesse sentido, como já citamos em diferentes momentos, as brincadeiras e os jogos conformam um importante fio na tessitura narrativa dos três livros de Alcoba. Através dele, as imagens do medo, o silêncio, a ausência do pai, a distância da mãe, os deslocamentos, o segredo, a conquista da palavra na língua de acolhida, o acolhimento da dor na língua sonhada, os coelhos, a cor preferida pelas abelhas, o tilintar da gaiola, a dança da tarântula, os fios da memória tecidos também pelo esquecimento, podem ser compreendidos como trincheiras construídas com os restos da infância, isto é, com o que resta quando nada mais parece resistir.

Desde o título em francês, *Manèges*, termo que, conforme vimos no capítulo anterior, pode se referir tanto ao carrossel (*calesita*, em castelhano) como também à ideia de manobra, armadilha, o jogo se faz presente na narrativa de *La casa de los conejos*. A dubiedade da palavra *manège*, que se revelará sob outra face no jogo de palavras que vai do *embute* ao *embuste*, do esconderijo à emboscada, desvela a existência de uma profunda imbricação de distintos níveis:

como toda escrita, envolve selecionar, escolher, juntar, modalizar, recolher da língua o significante que torne mais próximo o significado que se quer aportar. Podemos pensar que, por ser argentino, Brizuela “sabe” que a saída da casa do tio não poderia simplesmente ter sido depois, em seguida, posteriormente, mas ato seguido, urgente, e por isso escolhe a expressão? Seria fruto do acaso?

a criança se vê imersa no jogo de poder dos adultos, na guerra inadiável e inapreensível, sem, no entanto, dispor das armas necessárias para lutar.

Às vezes, a brincadeira é usada como estratégia (provavelmente a pedido dos adultos) para disfarçar outros objetivos, como a observação do trajeto com o intuito de saber se estão sob vigilância ou não: “De minha parte, aprendi a disfarçar estes atos de prudência sob a aparência de uma brincadeira. Eu me adianto encadeando três pulinhos, logo bato palmas e me viro de repente, saltando com os pés juntos” (*LCC*, p. 24)²⁹⁴.

Se um adulto se voltasse várias vezes para trás, justifica a menina, todos poderiam ser postos em perigo, tendo em vista o estranhamento que causaria nos demais. Dessa forma, em situações como a citada, a narradora se via como responsável pela segurança de toda a sua família. O brincar “a serviço do contexto”, observa Basile, pode oferecer alguma vantagem e, nesse sentido, ser considerado não uma perda de tempo ou um empecilho, como ocorre em outras situações, mas uma arma contra o poder que se investe cada vez mais de concretude à medida que se infiltra em diferentes espaços.

Na primeira vez que vai fazer uma visita ao pai na prisão, a menina se vê imersa em uma espécie de jogo, no qual cada membro deveria responder à mesma pergunta. Sempre a mesma resposta: “Depois meu avô perguntou a meu pai como estava, e meu pai perguntou a minha avó como estava, e logo foi a minha vez de responder à mesma pergunta. Todos, cada qual em seu turno, dissemos que estava tudo bem” (*LCC*, p. 27)²⁹⁵. Aqui, uma vez mais não se trata de um jogo para crianças, mas a narradora participa, aceita dizer uma coisa enquanto silencia tudo o que não sobe (não pode) à superfície da língua.

No livro, há vários momentos em que a brincadeira “serve” à militância, como o próprio ato de embrulhar os jornais para presente e fingir que a família vendia coelhos, um jogo de faz de conta que oculta outro jogo: o de adultos envolvidos no que consideravam uma revolução e luta contra um poder que em breve se materializaria na Ditadura, com suas torturas, desaparecimentos, com seus voos, visitas, ausências e mortos.

Entretanto, o universo infantil não se entrega totalmente à violência que vai se instalando em seus mínimos espaços; é possível brincar de resistir, é possível que brincar seja resistir, seja reinscrever nas rachaduras provocadas pela aridez e pela colisão desses dois mundos um pouco de luz. Também acontece de a escuridão e todos os terrores não nomeados,

²⁹⁴ “Por mi parte, aprendí a disimular estos actos de prudencia bajo la apariencia de un juego. Me adelanto encadenando tres saltitos, luego entrechoco las palmas y me doy vuelta de pronto, saltando con los pies juntos”.

²⁹⁵ “Después mi abuelo le preguntó a mi padre cómo estaba, y mi padre le preguntó a mi abuela cómo estaba, y luego me tocó a mí responder a la misma pregunta. Todos, cada uno a su turno, hemos dicho que todo estaba bien”.

todo o medo que não pode ser verbalizado porque falta à linguagem da criança a correspondência daquilo que ela ainda não sabe, mas vivencia, irromperem de forma abrupta, como parece ocorrer no seguinte excerto:

Brincamos assim por um longo tempo, ao mesmo tempo juntos e separadamente. O irmão menor, e eu mesma, alternadamente, respondemos ao tronar de motores do mais velho com o violento tronar de uma tormenta que cada uma de nossas máquinas deve atravessar em um esforço gigantesco. De repente, o irmãozinho mais novo nos interrompe com uma estridente buzina (LCC, p. 43)²⁹⁶.

O fragmento citado está presente no capítulo cinco, no qual a menina conta que enquanto ela e a mãe aguardavam a liberação para se mudarem com Daniel e Diana, recebem abrigo temporário em outra casa, cujos donos têm dois meninos com idades próximas à dela. A narradora tenta se adaptar às brincadeiras dos irmãos, cada qual com seu carrinho realizando percursos imaginários, recomeçados uma e outra vez. O que nos interessa em particular nessa situação é a imagem das crianças brincando sem se falar, num silêncio rompido apenas pelas onomatopeias que reproduzem sons de freios, motores, de uma tempestade. A última frase do trecho citado constitui também um parágrafo, com o qual a menina encerra a descrição desse encontro. É significativa a reação – aparentemente – exagerada do menino mais novo: o som estridente, um grito que interrompe a aparente harmonia daquele instante, um transbordamento, mas de quê? Imediatamente antes, a menina falara sobre a tormenta que os carrinhos deveriam atravessar, sobre o afinco necessário, o imenso esforço. O que esse buzinação está sinalizando? O que escapa à solidão do brincar comum para eclodir na superfície desse encontro?

Basile se reporta ao trabalho de Susana Kaufman, mais especificamente às considerações presentes no ensaio “*Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias*” (2006), para sustentar que

o jogo (a brincadeira) infantil contém uma dimensão expressiva e tramitativa daquilo que no interior da família se oculta – de modo que o silenciado se filtra na linguagem lúdica –: pode ser uma representação dos mundos conhecidos ou temidos e a tentativa de dominá-los, também o lugar onde se expressam os conflitos, o cenário performativo no qual o trauma volta para se elaborar (BASILE, 2019, p. 89)²⁹⁷.

²⁹⁶ “Jugamos así largo tiempo, a la vez juntos y por separado. El hermano menor, y yo misma, alternativamente, respondemos al tronar de motores del mayor con el violento tronar de una tormenta que cada una de nuestras máquinas debe atravesar en un esfuerzo gigantesco. De pronto, el hermanito menor nos interrumpe con un estridente bocinazo”.

²⁹⁷ “el juego infantil contiene una dimensión expresiva y tramitativa de aquello que en el interior de la familia se oculta –de modo que lo silenciado se filtra en el lenguaje lúdico–: puede ser una representación de los mundos conocidos o temidos y el intento por dominarlos, también el lugar donde se expresan los conflictos, el escenario performativo en que el trauma vuelve para elaborarse”.

Talvez possamos encontrar aqui uma possível explicação para a atitude do irmão menor, assim como para outras situações nas quais o que precisa ser calado encontra via de expressão oblíqua, através da fantasia e da [re]criação do conflito em outra escala. A tormenta enfrentada pelos carros guiados pelas crianças não é senão a encenação de outra violência, sobre a qual paira um pacto de silêncio – “entre nós jamais falamos do que está acontecendo [...]” (LCC, p. 42)²⁹⁸. *Strident*, no original em francês, estridente em castelhano e português, proveniente do latim *stridens, stridentis*, o termo está associado à ideia de incômodo provocado por um som muito alto, agudo, penetrante, ensurdecador. Nesse sentido, interromper a brincadeira com a violência imprecisa desse gesto, é compartilhar com os outros dois, sem romper o pacto, o desespero e a angústia que todos parecem sentir.

Outro momento em que podemos perceber a dimensão expressiva do vivido nessa esfera tão ligada à infância, ocorre quando a narradora decide retribuir a atenção de Diana, oferecendo-lhe um jogo. Quase ao final da narrativa, quando já não frequentava a escola, Diana assume a tarefa de manter uma rotina de estudos, propondo exercícios diversos que a menina deveria responder e ilustrar “usando muitos lápis de cor”, enfatiza a narradora. A mãe se mantinha quase o tempo todo no esconderijo imprimindo as cópias de *Evita*, especialmente após o Golpe, de forma que cabia a Diana tentar preservar um pouco a aparência do mundo que desmoronava cada vez mais rápido. Vejamos: “Eu também queria lhe dar uma surpresa imaginando palavras que, ao se cruzarem, falassem um pouco do que nos acontecia” (LCC, p. 115)²⁹⁹. As palavras escolhidas por ela alternavam entre evocações “inocentes” e outras que faziam clara referência ao movimento de resistência e aos ideais revolucionários que mobilizavam os integrantes da organização.

Reproduzimos a seguir as pistas deixadas pela menina para o preenchimento de sua palavra cruzada:

HORIZONTALES:

Del verbo ir

²⁹⁸ “Entre nosotros, jamás hablamos de lo que está pasando [...]”.

²⁹⁹ No original: “Yo quería también darle una sorpresa imaginando palabras que, al entrecruzarse, hablaran un poco de lo que nos sucedía.”

Imitadora fracasada y odiada

Del verbo dar

Patria o...

VERTICALES:

Asesino

Casualidad

Literatura, música.

(LCC, p. 115)



Creemos interessante reproduzir esses termos porque podemos observar que se alternam vocábulos ligados à arte, verbos do cotidiano com referências à “guerra” na qual a narradora se vira forçada a entrar. Há alusão a Isabel Perón (*Imitadora fracasada y odiada*), ao grito de guerra “Pátria ou morte” e ao ditador Jorge Rafael Videla (*Asesino*). Nesse sentido, vale mencionar que a narrativa que se construiu pela voz da criança está povoada de outras vozes – não só da narradora adulta –, que atravessaram sorrateiramente os muros e o silêncio daqueles dias e se fizeram grito. Recordar a brincadeira é retomar essas vozes, essas entonações que conformaram os dias da menina que, posteriormente, se esforçaria para esquecer sua língua materna, tentando, assim, apagar as marcas da imposição.

Após a correção de Diana, que observou uma falha na ortografia da palavra “azar”, grafada com “s”, a narradora decide não alterar nada, fruto da coincidência das letras que remetiam a outros termos. “Azar” significa exatamente acaso e o vocábulo aparece outras vezes na narrativa, por exemplo quando ela afirma que o lugar que ocupa naquela guerra é também fruto do acaso, assim como sua presença ali, na casa dos coelhos. Em entrevistas, Alcoba afirma que as palavras cruzadas constituem o âmago da narrativa, pois nelas se trata de tentar compreender “a pergunta sobre ter estado tão perto de gente que morreu e por que estar do lado dos vivos, com todo o peso que isso significa [...]” (ALCOBA, 2008, não paginado)³⁰⁰, por isso a insistência em manter, apesar do problema da ortografia, o mesmo termo. Para tanto, a menina muda a descrição da segunda horizontal para “imitadora fracassada e odiada (com um erro ortográfico)” (LCC, p. 117)³⁰¹, pois somente o acaso poderia (assim ela o deseja) explicar muito do que aconteceu naquele então, assim como depois que ela e a mãe partiram.

³⁰⁰ “la pregunta de haber estado tan cerca de gente que murió y por qué estar del lado de los vivos con todo el peso que eso significa [...]”.

³⁰¹ “imitadora fracasada y odiada (con una falta de ortografía)”.

Já mencionamos a descoberta, narrada ao final do livro – quando a adulta reassume abertamente o relato –, de que a pessoa que havia delatado e identificado a casa, conhecida hoje como *casa de la calle 30* ou *casa de los conejos*³⁰², havia sido justamente o Engenheiro. Foi durante uma conversa com Chicha que esta por fim revela: “– Durante muito tempo, buscamos respostas para essa mesma pergunta. Não sabemos seu nome exato, mas o homem que permitiu aos militares identificar a casa foi o mesmo que construiu a imprensa clandestina” (*LCC*, p. 130)³⁰³.

Assombrada pela revelação, a narradora relê o conto de Poe, convidando-nos a fazê-lo também, e fica perplexa ao chegar à passagem sobre a questão da evidência excessiva de que lhe falara o Engenheiro. No fragmento, há menção a um jogo em que se utiliza um mapa no qual um dos jogadores deve encontrar determinada palavra. O bom jogador, segundo Dupin – personagem do conto de Poe – escolheria uma palavra escrita com letras grandes, por ser mais fácil escapar ao olhar atento do adversário. Nesse sentido, o Engenheiro teria construído um *embuste*, uma trapaça, ao transpor para a cidade real o jogo do mapa, uma vez que, mesmo sem nunca ter tido conhecimento do bairro em que se localizava a construção ou de qual era o número da casa, ele havia conduzido os militares até ela com muita precisão. Segundo a narradora, ele soubera decifrar as letras enormes, já que fora capaz de ler as marcas que permitiam identificá-la.

O jogo, nesse caso, já não pode ser substituído por uma brincadeira, já não se trata de um *juego de niños*, mas de uma perversa manobra que terminou com a morte de muitas pessoas e com o desmantelamento das ações do grupo, além do sequestro e apropriação de Clara Anahí.

Em *El azul de las abejas*, o jogo volta a ser habitado pela menina, que usa seu aparelho fonológico para brincar de esconder – “detrás do nariz” – as vogais francesas, imprescindíveis e ao mesmo tempo ausentes:

Quando alguém fala comigo, mesmo que não as escute, tenho a impressão de *vê-las*. E quanto mais aprendo o francês, mais rápido as descubro. Às vezes imagino que as vogais mudas também me veem. Cada vez melhor, inclusive, à medida que avanço,

³⁰² A casa foi recuperada em 1998 pela Asociación Anahí e convertida em Casa de la Resistencia Diana Teruggi. Em 2004, foi declarada Monumento Histórico Nacional e, por fim, em 2011, ressignificada como Museo Mariani-Teruggi. Importante assinalar que ela foi mantida tal como no dia do ataque, como uma ferida aberta a denunciar a barbárie e a confrontar o esquecimento. Daniel Mariani, esposo de Diana, não estava presente no dia do ataque, mas foi assassinado menos de um ano depois, em agosto de 1977.

³⁰³ No original: “–Durante mucho tiempo, hemos buscado respuestas a esa misma pregunta. No sabemos su nombre exacto, pero el hombre que permitió a los militares identificar la casa fue el mismo que construyó la imprenta clandestina”.

como se elas também tivessem aprendido a me conhecer. Como se, do seu esconderijo, prestassem atenção a mim.... (EAA, p. 71)³⁰⁴

Como é possível notar, a narradora conduz os esforços envolvidos no aprendizado do francês a um território lúdico e fabuloso, vinculado à infância e ao encantamento que a língua desperta nela desde o princípio, quando ainda era promessa do reencontro com a mãe. A passagem do tempo aparece no início do livro sempre como um exercício proposto pela professora. É assim que nos inteiramos que a preparação para a viagem começa quando ela tem oito anos – “*Mmmmm... toi aussi, tu as huit ans?*”/ “Você também tem oito anos?” (EAA, p. 10) –, mas à promessa de que em poucos meses ela partiria para a França, seguem as lições e a passagem do tempo: “*Moi, j’ai neuf ans. Et toi?*”/ “Eu tenho nove anos. E você?” (EAA, p. 11); “*Toi aussi, tu as dix ans, pas vrai?*”/ “E você, também tem dez anos, não é?” (EAA, p. 14). Com Noémie, a menina passeia por diferentes lugares de Paris, encontrando-se com crianças de sua idade em distintos pontos do mapa que aos poucos foi aprendendo a conhecer.

Desde o nome da professora, cuja “e” final não se pronuncia, a narradora sente que há um mundo mágico a adentrar e somente essa língua cheia de truques poderia apresentar: “E exaltada, de repente: queria saber tudo de um idioma que podia fazer coisas semelhantes” (EAA, p. 71)³⁰⁵. O francês é, como já falamos em outros momentos, a língua que a libertou da imposição do calar; nele era possível conceber uma existência sem a ameaça e o perigo que rondavam todas as palavras em sua língua materna.

Antes mesmo de a filha deixar La Plata, na primeira visita que ela fizera à prisão, o pai já havia pedido que ela lhe escrevesse cartas, mas em *La casa de los conejos* não há qualquer menção à existência ou não de correspondência entre os dois. Em *El azul de las abejas* o tema volta a aparecer logo nas primeiras páginas, retomado pelo pai que sente também a iminência da separação maior. Para manter uma conversa, ele afirma, eles deveriam se escrever ao menos uma vez por semana, ao que a narradora assente prontamente.

Quando já está com a mãe e Amalia, a narradora se organiza, a princípio, para redigir e enviar uma carta por dia: ao pai, às amigas, às avós e a outras pessoas da família de forma alternada. Perdurarà a relação epistolar com o pai, que acaba se transformando em lugar de encontro e aprendizado, especialmente com a proposição das leituras conjuntas e das discussões tecidas a partir dessas leituras. Nessa relação também há espaço para os jogos, através da

³⁰⁴ “Cuando alguien me habla, aunque no las oiga, tengo la impresión de verlas. Y cuanto más aprendo el francés, más rápido las descubro. A veces imagino que las vocales mudas me ven también a mí. Cada vez mejor, incluso, a medida que avanzo, como si ellas también hubieran aprendido a conocerme. Como si, desde su escondite, me prestaran atención...”

³⁰⁵ “Y como exaltada, de pronto: quería saberlo todo de un idioma que podía hacer cosas semejantes”.

transcrição de trechos dos livros, de comentários despertados por dúvidas ou preferências. A princípio ela não se arrisca, tem medo do equívoco, de modo que se limita a deixar claro que acompanha as observações do pai –“Apenas para mostrar que estou jogando seu jogo [...]” (EAA, p. 24)³⁰⁶.

Posteriormente entra em pauta a afirmativa de Maeterlinck de que as abelhas têm preferência pela cor azul: de um lado, a narradora questiona como poderia o autor ter certeza; de outro, o pai vai elencando hipóteses acerca de experimentos imaginários, ao que a menina contesta obrigando-o a novos argumentos: “Se transformou também, pouco a pouco, em um tipo de jogo: nosso jogo preferido, pelo visto” (EAA, p. 46)³⁰⁷.

O segundo capítulo de *La danza de la araña* se intitula “Tiro al arco”. Para a narradora, a troca de cartas com o pai, após quase dois anos de ininterrupto diálogo, se assemelha cada vez mais ao tiro com arco, pois ambos adquiriram experiência a ponto de fazer coincidir a situação imaginada com a real. Assim, os “encontros” progressivamente se aproximam da ideia de encontros presenciais: “Tal dia, a tal hora, em frente às caixas, ali estarei. É preciso apenas esperar que introduza minha nova chavinha na caixa metálica das cartas, depois que eu abra o envelope. Já chego, viu? Pronto, estou com você” (LDA, p. 16)³⁰⁸.

A ausência e a separação são resignificadas por meio da palavra escrita, já que a voz, o corpo e o olhar desse pai estão inacessíveis. No entanto, desde *El azul de las abejas*, acompanhamos o surgimento de um laço muito forte entre os dois, mantido pela língua da qual a narradora deseja impreterivelmente se livrar, ou seja, se ver livre. O amor que marca a relação pai-filha também é assinalado pela língua que a um só mesmo tempo a obriga a falar (para chegar ao pai é preciso usar o castelhano) e a calar (por mais que deseje, não pode escrever absolutamente nada em francês ou em qualquer outro idioma). É necessário aceitar as regras de um outro jogo para poder edificar, no espaço que sobra, os jogos subjetivos fabricados para fazer falar aquilo que não se pode ou não se sabe ainda dizer.

Outras passagens deste livro remontam à infância, como a da associação da língua alemã ao pique-esconde (esconder da mãe, esconder de Amalia), como também a cena em que um homem se masturba enquanto a narradora se vê paralisada, sem compreender o que está acontecendo. Embora ela já esteja com cerca de doze anos, a primeira imagem que lhe vem à mente é a de uma boneca da qual haviam arrancado os cabelos (a violência traduzida). Não nos

³⁰⁶ “Apenas para mostrarle que estoy jugando su juego [...]”.

³⁰⁷ “Se ha vuelto también, poco a poco, una suerte de juego: nuestro juego preferido, por lo visto”.

³⁰⁸ “Tal día, a tal hora, frente a los casilleros, allí estaré. Tan solo hay que esperar que introduzca mi nueva llavecita en el casillero metálico de las cartas, luego que abra el sobre. Ya llego, ves. Ya está, estoy con vos”.

estenderemos sobre essa cena porque vamos falar sobre esse episódio na próxima seção. Mencioná-la aqui tem por objetivo mostrar que a narradora ainda se encontra ancorada no universo infantil, embora também possamos ler o acontecimento como a disrupção desse mundo, iniciada anos antes, quando a violência se imiscuiu de forma velada ou aberta, na sutileza das palavras cuidadosamente escolhidas ou apagadas, assim como nos gritos do Engenheiro e nos desaparecimentos dos pais.

Se por um lado vimos que a narradora se ampara no brincar, também buscamos, por outro, descortinar os conflitos provenientes da fricção entre duas linguagens, duas esperas, duas tessituras. A guerra, não fantasiada, mas efetivamente vivida, sobre a qual a narradora e tantas outras crianças foram obrigadas a calar – por necessidade, medo ou impossibilidade de elaboração –, se deixa capturar na narrativa sob a forma irresolúvel da resistência/entrega desse lugar.

“Cair não é cair”, cantar não é entoar uma canção, presença não é presença, “tudo começou” não é como tudo começa, a buzina não é só um alerta para os veículos e pedestres, dizer que está tudo bem não é estar tudo bem, o carrossel tampouco gira sempre a favor da infância. E mesmo que as palavras sejam desterritorializadas para contornar aquilo que elas não dizem, o abismo pode ser apreendido sob a mais cuidadosa sutura. Não existem as palavras certas quando a construção de um abrigo é também a destruição de toda possibilidade de proteger a vida, por isso há jogos que podem ser jogados e outros que se nutrem da suspensão de qualquer sentido. Talvez venha daí a necessidade do acaso; sem ele, como explicar?

No próximo item, discutiremos a questão do silêncio nas obras de Alcoba e Molloy, uma vez que ele permeia tanto a relação das autoras com as línguas, territórios, memórias, como também se manifesta de diferentes modos na construção de seus percursos escriturais.

3.3 O SILÊNCIO E SUAS FORMAS

“No início é o silêncio. A linguagem vem depois.”
Eni Orlandi, *As formas do silêncio*.

No existe el infinito, pero sí el instante:
abierto, atemporal, intenso, dilatado, sólido;
en él un gesto se hace eterno.
Un gesto es un trayecto y una encrucijada,
un estuario, un delta de cuerpos que confluyen,
más que trayecto un punto, un estallido,
un gesto no es inicio ni término de nada,
no hay voluntad en el gesto, sino impacto;
un gesto no se hace: acontece.

Chantal Maillard, *Matar a Platón*.

Estar em silêncio, guardar silêncio, ser silenciado, silêncio absoluto, negar-se a falar, ser proibido de dizer, ser incapaz de dar aos sentidos quaisquer palavras, silenciar uma língua, condená-la ao esquecimento. O silêncio como impossibilidade de elaborar a experiência, como ocorre com alguns sobreviventes da Shoah, como signo do que permanece tão profundamente enraizado que não chega à superfície da linguagem, o silêncio do psicanalista. Na literatura, há numerosos exemplos de personagens cuja trajetória é marcada pelo silêncio (ou o silenciamento, uma de suas formas), como é o caso do pai do narrador de “A terceira margem do rio”, conto de Guimarães Rosa, publicado pela primeira vez em 1962. O leitor acompanha, de início, a caracterização do pai (quieto, calado) do narrador, que posteriormente, sem dar qualquer justificativa, decide construir uma canoa e passa a viver no rio próximo à casa onde antes morava com a família. Sem nunca mais proferir uma palavra sequer, entrega-nos, e ao filho, que vê passarem os anos sem conseguir seguir a própria vida, o mistério constituído nessa terceira margem, fruto de sua insistente permanência entre as outras duas – “Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte” (ROSA, 2005[1962], p. 78). No conto, o narrador nos apresenta algumas hipóteses formuladas por conhecidos e familiares que, perplexos com a atitude do pai, procuram uma explicação que pudesse caber nas margens de sua racionalidade. Entretanto, em face do absoluto silêncio e da resistência, classificam-no, mesmo sem o dizer, como louco.

“A terceira margem do rio” é um dos contos rosianos mais estudados e, embora não se possa afirmar com certeza, acreditamos que um dos elementos que contribuem para o constante retorno sobre a narrativa seja não tanto a resoluta decisão do personagem, mas sobretudo seu voto de silêncio. O que significa essa recusa?, perguntam-se os personagens, perguntamo-nos enquanto leitores. O insondável que assombra e persegue o filho ressoa em quem lê, inquietude provocada pelo gesto paterno. Conforme observa Orlandi, “a linguagem estabiliza o movimento dos sentidos”, ao passo que no silêncio, “sentido e sujeito se movem largamente” (ORLANDI, 2007, p. 26). Desse modo, o mistério com que a narrativa se constrói, a margem inapreensível pela palavra é o lugar onde os sentidos se deslocam, deslizam como as águas onde a canoa do pai, futuro do filho, faz a travessia diária para lugar nenhum. “Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é ‘um’, para o que permite o movimento do sujeito” (ORLANDI, 2007, p. 13), aspecto fundamental na defesa, empreendida por Orlandi, de que o silêncio não é o fora da linguagem como um vazio de significação, mas abertura para os muitos sentidos possíveis.

Em “*Casa tomada*”, de Julio Cortázar e em *A construção*, de Kafka, o silêncio é sentido como ameaçador, na medida em que corrói a desejada e suposta segurança da casa, no primeiro caso, e da construção e sua entrada disfarçada sob um frágil musgo, no caso da narrativa kafkiana. O narrador de “*Casa tomada*” é um homem de cerca de quarenta anos que vive com a irmã, na silenciosa e grande casa que abriga as memórias familiares. O silêncio, inicialmente percebido como sinônimo de paz e de uma solidão compartilhada, logo se converte na ameaçadora presença “deles”, dos que pouco a pouco “tomam” a casa. A existência desses outros, informes seres que se apropriam de cada parte da casa e, portanto, da memória familiar, é descrita apenas nos ruídos e barulhos que obrigam os irmãos a se trancarem em cômodos cada vez mais exíguos, até finalmente a abandonarem por completo.

A criatura que narra em *A construção* também teme invasores silenciosos, conforme descreve a pesquisadora Bárbara Simões Daibert no seguinte fragmento de sua tese: “Em seu silêncio, em sua não-fala, os estranhos, os fantasmas, os ‘outros’ são a subversão. Trazem ameaça. Não dizem nada, mas os sinais de que estão dentro da construção são um som insuportável para o morador” (DAIBERT, 2009, p. 98). É interessante como esses invasores silenciosos (no sentido da linguagem, do inteligível, não da ausência de som) não fazem mais que existir, ou nem isso, já que em ambos os textos só temos acesso a “eles” nas palavras dos narradores, ou seja, dos que detêm a palavra e são assolados pelo terror do desconhecido. A perturbação sentida, fruto do silêncio, que Daibert chama também de “alteridade dos sentidos preteridos”, referindo-se uma vez mais à narrativa de Kafka, configura a irredutibilidade do sentido à linguagem. No silêncio, em silêncio, o sujeito sabe da existência de outras possibilidades (outros movimentos), outras entradas e saídas; sente, portanto, que não há garantias na construção ou na herança familiar, pois a ilusão de controle é carcomida pela indesejada persistência do que escapa à linguagem.

A breve explanação anterior objetiva mostrar que a questão do silêncio está presente na literatura de diversas formas, assim como em outras áreas como a pintura, a música³⁰⁹, o sagrado, a matemática, pois, como defende Orlandi, não se trata de um vazio, mas da existência de outras formas de significar, formas que não encontram caminho nos caminhos que levam às palavras ou que as atravessa.

Entre a memória e o esquecimento, na constituição da narrativa que busca dar sentido à dispersão do vivido ou apenas desvelar a vivência em estado de dispersão, o silêncio, esse algo

³⁰⁹ Santiago Kovadloff, em *O silêncio primordial*, afirma: “Porque se o silêncio não é necessariamente ausência de som, e sim a presença de um sentido [ou vários] que excede [m] nossa compreensão, então a música pode ser expressão do silêncio” (2003, p. 75).

a partir do qual segundo Orlandi o dizer é possível, parece nos aproximar do imponderável que pode ressignificar a linguagem, já que é no silêncio que “estão os outros sentidos” (ORLANDI, 2007, p. 177). Dessa forma, trataremos nesta seção da relação entre as obras e autoras aqui estudadas com o silêncio, considerando tanto seu caráter fundante (o silêncio não é, como defende Orlandi, o sem significado, resto da linguagem, mas seu próprio fundamento), como o aspecto político, silenciamento.

Vale a pena expor resumidamente a perspectiva proposta por Orlandi, que pensa o silêncio a partir da Análise de Discurso³¹⁰ e que busca combater a negatividade a que ele foi relegado ao longo dos séculos. Ao mesmo tempo, a pesquisadora se esmera em não o reduzir ao implícito, que na verdade tem sua ocorrência sempre em relação à linguagem: seu sentido, explica, encontra-se ancorado no que foi expresso. A autora distingue entre o que denomina silêncio fundador, que “significa o não-dito e que dá espaço de recuo significante” (ORLANDI, 2007, p. 23), isto é, que não encontra seu(s) sentido(s) em relação ao dizer, mas em si mesmo – “o silêncio não fala, ele é. Ele *significa*” (ORLANDI, 2007, p. 31) e a política do silêncio, que diz respeito ao silenciamento. Aqui a autora propõe uma subdivisão: de um lado, temos o silêncio constitutivo, que diz respeito ao fato de que ao dizermos algo necessariamente calamos outras possibilidades do significar – “para dizer é preciso não dizer” (ORLANDI, 2007, p. 24); de outro lado, o que ela chama de silêncio local, isto é, a censura. Nesse caso, operacionaliza-se uma interdição que afeta a própria identidade (compreendida, conforme defende Michel Pêcheux, como resultante de processos de identificação do sujeito com dada formação discursiva e não outras)³¹¹, uma vez que ao sujeito é proibido ocupar certas posições. Assim, no jogo de forças que se estabelece, só se pode ocupar o lugar prescrito por quem detém o poder e, por conseguinte, o dizer passa a ser circundado pela impossibilidade do possível: “não se

³¹⁰ O campo de estudos compreendido como Análise de Discurso tem seu início formal nos anos sessenta do século passado, mas segundo Orlandi, o estudo da língua como processo de produção de sentidos já se apresentara de forma assistemática no decurso do tempo. A autora se filia sobretudo ao pensamento de Michel Pêcheux, um dos precursores da linha francesa da AD. Resumidamente, é na confluência de três importantes correntes do pensamento (marxismo, psicanálise e linguística) que surge, sem se deixar circunscrever a qualquer um dos campos, a Análise de Discurso, cuja finalidade é compreender os efeitos de sentido produzidos na interação entre sujeitos que, por sua vez, ocupam diferentes posições ideológicas. Para ler mais sobre a história e os fundamentos da AD, cf. ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, s/d. Disponível em: <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/ORLANDI-Eni-P-Analise-Do-Discurso-Principios-e-Procedimentos.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2019.

³¹¹ Cf. ORLANDI, 2007, p. 76-86. O conceito de formação discursiva remonta às propostas de Pêcheux concernentes à Análise de Discurso. Para ele (*apud* Orlandi), diferentemente de outras teorias da linguagem, na AD considera-se um sujeito histórico e social, atravessado pelo imaginário (este imagina-se como a origem do próprio discurso e acredita, portanto, que o que diz só pode ser dito da maneira como o faz). No entanto, como não há discurso sem sujeito, nem este último sem ideologia, todo discurso se inscreve, filia-se a determinadas formações discursivas, que por sua vez delimitam “o que pode e deve ser dito” (HENRY, HAROCHE, PÊCHEUX, 1972 *apud* ORLANDI, 2007, p. 76).

pode dizer o que foi proibido (o dizer devido). Ou seja: não se pode dizer o que se pode dizer” (ORLANDI, 2007, p. 77). Simultaneamente, à proibição de certos sentidos equivale a obrigatoriedade de um dizer distinto, regulado, aquele que encobrirá o primeiro e busca, em última instância, excluir seu despontamento.

Nesse ponto, Orlandi defende que, se por um lado, o silêncio local cala, interdita certos sentidos, por outro, justamente devido ao caráter fundante do silêncio, aquilo que é silenciado (retórica da opressão) significa em outros lugares, de outras maneiras (retórica da resistência). Voltaremos a todos esses modos de habitar e ser habitado pelo silêncio ao longo desta seção, tendo em vista tratar-se de um aspecto que nos permitirá lançar luz sobre as relações já analisadas no decorrer do trabalho.

Molloy afirma que falou primeiro o castelhano, mas esclarece que o aprendizado da leitura se deu antes em inglês, cujos fonemas ela relacionava simultaneamente a palavras dos dois idiomas. O francês, como já vimos, responde à ordem do desejo: recuperar a língua materna da mãe – “Minha mãe havia perdido o francês de seus pais, era monolíngue; portanto, argentina” (VEL, p. 10)³¹² – e “traduzir”, sobretudo por meio das leituras, o amor sentido pela professora de francês – “esta paixão literária foi mediada por outra, a que sentia pela professora de francês que me fez entrar de fato na ‘literatura’ e por quem eu, sem que tivesse consciência, estava perdidamente apaixonada” (CL, p. 17)³¹³.

Sabemos que, embora ao longo de seu percurso acadêmico a autora tenha escrito nos três idiomas³¹⁴, no que tange às obras literárias, o castelhano é a língua escolhida [que se impõe?], o que não quer dizer que as outras não estejam ali presentes, nas mesclas, nas intromissões, nas interferências. Vejamos o que afirma Molloy em *Vivir entre lenguas*: “Ser bilingue é falar sabendo que o que se diz está sempre sendo dito em *outro* lugar, em muitos lugares” (VEL, p. 67, grifo da autora)³¹⁵. Essa constatação, que já havia aparecido no ensaio “*Back Home: un posible comienzo*” (2006) e sido reiterada em diversas entrevistas concedidas pela autora, dialoga com a ideia defendida por Orlandi de que todo dizer implica um não dizer

³¹² “Mi madre había perdido el francés de sus padres, era monolingüe, por ende, argentina.”

³¹³ “esta pasión literaria fue mediada por otra, la que sentía por la profesora de francés que me hizo entrar de veras en la ‘literatura’ y de quien yo, sin saberlo de todo, estaba perdidamente enamorada”.

³¹⁴ O primeiro trabalho teórico foi publicado em francês sob o título *La diffusion de la littérature hispanoaméricaine en France* (1973); no final da mesma década, Molloy publica *Las letras de Borges* (1979), considerado um dos mais importantes ensaios sobre o escritor. Este último foi traduzido ao inglês por Oscar Montero, em 1994. Em 1991, como vimos no capítulo um, a autora publica *At face value: Autobiographical Writing in Spanish America*, que reúne ensaios sobre autobiografias hispano-americanas do século XIX e do início do século XX. O livro foi traduzido ao castelhano e publicado no México, em 1996, sob o título *Acto de presencia: la escritura autobiográfica em Hispanoamérica*. Molloy não se autotraduz, ficando a cargo de José Esteban Calderón o trabalho de verter os ensaios ao castelhano.

³¹⁵ “Ser bilingüe es hablar sabiendo que lo que se dice está siempre siendo dicho en *otro* lado, en muchos lados”.

e, nesse sentido, uma forma de silenciamento. No caso de quem lida com a multiplicidade das línguas, essa relação de apagamento se torna ainda mais complexa, pela consciência de que o que se diz poderia apresentar outros matizes, desde que a[s] outra[s] língua[s] interviesse[m]. Assim, o trabalho do imaginário que faz com que o sujeito acredite na unicidade de seu discurso falha, uma vez que ele “sabe” que está ocultando (impondo silêncio a) algo importante de seu interlocutor. Haveria, ainda segundo Molloy, certo sentimento de impostura associado às escolhas, assim como também um permanente estado de necessidade: seria preciso dizer tudo em todas as línguas? É interessante que o relegado, o não escolhido, continua a agir silenciosamente na superfície da linguagem, afetando e, por vezes, perturbando o dito com os vestígios do que poderia ter sido.

O francês, língua que reclama uma falta da mãe, pode ser compreendido como a língua do combate ao silêncio advindo da subtração imposta pelos avós: a mãe não podia falar o idioma dos pais, havendo aí a *instauração* de um vazio discursivo que a autora afirma querer sanar. Simultaneamente, é a língua para dar significado ao proibido (homossexualidade), para fazer falar o silêncio e em silêncio sobre as descobertas amorosas.

Pensando em suas obras, *Varia imaginación*, *El común olvido*, *Em breve cárcere*, *Desarticulaciones*, todas escritas em castelhano, acreditamos que guardam estreita relação com o silêncio, uma vez que sua fragmentação nos permite observar quão pouco se deixa capturar pela linguagem. A protagonista de *Em breve cárcere* se tranca no quarto para escrever em silêncio sobre a dor *irredutível* que a consome, tratando de criar uma “constelação própria” a partir de “fragmentos de um todo que lhe escapa” (EBC, p. 15). Adiante lemos: “continua rondando uma mesma rachadura, desenhando os contornos de um mesmo vácuo” (EBC, p. 21). Contornar o vazio e escrever sobre o que não se pode escrever, isto é, sobre o que está para além do que a linguagem alcança, é também tentativa de significar a si mesmo. Orlandi afirma que a escrita é uma forma de “relação particular com o silêncio”, pois “permite a suspensão dos acontecimentos. Ela permite que se signifique em silêncio” (ORLANDI, 2007, p. 83).

É assim que podemos acompanhar a protagonista, cuja subjetividade se engendra na escrita, em silenciosa obstinação por mergulhar no irredutível, nas fissuras da carne ferida. Também em silêncio, diante do espelho, ela se violenta, fixando-se no intangível trabalho da morte que, dia e noite, fabrica seu próprio fim:

o que é estar ferida, o que é morrer? Começar a morrer, começar a perder o ar que se respira, pedir ao corpo que respire fundo uma vez mais, só uma: nesse aperto, na intuição de um lugar que começa a ser desabitado, começa a conhecer verdadeiramente a morte (EBC, p. 32).

Neste livro, que é sua estreia na literatura, já estão presentes algumas problemáticas que serão retomadas nos demais, como o trabalho da memória – e do esquecimento –, o esfacelamento da experiência, os sonhos, a importância da escrita e ao mesmo tempo a denúncia de que ela é sempre uma fabricação, os deslocamentos, aqui principalmente na forma de inadequação do corpo ao que dele se exige, as ruínas e a impossibilidade, reiteradamente desejada, de exercer algum controle sobre a vida e sobre as perdas.

O silêncio acompanha o desespero da procura empreendida pela protagonista que, incapaz de expressar o amor a não ser pela violência – quando criança, dá uma chicotada em Clara, sua irmã, “ao vê-la tão louca” (*EBC*, p. 120) –, se esforça para ressignificar as palavras nunca ditas aos pais, à irmã e a Vera e a Renata. O percurso solitário e assustador que a faz voltar ao mesmo quarto onde tantas vezes sofrera deve ser realizado pela escrita, que “penetra o passado decompondo-o” (*EBC*, p. 41).

As palavras, que se repetem, como a dor que insiste e é revivida no momento da escrita, estão carregadas de silêncio. Retomando Orlandi, as palavras produzem silêncio, “silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz” (ORLANDI, 2007, p. 14). Observemos: “De repente a acossam, tremendas, e a única coisa que consegue dizer para si mesma é: ‘Eu as convoquei’. E, de modo mais modesto: ‘Eu queria, mãe, irmã, amante, que vocês estivessem aqui comigo, não vivo senão por vocês” (*EBC*, p. 125). O amor, declarado apenas no silêncio das páginas que lemos, nunca será verbalizado e ela continuará sozinha. Vejamos outro fragmento:

Renata dorme e ela quer escrever, uma vez mais, neste quarto. Dizer que ama Renata, dizer-lhe: você me faz muita falta. Dizer-lhe: Renata, eu estou no seu corpo e por seu corpo, como, pelo meu, falo [...]. Dizer-lhe: preciso que minhas mãos se detenham, toquem seu rosto, acusem a forma de seu queixo. Dizer-lhe: Renata, quero amar você. Mas Renata dorme (*EBC*, p. 133).

Como podemos observar no final da citação, ela não dirá nada e cada uma seguirá seu próprio caminho: a protagonista, agarrando-se ao único que lhe resta, isto é, às páginas escritas naquele quarto que decide abandonar de vez, vai para o aeroporto e Renata voltará ao lugar que “preparou com outra” (*EBC*, p. 133).

A escrita, na qual se refugia a protagonista, é a guardiã de tudo aquilo que não foi dito e, nesse sentido, podemos compreendê-la usando uma das metáforas mobilizadas por Orlandi ao tratar do silêncio. A pesquisadora discorre sobre a dificuldade de tomar como objeto de

análise o silêncio, uma vez que ele não é diretamente apreensível, já que absoluto e disperso. É assim que ela propõe pensá-lo usando como metáforas o mar e o eco, pois o primeiro é dispersão e se deixa apreender somente pelo movimento das ondas, que tornam sua existência visível por um breve instante. O eco, dirá Orlandi, “repetição, não-finitude, movimento contínuo. Também fresta para ouvi-lo. O som” (ORLANDI, 2007, p. 33). Nesse sentido, as páginas que a protagonista de *Em breve cárcere* leva agarradas ao corpo, nas quais inscreveu imagens, sombras, violência, o amor jamais declarado a Renata e à própria família, fazem ecoar continuamente o que ela não pôde dizer. Em silêncio, a escrita é então fresta, lugar onde se ressignifica a dor da irrevogável separação, onde a memória recria um território provisório para encontros com “a presença de seus mortos” (EBC, p. 35).

Em *Desarticulaciones* (2010) predomina um outro silêncio, o do vazio, da ausência de sentido, mesmo quando M.L., que sofre de Mal de Alzheimer, traduz perfeitamente ou repete frases de reconhecimento que a cuidadora ensaia antes das visitas da narradora. O silêncio de M.L. não corresponde àquele defendido por Orlandi como iminência, como movimento dos sentidos, “possibilidade de o dizer vir a ser outro” (ORLANDI, 2007, p. 154); nos fragmentos que compõem o livro, acompanhamos sua imersão na continuidade do sem sentido, do qual parece emergir em determinados momentos. A narradora registra esses instantes, quer guardá-los como pequenas vitórias ou tesouros, pois neles pode reencontrar a amiga e reconhecer-se nela. Registra, ademais, as ruínas, o esvaziamento das palavras, vestígios que parecem conduzir a lugar algum. Como define a pensadora Olgária Matos, a ruína é “resíduo e lembrança. Em meio ao desaparecimento, são as ruínas guardiãs do imperecível. São vestígios do invisível” (MATOS, 2015, não paginado). São, podemos dizer, o que fica daquilo que desaparece.

No capítulo intitulado “*Re-producción*”, a narradora confessa seu desejo de falar de M.L. tal como ela era “antes”, nos momentos de sua força, não de derrota, mas em seguida lembra a si mesma que seu papel é outro: “não escrevo para remendar lacunas, fazer com que alguém creia (eu mesma) que aqui não aconteceu nada, mas para testemunhar incoerências, hiatos, silêncios. Essa é minha continuidade, a do escriba” (DES, p. 38)³¹⁶.

Assim, se pode haver algum sentido nos silêncios capturados pela narradora, é nos seus registros que podemos encontrá-lo, pois a desarticulação, o esquecimento definitivo ao qual se refere Ricoeur³¹⁷ revela seu avanço para os leitores e para Molloy na inconsistência percebida

³¹⁶ “no escribo para remendar huecos y hacerle creer a alguien (a mí misma) que aquí no ha pasado nada sino para atestiguar incoherencias, hiatos, silencios. Esa es mi continuidad, la del escriba”.

³¹⁷ Cf. discussão presente na seção “O esquecimento e o apagamento de rastros” (p. 428-435) do terceiro capítulo de *A memória, a história, o esquecimento* (2007 [200]). A referência completa pode ser encontrada ao final deste trabalho.

por esta não somente na fala, mas nos silêncios a que se entrega a amiga, muitas vezes desconcertada diante do estranhamente familiar. Nesse caso, não se trata de um estar no sentido, mas no vazio incalculável e imprevisível: às vezes, M.L. inventa palavras, como quando repete “ju-cu-ju-cu” tratando de fazer coincidir as sílabas com os dedos, jogando com a sonoridade. À narradora, que pergunta pelo sentido de “jucujucu”, responde apenas que não significa nada.

O eco, “repetição, não finitude” a que se entrega M.L., parece coincidir com o abismo de todas as possibilidades que a linguagem recorta; entretanto, sem que se perceba dentro do sentido, como sujeito, todos os sentidos que o silêncio abriga se perdem e a fresta se extingue. Quando fala, quando fica em silêncio, quando repete, o sentido já não está com ela – “[...] nela nada se aclara, tudo é bruma: de fato, é como se não falasse com ninguém” (*DES*, p. 71)³¹⁸ –, mas com a narradora, que não somente sente sua perda, como também o apagamento de uma parte da própria história. Se a amiga deixa de reconhecê-la (há um momento em que M.L. se dirige à narradora usando o “tú” e não o “vos”, como sempre fizera), até que ponto ela mesma pode se reconhecer? Essa parece ser uma das inquietações que mobilizam sua escrita, pois ambas viveram o exílio juntas e a memória da língua íntima reencena o território deixado, abrindo no novo território um espaço simbólico alimentado pela cumplicidade que se dissolve na “conversação cordial e eminentemente correta de um espanhol que nunca falamos” (*DES*, p. 37)³¹⁹.

Outro eco: a fala, os silêncios, as repetições, do corpo e da língua, o sempre-agora em que parece viver M.L. podem ser ressignificados somente pela escrita. Nela, quando fala, quando fica em silêncio, quando repete, está sendo tecido o medo da narradora, a iminência da morte, a perda registrada em seu acontecer.

Na trajetória de Daniel, em *El común olvido*, há também muitos silêncios (e silenciamentos), não apenas dos outros personagens a quem ele interroga para comparar versões, confirmar ou refutar imagens, mas nas próprias palavras, nas perguntas que jamais ousa fazer, nas respostas que insiste em silenciar, negando-se a aceitar outros sentidos. A mãe é caracterizada no primeiro capítulo como uma pessoa solitária e controlada a quem o filho passara a vida tentando fazer “falar para além dos limites que impunha a seus relatos, sempre os mesmos, sempre iguais, polidos à força de contá-los” (*ECO*, p. 16-17)³²⁰. Posteriormente, o filho vai aos poucos desconhecendo essa imagem, a partir dos relatos de amigos e familiares e

³¹⁸ “[...] en ella nada se aclara, todo es bruma: en efecto, es como si no hablara con nadie”.

³¹⁹ “conversación cordial y eminentemente correcta de un español que jamás hemos hablado”.

³²⁰ “hablar más allá de los límites que imponía a sus relatos, siempre los mismos, siempre iguales, pulidos a fuerza de contarlos”.

da leitura de partes de um diário, sem, contudo, conseguir encenar a proximidade buscada enquanto ela ainda vivia. Observemos que, para Daniel, a eloquência com que Julia contava as mesmas histórias, controlando com sua performance as reações dos interlocutores, encobria algo que ele volta justamente para tratar de compreender. Mais uma vez é na escrita (do diário que ela havia pedido para que o filho queimasse) que outros sentidos são colocados em circulação: no diário, o silêncio a respeito da separação e posterior exílio é revelado, ao menos em parte, ao leitor, assim como o início da deterioração da memória de Julia.

Sua escrita nasce da necessidade (urgente, como em *Desarticulaciones*) de catalogar sintomas de uma presença ainda não identificada, mas já sentida, assim como de reter “coisas que recordo enquanto eu as recordo” (*ECO*, p. 167)³²¹. Capítulos depois lemos uma anotação a respeito de Charlie: “não posso esquecer que me encurralou perto da janela, por isso escrevo [...] não posso me esquecer de tudo isto e por isso escrevo” (*ECO*, p. 306)³²². O que Julia não quer de forma alguma entregar ao esquecimento é a ameaça a Daniel que o marido fizera para machucá-la e impedir que o abandonasse. Esse segredo, de certa forma responsável pelo afastamento, pelo exílio de ambos e posterior isolamento de Julia, permaneceu corroendo-a silenciosamente ao longo do tempo.

A deterioração da memória da tia, a quem Daniel visita com regularidade, sempre na esperança de que seu esquecimento falhe e ela revele a mãe, também nos coloca diante de outro grande silêncio: nos momentos em que consegue que Ana fale, quase sempre ela o faz como se estivesse diante de outro interlocutor: “E logo, respondendo à voz muda de outra pessoa, submersa na bruma de sua memória, inacessível para mim [...]. A quem se dirige, me pergunto” (*ECO*, p. 135)³²³.

Suas visitas, que chegam a ocorrer três vezes por semana, são entremeadas de insinuações e possíveis revelações acerca do passado de Daniel. Entretanto, Ana parece viver entre os mortos³²⁴ (Alina, outra irmã sobre cuja morte paira um grande silêncio, Julia, Charlie,

³²¹ “cosas que recuerdo mientras las recuerdo”.

³²² “no puedo olvidar que me acorraló junto a la ventana por eso escribo [...] no me puedo olvidar de todo esto y por eso escribo”.

³²³ “Y luego, respondiendo a la voz muda de otra persona, sumida en la bruma de su memoria, inaccesible para mí [...]. A quién le habla, me pregunto”.

³²⁴ É interessante que na primeira visita que faz à tia, Daniel se identifica como filho de Julia e pergunta se ela o reconhecia. Ana então responde: “É Daniel, me diz, você é meu sobrinho. Estava te esperando.” (*ECO*, p. 70). A frase final pode ser lida como uma alusão ao livro *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, no qual Juan Preciado retorna à terra natal da mãe, já morta, em busca de seu pai. Após ser conduzido por um homem que se identifica inicialmente apenas como Abundio, ele chega à casa indicada pelo homem, onde deveria buscar abrigo. Uma mulher, que afirma se chamar Eduviges Dyada diz que sabia de sua chegada e o recebe em sua casa, que, como observa o narrador, não tinha portas, exceto a de entrada. Toda Comala, o povoado onde a mãe lhe dissera que poderia ouvir melhor a voz de suas recordações, parece habitada por fantasmas, atravessada por um silêncio cheio de murmúrios, cochichos, ressentimentos, que parecem se recusar a ser enterrados junto com seus mortos.

personagens fictícios, entre outros), dirigir-se a eles – “Você gosta de nos observar, Charlie?” (*ECO*, p. 145)³²⁵.

Um dia Daniel pergunta para Ana a razão da raiva que ela demonstra sentir por Julia, ao que ela responde que a irmã tinha roubado seu namorado. Nesse momento, Daniel questiona se ela havia namorado Charlie, mas Ana contesta: “Não, com Charlie não, com seu pai” (*ECO*, p. 273)³²⁶. Outro silêncio que atravessa o livro: ninguém, exceto Ana, cujo relato não é confiável, menciona a possibilidade de Daniel ser filho de outro homem. De quem? Daniel não ousa perguntar a ninguém algo que só fará com que se perca ainda mais, preferindo se calar diante da insinuação.

Há um terceiro quadro, ainda não mencionado neste trabalho, que Daniel recorda ter visto na capa de um livro anos antes e na qual se reconheceu de imediato, ao associá-lo à cerimoniosa cena de masturbação realizada inúmeras vezes diante do espelho. Trata-se, descobriria depois, de uma pintura de Vermeer na qual há uma mulher lendo uma carta perto da janela, mas cujo cenário tem grande parte recoberta por uma cortina esverdeada. Na faculdade, ele descobre que a cortina havia sido pintada sobre uma cena já existente

ocultando quase metade do quadro, subtraindo ao olhar algo que já havia pintado. Por quê? O que tinha ficado escondido atrás? Qual era a outra cena, para sempre velada ao espectador, prazerosa ou terrível ou as duas coisas ao mesmo tempo, como o era em minha cerimônia, o que ficava fora da moldura do espelho? (*ECO*, p. 271)³²⁷.

O que fica de fora da cena pintada, ou fora do que o espelho consegue refletir poderia ser, em primeira instância, a homossexualidade do próprio Daniel, assim como seu lugar de deslocado, estrangeiro e estranho, pois na sentença que se repete várias vezes no decorrer do livro – “essas coisas sempre se sabem” – algo também fica de fora, como se houvesse um consenso que determinasse que “essas coisas” não se nomeiam. Podemos pensar que se trata apenas do implícito, que de acordo com Orlandi, é o não-dito que se apoia sobre o dito, mas parece-nos que a questão ultrapassa o limite da pressuposição.

A frase de Ana, em *El común olvido* parece anunciar a Daniel que ele está entrando em um território insólito, também povoado por fantasmas, cuja memória cobra vida e esclarecimentos. Assim como Juan Preciado viaja ao povoado atendendo à voz de sua mãe, Daniel espera, além de cumprir o desejo de Julia, poder encontrá-la, tal como jamais conseguiu fazê-lo ao longo de sua vida. Cf. <https://freeditorial.com/es/books/pedro-paramo>. Acesso em: 16 jan. 2020.

³²⁵ “¿Te gusta mirarnos, Charlie?”

³²⁶ “No, con Charlie no, con tu padre”.

³²⁷ “velando casi mitad del cuadro, sustrayendo a la mirada algo que ya había pintado. ¿Por qué? ¿Qué había quedado escondido detrás? ¿Cuál era la otra escena, para siempre velada al espectador, placentera o terrible o las dos cosas a la vez, como lo era, en mi ceremonia, lo que quedaba fuera del marco del espejo?”

O retorno de Daniel ocorre, ao que parece, pouco tempo após o fim da ditadura, ou seja, na década de oitenta, ainda em meio à insegurança do terror e das perseguições que marcaram o período. Sabemos que as ditaduras, não somente no caso argentino, sustentavam dentre seus “princípios”, o combate ao que se considerava subversivo, imoral, fora das “normas”³²⁸. Dessa forma, o uso de eufemismos e palavras alusivas para falar do que escapava à heteronormatividade pode ser compreendido tanto como uma maneira de silenciar os outros, como de se proteger e resistir dentro do marco dos sentidos circuláveis.

Consoante Orlandi, mesmo quando não estamos sob um regime ditatorial, há interdições no discurso (aqui ela analisa o discurso político), momentos em que determinados sentidos não encontram lugar, estão “fora do discurso”³²⁹. Essa observação acerca do lugar e momento em que o dizer é permitido, isto é, em que poderá ser ouvido, parece se aproximar, de certo modo, das considerações apresentadas por Arfuch (2013) acerca das temporalidades da memória, como apresentamos neste capítulo, na seção intitulada “Mandatos e resistência: o que não deixa de brotar”.

Assim, a nosso ver, o “estar fora” dos limites do espelho ou o que se oculta no quadro jamais visto em sua totalidade, guarda também o segredo das subjetividades deslocadas e do silêncio que paira sobre elas. No que se refere à mãe, no que diz respeito ao pai, à atração que momentaneamente sente por Beatriz, Daniel não quer enxergar, já dissemos em outro momento, seu próprio desenraizamento. Sente-se desde o princípio da narrativa, perdido, sem memória, tateando em busca de si mesmo em outros rostos. Nem seus fantasmas, nem os vivos, obedecem ao desejo de controle com que empreende sua tarefa. Tudo o que os personagens dizem e parecem revelar, oculta, como o quadro de Vermeer, um segredo detrás da cortina da linguagem.

O diário materno e as cartas do pai, que por motivos desconhecidos estavam com Ana e que Daniel recebe como herança após o falecimento da tia, poderiam, como a leitura de alguns

³²⁸ Nos últimos anos, tem conquistado espaço a reivindicação (e uma crítica ao apagamento) de reconhecimento da existência de perseguição e violência relacionadas a gênero durante a ditadura argentina que, segundo Esteban Paulón, da FALGBT (Federación Argentina de Lesbianas, Gais, Bisexuales y Trans), foi invisibilizada inclusive pelo CONADEP. Embora não existam provas de que tenha havido perseguição dirigida especificamente ao grupo LGBTQIA+, defende o também ativista Gustavo Pecoraro, certamente, a violência exercida sobre os corpos era efetuada com mais brutalidade. Cf. DAMASCO, Diego Pérez. “Memoria negada: persecución a la diversidad sexual durante la dictadura argentina”. *Distintas Latitudes*. 22 mar. 2016. Disponível em: <https://distintaslatitudes.net/archivo/memoria-negada-persecucion-a-la-diversidad-sexual-durante-la-dictadura-argentina>. Acesso em: 17 jan. 2020. Ver também as seguintes páginas: <http://agenciapresentes.org/2018/03/24/24m-los-maricones-memorias-la-represion-gays-trans/> <https://latinta.com.ar/2017/03/disidencia-sexual-en-dictadura/>.

³²⁹ A autora explica que a expressão surgiu em um diálogo com Regine Robin, Francine Mazière e Jacqueline Léon, quando refletiam precisamente sobre o desenvolvimento de seu trabalho acerca da censura. Cf. ORLANDI, 2007, p. 105.

fragmentos permite perceber, desvelar parte da história progressa dos pais, mas Daniel não consegue continuar lendo. Em um momento que ele descreve como se estivesse em estado de transe, pega todas as cartas, o diário e outras “reliquias” e joga no lixo, lamentando não poder queimar tudo: “teria sido um final adequado, outro monte de cinzas do que foi, em vida, minha mãe” (*ECO*, p. 309)³³⁰.

Uma vez mais, como na pintura que apelida em pensamento de “quadro do segredo”, o protagonista sabe que há outra cena, “para sempre velada ao espectador”, secreta, mas ele se recusa a descortiná-la, por medo do que poderia encontrar. Decide, portanto, manter em silêncio o que a ele pertence, desfazer-se dos objetos e das faces desconhecidas de Julia e Charlie.

O pai, descrito como alguém tão silencioso, taciturno, contido, dessubjetivado até depois da morte com um nome que não lhe pertencera em vida, poderia, quem sabe, ser reencontrado nas cartas que escrevera a Julia, mas do pouco que leu antes de atirar no lixo, Daniel também guarda silêncio. Juan García, advogado e único amigo do pai enviara, como mencionado em outro momento, uma carta noticiando as condições em que Charlie vivera os últimos tempos, além de alguns objetos e cartas, relegados por Daniel. Ao procurá-lo, disposto a finalmente ouvir o que Juan tinha para contar do pai, descobre que o advogado tinha falecido há um ano, levando consigo a possibilidade de recompor algo sobre essa figura tão apagada em sua memória e na narrativa.

Samuel, com quem Daniel também se encontra diversas vezes, também parece dizer pouco, apesar do muito que fala. Assim que Daniel o procura pela primeira vez, afirma que Julia tinha avisado que um dia receberia a visita do filho. Imediatamente começa a descrevê-la, sua altivez, vivacidade e arrogância, seu comportamento na juventude. Sua loquacidade, todavia, parece estar sempre deixando algo na sombra, pois não raramente muda de assunto ou responde às perguntas de Daniel com narrativas que parecem desconectadas da pergunta. Ainda no primeiro encontro dos dois, por exemplo, Samuel se refere a Charlotte com certa indiferença, como se mal a pudesse recordar –“Eu me lembro que ela tinha uma amiga francesa, ou melhor, que me perdoem os franceses, belga, se chamava Charlotte ou algo assim [...]” (*ECO*, p. 46)³³¹. No dia seguinte, entretanto, Daniel volta e o encontra nervoso por não ter localizado alguns dólares que deveriam estar escondidos em um de seus livros. Ao ajudá-lo, descobre que o dinheiro estava dentro de um tomo do teatro de Bourdet, começa a folhear o livro por

³³⁰ “hubiera sido un final adecuado, otro montón de cenizas de lo que fue, en vida, mi madre”.

³³¹ “Me acuerdo que tenía una amiga francesa, o mejor dicho, que me perdonen los franceses, belga, se llamaba Charlotte o algo así [...]”.

curiosidade e então lemos: “Leva o livro, me diz ao acaso. Creio que pode ser do seu interesse. Ademais sua mãe adorava” (*ECO*, p. 50)³³².

Talvez possamos pensar na construção da personagem Samuel como alguém que diz as coisas “por descuido”, de forma elusiva, fragmentária. Como já sabemos, o livro a que se refere o narrador é *La prisonnière*, de forma que não podemos acreditar que foi obra do acaso Samuel ter sugerido a Daniel que o levasse, acrescentando a frase final como se fosse uma observação sem importância.

Outros silêncios: a mãe, nas poucas vezes em que falara a Daniel sobre sua irmã Ana, jamais mencionara Beatriz; Jorge, por quem Samuel fora apaixonado, se exilara também nos Estados Unidos e vivia a apenas dois quarteirões de onde Julia tinha seu ateliê. Vejamos o que diz Daniel ao descobrir:

Me pergunto se alguma vez, caminhando por Hell’s Kitchen, terei esbarrado com Jorge, se Jorge, o amante gay por quem minha mãe perdeu uma amizade e a quem nunca conheci, teria de mim uma imagem que lhe permitia reconhecer-me quando eu andava por esse bairro rumo à casa de minha mãe, saber quem eu era sem que eu soubesse quem era ele (*ECO*, p. 248)³³³.

Muitos outros questionamentos terminam, a exemplo do citado anteriormente, no vazio, dada a impossibilidade de verificação. Eduardo Vélez seria o responsável por delatar Jorge, provocando seu exílio? Alguns personagens, como Samuel e Julia referem-se ao irmão de Juan Vélez com repugnância: “só mencionou alguma vez que era um personagem sinistro a quem convinha evitar, é um delator, que é o pior que se pode ser, dizia muito séria [...]” (*ECO*, p. 74)³³⁴.

Podemos dizer que as palavras das personagens são “carregadas de silêncio”, para retomar o que afirma Orlandi, tendo em vista que estão sempre deixando na sombra o que “realmente importa”. Daniel, por sua vez, se apega ao que parece menos importante ou está sempre chegando atrasado, fixando-se no canto do espelho que deixa a descoberto a menor parte de uma cena que jamais verá por completo. Caminha pelas ruas de uma cidade-ruína, porque se sente incapaz de vê-la tal como se mostra no presente ou de nela imaginar a juventude da mãe, através de cujos olhos afirma ter “visto” Buenos Aires ao longo dos anos. Como Juan

³³² “Llévate el libro, me dice como al descuido. Creo que te puede interesar. Además, a tu madre le encantaba”.

³³³ “Me pregunto si alguna vez, caminando por Hell’s Kitchen, me habré topado con Jorge, si Jorge, el amante gay por quién mi madre perdió una amistad y a quien yo nunca conocí, tendría de mí una imagen que le permitía reconocerme cuando yo andaba por ese barrio rumbo a casa de mi madre, saber quién era yo sin que yo supiera quién era él”.

³³⁴ “sólo mencionó alguna vez que era un personaje siniestro a quién convenía evitar, es un delator que es lo peor que se puede ser, decía muy seria [...]”.

Preciado, que vai a Comala levando os olhos da mãe para realizar sua busca – que é, segundo esclarece no princípio da narrativa, fruto da promessa feita a ela no leito de morte – Daniel afirma que retorna pelo olhar de Julia, mas se vê diante de um cenário opaco, totalmente sem brilho.

A Buenos Aires que Daniel leva consigo “se desfaz a cada passo”, declara, como se um abalo sísmico fizesse com que toda ela deslizasse e se deslocasse de maneira constante: “Não sou só eu quem está de passagem, mas toda uma cidade. Penso: não tenho a quem contar estas mudanças exceto a minha mãe e minha mãe morreu” (*ECO*, p. 37)³³⁵. Ele passeia pelos bairros onde imagina que alguém possa reconhecê-lo ou lembrar-se da mãe, alguém de quem possa receber notícias de seu passado, que o descreva como travesso, que conte histórias da infância, porém segue solitário por lugares que parecem recusar sua memória ao mesmo tempo em que são rejeitados por ela.

De acordo com o escritor Santiago Kovadloff, autor de *Silêncio primordial*, o silêncio revela a “voz inaudível da ausência, que recobre o estrondo ensurdecido das presenças” (KOVADLOFF, 2003 [1993], p. 69), o que nos leva a pensar na tessitura narrativa de *El común olvido*, na qual os restos inventariados pelo protagonista podem ser lidos como testemunhas silenciosas do desaparecimento de uma almejada, ainda que impraticável, unidade. Reencontrar a mãe, único interlocutor capaz de compreender sua desolação e desamparo, é impossível e, entretanto, sua ausência está na origem da narrativa: é dela a voz que não se pode ouvir e que, mesmo assim ou talvez exatamente por isso, constitui o mistério capaz de dar sentido à existência do filho. Ele existe enquanto procura, num território e tempo que sabe irrecuperáveis, a voz perdida, a voz ausente, que pudesse finalmente explicar a dor de ter perdido o fio com o qual tecia seu próprio desconcerto diante do espelho: “refletida a partir de um ponto fora da moldura, o rosto embaçado de uma mulher” (*ECO*, p. 320)³³⁶.

Observemos, a partir de agora, como o silêncio funda sentidos em Alcoba, cuja trajetória pessoal foi, desde a infância, assinalada por diferentes maneiras, muitas delas obrigadas, de lidar com as formas do silêncio, de tentar rompê-lo ou nele buscar abrigo, reconhecer o peso do silenciamento e também o de falar. Foi preciso mais de três décadas para que ela conseguisse escrever sobre os anos de medo, violência e perdas que marcaram toda a sua história. Foi preciso voltar às ruínas do que foi a “casa dos coelhos” e, mais que isso, foi preciso nascer a filha para que a narrativa soterrada, mas sempre ali, à espera, irrompesse. Como já mencionamos em

³³⁵ “No soy solo yo quien está de paso, sino toda una ciudad. Pienso: no tengo a quien contarle estos cambios salvo a mi madre y mi madre ha muerto”.

³³⁶ “reflejada desde un afuera del marco, la cara borrosa de una mujer”.

outros momentos, Alcoba enfatiza o papel central da língua francesa na conformação de sua obra. O francês tornou possível romper com o pacto de silêncio que se instaurou na família, já que, como explica a autora na entrevista a *El Anartista*, embora todos os acontecimentos estivessem muito presentes em seu interior, era como se tivessem sido apagados:

Mas acho que para minha mãe era tão doloroso – e, sobretudo, tão doloroso ter sobrevivido – que, quando deixamos de viver com “Amalia”, não se falou mais, não existia o tema do passado. E para mim existia no silêncio, no silêncio de lembranças e de fantasmas que viviam nas lembranças dos que tinham morrido, pessoas que eu tinha sempre presentes mas que não se evocava mais (ALCOBA, 2018b, não paginado)³³⁷.

O fragmento anterior remete imediatamente ao começo de *La casa de los conejos*, quando Alcoba, dirigindo-se a Diana e a nós, seus leitores, justifica a urgência do relato: se vai evocar “toda aquela loucura” é para tentar esquecer um pouco, acalmar seus fantasmas, concedendo-lhes um lugar no curso da história. Trata-se, de certo modo, de evidenciar que o silêncio dos mortos habita o daqueles que sobreviveram e, por isso, escrever sobre ele é ressignificar todos esses modos de estar em silêncio.

Orlandi afirma que o literário possibilita que o interdito (o silêncio obrigado) signifique em outro lugar, pois quando o autor conta “sua história (contida), ela se torna literatura (narrativa) e ele entra para a História (contada)” (ORLANDI, 2007, p. 82). A pesquisadora refere-se, quando faz a declaração anterior, aos textos autobiográficos produzidos no período da Ditadura no Brasil, porém parece-nos pertinente pensar na obra de Alcoba, ainda que tenha sido escrita anos depois da Ditadura argentina. Acreditamos que aqui também há um enfrentamento com o “poder-dizer”, o poder/ dever lembrar, uma vez que significou, em primeira instância, romper com o que Alcoba chama de “educação para o silêncio” que, por sua vez, se relaciona não somente com a história de seus pais, mas também dos montoneros, de outros filhos e, como não poderia deixar de ser, de Diana, a quem dedica seu primeiro livro.

Em *La casa de los conejos*, a palavra silêncio (e suas variações) aparece muitas vezes, sendo a primeira quando a mãe explica para a narradora que a partir daquele momento passariam à clandestinidade: “Eu escuto em silêncio. Entendo tudo muito bem” (LCC, p. 15)³³⁸. Aqui, estar em silêncio é estar atenta, tanto que a menina enfatiza sua (imaginada) compreensão do perigo, postura que será reiterada em outros momentos da narrativa e, como já vimos,

³³⁷ “Pero creo que para mi madre era tan doloroso – y, sobre todo, tan doloroso haber sobrevivido – que, cuando dejamos de vivir con “Amalia”, no se habló más, no existía el tema del pasado. Y para mí existía en el silencio, en el silencio de recuerdos y de fantasmas que habitaban en el recuerdo de quienes habían muerto, personas a quienes yo tenía siempre presentes pero que no se evocaban más”.

³³⁸ “Yo escucho en silencio. Entiendo todo muy bien”.

desestruturada pela penetração da violência em seu cotidiano. O temor que a assalta ainda pertence ao mundo conhecido: o que fazer quanto à escola?

O silêncio vai avançando sobre sua vida e sua voz de criança, ganhando outros sentidos com o passar dos dias. Ainda no primeiro capítulo, aparece o verbo “calar”, no fragmento em que, tratando de se colocar à altura da militância dos pais, a narradora se arma de uma coragem que as crianças não deveriam se preocupar em ter e afirma: “Não vou dizer nada. Nem que venham também a nossa casa e me machuquem. Nem que me torçam o braço ou me queimem com o ferro de passar. Nem que me cravem preguinhos nos joelhos. Eu, eu compreendi até que ponto *calar é importante*” (*LCC*, p. 18, grifo nosso)³³⁹.

A censura, recorda Orlandi, se exerce impondo certo silêncio, mas assim como a linguagem não é transparente, ele também não é, de modo que mesmo impedido, o sentido silenciado pode encontrar outras formas de significar. Mesmo o verbo calar, essa forma de apresentação do silêncio exercida, em geral, com violência, pode se transmutar em defesa. Na citação anterior, podemos perceber como a pontuação contribui para construir a típica resolução das crianças. Em sua demonstração de valor, cada fala-ato de resistência imaginária deve ter seu próprio lugar, encontrado nas pausas entre uma e outra.

As pausas também podem ser compreendidas como brechas por onde nos chegam outros sentidos: nos interstícios marcados por cada ponto, a adulta inscreve seu próprio modo de estar no silêncio, pois sabe que a responsabilidade atribuída à criança provoca uma ruptura de seu “lugar” no mundo.

Na primeira visita que faz ao pai na prisão, já citada em outro momento, quando apresentamos a questão do jogo e das brincadeiras, percebemos de modo mais evidente como se opera a política do silêncio (como prática de silenciamento), isto é, como se faz para que o dizível não tenha condições de se realizar. A narradora, o pai e os avós, respectivamente, responderam que tudo estava indo bem: “tratamos de falar de outras coisas, e de outros. De falar, simplesmente, como se nada estivesse acontecendo” (*LCC*, p. 26)³⁴⁰.

Como explica Orlandi, ao sujeito sobre o qual recai a censura, são proibidos certos sentidos para impedir que ele ocupe determinadas posições de sujeito (p. 76): “se obriga a dizer ‘x’ para não deixar dizer ‘y’” (ORLANDI, 2007, p. 81). Nesse sentido, o pai da narradora não pode ocupar o lugar que ocupa, isto é, não pode se expressar de seu lugar de preso

³³⁹ “No voy a decir nada. Ni aunque vengan a casa y me hagan daño. Ni aunque me retuerzan en brazo o me quemem con la plancha. Ni aunque me claven clavitos en las rodillas. Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante”.

³⁴⁰ “tratamos de hablar de otras cosas, y de otros. De charlar, nomás, como si no pasara nada”.

político/militante, assim como a narradora “sabe” que precisa falar de qualquer outra coisa, exceto do que realmente ocupa seu pensamento: a mãe, o esconderijo, o medo.

O sentido impedido, entretanto, como defende Orlandi, encontra outros caminhos para significar, para se inscrever fora do “x”, em um espaço no qual seu silêncio resista ao apagamento pretendido pela censura. É assim que a narrativa torna presentes sentidos que não eram para existir, como o medo, a mãe (Como ela está? Corre risco?), o esconderijo, a prisão, a ausência, o fato de nada estar bem. É, portanto, a escrita, essa “forma específica de fazer silêncio, de fazer ressoar o silêncio dos ‘outros’ sentidos” (ORLANDI, 2007. p. 84) que devém lugar onde possa vibrar a presença de tudo o que está ausente. Ela restabelece o movimento que a censura quer deter e controlar, pois “o sentido não para. Ele muda de caminho” (ORLANDI, 2007, p. 13).

O silêncio, aos poucos, vai tomando a forma de um pacto ineludível à medida que o perigo avança sobre suas vidas. É assim que a narradora “entende” que não pode mencionar as armas e os jornais ou, depois de se mudar para a casa dos coelhos e de o pai já ter sido preso, não pode revelar o próprio nome para a vizinha, nem fazer qualquer menção às visitas que faz ao pai na prisão. Duas vezes por mês, ela simplesmente “desaparece”: ninguém questiona sua ausência ou pergunta aonde vai.

O silêncio, algumas vezes, é vivido pela narradora também como signo de cumplicidade, como ocorre entre ela e os dois meninos na casa onde recebe abrigo provisório. Não se trata, é importante ressaltar, de uma comunhão feliz, mas da abertura de um intervalo dentro do qual podem compartilhar, sem necessidade de dizer nada a respeito, o mesmo assombro ante o que não compreendem efetivamente.

Entre nós, jamás hablamos de lo que está pasando, ni de la clandestinidad – será que explicaram a eles como fizeram conmigo? – ni de la guerra na qual nos obligaron a entrar [...]. También não hablamos do medo. Eles não fazem nenhuma pergunta, não querem saber o que estou fazendo ali, em sua casa, sozinha com minha mãe, nem mesmo por quanto tempo vamos ficar. É um alívio incrível que estas perguntas não surjam, que eles tenham a delicadeza de evitá-las (LCC, p. 42)³⁴¹.

Há um momento em que o silêncio – “um longo silêncio” (p. 39) – antecede seu encontro com o sagrado, quando por um breve instante, a narradora sente a paz de ter sido colocada sob a proteção de Deus, ao participar de uma cerimônia de batismo improvisada por uma amiga da

³⁴¹ “Entre nosotros, jamás hablamos de lo que está pasando, ni de la clandestinidad - ¿se lo habrán explicado a ellos, como me explicaron a mí? – ni de la guerra en la que nos obligaron a entrar [...]. No hablamos del miedo tampoco. Ellos no hacen ninguna pregunta, no quieren saber qué estoy haciendo allí, en su casa, sola con mi madre, ni siquiera cuánto tiempo vamos a quedarnos. Es un alivio increíble que estas preguntas no surjan, que ellos tengan la delicadeza de evitármelas”.

mãe. Apesar do temor de que Deus tenha abandonado a todos, no gesto da mulher ela acredita reconhecer sua própria aceitação: “Sinto uma paz extraordinária. Ele respondeu, então, Ele me aceita” (LCC, p. 39)³⁴².

Se, por um lado, o não-dizer pode ser compreendido como cumplicidade, ainda que sob o signo do medo, outros momentos revelam apenas a crescente angústia e tensão que penetram o cotidiano da menina: “E não me atrevo a romper o silêncio” (LCC, p. 35)³⁴³; “Dá pra se calar? Cala a boca de uma vez [...]. Ferida por seus gritos e pelo persistente silêncio de minha mãe” (LCC, p. 44)³⁴⁴. Tanto a ordem dada pelo motorista para que a narradora se calasse, quanto o silêncio da mãe, se originam da mesma impotência diante do aparato opressor: quem grita sente muito medo; quem silencia, também.

À medida que a palavra “medo” começa a se repetir na narrativa, a menção aos silêncios aumenta, denunciando ao leitor a crescente repressão e os modos específicos de vivência de uma criança em meio a uma situação inapreensível. Um dos capítulos em que mais encontramos menções ao termo é o décimo, no qual a narradora descreve o novo colégio para onde, após uma reunião com integrantes da organização, decidem que ela deve ir. Trata-se de uma escola católica destinada a meninas e dirigida por freiras, as quais a narradora faz questão de enfatizar que jamais olham diretamente para as crianças. Tudo ali parece fazer parte de um misterioso e monitorado ritual que as alunas devem seguir, guiadas pelas irmãs e, ao que parece, pelo temor. Vejamos alguns excertos:

Durante a recreio, deambulamos em grupos, cada qual mais *taciturno e silencioso*. Somos bastante numerosas, mas no pátio reina um *silêncio impressionante*. As irmãs se deslocam igualmente *em silêncio* [...]. O que esperará? Não que se faça *silêncio*, sem dúvida. Porque *tudo é silêncio* [...]. Por fim, *de novo o silêncio* [...]. Novamente, *o silêncio reina* [...]. Vinte e cinco cadeiras deslocadas *sem ruído*. Em *San Cayetano*, tudo deve acontecer assim. Se alguém estivesse assistindo a esta cena com os olhos fechados, teria acreditado, sem dúvida, que nada acontece na pequena sala de aula. Nós nos sentamos todas ao mesmo tempo, igualmente dóceis, *igualmente mudas* (LCC, p. 81- 83, grifos nossos)³⁴⁵.

³⁴² “Yo siento una paz extraordinaria. Él ha respondido, entonces, Él me acepta”.

³⁴³ “Y no me atrevo a romper el silencio”.

³⁴⁴ “pero te podés callar? Cállate de una vez [...]. Herida por sus gritos y el silencio persistente de mi madre”.

³⁴⁵ “Durante el recreo, deambulamos en grupos, a cuál más *taciturno y silencioso*. Somos bastante numerosas, pero en el patio reina un *silencio sobrecogedor*. Las hermanas se desplazan igualmente *en silencio* [...]. ¿Qué esperará? No que se haga silencio, sin duda. Porque *todo es silencio* [...]. Por fin, *de nuevo el silencio* [...]. Nuevamente, *el silencio reina* [...] Veinticinco sillas desplazadas *sin ruido*. En *San Cayetano*, todo debe desarrollarse así. Si alguien estuviera asistiendo a esta escena con los ojos cerrados, habría creído, sin duda, que nada ocurre en el pequeño salón de clases. Nosotras nos sentamos todas a un tiempo, igualmente dóceles, *igualmente mudas*”.

A narradora faz menção aos olhos “sem brilho”, “opacos” e “vazios” das irmãs, o que realça a percepção de que a escola, além de tediosa, constituía um ambiente assustador, onde, assim como fora de seus muros, imperava a insegurança. Diferentemente da experiência do batismo, em que o silêncio evidencia o momento que antecede a aceitação e entrega ao mistério, como tivemos oportunidade de observar, no cenário que se delineia neste capítulo, nem as orações – quase inaudíveis – nem o silêncio parecem prenunciar o encontro com o sagrado.

É possível que o temível silêncio experienciado pela narradora seja compreendido também como uma crítica – a partir do olhar adulto – à postura de parte da Instituição Católica no tocante à instauração do terrorismo de Estado, bem como a seus desdobramentos nos anos seguintes ao Golpe. Como vimos, as freiras parecem nunca olhar para as estudantes, mas estão sempre por perto, em pequenos grupos nos mais diversos lugares, e sua presença é suficiente para manter a ordem. Não seria essa opacidade que caracteriza a conduta das irmãs – “olhando sempre adiante com seus olhos vazios” (*LCC*, p. 84)³⁴⁶ – uma referência à convivência com a brutalidade exercida praticamente diante dos olhos da sociedade?

Primo Levi, em *Os afogados e os sobreviventes*, fala sobre o que chama de “vergonha do mundo”, aludindo ao fato de que grande parte dos alemães preferiu não tomar qualquer atitude, por medo ou indiferença, frente à barbárie nazista, desconhecendo a existência dos campos de extermínio, cujas notícias iniciais remontam ao ano de 1942. Muitos optaram pela “ignorância voluntária”, “na ilusão de que o não ver significasse não saber e que não saber os livrasse da sua cota de cumplicidade ou de convivência” (LEVI, 2016, p. 68).

Somente em 2017, após 41 anos do início da Ditadura, é que às vítimas e familiares foi dada a possibilidade de investigar os documentos conservados pela Igreja Católica³⁴⁷. Ao longo de décadas, questionou-se o silêncio de membros da Igreja, quando não sua atuação direta³⁴⁸ nos centros de detenção, como podemos ler no seguinte excerto, publicado ainda na década de oitenta:

Alguns realizavam investigações privadas, que concluíam sempre com uma negativa. Mas a maioria do numeroso episcopado, que ultrapassa o número de oitenta membros

³⁴⁶ “mirando siempre adelante con sus ojos vacíos”.

³⁴⁷ Cf.: <https://www.elperiodico.com/es/internacional/20170818/vaticano-abre-archivos-iglesia-argentina-dictadura-6231973>. Acesso em: 16 fev. 2020.

³⁴⁸ A esse respeito, por exemplo, os pesquisadores Lucas Bilbao e Ariel Ledesma publicaram um minucioso estudo dedicado aos diários de Victorio Bonamín, bispo católico que teria, de acordo com o levantamento feito por eles, colaborado para a implementação da Ditadura. Os diários (que o bispo tinha pedido para serem destruídos) foram escritos entre os anos de 1975 e 1976 e revelam, dentre outras coisas, que o número de clérigos que trabalharam em centros de detenção é muito superior ao que se conhecia até o momento. Para saber mais, ler: BILBAO, Lucas; LEDESMA, Ariel. *Profeta del genocidio: el Vicariato castrense y los diarios del obispo Bonamín en la última dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana, 2016.

entre diocesanos, titulares e auxiliares, se somou às explicações dos militares, justificando sua ação e colocando em dúvida os relatos das vítimas (MIGNONE, 1986, p. 123)³⁴⁹.

Emilio Mignone refere-se aos pedidos de ajuda recebidos pelos dirigentes da Igreja logo após o Golpe, denúncias sobre torturas e desaparecimentos, relatos que, segundo Mignone, não deixavam dúvidas sobre os métodos adotados pelas juntas militares. Mesmo assim, declara, poucos se posicionaram contra a instauração de um sistema que se dizia cristão e defensor dos valores e da pátria. É verdade que muitos religiosos foram também perseguidos, assassinados e desaparecidos, mas o que Mignone está criticando é a falta da assunção de um posicionamento institucional declarado: “Esta é a gravíssima responsabilidade” (MIGNONE, 1986, p. 124)³⁵⁰, afirma o autor.

Retornemos ao capítulo dez, ao fim do qual irrompe a voz da narradora que, ainda em silêncio, entre considerações sobre o caminho de volta, girinos e poças, pensa: “Hoje é o dia em que se limpam as armas” (*LCC*, p. 84)³⁵¹. Essa “constatação”, inserida em um capítulo assinalado pelo silêncio e entorpecimento aponta para a ruptura característica do duplo regime (Basile, 2019) sob o qual viveram muitas famílias nos anos setenta. Revela, sobretudo, o crescente distanciamento entre o lugar em que se encontravam a menina e suas companheiras ou, ainda, – quem sabe? – uma possível aliança silenciosa, já que temos acesso apenas ao que ocupava os pensamentos da narradora. Não tem como saber se naquele mesmo ambiente, “onde a polícia, ao que parece, raramente controla a identidade dos alunos” (*LCC*, p. 81)³⁵², outra menina ocultava, por detrás da cortina tediosa das horas, uma agenda que incluía armas, esconderijos, guerra, desaparecimentos e outros termos do mudo glossário dos que têm medo.

Após o Golpe, a situação torna-se ainda mais crítica e a narradora deixa a escola, agora de forma definitiva, ao mesmo tempo em que a mãe se ausenta cada vez mais para acelerar a distribuição dos jornais. Reuniões constantes são realizadas na casa dos coelhos, em uma das quais a mãe da narradora explica que seu pai estava disposto a contribuir para que ela e a filha saíssem do país. Após a argumentação de que muitos militantes já tinham se exilado e que, nesse caso, ela (a mãe) poderia continuar seu trabalho denunciando tudo o que se passava na Argentina, um dos líderes explica que de fato muitos tinham ido embora do país, mas esse era o caso dos dirigentes, não dos militantes de base. A narradora observa que após a declaração de

³⁴⁹ “Algunos realizaban averiguaciones privadas, que concluían siempre con una negativa. Pero la mayoría del numeroso episcopado, que supera el número de ochenta miembros entre diocesanos, titulares y auxiliares, se acopló a las explicaciones de los militares, justificando su acción y poniendo en duda los relatos de las víctimas”.

³⁵⁰ “Ésta es la gravísima responsabilidad”.

³⁵¹ “Hoy es el día en que se limpian las armas”.

³⁵² “donde la policía, al parecer, raramente controla la identidad de los alumnos”.

César, “Faz-se um silêncio incômodo. Perturbador”³⁵³. O silêncio, relido a partir da modulação que a memória adulta confere aos eventos, traz à tona o abalo provocado pela compreensão de que a Organização parecia hierarquizar as vidas, rompendo, nesse sentido, com um dos seus pilares: “O que ele disse? Será que é verdade? Os militantes de base dão suas vidas enquanto os líderes buscam refúgio no exterior?” (LCC, p. 120)³⁵⁴.

Em seguida, mesmo após a anuência de que mãe e filha fossem embora, a tensão não se desfaz, pois apesar de todos rirem, fazem-no “sem muita convicção”. “O silêncio pesava como algo sólido” (LCC, p. 121)³⁵⁵, observa a narradora, usando novamente uma expressão que denota angústia e apreensão. Esses silêncios podem ter vários sentidos: crítica à decisão da mãe da narradora (como se partir significasse acovardar-se), impotência decorrente da arbitrariedade com que a violência penetrava a vida de todos, temor pelos que permanecessem, consciência da fragilidade dos ideais da organização, estremecida em suas bases.

O capítulo está construído com diálogos truncados, que a menina acompanha enquanto prepara o mate, cumprindo um ritual que condensa múltiplos significados para os argentinos, segundo a forma como é preparado e servido, mas que, nesse relato em especial, parece constituir outro modo de estar no silêncio. César sorve vagarosamente o mate e tudo se transforma em espera, como se o tempo estivesse suspenso³⁵⁶: nesses breves instantes, embora nada esteja sendo dito, a comunhão da cuia passada de mão em mão parece atenuar sua resistência e ampliar a consciência dos perigos a que a menina ainda tão pequena está exposta. Ao se apropriar novamente da palavra, César admite que “estão nos massacrando” (LCC, p. 121)³⁵⁷ e apesar de considerar necessário crer na possibilidade da luta, afirma não ter intenção de impedir que as duas partam, já que têm essa oportunidade.

O silêncio de César, como também dos demais presentes, parece convocar os caídos (mortos e desaparecidos) – “os nossos morrem dia a dia” (LCC, p. 121)³⁵⁸ – e revelar a

³⁵³ “Se hace un silencio incómodo. Perturbador.”

³⁵⁴ “¿Qué ha dicho? ¿Puede ser verdad? ¿Los militantes de base dan sus vidas mientras los jefes buscan refugio en el extranjero?”

³⁵⁵ “El silencio pesaba como algo sólido”.

³⁵⁶ Orlandi fala sobre a relação entre o tempo marcado (*tempus*, em latim) e o tempo contínuo, ou evo (*aevum* em latim), para estabelecer um paralelo entre a palavra e o silêncio, uma vez que, assim como ocorre com o par *tempus/aevum*, a palavra segmenta, divide o silêncio, outro *continuum*. Ela lembra ainda, atribuindo a reflexão a um colega de trabalho, da importância dos momentos de silêncio nos textos de Guimarães Rosa e da prática, bastante comum na zona rural, de negociar demoradamente, em conversas cheia de desvios, silêncios e esperas que são muito significativos. Cf. ORLANDI, 2007, p. 25. Dessa maneira, pensando na narrativa em análise, é como se o tempo marcado cedesse e o evo voltasse a encontrar seu fluxo, ao mesmo tempo em que vários sentidos se friccionam e tensionam a(à) espera da palavra seguinte, isto é, do corte.

³⁵⁷ “nos están masacrando”.

³⁵⁸ “los nuestros mueren día a día”.

intensidade das coisas que não são ditas. A narrativa encena o reencontro com essas frágeis existências e faz com que sua ausência, assim evocada, se torne signo da catástrofe.

Em *El azul de las abejas*, o silêncio se manifesta sobretudo em dois pontos: um deles é a recusa em atender a um pedido do pai, com o qual a narradora mantém, como já vimos, uma profícua correspondência desde sua partida para a França. Na própria correspondência há um processo de silenciamento, tendo em vista que toda carta tinha de passar por “criteriosa” análise dos agentes da prisão onde se encontrava o pai.

Entretanto, em uma das cartas o pai pede à filha que envie uma foto para completar as cinco a que tinha direito de manter em sua cela, solicitação que ela finge não ter recebido, mantendo-se em silêncio a respeito do pedido, o que acaba provocando um conflito que se estende até o último capítulo. Apesar dos insistentes protestos do pai, a narradora age “como se este assunto da quinta e última foto não existisse... embora não deixe de pensar nela” (*EAA*, p.51)³⁵⁹.

O ato de postergar o envio da foto parece ter relação com a dificuldade de se encontrar, de ter de si mesma uma imagem na qual pudesse de fato se reconhecer. Estando ainda a caminho, elaborando toda a experiência da desterritorialização, a narradora não poderia, ao que parece, cumprir a vontade paterna. Pelo menos não antes de se sentir minimamente segura na língua desejada o que, por sua vez, implica um movimento de reterritorialização.

Assim, apenas no desfecho do livro, quando finalmente consegue, em suas palavras, deslizar pelos tubos de sua mente e encontrar a entrada para a língua francesa, a menina remete a foto tão ansiada pelo pai: “Foi na semana seguinte quando consegui anexar a minha carta das segundas a imagem que papai esperava fazia tantos meses” (*EAA*, p. 120)³⁶⁰. Nesse fragmento, parece não ser coincidência que, em vez de usar o termo “foto”, a narradora afirme ter conseguido enviar ao pai a “imagem”³⁶¹ esperada. Não seria essa imagem fruto de sua própria transformação? Uma metamorfose ocorrida de maneira silenciosa e praticamente imperceptível, mas capaz de alterar significativamente sua relação com a própria percepção e com a apropriação simbólica do território francês.

Ao remeter a foto, a voz da narradora adulta irrompe outra vez para tratar de entender, ao menos hipoteticamente, as razões da recusa silenciosa:

³⁵⁹ “como si este asunto de la quinta y última foto no existiera... aunque no dejo de pensar en ella”.

³⁶⁰ “Fue a la semana siguiente cuando conseguí agregar a mi carta de los lunes la imagen que papá esperaba hacía tantos meses”.

³⁶¹ Na edição original, lemos: “C’est très précisément la semaine suivante que j’ai réussi à glisser dans mon enveloppe du lundi l’image que mon père attendait depuis de si longs mois” (ALCOBA, 2013, p. 137, grifo nosso).

Ainda hoje me recordo colocando a foto no envelope sem mais nem menos, sem dar explicações para aquela espera tão longa nem me desculpar por meu persistente *silêncio*. Como se todo esse tempo tivesse sido lógico e necessário para que a foto aparecesse (*EAA*, p.121, grifo nosso)³⁶².

Outro ponto em que o silêncio se faz presente em *El azul de las abejas* é na relação da protagonista com o francês, cujas vogais mudas, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, ela contrapõe à sonoridade excessiva do castelhano. A comparação da língua materna com o francês, a partir da qualidade das vogais de significarem em silêncio, remete ao que Orlandi (2007) afirma sobre a prática da escrita como um espaço intermediário no qual o sujeito evoca o silêncio dos outros sentidos ou os outros sentidos do silêncio, fazendo com que apareçam.

O castelhano figura como a língua ruidosa na qual a menina – recordemos *La casa de los conejos* – aprendeu a importância e urgência de calar, pois o silêncio salvava vidas, ao passo que as palavras poderiam provocar o desaparecimento, uma cruel forma de silenciamento. O francês representa, podemos pensar, o idioma em cujos meandros silenciosos ela pôde encontrar finalmente uma entrada para a escavação dolorosa da memória.

Menções ao silêncio aparecem em várias páginas, sobretudo ligadas à vergonha de não saber se expressar como uma “autêntica” falante de francês: “prefiro escutar os outros; não falo, exceto quando me perguntam algo”; “não falo muito”; “quase sempre em silêncio”; “eu sou o membro mais silencioso do grupo” (*EAA*, p. 35-36)³⁶³. O temor de não ser aceita ou compreendida, de falar demais, embora em outra escala, deriva da relação com a língua materna e com o trauma do silenciamento, que o exílio não pôde apagar.

No capítulo em que relata a visita de Raquel e Fernando, a narradora relata suas tentativas, quase sempre infundadas, de tecer um cachecol. Como Penélope, que passa anos tecendo e desmanchando para adiar o próprio destino, ela avança em seu trabalho para depois retroceder, enquanto espera algo que ainda não sabe bem do que se trata. Mesmo assim, insiste: “enquanto os mais velhos falavam, retomei o tricô (*EAA*, p. 84)³⁶⁴. Segundo ela, sua relação com o tricô havia começado ainda na Argentina:

Desde que minha avó me ensinou a tricotar, em La Plata, há mais de dois anos, comecei três vezes a fazer um cachecol em ponto espuma, mas os dois primeiros

³⁶² “Todavía hoy me recuerdo deslizándola en el sobre como si nada, sin dar explicaciones por aquella espera tan larga ni disculparme por mi persistente silencio. Como si todo ese tiempo hubiera sido lógico y necesario para que la foto apareciera”.

³⁶³ “prefiero escuchar a los demás; no hablo sino cuando me preguntan algo”; “no hablo mucho”; “casi siempre en silencio”; “yo soy el miembro más silencioso del grupo”.

³⁶⁴ “mientras los mayores hablaban, retomé el tejido”.

deixei sem terminar. Porque a todo momento me dou conta de que me escapou um ponto, e então tenho que desfazer algumas filas, voltar atrás para cobrir o buraco. Antes de retomar a partir do lugar em que me equivoquei. E corrijo meu erro. Porém, algumas filas mais adiante eu erro de novo (EAA, p. 84)³⁶⁵.

Notadamente, o início da “longa relação” referida pela narradora coincide com a promessa da partida iminente que, entretanto, se estendeu por mais de dois anos. Desse modo, tanto a língua francesa como o cachecol parecem formar parte de um processo similar, percebido pela menina como uma tentativa constantemente frustrada de completar um processo.

Já na França, tenta recuperar o fio tantas vezes abandonado e coincidentemente – ou não – ela o faz no capítulo em que trata do trabalho de rememoração que Raquel propõe ao listar nomes de pessoas sobre as quais queria notícias, aguardando o preenchimento de lacunas por parte de Amalia e da mãe.

Logo quando chegaram, Raquel demonstrou surpresa com o crescimento da narradora e a mãe concordou, enfatizando a passagem do tempo – “Sim, já faz três anos” (EAA, p. 77)³⁶⁶. A constatação do tempo decorrido, tão comum em reencontros, faz com que todos imediatamente fiquem em silêncio: “já sabemos, e eles também. Inútil dizer algo mais” (EAA, p. 77)³⁶⁷, afirma a narradora referindo-se à comoção que toma conta de todos os presentes. Segundo ela, o exílio se caracteriza pela impossibilidade e prescindibilidade do dizer: “é mais que suficiente permanecer um momento em silêncio perto de uma caixa de areia na qual, aqui e ali, ainda brilham pequenas poças de geada” (EAA, p. 78)³⁶⁸.

Aqui não se trata do silêncio como interdição originada de um poder que se exerce sobre os outros, mas de outra forma de interdito: há algo nesse silêncio que parece transportá-los para o “antes”/“lá”, para um encontro ao qual só podem comparecer aqueles que entendem o significado dessas formas do silêncio. Há os mortos, os torturados, os apropriados, os que não conseguiram silenciar, os que não puderam mais falar; há o terror, os destinos ignorados, todo o peso da ausência, tudo o que se abriga ou esconde no silêncio de cada um, essas memórias marcadas pela impossibilidade de deixar o passado passar. Por isso, afirma a narradora, é

³⁶⁵ “Desde que mi abuela me enseñó a tejer, en La Plata, hace ya más de dos años, me lancé tres veces a hacer una bufanda en punto espuma, pero a las dos primeras las dejé sin terminar. Poque a cada rato me doy cuenta de que me escapó un punto, y entonces tengo que destejer algunas filas, volver atrás a cubrir el agujero. Antes de retomar el tejido a partir del lugar en que me equivoqué. Y corrijo mi error. Pero algunas filas más adelante me equivoco de nuevo”.

³⁶⁶ “y sí, hace tres años ya”.

³⁶⁷ “ya lo sabemos, y ellos también. Inútil decir más”.

³⁶⁸ “basta y sobra quedarse un momento en silencio junto a un arenero en el cual aquí y allí, brillan todavía unos charquitos de escarcha”. Não podemos deixar de notar certo paralelismo entre esse fragmento e a citação de Queneau com que a narradora termina *El azul de las abejas*: “Um manto de lodo ainda cobria toda a terra; mas já surgiam, aqui e ali, pequenas flores azuis” (p. 123). De um lado, o inverno que insiste (“os canteiros muito brancos parecem fora de estação”); de outro, a primavera que se anuncia timidamente.

suficiente estar juntos e contemplar as pequenas poças de geada que resistem ao final do inverno ou, para dizer de outra maneira, contemplar o “fundo irreduzível” daquilo que não pode ser transmutado em palavra (KOVADLOFF, 2003, p. 10).

Após o segundo mate, observa a narradora, Raquel “de repente começou a passar a lista de ausentes”³⁶⁹, como se a comunhão silenciosa a que a menina assistia enquanto buscava dar forma aos fios de lã, tivesse provocado em Raquel a premência de outra tessitura: a dos fios do passado e suas marcas no presente. “Parecia guardar em sua cabeça não uma, mas muitas listas, listas intermináveis”³⁷⁰, pondera, notando ainda que nenhuma pergunta era feita de forma direta, mas que todos sabiam que “se depois de algum nome só se seguia um silêncio, era porque convidava suas amigas a participarem, a preencher lacunas, se podiam” (EAA, p. 86)³⁷¹.

Lemos ainda:

Quando algum vazio era preenchido, Raquel fazia uma pausa. E esse tempo que precisava para acrescentar um novo dado parecia ser o mesmo que demorava para tomar um novo mate. Só depois desse ruído tão típico que faz a bomba quando a cuia se esvazia, só depois de devolvê-la a minha mamãe para que ela preparasse o próximo mate, Raquel retomava a palavra esperando que Amalia ou mamãe a ajudassem a completar o inventário dos exilados, desaparecidos e mortos (EAA, p. 86)³⁷².

Na citação anterior, a pausa propiciada pelo mate é compreendida como um momento de recuperação, podemos dizer, para o prosseguimento da dolorosa tarefa de dar uma forma (morte, desaparecimento, exílio) para os nomes. Uma vez mais, temos a elaboração de um inventário que contraria o uso corrente do termo: aqui, como em *El común olvido*, se inventaria o que está ausente (sobretudo neste caso) ou se atesta a constância da falta (especialmente no caso de Daniel). A pausa de Raquel é também signo da atenção apreensiva com que todos parecem aguardar o próximo nome, assim como a suspensão de um destino que eles temem se concretizar na palavra proferida.

³⁶⁹ “de repente se puso a pasar la lista de ausentes”.

³⁷⁰ “Parecia guardar en su cabeza no una sino muchas listas, listas interminables”.

³⁷¹ “si a algún nombre solo seguía un silencio, era porque invitaba a sumarse a sus amigas, a llenar lagunas, si podían”.

³⁷² “Cuando algún blanco se llenaba, Raquel hacía una pausa. Y ese tiempo que necesitaba para incorporarse un nuevo dato parecía ser el mismo que tardaba en tomarse un nuevo mate. Solo después de ese ruido tan típico que hace la bombilla cuando la calabaza se vacía, solo después de devolvérsela a mi mamá para que elle le cediera a quien le tocaba el turno, Raquel volvía a retomar la palabra esperando que Amalia o mamá la ayudara a completar el inventario de los exiliados, los desaparecidos y los muertos”. Em *Lenta biografía* (1990), de Chejfec, é o anís (ou a vodka) que está presente nas reuniões que o pai do narrador e os amigos fazem aos domingos, tratando de decifrar e imaginar como haviam terminado seus dias amigos e conhecidos que pertenciam já a um outro mundo: o mundo em ídiche, a perseguição, os mortos em comum. Rostos e vozes que o filho trata de descobrir nos gestos, no olhar, nas palavras e nos silêncios do próprio pai.

A narradora segue com seu trabalho, mas precisa desfazer as fileiras já tricotadas algumas vezes, com a atenção voltada sempre ao outro fio, com o qual Raquel, a mãe e Amalia tecem contra o esquecimento a recordação dos ausentes. Interessante que Fernando desaparece da cena narrativa. Sabemos que ele está na sala com as quatro mulheres e inicialmente dizia um ou outro nome, mas depois nada, exceto seu silêncio, faz pensar que ele permanece ali. A tessitura fica, como ao longo da nossa história, a cargo das mulheres, de sua paciência e persistência em converter o nada em algo que o ultrapasse e, ao mesmo tempo, mantenha intacto o vazio ao redor do qual o fio desenha algo novo. Raquel repassa a lista algumas vezes, como se buscasse corrigir pontos perdidos, quem sabe recuperar algum nome da suspensão a que estava entregue?

Paralelamente ao movimento que caracteriza a tessitura da memória dos ausentes, convocados tanto pela palavra como pelos silêncios, a menina avança e recua em seu próprio trabalho, buscando por sua vez corrigir os esquecimentos que a obrigam a adiar uma e outra vez a finalização do cachecol.

Ela deseja, como Raquel, ser a guardiã daqueles nomes, por isso explica que não perdia nenhuma palavra da lista, destacando seu afã de “memorizar inclusive os silêncios, enquanto seguia tricotando meu cachecol em ponto espuma” (*EAA*, p. 87)³⁷³, mesmo quando algo escapava a sua inteligência. O importante para a narradora é manter o arquivo, continuá-lo, como se tivesse ciência de que cada palavra, pausa, elevação da voz ou silêncio, fosse capaz de abrigar e dar sentido ao que ainda permanecia incompreendido; afinal, diz-nos, “às vezes se registra melhor o que não se entende por completo. Quando se olha para outro lado enquanto se escuta uma voz, tratando ao mesmo tempo de seguir um tecido” (*EAA*, p. 87)³⁷⁴.

O exposto anteriormente evidencia de maneira mais clara a correlação entre a tessitura do cachecol e a da narrativa da memória, ambas cheias de faltas, lapsos, buracos e esperas. Podemos pensar em um encontro imaginário entre Penélope, que durante a noite apaga, não sem deixar rastros, o que ao longo do dia constrói e Ariadne, responsável por conceber o fio que conduziria à saída do labirinto: “tratar de seguir um tecido” que, como vimos, não constitui um todo indiviso, mas uma disposição interminável para a espera. O silêncio de Raquel é expectativa e aguardo, o da mãe e Amalia, impotência e adiamento, enquanto o da narradora parece ser o da escuta atenta e acolhimento de perdas que ainda não entende, do silêncio dos

³⁷³ “trataba de memorizar incluso los silencios, mientras seguía tejiendo mi bufanda en punto espuma”.

³⁷⁴ “a veces se registra mejor lo que no se entiende del todo. Cuando se mira para otro lado mientras se escucha una voz, tratando al mismo tiempo de seguir un tejido”.

outros, da suspensão da palavra e da fragilidade de todas as vidas que não podia adivinhar naqueles nomes ditos em voz alta.

Em *La danza de la araña* reencontramos o silêncio e também o grito sufocado durante tanto tempo, sempre latente e prenunciado em sua própria interdição. O segundo capítulo já nos propõe a observância do silêncio no ritual que marca os encontros entre a tarântula e o solitário homem do relato que o pai contara à filha.

Já tivemos a oportunidade de notar que, assim que percebe a presença do dono, o animal parece dançar, fazer piruetas, aguardando impaciente o momento da liberação. O homem então abre uma porta menor para tirá-la e acariciá-la por alguns segundos e imediatamente “a gaiola fica em silêncio. De súbito. *Seus encontros são sempre silenciosos*, escreve papai”³⁷⁵. Como propusemos ainda no primeiro capítulo desta tese, é possível ler nesta pequena narrativa uma referência à relação entre a protagonista e o pai, cujas cartas propiciariam um encontro provisório e silencioso, pleno de sentidos e sentimentos. É como se as grades que o cercavam se desfizessem e por um tempo a liberdade o acariciasse também. O tilintar da gaiola a poucos metros de distância seria um modo de dar forma exterior à espera que se alonga indefinidamente, ou seja, o som produzido a alguns passos tornaria inteligíveis emoções amortecidas: ouvindo-os, a narradora ouviria a própria história e alimentaria a esperança do reencontro.

Vale mencionar que o último capítulo se intitula, não por acaso, “*Araña*” e nele a narradora conta como recebeu a notícia da libertação do pai e como se deu o reencontro de ambos no aeroporto. Duas imagens marcam esse momento: a primeira é a dos tubos, que ela havia visto pela primeira vez quando chegara à França anos antes e que, como vimos com *El azul de las abejas*, estaria ligada ao idioma e ao percurso necessário para, mais que habitá-lo, transformá-lo em abrigo, ser por ele habitada. A essa imagem a narradora relaciona a da aranha:

Esses tubos parecem tentáculos, já sei. Ou as patas desordenadas de uma imensa aranha. Pode ser que papai já esteja avançando por uma dessas patas. Neste mesmo instante, possivelmente há viajantes passando por cima de sua cabeça, no tubo que lhes corresponde [...]. Papai pensará em saudar seus camaradas de órbita com um gesto, mesmo que seja uma pequena saudação, quando passa ao lado de um deles? Ou olhará para frente, dizendo-se que já é hora de sair da tarântula? (*LDA*, p. 154)³⁷⁶.

³⁷⁵ “la jaula se calla. De golpe. Sus encuentros son siempre silenciosos, escribe papá”.

³⁷⁶ “Esos tubos parecen tentáculos, ya lo sé. O las patas en desorden de una inmensa araña. Puede ser que papá ya esté avanzando adentro de una de esas patas. En este mismo instante, posiblemente haya viajeros pasando por encima de su cabeza, en el tubo que les corresponde [...] ¿Papá pensará en hacerles un gesto con la mano a sus camaradas de órbita, aunque sea un pequeño saludo, cuando pasa al lado de alguno de ellos? ¿O mirará derecho, hacia adelante, diciéndose que ya es hora de salir de la tarántula?”

Há muito o que ler nesse excerto, de rara riqueza poética e repleto de significados, alusões ao passado, mas também ao porvir conjecturado na pergunta imaginada pela narradora: seria tempo de sair da tarântula? De seguir em busca de novos caminhos, tempos e lugares?

Gostaríamos de mencionar ainda duas situações que parecem confluir para a ideia expressa no fragmento citado: a primeira ocorre no capítulo “*La muñeca de plástico*”, quando a narradora e sua amiga Fatou são seguidas por um desconhecido no trajeto da escola para a casa. Após se sentir mais segura, a protagonista vai para o próprio edifício, mas o homem a chama e em seguida começa a realizar gestos que ela não consegue compreender totalmente e que, na busca por um sentido, associa ao mundo infantil: ele toca uma boneca calva e vermelha até que ela chora. O leitor percebe claramente a alusão à masturbação, mas aqui o que realmente interessa dessa imagem é o que ocorre depois:

Por sorte, recupero minha voz. E começo a gritar. Como jamás o fiz. *Finalmente consigo*. Grito pela boneca à qual arrancaram o cabelo. *E por todo o resto*. Grito também por tudo o que ocorreu antes da *Capsulerie*. Grito por todas as vezes em que me vi em sonhos, correndo sem avançar, incapaz de emitir um som, afundando mais profundamente na areia à medida em que agitava meus pés. Grito, não paro de gritar, nunca tinha gritado assim. Ignorava até que ponto podia ser um alívio (*LDA*, p. 85)³⁷⁷.

O grito silencioso que nos alcança no presente da leitura, essa voz que, mesmo assustada, finalmente encontra caminho para se fazer ouvir, é também a da memória, dos traços dolorosos convertidos em narrativa. Escrever é dar o grito. Ler pode ser uma das formas de ouvi-lo, mesmo que ouvir signifique receber os ecos de um passado que parece distante, alheio ao correr dos dias. As imagens que persistem, apesar do trabalho do esquecimento, devem ser perseguidas em sua rasura e em sua ranhura porque não é a totalidade do monumento que tem a força para fazer ver a ferida do trauma, mas os restos presentificados do passado.

Já no capítulo “*El adversario invisible*”, a narradora nos relata uma história que Amalia havia contado já pela quarta ou quinta vez e cuja recorrência, em lugar de aborrecê-la, na verdade a deixava fascinada. Trata-se de como sucedera a morte de Mariana, militante e namorada de Paco, ambos amigos de Amalia.

Mariana e outros militantes aguardavam a chegada do rapaz, que, como sempre costumava ocorrer, estava atrasado. Alguém bate à porta e a moça percebe que “iam buscá-los”. Mariana não diz quem seriam aqueles que ali estavam – observamos aqui o silenciamento

³⁷⁷ “Por suerte, termino por encontrar mi voz. Y me pongo a gritar. Como jamás lo he hecho. Finalmente, lo logro. Grito por la muñeca a la que le arrancaron el pelo. Y por todo lo demás. Grito también por lo que ocurrió antes de la *Capsulerie*. Grito por todas las veces que me he visto en sueños, corriendo sin avanzar, incapaz de emitir un sonido, hundiéndome más profundamente en la arena a medida que mis pies agitaban. Grito, no paro de gritar, nunca había gritado así. Ignoraba hasta qué punto podía ser un alívio”.

advindo do temor, ao qual se oporá o silêncio-resistência que segue depois. Segundo Amalia, Mariana estava ciente de que não falaria, mas também conhecia as consequências de se calar; por isso, abriu a janela e, diante de Paco, que se aproximava da casa, saltou para a morte:

A sequência foi assim: passos no corredor, golpes na porta, porta derrubada, Paco que aparece na esquina, e imediatamente depois Mariana que sorri e que salta. Tudo isso veio encadeado, sem pausa, nem vacilação, como em um movimento contínuo, e Paco a viu perfeitamente, estava na calçada em frente, a poucos metros dela... (LDA, p. 61)³⁷⁸.

O suicídio de Mariana, sua entrega ao silêncio absoluto, é a única saída encontrada por ela para salvar o namorado e responder à violência do Estado com o controle, se não da própria vida, ao menos da morte. Nada nem ninguém conseguiria fazê-la falar, estratégia-chave do regime ditatorial, que consiste em obrigar o sujeito a ocupar determinado espaço do dizer, impedindo-o, ao mesmo tempo, de se apropriar de seu próprio lugar, como nota Orlandi. Seu silêncio é, portanto, o da insubordinação e resistência e, nesse sentido, ameaça o discurso estabelecido pela violência, tendo em vista que carrega consigo, além da própria voz, o conhecimento de outros discursos e outros silêncios: “Porque Mariana saltou. Não retrocedeu ante o vazio” (LDA, p. 61)³⁷⁹.

Para remontar novamente a Orlandi (2007, p. 85), podemos dizer que ao silêncio imposto pela violência que bate à porta, ela responde com o silêncio dos outros sentidos, os que arruinam a ordem e estremecem o controle: a reprodução da morte prematura no corpo que se atira ao chão (uma morte nomeada e pública) contrapõe-se ao corpo escondido no subsolo de edifícios onde nada parecia acontecer e, nesse sentido, desafia a morte imposta, anônima, camuflada, negada.

Mas voltemos ao relato dessa outra narradora a quem a protagonista cede a voz: dias depois, quando estavam reunidos em uma outra casa, aguardando a entrega de documentos falsos, Amalia observa que Paco estava ausente, emudecido. Entretanto, ele saiu de seu mutismo quase completo para perguntar a ninguém em particular, talvez a si mesmo: “*Mas quanto tempo leva um corpo para cair do quinto andar?*” (LDA, p. 63, grifo da autora)³⁸⁰. A pergunta se repetiu inúmeras vezes nos dias que se seguiram juntamente com a ideia fixa, relata

³⁷⁸ “La secuencia fue así: pasos en el corredor, golpes en la puerta, puerta derribada, Paco que aparece en la esquina, e inmediatamente después Mariana que sonríe y que salta. Todo eso vino encadenado, sin pausa, ni vacilación, como en un movimiento continuo. Y Paco la vio perfectamente, estaba en la vereda de enfrente, apenas a unos metros de ella...”

³⁷⁹ “Porque Mariana saltó. No retrocedió ante el vacío”.

³⁸⁰ “...pero cuánto tiempo tarda un cuerpo en caer del quinto piso?”

Amalia, de que “depois do sorriso e do salto, [Paco] viu o corpo de Mariana no ar, perfeitamente imóvel. *É possível que por um instante tenha deixado de cair?*” (LDA, p. 63, grifo da autora)³⁸¹.

Depois da queda, Paco tinha seguido seu caminho, como devia fazer, mas a decisão, única possível, se choca com o impensável: o “crânio da mulher que amava estava por chocar-se contra a calçada. E ele ia seguir seu caminho. Este instante: trate de imaginá-lo. A decisão de Paco e o salto de Mariana” (LDA, p. 65)³⁸². O que se deteve não foi o corpo da moça, explica a narradora, mas algo dentro da mente do companheiro, como negação do instante final. As perguntas que se repetem – “Mas quanto tempo leva um corpo para cair do quinto andar?”; “É possível que por um instante tenha deixado de cair?” – denotam a impossibilidade de aceitar o que aconteceu e a tentativa (ou a inevitabilidade) de reviver o momento imediatamente anterior à fratura – a decisão de Paco e a queda de Mariana. O instante é aquilo que insta, o gesto trajeto e encruzilhada a que se refere Maillard em *Matar a Platón*, citado como epígrafe desta seção. Como nos lembra Gagnebin (2006, p. 110), o trauma é uma ferida aberta, seja no corpo ou na alma, por uma violência que o sujeito não consegue elaborar simbolicamente. É, portanto, o inassimilável que se repete. Esse gesto (o “sorrisosalto”), que não é “início nem término de nada”, mas impacto, estalido, para voltar a Maillard uma vez mais, é o que persiste e se desdobra em assombro e impotência.

A insistência em ouvir, apesar de conhecer o passo a passo da narrativa de Amalia, assim como a pergunta de Paco, que congelara em sua mente a imagem de Mariana instantes antes de tocar o chão e morrer, como uma fotografia tirada segundos antes do fim, leva-nos à epígrafe do livro: “Persigo uma imagem, nada mais”³⁸³, extraída da novela *Sylvie* (1853), considerada por muitos estudiosos a obra-prima de Gérard de Nerval³⁸⁴. Há imagens que perseguimos e há imagens que nos perseguem. Escrever sobre o trauma é perseguir imagens, é percorrer o

³⁸¹ “después de la sonrisa y del salto, vio el cuerpo de Mariana en el aire, perfectamente inmóvil. *¿Es posible que por un instante haya dejado de caer?*”

³⁸² “cráneo de la mujer que amaba estaba por estrellarse sobre la vereda. Y él iba a seguir su camino. Este instante: tratá de imaginarlo. La decisión de Paco y el salto de Mariana”.

³⁸³ “Persigo una imagen, nada más”.

³⁸⁴ *Sylvie – Silvia*, na edição brasileira, datada de 1986 – se organiza em torno da obsessão do protagonista por reencontrar uma imagem de seu passado, que, no entanto, não se localiza com precisão no tempo, mas como uma nebulosa sensação em que se entrecruzam três figuras femininas: Silvia, Adriana e Aurélia. Umberto Eco dedica boa parte das conferências que integram o livro *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994) a apresentar-nos os mecanismos que estruturam esta novela, considerada por ele um dos maiores livros já escritos. Segundo Eco, seu encontro com o texto de Nerval ocorreu quando ele tinha vinte anos e, durante outros quarenta, voltou diversas vezes a *Sylvie*, tratando de acompanhar as estratégias de que se vale o narrador (e o autor-modelo) para “situar as coisas no tempo”. Proust, por sua vez, recorda Eco, também ficara fascinado pelo que considerava “um sonho dentro de um sonho” (PROUST apud ECO, 1944, p. 38). Ambos notabilizam a atmosfera de irrealidade e imprecisão na qual o leitor adentra, conduzido pelo jogo de idas e voltas entre as cenas lembradas – ou sonhadas, pois o narrador também se perde –, o presente narrativo e os intrincados desdobramentos da temporalidade. A imagem – o instante – condensa toda a busca e redimensiona o vivido.

caminho que leva sempre à mesma incompreensão, mas é também tentar se livrar delas: entregá-las a outro, torná-lo responsável pela pergunta que se repete – e retorna – como um eco.

A obra de Alcoba, de maneira geral, opera por imagens que vão e voltam, sempre ressignificadas: do carrossel, da casa sonhada à casa destruída, da boneca inocente ao terror que retorna, o azul do uniforme prisional do pai, que é também a cor preferida das abelhas e a cor das flores do terreno baldio, colhidas na companhia de Diana; é, finalmente, o que não pode terminar de compreender, o inalcançável, como a leitura do livro de Queneau.

Há imagens, entretanto, cuja impressão é tão profunda que não vêm à tona, negam-se à simbolização (“persigo uma imagem”), como é o caso do momento imediatamente posterior à notícia de libertação do pai, encarcerado por mais de seis anos e reconhecido muito mais pela letra do que pela voz ou pelo abraço. Ele havia se transformado num diálogo intermitente e agora retomaria uma forma e um rosto:

Por mais que me concentre nessa cena, por mais que faça grandes esforços, o que me lembro depois é como um branco. Um intervalo vazio – denso e sólido, entretanto. Duro como uma rocha. A menos que algo tenha me golpeado de frente, para me abater depois. Sim, mas o que poderia ser? O certo é que, na minha mente, houve algo como um corte de luz. Um apagão. Ou algo tinha se partido (*LDA*, p. 148-149)³⁸⁵.

O trauma pressupõe uma ruptura que comporta em seu acontecimento um hiato, esse “intervalo vazio” durante o qual a consciência não consegue apreender o choque, por isso, embora trate de revisitar aquele preciso instante, a narradora – agora assumidamente a adulta – não recupera qualquer imagem. O que acontece em seguida, no que ela chama de um despertar, é a percepção de que está entregue ao choro descontrolado do qual se envergonha. A mãe tenta explicar à menina, horrorizada por não conseguir parar, que é a alegria pela libertação do pai que provoca o pranto, enquanto Amália se afasta porque sabe, imagina a narradora, que não havia nada a ser dito. Embora as palavras da mãe permaneçam ecoando em sua mente, como “um disco riscado”, ela rebate:

Mas eu sei muito bem que não choro só de alegria.
Choro tudo o que não chorei *antes*.
Choro pelo medo tanto quanto pela espera. Choro por tudo o que aconteceu *lá*. Choro por nós, mas também por todos os demais. Por tudo o que sei e pelo que ainda ignoro

³⁸⁵ “Por más que me concentre en esa escena, por más que haga grandes esfuerzos, los que recuerdo después es como un blanco. Un intervalo vacío –denso y sólido, sin embargo. Duro como una roca. A menos que algo me haya golpeado de frente, para abatirme después. Sí, pero ¿qué podía ser? Lo cierto es que, en mi mente, hubo como un corte de luz. Un apagón. O algo se había roto”.

[...] o imenso depósito que estive enchendo durante anos como quem não quer a coisa (LDA, p. 151, grifos nossos)³⁸⁶.

Na escrita, o silêncio resiste em sua multiplicidade de sentidos, o que parece ir ao encontro do que Arfuch afirma sobre a perspectiva narrativa e sua dimensão ética. Segundo ela, ao tratar de recompor a história pessoal, lidamos com uma dimensão terapêutica, que responderia à necessidade do dizer, do narrar, mas também há o caráter ético, uma vez que a escrita restauraria um fio rompido da escuta e, por conseguinte, da responsabilidade diante do outro, pelo outro. Além disso, permite, “começar a abrir o caminho que leva do individual ao coletivo, a memória como um passo obrigatório para a história (ARFUCH, 2018, posição 968-970)³⁸⁷.

Primeiro silenciar, depois narrar, inclusive os silêncios e o esfacelamento do vivido, é também um caminho para resistir, para iluminar os sulcos que a experiência imprime e que a adulta olha, à distância do exílio, da língua e do tempo.

Escreve-se não para recordar, como diz a autora em seu primeiro livro, mas para esquecer um pouco, afastar as sombras, o que assombra. Para não correr o risco de ser como o personagem do conto borgeano que se recorda de cada folha em cada uma das tonalidades que assume, é preciso construir o esquecimento. É preciso nomear o horror, deixar vir o silêncio e o medo.

Esse movimento parece responder ao que Avelar, em “A escrita do luto e a promessa de restituição”, chama de vocação intempestiva – numa referência a Nietzsche:

No mesmo mercado que submete o passado à imediatez do presente, a literatura enlutada buscará esses fragmentos e ruínas – rastros da operação substitutiva do mercado – que podem ativar a irrupção intempestiva do passado no presente: irrupção que recorda à atualidade seu fundamento, sua ancoragem no inatual (AVELAR, 2003, p. 239).

As palavras finais de *La casa de los conejos* podem nos ajudar a pensar sobre as proposições de Arfuch e de Avelar. Vejamos: “Clara Anahí vive em alguma parte. Ela leva sem dúvida outro nome. Ignora provavelmente quem foram seus pais e como é que morreram. Mas estou segura, Diana, que tem seu sorriso, sua força, sua beleza. Isso, também, é uma evidência

³⁸⁶ “Pero sé muy bien que no lloro solamente de alegría. Lloro todo lo que no lloré antes. Lloro por el miedo tanto como por la espera. Lloro por todo lo que ocurrió allá. Lloro por nosotros, pero también por todos los demás. Por todo lo que sé y por lo que aun ignoro [...] el imenso depósito que estuve llenando durante años como quien no quiere la cosa”.

³⁸⁷ “comenzar a franquear el camino de lo individual a lo colectivo, la memoria como paso obligado hacia la historia”.

excessiva” (*LCC*, p. 134)³⁸⁸. Ao recobrar a infância, o medo, o silenciamento, as descobertas, os vazios, para “esquecer um pouco”, Alcoba lança ao presente um rastro do passado ainda não resolvido. Faz-nos lembrar que Clara Anahí e milhares de outros homens e mulheres que um dia foram violentamente separados de seus familiares continuam em algum lugar e lugar nenhum, porquanto desconhecem sua própria história. O passado interroga o presente, atravessa a quietude das casas de cada mulher de quarenta e poucos anos cujo sorriso seja luminoso como o de Diana. Suspensa como o corpo de Mariana, congelada como aquela imagem, essa parte do passado nos interpela com toda a sua carga traumática. Estamos ancorados no inatural, e à literatura cabe, muito mais que se voltar para o passado, o papel de decifrar no presente as letras excessivamente grandes que compõem esses destroços que permanecem.

Tanto em Molloy como em Alcoba é a insistência na escrita – seja na língua materna, na de acolhida ou na interferência de uma em outra – que reconfigura a experiência do passado e redesenha a cartografia do presente e, mesmo não sendo possível enterrar todos os mortos ou esquecer seu silêncio perturbador e perscrutador, há um compromisso de sondar o irrepresentável.

A memória, o esquecimento e o silêncio são, como os vários deslocamentos, fios com que cada uma das autoras trabalha a própria singularidade e as travessias entre o tecido da vida e o do texto. Sabemos que a escrita transcende a temporalidade da vida humana individual, sobrevive a ela e, no entanto, paradoxalmente, a vida é tudo o que não está no texto, o que ultrapassa o espaço-tempo dos caracteres para abarcar o silêncio e o inacabamento. Escrever a vida é, pois, uma tarefa impossível; não obstante, é o único empreendimento que pode inscrevê-la no curso do tempo, na história. E mesmo que não haja nada para “captar nos espaços vazios a não ser o vazio”, “nada para traduzir as palavras nas margens a não ser as palavras nas margens”³⁸⁹, é preciso inaugurar um horizonte que comporte as sombras, as fissuras e os pontos cegos do espelho.

No próximo capítulo, vamos nos dedicar à análise das obras tendo em vista sua relação com os territórios e com os conceitos de campo literário e capital literário (Bourdieu, 1996, 2002; Casanova, 2002), levando em consideração tanto Molloy como Alcoba são requeridas como escritoras argentinas, embora vivam há décadas fora do país. Buscaremos mapear as

³⁸⁸ “Clara Anahí vive en alguna parte. Ella lleva sin duda otro nombre. Ignora probablemente quiénes fueron sus padres y cómo es que murieron. Pero estoy segura, Diana, que tiene tu sonrisa, tu fuerza, tu belleza. Eso, también, es una evidencia excesiva”.

³⁸⁹ As duas frases foram ditas por Melina a Daniel, ambos personagens do livro *O corpo interminável*, de Claudia Lage. Assim como ocorre na obra de Alcoba e Molloy, também eles precisam lidar com as vicissitudes da tentativa de reconstrução do passado pessoal e familiar em meio ao apagamento/esquecimento que marca nossa história recente. Cf. LAGE, 2019, p 74. A referência completa pode ser encontrada no final deste trabalho.

filiações de ambas, através dos modos de ler e de dar a ler que se apresentam em suas obras, uma vez que parecem estabelecer uma herança que assinala também certa prática escritural. Falar em outro, através de outra voz, da tessitura de outra trama, citar, são atividades que contribuem para fundar lugares de enunciação, ao mesmo tempo em que revelam redes afetivas a partir das quais se institui, reafirmando ou negando, um território ou múltiplos territórios.

4 O TERRITÓRIO DA ESCRITA

Cada autor de alguna manera y a su manera no es más que una biblioteca ambulante, un atlas, que a su vez refiere y nos reenvía a otras bibliotecas donde prolifera finalmente todo lo no escrito ni cartografiado.

Luisa Futoransky, *Prender de gajo*.

A discussão sobre os vínculos entre território e escrita já foi iniciada no primeiro capítulo deste trabalho, especialmente no tocante aos deslocamentos que assinalam a vida e a obra das autoras estudadas, cujas relações com o país de origem são importantes na constituição do universo escritural de cada uma.

A partir de agora, propomos um olhar mais detido sobre os territórios, considerados do ponto de vista do que o sociólogo francês Pierre Bourdieu denomina de campo literário, assim como dos conceitos de capital literário, captação de herança, entre outros, presentes no livro *A república mundial das letras* (2002), de Pascale Casanova. As ressonâncias e as conexões entre as obras, às quais se filiam ou negam, têm muito a dizer sobre o “lugar” que determinado autor ocupa no espaço literário mundial, conforme recorda Casanova logo no princípio de sua cartografia.

Molloy e Alcoba escrevem “de fora”, às margens da língua: castelhano contaminado pelo francês e inglês, francês com os restos de um castelhano marcado pelas armadilhas do próprio idioma, pelo *embute*, palavra que permanece rondando as margens de uma linguagem congelada nos anos setenta. Em Molloy também o castelhano, língua literária da autora, está deslocado não apenas geograficamente, mas temporalmente, tendo em vista que os sujeitos de seus livros carregam consigo uma língua anacrônica, porque conservada fora do território de origem e, portanto, da dinâmica do uso cotidiano:

Com ninguém, cada vez mais me dou conta, falo a língua que falo com ela, um espanhol, digamos, caseiro, mas de uma casa que nunca foi completamente a minha. Uma casa de outra época, habitada por palavras que já não se usam, que talvez (ou não) tenham usado nossas mães ou avós, como *porrazo*, *mangangá*, *creída*, *chúcara*, *a la que te criaste* e por expressões de amigos comuns, já mortos, *qué me contás* (*DES*, p. 72, grifos da autora)³⁹⁰.

³⁹⁰ “Con nadie, me doy cuenta cada vez más, hablo la lengua que hablo con ella, un español si se quiere de entrecasa, pero de una casa que nunca fue del todo la mía. Una casa de otra época, habitada por palabras que ya no se usan, que acaso (o no) usaron nuestras madres o abuelas, como *porrazo*, *mangangá*, *creída*, *chúcara*, *a la que te criaste* y por expresiones de amigos comunes, ya muertos, *qué me contás*”. Optamos por manter em castelhano as palavras e expressão elencadas pela narradora, que caracterizariam o deslocamento temporal da língua mantida somente pelo reconhecimento desse outro sujeito, no caso M.L., também distanciado do lugar de origem.

Em *Vivir entre lenguas*, no fragmento intitulado “*Habla casera*”, Molloy conta como, após anos voltando a Buenos Aires apenas de passagem, decide comprar um apartamento para poder ficar por algumas semanas durante suas

Casanova nos recorda que, embora na superfície o universo literário procure manter a ideia de que existe igualdade e liberdade de condições para todos aqueles que nele se encontram, na verdade o que temos é uma estrutura desigual e em constante reorganização, palco de batalhas nada abstrato, a que muitos autores analisados por ela se referiram valendo-se de termos usualmente empregados no campo econômico, como capital, valor, exportação, importação, mercados verbais, bolsa de valores, para citar apenas alguns.³⁹¹

O campo literário, conceito desenvolvido e trabalhado por Bourdieu em obras como *As regras da arte* (1996), por exemplo, é regido por diferentes linhas de força que atuam de variadas maneiras na constituição de um sistema que elege os autores consagrados, ao mesmo tempo em que deixa à sombra outros tantos sujeitos que não souberam/puderam jogar o jogo. Tanto Bourdieu como Casanova apontam para a centralidade do sistema de crenças que regem o universo literário e promovem a literarização, isto é, a passagem da “inexistência”, isto é, invisibilidade, ao “estado de literatura” ou visibilidade (CASANOVA, 2002, p. 162).

No ensaio “*Campo intelectual y proyecto creador*” (2002 [1966]), Bourdieu narra, resumidamente, o mito de Psafón para ilustrar o poder factual que o sistema de crenças é capaz de colocar em funcionamento³⁹². Trata-se da história de um pastor desconhecido que, desejando ser aclamado como um deus, reuniu vários pássaros e os adestrou para que repetissem

viagens. Essa “nova casa”, ainda que provisória, permitiu o que ela chama de “brincar de casa”, após décadas de distanciamento, o que implica fazer listas, se apropriar de novos termos, marcas de produtos de mercado. O que chama a atenção em sua explanação é a ideia de que essa língua caseira (a de *entrecasa*) exige cuidadoso aprendizado, que envolve se desfazer de palavras antigas, reavivar outras já esquecidas e, sobretudo, vigiar para não cometer deslizes, “recurriendo al término de *allá* y menos aún al término de *aquel entonces*” (VEL, p. 47, grifos da autora). Voltar para o território significa ter de se apropriar novamente do idioma, tentando equacionar dois espaços e duas temporalidades não coincidentes e, por conseguinte, confrontar o que a memória arquivou com o presente.

³⁹¹ A título de ilustração, consideremos uma anotação extraída do livro *Anos de formação: os diários de Emilio Renzi* (2017), em que Piglia (Renzi) observa: “O fato é que minhas *ações dispararam* depois que uma escritora *consagrada* mencionou a mim como uma das mais sérias promessas da jovem literatura argentina” (PIGLIA, 2017, p. 131, grifos nossos).

³⁹² Gabriel Garcia Márquez tem um relato muito interessante em que podemos observar semelhante mecanismo. Trata-se da história de uma velha senhora que, certa manhã, diz aos filhos pressentir a iminência de algum grave acontecimento. O rapaz e a menina acham engraçado e não dão real atenção ao temor da mãe. Entretanto, mais tarde, o rapaz justifica um erro cometido durante um jogo de sinuca afirmando estar preocupado com o que a mãe dissera no café da manhã. Assim, a ideia de que algo grave ia ocorrer começa a se espalhar e se materializar em ações como a compra de mais mantimentos do que o habitual, até o ponto em que todo o povoado para suas atividades à espera. O pouso de um pássaro na praça (como de costume, mas não “àquela hora”) tensiona ainda mais o ambiente, até que finalmente um dos moradores decide ir embora e assim todos juntam seus pertences, incluindo os animais e partem, mas não sem antes atear fogo em todas as casas. Ao final, cheia de razão, a senhora afirma: “Yo lo dije, que algo muy grave iba a pasar y me dijeron que estaba loca”. De fato, como questionar a validade da premonição da velha senhora? A história, que ficou conhecida pelo título “Algo muy grave va a suceder en este pueblo” foi contada durante um discurso proferido em Caracas (maio de 1970) e depois publicado no jornal *El espectador*, no qual Garcia Márquez abordou as razões pelas quais acreditava ter se tornado escritor. Cf. <https://www.elespectador.com/node/194691>. Acesso em: 02 fev. 2020.

exaustivamente que ele era um grande deus. Desse modo, soltou as aves, que seguiram diferentes rumos, sempre proferindo a sentença ensinada, de forma que, sem perceber a estratégia do rapaz, muitas pessoas começaram a oferecer sacrifícios em seu nome e ele finalmente teve seu desejo atendido: deixar a obscuridade e a indiferença para penetrar a linguagem da posteridade e da memória.

Ao se referir à história do pastor, Bourdieu pretende estabelecer um paralelo com a estrutura que possibilita o que o sociólogo chama de criação do “criador”, isto é, de tornar visível o intrincado jogo que se esconde sob a ilusão da “criação pura”, do gênio criador e o consequente apagamento dos fios que estabelecem a existência literária de determinadas obras e a obliteração de outras, assim como também os redescobertas, não raras vezes tardias, de autores que viveram no esquecimento³⁹³.

A relação do autor com a obra ou da obra com seus leitores não está isenta das mediações que alimentam o sistema de crenças, que por sua vez, tem consequências concretas sobre a circulação, divulgação, venda e reconhecimento: existe, como defendem Bourdieu e Casanova, um trabalho de fabricação que promove todo o sistema de bens culturais, um jogo cujas regras é preciso conhecer (e reconhecer, mesmo quando se trata de subvertê-las): são “as regras da arte”.

Importa-nos, na análise que aqui estamos empreendendo, observar alguns dos fundamentos que atuam na formação e na transformação do campo literário, assumindo-se que

³⁹³ O recente relançamento do romance *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, uma das primeiras obras de autoria feminina publicadas no Brasil, ilustra bem a questão. Considerada a primeira obra da chamada literatura afro-brasileira, o livro permaneceu nas sombras durante mais de um século, tendo recebido alguma notoriedade após ser redescoberto pelo colecionador e bibliófilo Horácio de Almeida, na década de 70. No entanto, como destaca a pesquisadora Maria Helena Pereira Toledo Machado, foi somente a partir de meados dos anos 2000 que a obra e a vida de Maria Firmina realmente entraram em cena ao se tornarem tema de trabalhos em diferentes áreas da pesquisa acadêmica. O livro foi relançado pela Companhia das Letras (*Penguin Classics*) em 2018, com uma minuciosa apresentação realizada por Machado, que procura resgatar a importância da autora e a singularidade da narrativa por ela engendrada, ao criar personagens que, embora ocupem a posição de escravizados, refletem sobre a própria condição. É interessante que o prefácio escrito pela autora deixa clara a aguda consciência de seu lugar e do previsto apagamento de sua obra, pois ela afirma que a recepção de *Úrsula* oscilaria entre o “indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros” (REIS, 2018, p. 47). No parágrafo seguinte, demonstra uma vez mais conhecer (e até reconhecer) as regras que regem o espaço literário nacional ao dizer que o romance tem pouco valor, principalmente por ter sido escrito por uma mulher e, mais que isso, por uma mulher brasileira, cuja educação se limitava a, no máximo, conhecer a língua dos pais. O resgate desta obra se inscreve em um movimento que objetiva lutar contra a invisibilidade de sujeitos cujas vozes permaneceram por muito tempo silenciadas, como a da mulher e, sobretudo, da mulher negra. Nesse sentido, podemos observar a atuação de forças diversas que contribuíram para a produção da indiferença com relação a obras (e vidas) como a de Reis, assim como, mais recentemente, para a visibilização e a escuta da diferença. Em 2019, o romance fez parte da lista de leituras obrigatórias para o vestibular da UFRGS e vários *booktubers* divulgaram e divulgam a obra em suas redes sociais. Uma rápida pesquisa no google e google acadêmico comprovam que *Úrsula* faz parte da cena literária brasileira contemporânea. Cf. REIS, 2018; <https://jornal.usp.br/cultura/professora-da-usp-participa-de-nova-edicao-de-ursula/>. Acesso em: 05 mar. 2020.

existe, mesmo quando se rejeita, uma conexão importante entre o território e os bens culturais (e econômicos, claramente) a ele vinculados.

Para tanto, vamos examinar como as próprias autoras se colocam em relação com o campo literário argentino e, no caso de Alcoba, também em relação ao campo literário francês, as estratégias de identificação ou distanciamento que perpassam as obras, assim como o papel que outros agentes e discursos assumem na conformação de lugares e sentidos.

4.1 FUNDAR UMA TRADIÇÃO PELO TEXTO: CENAS DE LEITURA, CENAS DE DELITO

Livros reais, livros imaginários, livros que circulam na trama, que dependem dela e que muitas vezes a definem. Os livros, na literatura, não funcionam apenas como metáfora, mas também como articulações da forma, nós que põem em relação os níveis do texto e desempenham uma complexa função construtiva na narração.

Ricardo Piglia, *O último leitor*.

Citas de lectura (2017), livro mais recente de Molloy faz parte de uma coleção da editora argentina Ampersand, dedicada a autores-leitores, e começa com uma citação à obra da própria Molloy. Referimo-nos à dedicatória, na qual lemos: “Ao leitor com o livro na mão”³⁹⁴, uma clara referência a seu livro *Acto de presencia* (1996), no qual há um capítulo intitulado justamente “O leitor com o livro na mão”³⁹⁵.

Nesse capítulo, que faz parte da seção “*La escena de lectura*”, Molloy discorre sobre o que poderia, não fosse a depreciação associada ao termo, denominar de “pose” do escritor hispano-americano: ele é alguém que lê. Mais que isso, é alguém que lê distorcendo (ou se apropriando): “Reler e reescrever o livro europeu, nos diz o conto, pode ser uma experiência às vezes selvagem, sempre inquietante” (MOLLOY, 1996, p. 26)³⁹⁶. O conto a que ela se refere

³⁹⁴ “Al lector con el libro en la mano”.

³⁹⁵ “El lector con el libro en la mano”. Este subtítulo, por sua vez, encontra ressonância em uma das epígrafes que abrem o capítulo, extraída do periódico *El monitor de las escuelas primarias* (Tomo I, n. 3, 15 de outubro de 1852), dirigido por Sarmiento. Lemos: “El libro es la memoria de la especie humana durante miles de años: *con el libro en la mano* nos acordamos de Moisés, de Homero, de Sócrates, de Platón, de César, de Confucio [...]” (MOLLOY, 1996, p. 24, grifo nosso). Essa imagem condensa a ideia, sobretudo na análise que a autora faz da figuração de si na obra de Sarmiento, da retórica do escritor como um sujeito acompanhado do livro, determinado pelas leituras que empreende. Trata-se, de acordo com Molloy, de fabricar uma linhagem e, nesse sentido, os livros atuam como biografemas. Cf. MOLLOY, 1996, especialmente, p. 25-51.

³⁹⁶ “Releer y reescribir el libro europeo, nos dice el cuento, puede ser una experiencia a veces salvaje, siempre inquietante”.

no excerto anterior é o “*Evangelio según Marcos*” (1970)³⁹⁷, de Borges, que a autora interpreta como signo da ideia de *mise en texte* que subjaz a prática escritural hispano-americana, sintetizada pela seguinte assertiva: “O Livro não é meta, mas prefiguração: dissonante conjunto de textos muitas vezes fragmentados, de pedaços soltos de escrita, é matéria para começos” (MOLLOY, 1996, 26)³⁹⁸. Molloy parece estar, seja nos trabalhos de crítica, seja nos textos literários e de teor autorreferencial, constantemente colocando à prova a afirmativa anterior, ora burlando do pretenciosismo de uma certa pose e, nesse sentido, desestruturando a imagem do escritor, ora assumindo suas próprias tentativas de posar “em literatura”: “Não só vivia através dos livros, transformava-os em performance pessoal [...] não só me identificava com o que lia como também representava: ler era atuar, e atuar era ser eu” (CL, p. 19)³⁹⁹.

O fragmento citado tem por título “*Vivir las lecturas*” e condensa sua forma de estar na literatura, pois assim como Borges (e Sarmiento, Ocampo, Piglia, para mencionar apenas alguns nomes), Molloy parece assumir que, no que diz respeito à literatura, não se trata tanto de escrever, mas das maneiras de ler e dar a ler, das formas de (se) encontrar com os fios que tecem o *labor intus*⁴⁰⁰ (Compagnon, 1996 [1979]) da biblioteca pessoal e coletiva; ler e reescrever, sempre o mesmo texto, estranho e familiar – o leitor fica com a sensação de já ter conhecido aquela personagem, de reconhecer algumas situações vividas por diferentes sujeitos e que às vezes reaparecem nos textos ensaísticos ou entrevistas como parte da experiência da própria autora.

Viver as leituras é uma postura, já apontava Piglia em *O último leitor* (2006), dos leitores obstinados, do crítico, da mulher: ele relembra as personagens Emma Bovary, Anna Kariênina, Juliana, de *O homem do castelo alto* (1962), e a figura da mulher-do-escritor, como Felice, que

³⁹⁷ No conto, o personagem Baltasar Espinosa, descrito como um estudante de medicina, rapaz comum da cidade, viaja a convite do primo para o campo, onde conhece os Gutre, uma família descendente de escoceses que cuida da estância. Tanto o pai, como a filha e o filho são caracterizados como corpulentos, feições semelhantes a de índios e silenciosos. Durante um período em que se encontra sozinho com os três, Espinosa descobre uma bíblia em inglês em cujas páginas os Gutre (na verdade, Guthrie) tinham registrado sua própria história. Com vistas a treinar seu inglês e ver se os três eram capazes de compreender algo, o rapaz começa a ler o evangelho Segundo São Marcos após as refeições e nota que é atentamente ouvido. Após o término da leitura, o capataz pede que Espinosa releia todo o evangelho e um dia, ao comentar sobre o fim da enchente ouve, como um eco de sua própria voz, a seguinte sentença “Já falta pouco”. No mesmo dia, vê-se transformado no próprio Cristo a ser crucificado. Sobre o conto, Molloy observa que, apesar de já não saberem ler nem escrever, os Gutre ficam deslumbrados pela Escritura, mas, incapazes de se valer da leitura/escrita, efetuam um desvio e encenam, com a morte de Espinosa, sua própria salvação. Cf. MOLLOY, 1996, p. 25-26; BORGES, Jorge Luis. *El evangelio según Marcos*. Disponível em: <https://ciudadseva.com/texto/el-evangelio-segun-marcos/>. Acesso em: 15 fev. 2020.

³⁹⁸ “El Libro no es meta, sino prefiguración: disonante conjunto de textos a menudo fragmentados, de trozos sueltos de escritura, es materia para comienzos”.

³⁹⁹ “No solo vivía a través de los libros, los volvía performance personal [...] no solo me identificaba con lo que leía sino con lo que representaba: leer era actuar, y actuar era ser yo”

⁴⁰⁰ Compagnon refere-se à etimologia proposta pelo estudioso e poeta alemão Évrard l'Allemand para a palavra labirinto, qual seja, a de “um trabalho que se faz por dentro” Cf. COMPAGNON, 1996, p. 44.

copia e lê os manuscritos de Kafka, Véra Nabokov, leitoras cujas vidas se apagam e se iluminam sob a luz a escrivaniinha.

De fato, encenar a leitura é uma maneira de colocá-la em cena e ao mesmo tempo de deslocar sentidos ou ainda de contar uma história seguindo e perseguindo outras vozes: é, pois, uma prática de abertura ao outro. Os títulos *El común olvido*, *Varia Imaginación*, *Em breve cárcere*⁴⁰¹ remetem o leitor a outros textos, convidam-no, ainda antes de começar, a um fora do texto, desloca o leitor de um lugar cômodo, pois o obriga a sair e dar uma olhada na direção que o título aponta; marcam um encontro, ao qual se pode ou não comparecer, mas que certamente revela a quais autores e posturas a escritora deseja relacionar a própria escrita.

Conforme explica Genette, em *Paratextos Editoriais* (2009), ao analisar alguns tipos de apresentação do nome da obra ao longo da história e suas funções, no caso de títulos-citações estamos diante de “ecos que, com igual eficácia e mais economia que uma epígrafe, fornecem ao texto a garantia indireta de outro texto, e o prestígio de uma filiação cultural” (GENETTE, 2009, p. 85). Somos colocados diante do leitor com o livro na mão, testemunhamos uma cena de leitura e, claro, temos de antemão a sugestão de uma chave interpretativa: leiam-me em consonância ou dissonância com essa ou aquela tradição, com essa ou aquela forma de ruptura.

Por outro lado, o título *Desarticulaciones* (2010) não convoca nenhum outro texto, antes, anuncia que ao abrir o livro algo começa a perder contorno, a se desarticular. Em uma entrevista concedida a Mauro Libertella, ao ser inquirida sobre a escolha do termo, Molloy explica:

Pensei longamente sobre o título, *Desarticulaciones* foi o primeiro que me ocorreu porque em cada visita da narradora a M.L. se comprova uma conexão perdida, ou

⁴⁰¹ O primeiro título recria, conforme explicado no início do segundo capítulo, o final do conto “Juan Muraña”, de Borges. A leitura do conto lança luz sobre a trajetória de Daniel, que luta contra o apagamento da história dos pais, sobretudo da mãe, de quem guarda uns poucos objetos, como o punhal que a mulher de Muraña conserva em casa. Aquele personagem que havia caminhado pelas ruas familiares, conta o narrador, havia se transformado em objeto, na memória desse objeto e com o tempo seria apenas esquecimento. Entretanto, a narrativa faz com que Juan Muraña seja lembrado cada vez que um leitor se dispõe a conhecer esse resto de sua história.

Varia Imaginación, por sua vez, é uma citação do verso inicial do poema “A un sueño” (1584), de Luis de Góngora, poeta do barroco espanhol. No poema, como nos fragmentos que compõem o livro, recuperar o rosto amado e perdido, implica transitar (e se perder) pelo imaginário e pelos sonhos. Como toda a obra da autora parece dizer, a vida é, antes de mais nada, um construto no qual acreditamos e que perseguimos na tentativa de dar sentido ao que é disperso. Curiosamente, Molloy afirma que a ideia surgiu da leitura de um livro de José Bianco, cujo título citação de outro verso do mesmo poema. *Sombras suele vestir* (1973) lança, nesse sentido, outra luz sobre o livro da autora, pois a apropriação do verso espanhol ocorreu de forma enviesada, a partir da interpretação de Bianco e da interpretação que se constrói da obra do escritor argentino.

Por fim, *Em breve cárcere*, remete ao poema de outro poeta do barroco espanhol, Francisco Quevedo, intitulado “Retrato de Lisi que traía en una sortija”. Esse breve cárcere no qual se encerra a imagem da pessoa amada é também o quarto dentro do qual a protagonista se recolhe para tentar reencontrar um rosto perdido. Ela escreve para fixar esse rosto, mas sabemos que fracassa e, por que fracassa, escreve.

melhor, desfeita: o que era coerente em uma mente lúcida agora está despedaçado. Logo me ocorreu que o título era algo categórico, com ecos gramaticais, e procurei encontrar outro, mas me dei conta de que minha predileção pela citação literária, como você aponta, aqui não funcionava. Quer dizer, a citação literária leva a outro texto, à lembrança de outro texto, arma parentescos. Aqui o título não leva a nada, senão a sua própria desconexão, a sua intempérie (MOLLOY, 2010, não paginado)⁴⁰².

No caso de Alcoba, há um livro cujo título é também uma citação que remete ao mesmo tempo a duas obras, importantes referências da formação e transformação da personagem ao longo da narrativa. *El azul de las abejas* (2014) faz alusão, conforme explicamos no capítulo um, ao primeiro livro sugerido pelo pai da narradora: *La vie des abeilles* (1901), em francês e *La vida de las abejas*, em espanhol, do escritor belga –naturalizado francês – Maurice Maeterlinck. Posteriormente, a narradora se interessa por outro livro encontrado por acaso na biblioteca de Blanc-Mesnil, a partir de cujo título ela acredita poder encontrar alguma explicação para a afirmativa de Maeterlinck de que as abelhas teriam preferência pela cor azul. *Les fleurs bleues* (1965), de Raymond Queneau, apresenta-se como uma oportunidade de desenvolver o conhecimento em língua francesa e de dar continuidade ao diálogo com o pai: “sabia que ele ficaria contente sabendo que eu pensava na cor das abelhas que ele desejara que fôssemos conhecendo juntos, ao mesmo tempo, um de cada lado do Atlântico. Por isso eu quis levar esse livro e nenhum outro” (EAA, p. 70)⁴⁰³.

Dessa relação amorosa com o francês e com o pai, assim como da distância e do encontro sempre adiado, surge o título, que é possível tomar também como metáfora das diversas perdas que perpassam a infância da narradora e do trabalho de recomposição de sua subjetividade.

A citação do título não apenas sinaliza o encontro da narradora com a literatura e a língua desejada, assinala também, e talvez esse seja o sentido mais forte, a importância do pai em sua formação e na transformação que a leitura das cartas (e dos livros) promoverá em sua experiência. Estamos diante de uma cena de leitura que é também cena iniciática (CARRIZO, 2018, não paginado), uma vez que, embora saibamos que a narradora certamente lera outros livros, o de Maeterlinck é claramente eleito como o Livro dos Começos, para retomar a

⁴⁰² “Pensé largamente en el título, *Desarticulaciones* fue lo primero que se me ocurrió porque en cada visita de la narradora a M.L. se comprueba una conexión perdida, mejor dicho, deshecha: lo que era coherente en una mente lúcida ahora está despedazado. Luego se me ocurrió que el título era algo tajante, con ecos gramaticales, y procuré encontrar otro, pero me di cuenta de que mi predilección por la cita literaria, como vos indicás, aquí no funcionaba. Es decir, la cita literaria lleva a otro texto, al recuerdo de otro texto, arma parentescos. Aquí el título no lleva a nada sino a su propia desconexión, a su intemperie”.

⁴⁰³ “sabía que lo pondría contento que pensara en el color de las abejas que él había querido que fuéramos conociendo juntos, al mismo tiempo, uno a cada lado del Atlántico. Por eso quise llevarme ese libro y ningún otro”.

expressão usada por Molloy (1996, p. 29). Segundo ela, a cena de leitura nem sempre coincide com o primeiro livro que se lê na vida, mas com o reconhecimento de determinada obra como aquela que provoca um abalo, uma mudança significativa no leitor.

É com *La vie des abeilles* (1901) que a narradora inicia sua trajetória efetiva de apropriação do francês – anteriormente suas leituras limitavam-se às lições conduzidas por Noémie, a pequenas narrativas das aventuras de Marguerite, Jean e Catherine – e, ao mesmo tempo, se instaura a relação que marcará profundamente toda a sua trajetória. Sobre essa questão, vale a pena ler o comentário feito pela autora durante a entrevista realizada por Flavia Pitella, em junho de 2017:

Essa ideia genial que meu pai teve para continuar sendo meu pai; suas cartas passavam pela censura da prisão, as minhas também. Seu espaço era tão exíguo, mas os livros o abriam absolutamente e que ele lesse um livro em castelhano, em La Plata, na unidade 9 e que eu pudesse ler o mesmo livro nos arredores de Paris e que pudéssemos nos encontrar nessa leitura comum foi o que tornou possível nossa relação (ALCOBA, 2017c, não paginado)⁴⁰⁴.

Alcoba reflete, quando faz a declaração anterior, sobre a escrita do livro, que, como sabemos, recria parte de sua própria história durante os anos da ditadura e a experiência inicial do exílio. Certamente, houve outros livros, mas a própria escolha revela a importante dimensão que o livro de Maeterlinck – e o de Queneau – teve no processo de separação física do pai e de outras pessoas, entre familiares e amigos. A abertura de que ela fala na entrevista pode ser compreendida como a expansão do território e do referencial simbólico, elaborado ao mesmo tempo na França e na Argentina, já que, no livro, a narradora revela que transcrevia para uma caderneta as mesmas passagens que o pai copiava nas cartas.

O que teria mobilizado o pai a indicar uma leitura tão densa como o livro de Maeterlinck? A narradora estava, então, com dez anos e o livro de Maeterlinck é, conforme observa o prefaciador da edição argentina, muito mais que um tratado de História Natural. Trata-se de uma obra na qual o leitor é convidado a refletir sobre a condição humana, a partir de paralelos propostos entre o mistério da organização das abelhas, o cumprimento de seu destino e nossos próprios caminhos. O próprio Maeterlinck adverte, já na primeira linha, que não tem por objetivo “escrever um livro de apicultura nem de criação de abelhas”

⁴⁰⁴ “Esa idea genial que tuvo mi padre para seguir siendo mi padre; sus cartas pasaban por la censura de la cárcel, las mías también. Su espacio era tan reducido pero los libros lo abrían absolutamente y que él leyera un libro en castellano, en La Plata, en la unidad 9 y que yo pudiese leer el mismo libro en las afueras de París y que pudiésemos encontrarnos en esa lectura común fue lo que hizo posible nuestra relación”.

(MAETERLINCK, 2009, p. 8)⁴⁰⁵, ao que se seguem algumas páginas nas quais ele apresenta resumidamente alguns estudos que considera pertinentes para a área. Em seguida, convida o leitor a acompanhá-lo em sua observação, que consiste, em suas palavras, em “ver as abelhas com nossos próprios olhos” (MAETERLINCK, 2009, p. 14)⁴⁰⁶. A partir desse momento, o ensaio vai se aprofundando nas relações organizacionais da colmeia, que ele transpõe para a vida humana, cujo destino não parece muito diferente do daqueles seres minúsculos.

De suas conjecturas surgem muitas questões que o texto apresenta, ora como perguntas diretas, ora como reflexões abertas. Podemos citar, por exemplo, o momento em que o autor reflete sobre a forma como as operárias “assumem” a missão que justifica sua existência, qual seja, proteger e alimentar a rainha, sob pena de morrerem todas de fome. A partir do exame pragmático do comportamento das abelhas em variadas circunstâncias, Maeterlinck se estende ao que denominamos “inteligência humana”. Para ele, nossa inteligência tem a mesma origem e responde ao mesmo chamado que guia o instinto dos animais e, ainda que acreditemos e nos convençamos de estarmos plenamente conscientes de nossos atos e de seus resultados, incontáveis outros “se realizam em uma noite profunda, na qual é provável que sejamos quase tão cegos quanto as abelhas” (MAETERLINCK, 2009, p. 44)⁴⁰⁷.

Há passagens dotadas de beleza poética e profundidade, que nos convocam a nosso destino comum e deslocam a concepção do ser humano, cuja tarefa se assemelha à das abelhas, pois, assim como elas não sabem se vão se alimentar do mel que produzem, nós também desconhecemos “quem se servirá da potência espiritual que introduzimos no Universo” (MAETERLINCK, 2009, p. 174)⁴⁰⁸.

Certamente, a escolha dessa obra não foi por acaso e, mesmo limitado às restrições impostas pela prisão, o pai da narradora encontrou um caminho para fazer chegarem à filha os ensinamentos que pessoalmente não podia conduzir. Nesse sentido, vale a pena mencionar o trabalho da antropóloga Michèle Petit, que pesquisa o impacto da leitura, das bibliotecas e dos mediadores, na construção ou reconstrução das subjetividades, especialmente no caso das crianças e jovens.

No ensaio intitulado “A leitura reparadora”, fruto de uma conferência realizada em Buenos Aires, em 2000, Petit reflete sobre o impacto do encontro com os livros em momentos nos quais precisamos nos reconstruir, como ocorre em processos de hospitalizações, lutos e

⁴⁰⁵ “escribir un libro de apicultura ni de cría de abejas”. Todas as citações e traduções foram extraídas da edição em castelhano.

⁴⁰⁶ “ver las abejas con nuestros propios ojos”.

⁴⁰⁷ “se realizan en una noche profunda, en la que es probable que seamos casi tan ciegos como las abejas”.

⁴⁰⁸ “quién se servirá de la potencia espiritual que introducimos en el Universo”.

perdas, por exemplo. A pesquisadora retoma relatos de psicanalistas e escritores, como Thomas Bernhard, que tiveram que lidar com o processo de doença e reabilitação e o relacionaram, posteriormente, à prática da leitura.

A ideia de reparação, presente no título do ensaio, é o que nos interessa destacar, pois, embora Petit tenha feito um recorte centrado na questão hospitalar, ela deixa claro que há muitas outras situações em que ler e ouvir histórias é o que permite (re)encontrar o vínculo com o que nos constitui. Nesse sentido, pensando nos procedimentos constitutivos de *El azul de las abejas*, ler é mais que reparar no mundo, é reparar o mundo interior, encontrar um lugar para se proteger e ao mesmo tempo se abrir ao desconhecido, seja a língua, o território, seja o mistério desse outro universo – com suas próprias batalhas – que o olhar da leitora sonda também nos olhos do pai.

“Papai não se conforma em transcrever passagens inteiras de *A vida das abelhas*; também as comenta em frases muito complicadas que às vezes, no entanto, tenho a sensação de compreender” (*EAA*, p. 24)⁴⁰⁹. O fragmento anterior revela a posição do pai como iniciador ou mentor da filha, a qual, por sua vez, se esforça, uma vez mais, para estar à altura e jogar o jogo proposto por ele. Assim como acontece com o livro de Queneau, a narradora sabe que algo se perde na leitura, dada a complexidade de ambos os livros, mas também sente que algo crucial passa a fazer parte de sua vida e transforma sua forma de (se) pensar (n)as línguas.

De ambos os livros, ela extrai duas frases que parecem condensar as questões centrais da narrativa e demonstram, para além dessa leitura iluminada pelas citações, a força da literatura como matéria para reconstrução de um lugar habitável (um território simbólico) e de ponte invisível que liga a vida das abelhas à própria pequenez e impotência diante de acontecimentos que escapam a sua compreensão.

Tais passagens já foram citadas no decorrer do trabalho, mas retomemos as duas, agora reunidas: a primeira aparece encerrando o terceiro capítulo, onde lemos que “o azul é a cor preferida das abelhas” (*EAA*, p. 24, citação de Maeterlinck)⁴¹⁰ e a segunda é a frase que encerra a narrativa. Vejamos: “Um manto de lodo cobria ainda toda a terra; mas, aqui e ali, já surgiam pequenas flores azuis” (*EAA*, p. 123, Queneau)⁴¹¹. Os fragmentos que a narradora recorta de sua leitura são ressignificados no trabalho da citação, como nos recorda Compagnon, e ressignificam, por sua vez, a materialidade do vivido. Na mesma carta em que, por fim, envia

⁴⁰⁹ “Mi papá no se conforma con transcribir pasajes enteros de *La vida de las abejas*; también los comenta en frases muy complicadas que a veces, sin embargo, tengo la sensación de comprender”.

⁴¹⁰ “El azul es el color preferido de las abejas”.

⁴¹¹ “Un manto de lodo cubría aún toda la tierra; pero ya, aquí y allí, asomaban pequeñas flores azules”.

a foto ao pai, a menina decide também comentar sobre o livro de Queneau, pois apesar de ter entendido pouco, está ciente de que alguma coisa em seu interior havia se modificado com a leitura e, como ela mesma diz, “algo é algo” (EAA, p. 122)⁴¹². A narradora, então, copia a frase final de *Les fleurs bleues*, com a qual conclui o próprio relato e dá continuidade ao diálogo com o pai.

Os dois recortes, assim reunidos, estabelecem um laço onde antes não havia ligação efetiva, afinal, a única coincidência entre os livros de Maerterlinck e Queneau são as flores azuis, mas realocados pela narradora de *El azul de las abejas* (2014), os dois livros passam a circular em uma constelação onde o infinito, o desejado e a espera que parece não ter fim, anunciam que a beleza e a esperança podem fazer seu trabalho no interior do medo (o *labor intus*).

Outro ponto relevante na cena de leitura em Alcoba é que, com o livro de Maerterlinck, a menina vivencia um processo de iniciação na prática da tradução, pois vai do francês ao castelhano – quando escreve algum subtítulo ou trecho para compartilhar com seu pai – e do castelhano ao francês, uma vez que ela se esmera em procurar no seu exemplar tudo o que o pai considera importante ou simplesmente bonito. Para ela, entretanto, não se trata de uma atividade prazerosa e sim cerceadora e angustiante, pois mais de uma vez manifesta o desejo de poder escrever tal como as palavras soam a seus ouvidos. Nesse sentido, traduzir é perder parte da riqueza e do encanto que ela associa ao francês, às sensações provocadas pela musicalidade e prosódia que tornam o texto “mais estranho”, mas também “muito mais lindo, no fundo” (EAA, p. 24)⁴¹³.

Em Molloy, não encontramos *uma* cena de leitura, o Livro dos Começos, como ela mesma propõe, mas várias incursões pela memória de suas leituras, referidas em textos de diferentes gêneros, desde os relatos breves que compõem *Varia Imaginación* (2003), passando por entrevistas, ensaios e fragmentos, como os de *Vivir entre lenguas* (2015) e *Citas de lectura* (2017), por exemplo. Deste último, vale a pena mencionar o primeiro fragmento cujo título é “*Un posible comienzo*”, ele mesmo uma citação do seu ensaio “*Back Home: un posible comienzo*”, presente no livro *Poéticas de la distancia* (2006). Vejamos:

Gostaria de acreditar que o primeiro livro que li quando era pequena foi em espanhol, mas penso – quase sei – que não foi assim. Ignoro a razão deste desejo, talvez já naquele tempo sentisse que escreveria principalmente nessa língua e agora, retrospectivamente, busco em vão um ponto de partida, algo que sirva para me apoiar. Embora, pensando bem, eu duvido; se tivesse sido em espanhol, acredito que restaria

⁴¹² “algo es algo”.

⁴¹³ “más extraño”; “mucho más lindo, en el fondo”.

algo dessa primeira leitura, algum prazer, algum medo que a sustentasse. No entanto, não me resta nada, exceto o desejo de inventar uma premonição. Ou, de maneira mais simples, de marcar um começo. Tampouco posso dizer que o primeiro livro que li quando menina *não* foi em espanhol. Nem que era com toda certeza em inglês. Em todo caso, prefiro pensar que naquele momento já se dava em mim um vaivém de leitura, um estar entre línguas que é minha própria vida (CL, p. 7, grifo da autora)⁴¹⁴.

O “possível começo”, que desempenha o papel de um prólogo, uma apresentação do que o leitor encontrará a seguir, já desestabiliza a pose, pois “Molloy com o livro nas mãos” não nos deixa esquecer que o gesto é, em grande medida, figuração de si e, portanto, construto. Sabemos que há um livro inicial, porém em que língua estaria escrito? Como soaram as primeiras palavras lidas em voz alta ou reproduzidas mentalmente, em silêncio? Como marcar um começo se as marcas se apagaram da memória?

O possível começo não se refere somente à abertura do livro, mas também à cena que, retrospectivamente, nos entregaria a imagem de Molloy-menina antevendo seu futuro como escritora. Com Molloy não há terreno seguro, ela não nos deixa esquecer que a imagem de si e dos outros que a linguagem desenha é fruto de um projeto do sujeito que escreve e (se) lê naquilo que produz. Assim, sua postura subverte o título, pois não há como recuperar o ponto de partida: “no princípio, a dúvida”, parece nos dizer. Ao final do texto, lemos: “Ao anotar essas lembranças, é possível que as amplie, talvez as invente. Reunidas, constituem meu trânsito – minha vida – através da leitura. Ou da escrita: não existe diferença”⁴¹⁵.

Não nos enganemos, entretanto, acreditando que por rasurar a pretensão da pose, ela não esteja também traçando os contornos de seu próprio rosto: estar entre línguas, territórios, citações, memória e esquecimento, entre gêneros, é uma maneira de se opor ao fechamento da imagem, de ensaiar modos de pensar a relação escrita/sujeito da escrita – e a questão da primeira pessoa nos textos autorreferenciais – para além das cristalizações discutidas e desconstruídas em seus textos críticos.

Mais que o entrelaçamento entre vida e obra, estamos diante de um procedimento escritural perceptível em toda a sua produção bibliográfica, que se enriquece mutuamente com o que ela mesma denomina de “vasos comunicantes” (MOLLOY, 2002, não paginado).

⁴¹⁴ “Me gustaría creer que el primer libro que leí de chica fue en español, pero pienso –casi sé– que no fue así. Ignoro la razón de este deseo, acaso ya entonces intuía que escribiría principalmente en esta lengua y ahora, retrospectivamente, busco en vano un punto de partida, algo que sirva para anclarme. Aunque pensándolo bien lo dudo; de haber sido en español, pienso que me quedaría algo de esa primera lectura, algún placer, algún miedo que la cementara. Pero no me queda nada, salvo el deseo de inventar una premonición. O, más sencillamente, de marcar un comienzo. Pero tampoco puedo decir que el primer libro que leí de chica *no* fue en español. Ni que era con toda certeza en inglés. En todo caso prefiero pensar que ya entonces se daba en mí un vaivén de lectura, un estar entre lenguas que es mi vida misma”.

⁴¹⁵ “Al anotar esos recuerdos posiblemente los amplie, acaso los invente. Reunidos, constituyen mi tránsito –mi vida– a través de la lectura. O de la escritura: no hay diferencia”.

A última nota de *Citas de lectura* retoma a epígrafe e revisita, outra vez, o livro *Acto de presencia*. “*El libro en la mano*” discorre sobre o prazer de posar como leitora, de ter em mãos um livro, nem sempre lido, mas que funciona como objeto retórico: “o médico com seu bisturi, o pintor com seu pincel, o caçador com sua carabina” (CL, p. 67)⁴¹⁶. Em sua mesa de cabeceira, além de um livro, ela nos revela a existência de dois objetos que aparecem tanto em *El común olvido* (2002) como também em *Varia Imaginación* (2003): um crucifixo feito com balas da guerra de 1914, herdado da avó francesa, e uma pequena estátua, “vagamente andina”, onde se pode ver duas lhamas copulando. O livro pode até mudar, declara Molloy, mas os dois objetos permanecem, pois “também são parte de minha leitura” (CL, p. 68)⁴¹⁷. Assim como Daniel, ela coleciona objetos aparentemente desconectados e carentes de sentido, mas os faz circular em suas narrativas, estabelece vínculos e “arma” uma coerência nascida da capacidade de ler, isto é, de escrever e traduzir.

Recordemos que a protagonista de *Em breve cárcere* (1995) parte com seu diário, mas não sabemos para onde vai, já que vamos encontrá-la pela última vez no aeroporto. *El común olvido* (2002) se inicia no aeroporto, quando Daniel retorna a Buenos Aires, e se encerra com o protagonista não em um território seguro e conhecido, mas em trânsito: ele está em um táxi, cujo motorista imediatamente percebe sua estranheira, apesar de ter se dirigido a ele em inglês. Na Argentina, Daniel era visto como alguém “de fora” e, mesmo no caso de pessoas conhecidas, há um certo desconforto e estranhamento. Em Nova Iorque, onde vive há anos, tampouco consegue passar por estadunidense. Aonde quer que vá, Daniel tem sua origem questionada a partir da percepção que os outros personagens têm de que ele não é dali, é sempre de outro lugar. De que lugar?

O início e o desfecho de *Varia Imaginación* (2003) são construídos a partir de vacilações da memória, que implicam em territorialidades móveis: em “*Casa tomada*”, relato que abre o livro, duas lembranças – da narradora e de Pablo, um amigo – parecem remeter a casas distintas, quando, na verdade, se trata de recordar de modos diversos e até mesmo opostos. No relato final, a narradora faz referência aos deslocamentos que sua memória teria sofrido após a tragédia do onze de setembro de 2001. Ela fala sobre a sensação de desorientação temporal e territorial, uma vez que seu corpo e sua mente reagem ao ambiente como se, estando em Nova Iorque, estivesse em Olivos, e todo cão que ladra na vizinhança não é outro senão aquele de sua infância: “Estou em Buenos Aires, me digo, estou na casa dos meus pais”⁴¹⁸. Estar entre Buenos

⁴¹⁶ “el médico con su bisturí, el pintor con su pincel, el cazador con su carabina”.

⁴¹⁷ “también son parte de mi lectura”.

⁴¹⁸ “Estoy en Buenos Aires, me digo, estoy en casa de mis padres”.

Aires e Nova Iorque, entre o início do verão e as tardes de inverno, entre o presente (11 de setembro) e o passado (casa dos pais) é sua forma de reescrever um (im)possível começo.

É evidente que a leitura é sumamente importante na construção das obras de Alcoba e Molloy, mas, no caso da primeira, o leitor consegue acompanhar a tessitura das relações que se estabelecem no interior do texto com outros autores e relatos de modo mais perceptível, ao passo que em Molloy nos vemos imersos em um emaranhado vertiginoso de referências, alusões, desvios, citações de citações que remetem a outros textos da própria autora e reforçam todas as características que apontamos no decurso da análise.

Compagnon afirma que o trabalho da citação remonta a um jogo infantil que consiste em recortar e colar figuras, pedaços de textos, palavras, dos quais a criança se apropria com o intuito de ordenar um lugar próprio diante da desordem do mundo. Em outro momento, lemos que “quando cito, extraio, mutilo, desenraizo. Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase” (COMPAGNON, 1996, p. 13). Citamos (recortamos e colamos) aquilo que nos interpela de alguma forma, seja pela beleza, seja por dar sentido a nossa experiência, por transformar o modo de compreender o outro, reavivar algo em nossa memória ou simplesmente porque torna nosso mundo um pouco mais inteligível.

Ao tentar responder à pergunta “O que é um leitor?”, Piglia recorre a Borges – “a respeito de quem podemos imaginar que perdeu sua visão lendo” (PIGLIA, 2006, p. 19) – e ao leitor que entrega sua vida aos livros, esse leitor que se instala no “espaço que se abre entre a letra e a vida” e, neste lugar-entre, perde-se na imensidão dos volumes que tem diante dos olhos. Trata-se, afirma ele,

de alguém que passa de um livro para outro, que lê uma série de livros e não um livro isolado. Um leitor disperso na fluidez e no rastreamento e que tem todos os volumes a sua disposição. Vai atrás de nomes, fontes, alusões; passa de uma citação para outra, de uma referência para outra (PIGLIA, 2006, p. 26).

“A versão contemporânea da pergunta ‘o que é um leitor?’”, continua, inscreve-se nesse lugar: “O leitor perante o infinito e a proliferação. Não o leitor que lê um livro, mas o leitor perdido numa rede de signos” (PIGLIA, 2006, p. 27). É aqui que vamos encontrar o protagonista de *El común olvido* (2002): Daniel é tradutor, bibliotecário, leitor, colecionador de “memórias alheias”. Ele se sente perdido, pois é incapaz de ler bem – sua atenção fixa-se, como já vimos, em detalhes aparentemente irrelevantes –, de decifrar os indícios, embora os persiga obstinadamente.

O detetive, papel que o protagonista de *El común olvido* assume às vezes, é para Piglia (e para Borges) um grande leitor, alguém que, como Dupin, consegue ler o que ninguém mais é capaz e, por isso, resolve os enigmas que envolvem incógnitas à primeira vista insolúveis. Sua lucidez é extrema e vem, sobretudo da solitária dedicação aos livros, que são parte de sua formação. É com “Os assassinatos da rua Morgue” (1841), de Edgar Allan Poe, que o relato policial nasce como gênero, defendem Borges e Piglia, pois ambos acreditam que “a invenção do detetive é a chave do gênero” (PIGLIA, 2006, p. 76). É ele – o detetive – quem vai solucionar o conflito já instaurado em “O homem da multidão”, publicado um ano antes. Neste último, há algo que não se deixa ler e, portanto, encarna o mal, o segredo que permanece irresolúvel⁴¹⁹.

Entretanto, apesar de chegar a Buenos Aires disposto a investigar o passado de sua mãe, interrogando as pessoas, caminhando pelas ruas em busca de respostas, Daniel lê mal os sinais, perde-se na teia de relatos, lapsos e memórias. É como se estivesse sempre olhando para o ângulo errado do espelho, aquele que não deixa ver a imagem da mãe, esse outro que está sempre um passo à frente e observa, enquanto ele acredita ser o observador.

No capítulo cinco, em que relata como e por que havia decidido se tornar tradutor e bibliotecário, encontramos uma pista de seu procedimento de leitura, o que, por sua vez, tem relação com o fato de ele estar sempre perdido. Conforme recorda ter relatado a Simón, quando jovem Daniel não conseguia se concentrar nas leituras e por isso passara a prestar atenção aos comentários dos professores e colegas de sala; memorizava fragmentos, frases, pedaços de textos, que fizeram surgir a paixão pelos livros: “Assim aprendi a conhecer os livros, a amá-los e a citá-los, a reduzi-los a duas ou três cenas memoráveis, sem tê-los lido inteiros. Outros faziam isso por mim” (ECO, p. 33)⁴²⁰. Daniel, portanto, apropria-se do que os outros leem, rouba citações, comete um delito.

Seu procedimento lembra o do “homem da tesoura”, um guarda florestal mencionado por Compagnon que, no início do século passado, teria formado sua biblioteca pessoal

⁴¹⁹ O conto pode ser lido no site: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2020147/mod_resource/content/1/homem_multidao.pdf. Acesso em: 16 dez. 2019. Resumidamente, trata-se de um relato sob o ponto de vista do narrador, que, após um período de reclusão devido a uma doença, passa as tardes em um café, lendo e observando, através da vidraça, os passantes, assim como as pessoas que estão no estabelecimento. As páginas iniciais do conto são dedicadas a dividir as pessoas em categorias, segundo sua aparência e comportamento. O narrador tenta ler a multidão e passa toda a tarde neste exercício, até que, já no cair da tarde, um rosto (“de um velho decrépito, de uns sessenta e cinco anos”) se destaca da massa que avança noite adentro. Algo que o narrador não consegue apreender do semblante do velho – não consegue ler, portanto – o impulsiona a segui-lo, para satisfazer seu desejo de saber algo mais sobre o misterioso homem. Assim, o leitor acompanha sua deambulação pelas ruas, durante toda a noite e o dia seguinte, até que, convencido de que não havia nada a ser descoberto, o narrador desiste e vê o homem se afastar até se perder de novo em meio à multidão.

⁴²⁰ “Así aprendí a conocer los libros, a amarlos y a citarlos, a reducirlos a dos o tres escenas memorables, sin haberlos leído enteros. Otros lo hacían por mí”.

eliminando – recortando – dos livros tudo o que não o interessava ou contrariava em alguma medida. Sobre os volumes que compõem seu acervo, faz a seguinte observação: “São todos incompletos, alguns não contêm mais que duas ou três folhas [...] leio com a tesoura nas mãos, desculpem-me, e corto tudo o que me desagradar. Faço, assim, leituras que não me ofendem jamais” (COMPAGNON, 1996, p. 30). O personagem cita obras de Corneille, Proust, Victor Hugo e Baudelaire, autores consagrados, a respeito dos quais dificilmente alguém admitiria o desejo de eliminar páginas e mais páginas. E, no entanto, não estamos distantes de sua atitude quando destacamos determinados trechos, como observa Compagnon, pois nada permanece no leitor além daquilo que o solicita. Os pedaços que subsistem, para Daniel e para o guarda, são aqueles com os quais eles constroem sua relação com os livros, sob o risco – e talvez o prazer – sempre presente de incorrer em distorções e outras formas de apropriação transgressora.

Existe, no entanto, uma diferença metodológica, digamos, entre a atitude do homem da tesoura e aquela admitida por Daniel, pois se o primeiro joga no lixo o que o desagradar, significa que percorreu atentamente página por página, ao passo que Daniel faz sua seleção a partir do recorte de outros leitores (citação de citação). Seu trabalho é o da apropriação e do ocultamento da presença desses outros sujeitos.

Daniel ainda diz que sua relação com a literatura só encontra lugar nesse desencaixe, na resistência a se entregar por completo e na impossibilidade de constituir uma totalidade com os restos que captura aqui e ali, de forma salteada. Mais tarde, já na faculdade, veio a tradução, descoberta por sugestão de um professor como um caminho para interpretar melhor o que estava lendo. Ele então descobre que “por fim podia ler de outra maneira, podia prestar atenção ao texto de outro porque o estava reescrevendo, tornando-o meu” (ECO, p. 34)⁴²¹. Como Sarmiento, Daniel traduz para interiorizar o texto escrito por outro e torná-lo, assim, seu próprio texto. Não podemos deixar de notar também as ressonâncias do leitor borgeano: basta pensar em “Pierre Menard, autor do Quixote”, sobre o qual já fizemos uma sumária referência no primeiro capítulo, e em César Paladión, personagem criada por Honorio Bustos Domecq, autor fictício criado por Borges e Bioy Casares⁴²², mencionado pela primeira vez na revista *Sur*

⁴²¹ “por fin podía leer de otra manera, podía prestar atención al texto de otro porque lo estaba reescribiendo, haciéndolo mío”.

⁴²² Borges e Casares iniciaram uma parceria ainda na década de 1930, quando o tio de Bioy, dono de um laticínio ofereceu pagar por um folheto publicitário com o objetivo de promover o iogurte fabricado por sua empresa. Os dois aceitaram a oferta e escreveram um suposto estudo sobre os benefícios do produto para a longevidade e saúde. A amizade e a parceria continuaram e, no início da década de 1940, os dois escreveram uma série de relatos sob o pseudônimo de Honorio Bustos Domecq. No primeiro livro publicado por Bustos, *Seis problemas para don Isidro* (1942), há inclusive uma detalhada biografia do autor, sob responsabilidade da imaginária professora Adelma Badoglio, além de um prefácio escrito por um suposto amigo de Bustos. Cf., por exemplo: <https://jornalgnn.com.br/literatura/o-iogurte-que-uniu-borges-e-bioy-casares/>. Acesso em: 27 fev. 2020.

(1964). Quatro anos mais tarde, o texto “Homenaje a César Paladión” será republicado no volume *Crónicas de Bustos Domecq* (1967).

Paladión, já de início comparado a Goethe, ocupava o cargo de cônsul argentino em Genebra, quando publicou seu primeiro livro *Los parques abandonados*, de 1909. Um crítico (do qual Bustos afirma não querer nem recordar o nome) o acusara de plágio, comparando passagens inteiras de sua obra com *Los parques abandonados*, de Julio Herrera y Reissig⁴²³, mas como ninguém dera atenção a sua “pasmosa cegueira crítica” (BUSTOS, 1964, p. 2), tanto o autor quanto a crítica acabaram no esquecimento. Assim, nos anos seguintes, Paladión publicou *Emilio, O cão dos Baskerville, A cabana do pai Tomás, As geórgicas* e estava preparando o *Evangelho segundo São Lucas*, quando faleceu repentinamente. Sua metodologia, “objeto de inúmeros estudos acadêmicos”, consistia na “ampliação de unidades”, ou seja, enquanto anteriormente os escritores se valiam de palavras ou até frases de outros autores para construir seus textos, Paladión alterava apenas seu nome na capa e levava os livros para impressão. Para ser autor daquelas obras, bastou substituir o nome de outros pelo próprio, estratégia que leva Bustos a propor seu reconhecimento como o mais original e diverso entre os escritores nacionais. Afinal, “estamos, assim, diante do acontecimento literário mais importante do nosso século: *Los parques abandonados* de Paladión”⁴²⁴.

Para não sobrecarregar o universo literário, onde tudo parece já ter sido escrito, não há melhor caminho, nem mais original, parece dizer Borges (e Bustos), do que inscrevê-lo em outra relação, apropriando-se do que oferece o “banquete ocidental e oriental” (BUSTOS, 1964, p. 3), segundo os próprios interesses. Não há razão para se aventurar a escrever (tudo está aí): outros já o fizeram por Paladión, por Menard, assim como outros são os que leem por Daniel.

⁴²³ Julio Herrera y Reissig foi um importante escritor uruguaio e um dos líderes do movimento modernista no país. É interessante que, a certa altura da “homenagem”, lemos que Paladión confessara a um amigo que “prefería *Los crepúsculos del jardín*, de Lugones a *Los parques abandonados*, pero no se juzgaba digno de asimilarlos” (p. 2). De forma geral, o texto está construído com um tom irônico e nesta passagem há clara alusão a um acontecimento que marcou a vida de Leopoldo Lugones, considerado um dos mais importantes poetas argentinos. Trata-se da acusação que o crítico venezuelano Blanco Fombona fez, alegando que os poemas de *Los crepúsculos del jardín* (1905) teriam sido plagiados de *Los éxtasis de la montaña*, publicado por Herrera y Reissig dois anos antes. No entanto, a acusação de Fombona não teria fundamento, uma vez que os textos reunidos por Lugones no livro já haviam sido escritos anos antes e, portanto, quem poderia garantir que o escritor uruguaio não conhecia os versos publicados em 1905? O interessante é que Paladión teria se apropriado de uma obra, tornando-a original pelo fato de ser ela a cópia fiel de outra. Cf., a esse respeito, “El caso Lugones-Herrera y Reissig”, publicado por Horacio Quiroga, originalmente na revista *El Hogar*, em julho de 1925, e reproduzido no jornal *Repertorio Americano*, em 7 de setembro de 1925. Disponível em: <https://repositorio.una.ac.cr/handle/11056/9099>. Acesso em: 28 fev. 2020.

⁴²⁴ “estamos así ante el acontecimiento literario más importante de nuestro siglo: *Los parques abandonados* de Paladión”. Cf. COMPAGNON, 1996, p. 153-155; Cf. *Revista SUR*, n. 288 (mayo-junio), 1964, p. 1-3. Disponível em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:256695>. Acesso em: 27 fev. 2020.

Pois bem, em *El común olvido* (2002), encontramos uma série de apropriações e aproximações a outros textos, inclusive a outros livros da própria Molloy, assim como textos escritos nos anos seguintes à publicação do romance retomam cenas, conversas, elementos variados, para realocá-los, oferecer novos enquadramentos e dar-lhes outros sentidos. Como um texto que se escreve sobre outro texto, a partir do qual é sempre possível ler o anterior, rasurado pelo último e modificando-o no mesmo movimento. Palimpsesto: essa literatura “de segunda mão”, como recorda Genette, que nasce da leitura que um texto propõe a partir de outro, ou de muitos outros, “até o fim dos textos” (GENETTE, 2006 [1982], p. 5). Quem ler por último, lerá melhor? Questionemos a afirmação de Genette. O último leitor é o que lê depois de todos ou aquele que sempre chega tarde? Aquele que, como o Quixote de Piglia, é também o último cavaleiro andante, cuja vida vale pela distorção de suas leituras?

Daniel é o leitor final das cartas do pai, do diário materno, das lembranças de Ana e dos versos de Dante Rosseti, mencionados várias vezes na narrativa, especialmente conectados aos volumes de *La prisonnière* (1962), de Bourdet, que chegam às mãos do protagonista e parecem contar uma – ou várias – história(s) que ele não pode ou não deseja ler. *La prisonnière* parece ser uma das chaves capaz de revelar algo do seu passado, da relação fraturada dos pais e do próprio exílio, mas Daniel deixa escapar o segredo porque quer controlar o relato e não se permite reconhecer em Julia uma personagem que não corresponda a seus próprios anseios.

É interessante que os versos de Dante Rosseti, que Daniel afirma terem sido plagiados pela mãe da dedicatória que Samuel havia escrito para ela em uma de suas traduções, compõem uma complexa rede citacional. Como já mencionamos, a primeira parte do verso – “*look in my face*” – está na dedicatória que Molloy faz a Geiger, isto é, a alguém “fora do texto”, a quem não conhecemos, mas que, forçosamente ou tendenciosamente, vamos relacionar a todas as outras ocorrências dentro do relato. Ademais, o último verso – “*Sleepless with cold commemorative eyes*”⁴²⁵ – figura como epígrafe ao lado do já citado verso do poema “*Noche*”, de Rivière. Sabemos da importância do gesto epigráfico, considerado por Compagnon o uso da citação por excelência, signo de relações diversas que o texto mantém com outros, mas, antes de tudo, “um grito, uma palavra inicial, um limpar de garganta, antes de começar realmente a falar, um prelúdio ou uma confissão de fé [...]” (COMPAGNON, 1996, p. 212).

A primeira vez que Daniel lê o verso é em um livro (cujo título ele não revela) traduzido por Samuel, de quem Julia guardava muitas traduções. O protagonista acredita estar flagrando uma declaração de amor e, por isso, passa a ler escondido livros dos quais Samuel tinha sido o

⁴²⁵ “Insone com comemorativos olhos frios”.

responsável pela tradução, acreditando que pela leitura ele estaria de alguma forma se conectando com esse imaginário ex-amante da mãe. Deixou os livros de lado quando percebeu, erroneamente, faz questão de enfatizar, que “Samuel Valverde havia perdido ressonância na caixa de lembranças da minha mãe” (*ECO*, p. 185)⁴²⁶.

Após o acidente, quando se instala temporariamente na casa de Charlotte e Beatriz, Daniel encontra o exemplar de Bourdet onde está plagiada a dedicatória de Samuel. O que ele não sabe é que os versos fazem parte de uma série de apropriações que certamente não foi inaugurada por Julia: Samuel, para quem “tudo está em Proust” também coleciona “*citas*”, encontros e citações, aos quais recorre de maneira furtiva, ao mesmo tempo em que, distraidamente, alude a seu próprio estratagema.

Quando escreve “*Look in my face; my name is Might-have-been*” no livro que dá a Julia, Samuel não está apenas escolhendo os versos de Dante Rosseti, na verdade está reescrevendo uma cena de leitura que ressignifica tanto o livro que desconhecemos, como a natureza de sua relação com ela. A cena, vedada a Daniel, é como um texto que se extravia e não se deixa ler, ou como o quadro de Vermeer, cuja cortina oculta uma paisagem que o espectador sabe que está ali, que permanece, mas que ele não pode descortinar sem destruir toda a composição.

Vamos à cena: desde muito jovem, Proust se interessa pela fotografia e por colecionar fotos de amigos, conhecidos, pessoas com as quais mantinha alguma relação pautada pela afinidade. Assim, aos vinte e dois anos consegue a foto de um jovem pelo qual se apaixonara: Edgar Albert o presenteia com uma foto-cartão atrás da qual escreve “*Look at my face, my name is Might have been/ I also called No More, Too Late, Farewell*”⁴²⁷. Segundo Brassai, em *Proust e a Fotografia* (2005)⁴²⁸, pouco tempo depois, Edgar falece em decorrência de uma apendicite, de forma que os versos, cuja origem Proust desconhecia naquele tempo, acabaram assumindo “um sentido premonitório, e Proust ficou convencido da fatalidade das dedicatórias” (BRASSAI, 2005, p. 34).

Eles o acompanharão ao longo dos anos e se tornarão parte de uma obsessão dupla: a fotografia, sua arma na luta contra a passagem do tempo, “nascida do desejo imemorial de deter

⁴²⁶ “Samuel Valverde había perdido resonancia en la caja de recuerdos de mi madre”.

⁴²⁷ “Olha meu rosto: meu nome é Aquele que Poderia ter Sido/ Chamam-me também Nunca Mais, Tarde Demais, Adeus”. A tradução dos versos pertence ao livro *Proust e a Fotografia*, de Brassai, traduzido por André Telles. A referência completa pode ser encontrada no final deste trabalho.

⁴²⁸ Neste livro, Brassai propõe pensar a escrita de *Em busca do tempo perdido* (1913-1927) a partir da paixão do autor pela fotografia, de cujas técnicas e efeitos teria se valido na composição de sua obra prima. Segundo o estudioso, os episódios mais marcantes de sua obra se apoiam em uma foto, uma imagem, cujas perspectivas são então trabalhadas pela narrativa. Brassai foi fotógrafo profissional e um grande leitor, segundo explica Roger Grenier no prefácio, tendo dedicado os últimos anos de sua vida à pesquisa a respeito de Proust sob a ótica da paixão que os unia.

o instante, arrancá-lo do fluxo da duração a fim de fixá-lo para sempre numa espécie de eternidade” (BRASSAÏ, 2005, p. 15) e a força profética (e trágica) da dedicatória. Brassai cita algumas das recorrentes reaparições dos versos de Rosseti na correspondência de Proust, habitualmente associados à tristeza evocada tanto pelo próprio poema, como também, e especialmente, pela imagem de Edgar, para sempre colada à ideia daquilo “que poderia ter sido e não foi”.

Como vimos, Edgar havia dedicado os versos sem identificar a autoria, descoberta mais tarde por Proust. Ele se apossa do que copia, legando a seu apaixonado leitor um recorte que antecipa a natureza de sua relação – e da própria vida – precocemente interrompida. É difícil acreditar na possibilidade de que um estudioso da literatura e da tradução, como Samuel, desconhecesse um evento tão marcante na vida de um de seus autores preferidos. Nesse sentido, não é despropositado afirmar que ele plagia o gesto de Edgar ao escrever aqueles mesmos versos, que voltam a circular “fora de lugar” com toda a carga simbólica neles depositada pela leitura de Proust.

Do mesmo modo, ainda que não tivesse conhecimento, Julia acabou reproduzindo a performance de Samuel ao copiar (cópia da cópia da cópia, “até o fim dos textos”) os versos no volume que dedica a Charlotte. Daniel, nosso último leitor, também sente a tragicidade daqueles versos e daquelas vidas, tanto que, no hospital, para onde é levado por Beatriz depois de um mal-estar, começa a delirar e a repetir “*look in my eyes*”, uma variante da primeira parte do verso inicial do poema. É Beatriz quem conta a Daniel seu devaneio, o que o deixa muito incomodado, uma vez que se trata de algo que escapa a seu controle⁴²⁹, algo de que a prima se recorda e ele mesmo não consegue, apesar de se esforçar para descobrir tanto a razão para ter ficado repetindo o pedido em inglês, como seu significado: o quê e a quem estava pedindo?

A imagem do leitor criado por Borges e descrito por Piglia, pode nos ajudar a compreender melhor o desamparo de Daniel, diversas vezes mencionado no romance: ele ocupa um lugar inseguro por se sentir estrangeiro em sua própria terra, mas sobretudo por se sentir excluído da narrativa que procura recompor. Como colecionador, acumula histórias, cartas,

⁴²⁹ Já falamos brevemente sobre a importância do estado de suspensão da consciência (seja quando o personagem sonha ou quando, em decorrência de uma febre, começa a delirar) na construção da narrativa de *El común olvido*, bem como mencionamos alguns fragmentos de *Em breve cárcere*, nos quais algo semelhante acontece. São momentos em que determinadas imagens – sobretudo as indesejadas, soterradas pela consciência – emergem e provocam um desarranjo no relato que os personagens tratam de manter sob controle. Outra história se conta nesse lugar-entre, para usar novamente a expressão que denota uma indeterminação. Na distração de si mesmo e do mundo ao redor, algo acontece e tem o potencial de provocar o reconhecimento do insuspeitado, de temores ou desejos que o sujeito não ousaria deixar chegar à luz da razão. Talvez Samuel esteja certo quando afirma que “tudo está em Proust”.

relatos imprecisos, mas sabe que está perdido, que desde menino, apesar do hábito de espionar as pessoas, não podia ver o mais importante: os olhos ausentes do quadro pintado pela mãe.

“Não obstante, alguma coisa falha, sempre nessa série: uma citação que se extraviou, uma página que se espera encontrar e que está em algum outro lugar”, afirma Piglia (2006, p. 26), e na busca, que constitui a narrativa, o que se alcança é a compreensão da falha e da falta. Daniel lê mal, não vê que os versos de Rosseti antecipam a cartografia do terreno arenoso no qual se perde: ele, que chegou tarde para falar com o melhor amigo do pai, que não estava ao lado de Julia quando a perdeu, que aceitou ser o último interlocutor de Ana (mesmo sem saber de fato que papéis desempenhava no teatro da memória da tia), percorreu ruas desconhecidas em busca de reconhecimento. “Meu nome é o que Poderia ter Sido”, talvez seja este o epitáfio que o protagonista escreve ao longo das mais de trezentas páginas e que esteve o tempo todo no livro de Bourdet, um dos preferidos da mãe.

Como nos lembra Vidal em *Estar entre: ensaios de literatura em trânsito*, ao se indagar a respeito do que é possível extrair das viagens na contemporaneidade, “diria que se volta delas com as mãos vazias, o que não significa que com isso não se possa fazer alguma literatura” (VIDAL, 2019, p. 91). A narrativa nasce (e talvez seja sua única possibilidade) da inabilidade que Daniel demonstra para ler as pistas, para decifrar os signos, cujo emblema pode ser a própria cidade de Buenos Aires. As ruas pelas quais passeia desenham uma cidade invisível sobre a cidade mapeável, visível, que os outros passantes parecem reconhecer como sendo a verdadeira. O protagonista reúne pedaços da uma paisagem elaborada pelo que restou do esquecimento e pela fabulação que os anos do exílio ajudaram a continuar e tenta fazer coincidir com o território que se apresenta a seu olhar. Podemos pensar em Irene, uma das cidades descritas por Marco Polo a Kublai Khan em *As cidades invisíveis* (1972): vista sempre a distância, do planalto, não é possível conhecê-la de dentro, pois ela é “uma cidade distante que muda à medida que se aproxima dela”. Segundo Marco Polo, a cidade é diferente para quem apenas passa por ela ou para os que lá vivem; “uma é a cidade à qual se chega pela primeira vez, outra é a que se abandona para nunca mais retornar” (CALVINO, 1990, p. 115).

El común olvido é também o relato de uma cidade – e de um lar – que não se recupera e que não revela mais que o engano da busca. Mais uma vez, é na literatura que encontramos uma chave (e a advertência): “Sozinho e lendo Nabokov, cujo oportuno conselho – não fantasiar retornos porque podem se transformar em uma realidade terrível – tenho desatendido até o dia de hoje” (ECO, p. 59)⁴³⁰.

⁴³⁰ “Solo y leyendo a Nabokov, cuyo oportuno consejo –no fantasear retornos porque pueden volverse horrible realidad– he desatendido hasta el día de hoy”.

O que essa incursão pelas cenas de leitura em Molloy e Alcoba nos mostra até aqui é que as escolhas de ambas estão estreitamente vinculadas aos modos singulares de capturar a experiência: Alcoba e o amor pelo pai e pelo francês, Molloy e seu labiríntico entrelaçamento de livros e autores, assumidamente lidos a partir da perspectiva do olhar deslocado, que é também sua singular maneira de habitar tempos e lugares. Procuramos delinear a diferença com que ambas mobilizam as leituras em suas obras e deixamos um ponto específico para ser desenvolvido a partir de agora. Trata-se da relação, consciente ou não, com uma certa tradição literária argentina, pautada no que Josefina Ludmer chama de “corpo do delito” e que remontaria, segundo a pesquisadora, à formação dos Estados Nacionais e perpassaria diversos campos do conhecimento.

Ludmer trabalha, em *O corpo do delito: um manual* (2002), com o que denomina de “contos de delitos”, formas organizacionais que compreendem imagens, cenas, constelações de trajetórias cartografadas a partir das relações que o delito desenha. Em suas palavras:

É um tipo de contos que não apenas estão na literatura argentina, em suas ficções, mas também na cultura argentina. Situam-se mais além da diferença entre ficção e realidade; situam-se entre texto e contexto, entre literatura e cultura. Ou, se se quer, entre “a literatura” e “a vida”, num dos espaços que as conectam (LUDMER, 2002, p. 13).

Se voltamos à pergunta de Piglia, “O que é um leitor?”, chegaremos a diferentes respostas, segundo a perspectiva adotada. Em *La casa de los conejos*, o relato de Poe nos oferece uma chave interpretativa importante: o Engenheiro é um grande leitor, que se identifica com Dupin e sua capacidade de enxergar o que nenhuma outra pessoa consegue. Despretensiosamente, conta à narradora que a ideia do *embute* (que se revela um embuste) teria nascido da leitura de um conto de Poe, conforme já explicamos no capítulo anterior. No final da narrativa, no texto assumido pela voz adulta, temos a revelação do “delito” cometido pelo leitor de Poe: “o Engenheiro havia transposto o jogo que Dupin tinha visto se realizar sobre um mapa, para a configuração de uma cidade real. Só mudou de escala. E a aposta” (*LCC*, p. 133)⁴³¹.

Em seguida, a narradora se nega a acreditar que um conto de Poe pudesse ter servido como arma em uma “guerra suja”: “Não, não pode ser tão simples. E Poe não pode ser um cúmplice. Não. Nem mesmo Dupin” (*LCC*, p. 133)⁴³². A adulta, que releu “A carta roubada” e

⁴³¹ “el Ingeniero había transpuesto el juego que Dupin había visto realizar sobre un mapa a la configuración de una ciudad real. Sólo cambió de escala. Y la apuesta”.

⁴³² “No, no puede ser tan simple. Y Poe no puede ser un cómplice. No. Ni siquiera Dupin”.

nas suas entrelinhas divisou a possibilidade de um relato perverso, isto é, de um outro relato que ela não ousa contar, coloca em evidência outro leitor – seu leitor – a quem cabe decifrar na superfície do mapa aquilo que escapa ao olhar que se supõe inocente.

Nesse sentido, vale a pena recuperar a ideia defendida por Piglia, a partir de Leo Strauss, de que ler nas entrelinhas “como se sempre houvesse algo cifrado”⁴³³ é um ato político. No ensaio intitulado “*Teoría del complot*” (2002), Piglia compreende o complô como uma forma de combater mecanismos de controle que o Estado exerce, quase sempre, a partir da premissa de que existe um inimigo – invisível, que conspira contra a ordem – a ser combatido, o que justificaria o uso indiscriminado do poder. Não vamos voltar à questão, mas é interessante lembrar dos argumentos com que quiseram fundamentar a teoria dos dois demônios na Argentina ou dos eufemismos a que algumas pessoas recorrem para se referir à ditadura civil-militar no Brasil: política nacional de enfrentamento à corrupção e à subversão, intervenção democrática, movimento de 1964, “Dia da liberdade”, para citar apenas alguns⁴³⁴.

À semelhança de Ludmer, Piglia considera a existência de uma tradição do romance argentino orientada pela lógica do complô – e do delito. Autores como Borges, Macedonio Fernandez e Robert Arlt são alguns dos que constroem suas narrativas em torno da presumida existência de uma conspiração: haveria sempre uma trama na qual os personagens se veem capturados, uma situação que encobriria outra ordem de relações, percebidas pelo sujeito que passa então a conspirar contra essa outra ordem – “há que construir um complô contra o complô” (PIGLIA, 2002, não paginado)⁴³⁵. Em Piglia, também estamos imersos em um universo conspiratório, desde suas “Teses sobre o conto”, sabemos que enquanto o narrador entrega ao leitor uma história, outra está sendo tramada às escondidas e pode ou não ser revelada ao final, desacostumando o olhar do leitor.

Nesse sentido, a citação de parte do conto “A carta roubada” nas páginas finais de *La casa de los conejos*, bem como a reflexão desenvolvida pela narradora, nos colocam frente à possibilidade de um duplo delito, que não se resolve na própria narrativa. Temos, em primeiro lugar, o delito que insere o Engenheiro, esse sujeito anônimo, identificado pelo papel que

⁴³³ “como si siempre hubiera algo cifrado”.

⁴³⁴ Ao mesmo tempo em que defensores do Golpe minimizam seus efeitos e se utilizam de expressões neutras ou mesmo elogiosas, há movimentos que reúnem estudiosos, como o historiador Paulo César Gomes, com o fim de tornar mais acessíveis documentos, livros, filmes, debates, artigos e outros materiais sobre a história recente do Brasil e de outros países da América Latina. Cf. <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/03/bolsonaro-se-refere-a-aniversario-do-golpe-de-64-como-dia-da-liberdade.shtml>. Acesso em: 02 abr. 2020.

<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/03/golpe-de-64-e-marco-para-a-democracia-brasileira-diz-defesa.shtml>. Acesso em: 02 abr. 2020.

[https://www.historiadaditadura.com.br/sobre/;](https://www.historiadaditadura.com.br/sobre/)

<https://www.youtube.com/channel/UC23UMRXSeC8P51saoOUDVCQ>. Acesso em: 15 mar. 2020.

⁴³⁵ “hay que construir un complot contra el complot”.

desempenha no interior da conspiração contra o Estado opressor, na casa dos coelhos. É ele quem planeja o esconderijo que deve abrigar a imprensa do grupo, uma das principais estratégias no combate à linguagem oficial e ao controle da informação. *Evita Montonera* foi pensada como ferramenta tanto para divulgar as ações do grupo, silenciadas em outras fontes, como para orientar e alertar os membros, simpatizantes e a sociedade de maneira geral, quanto à existência de distorções no discurso que procurava justificar assassinatos e desaparecimentos⁴³⁶.

O *embute* é a prova do delito cometido contra o poder oficial e, de igual maneira, o que conduz ao delito número dois: “Esse homem não sabia o endereço, pode ser, mas tinha o projeto na cabeça, conhecia perfeitamente o desenho e a construção, conhecia até os materiais de que estava feita. Pôde reconhecê-la perfeitamente” (*LCC*, p. 130)⁴³⁷. Ao recobrar o momento em que o Engenheiro expôs sua teoria a respeito da evidência excessiva, a narradora observa que “podia recordar com muita nitidez seu olhar e seu sorriso” (*LCC*, p. 131)⁴³⁸. Ela revisita o relato de Poe após a revelação feita por Chicha Mariani e o lê a partir da informação com a qual não contava anteriormente, o que nos leva a pensar que a menção ao olhar e ao sorriso do Engenheiro, que de outro modo poderia denotar apenas o encantamento despertado na menina e recordado pela adulta, está na verdade permeada pela descoberta dessa outra forma de ler.

Estaria a leitora (a que nos escreve) diante de uma narrativa previamente revelada à criança, isto é, a evidência excessiva estaria no fato de que o Engenheiro havia planejado construir o esconderijo de tal forma que pudesse posteriormente reconhecê-lo? “Há estratégias sutis, muito sutis. Às vezes, até mesmo selvagens. Estratégias para dominar os outros e ter a última palavra. Para reencontrar uma carta roubada e para salvar a própria pele, ainda que isso signifique possibilitar um massacre?” (*LCC*, p. 133)⁴³⁹, reflete a adulta. Logo adiante, ela afirma também querer acreditar na existência de outras evidências excessivas⁴⁴⁰, o que propõe outro

⁴³⁶ O site *Ruinas digitales* abriga o acervo completo da revista, editada e distribuída entre 1975 e 1979. Cf.: <http://www.ruinasdigitales.com/blog/revista- evita-montonera-coleccion-completa/>. Acesso em: 22 mar. 2020.

⁴³⁷ “Ese hombre no conocía la dirección, puede ser, pero tenía el plano en la cabeza, conocía perfectamente el diseño y la construcción, conocía hasta los materiales de que estaba hecha. Pudo reconocerla perfectamente”.

⁴³⁸ “podía recordar con gran nitidez su mirada y su sonrisa”.

⁴³⁹ “Hay estrategias sutiles, demasiado sutiles. A veces, incluso salvajes. Estrategias para dominar a los otros y tener la última palabra. Para reencontrar una carta robada ¿y para salvar el pellejo aun al precio de posibilitar una masacre?”

⁴⁴⁰ Aqui cabe uma observação: na edição publicada na Argentina, cuja tradução foi realizada por Brizuela, a frase “Je veux croire aussi qu’il y a bien d’autres ‘excessives évidences’” (ALCOBA, 2007, p. 144) foi omitida, o que altera significativamente a leitura. Não sabemos se ela foi extraída por esquecimento ou propositalmente. Recentemente, em 2018, na edição comemorativa dos dez anos de publicação, revisada pela autora, a frase ressurge. A respeito da omissão desta frase e de outras alterações, lidas como intervenções propositalmente do tradutor, vale a pena conferir o artigo “En el embute del francés: sobre *Manèges/La casa de los conejos* de Laura Alcoba”, no qual Santos e Gasparini afirmam que a tradução de Brizuela tratou de desvelar o “manto protetor” sob a qual a narradora adulta se ocultaria. Cf. GASPARIINI; SANTOS, 2015.

protocolo de leitura: que evidências devemos ler ali? Quem tem, afinal, a última palavra? Como construir o sentido contra o torturador?

O Estado trama seu delito apagando os rastros, como se ele não existisse; escreve um enredo no qual o sujeito se vê imerso a tal ponto que ele parece o protagonista de uma história pensada para não existir narrativamente. A traição, forçada ou não, é a superfície sobre a qual repousa a desconfiança, enquanto em outro lugar acontece a verdadeira conspiração ou o verdadeiro embuste.

Ao “ouvir” o Engenheiro por trás das palavras de Dupin, “na tradução de Charles Baudelaire” (*LCC*, p. 131), como faz questão de apontar a narradora, ela não apenas cita Poe, mas faz referência a sua entrada no campo hispano-americano, pois conforme observa Casanova (2002), remetendo a uma entrevista de Borges, Poe não somente ingressou no cânone europeu após a tradução de Baudelaire, mas foi lido em castelhano sobretudo a partir da leitura do poeta francês. Claro que podemos pensar que por estar na França, ela provavelmente teria uma versão francesa a sua disposição, mas a questão é: por que destacar a tradução? A leitura de Poe a partir de Baudelaire remonta a sua conexão com o Simbolismo, que os leitores (críticos) da tradução do poeta francês vincularam à obra do primeiro: assim, temos o engendramento de um modo de ler que opera por deslocamento.

Em Molloy, o delito se faz presente como modo de ler e se aproximar aos textos, desde suas análises e afinidades literárias (pensemos em Sarmiento, que se apropria delituosamente da tradição por meio da tradução desviante – traição? – do cânone europeu)⁴⁴¹ até seus escritos ficcionais e autorreferenciais. Conforme observa Ariel Schetinni na apresentação do livro *Poses de fin de siglo* (2012), que reúne ensaios nos quais Molloy explora relações entre gênero e nação na literatura do final do século XIX e começo do século XX,

⁴⁴¹ Tradição-tradução-traição. Os três termos mantêm estreita relação desde a etimologia: tradição (“ato de transmitir ou entregar”) e traição (“deslealdade”) se originam do vocábulo latino *trādītīo-ōnis*, isto é, em ambos os casos se trata de “passar algo adiante, entregar”. A questão é o “que” se passa adiante. Tradução (*trāductīō-ōnis*), por sua vez, significa “transpor de uma língua a outra”, ou seja, novamente a questão passa pela transmissibilidade, pela ideia de levar algo de um lugar a outro. Cf. Cunha, 2010, p. 643. Nesse sentido, existe uma tradição que enxerga o tradutor com desconfiança, como um usurpador, alguém que se aproveita do texto do outro e o usa como desejar, o que nem sempre é visto de forma negativa, a depender da leitura que se faz. A expressão “*traduttore, traditore*”, bastante conhecida mesmo por aqueles que não se dedicam ao estudo da tradução, encontra eco, por exemplo, em “*Traduttore, truffatore*” (2013), do poeta Fabio Morábito, que transita entre o italiano, língua materna, e o espanhol, aprendido aos 15 anos no México. Nele, o escritor e tradutor defende que traduzir é abrir um espaço exíguo por onde fluem as próprias palavras, sopradas ao autor do texto. Ao mesmo tempo, defende a ideia de que todo escritor trai sua língua materna, porque escreve em uma língua que não é a própria, uma “língua sem lágrimas”. Já Nancy Huston, que adotou o francês como língua literária, voltando ao inglês mais de uma década depois, e pratica a autotradução em ambos os idiomas, escreveu o ensaio “*Traduttore non è traditore*”, que integra o livro *Pour une littérature-monde* (2007), originado de um ciclo de debates e de um manifesto. Nele, a autora argumenta que o que mobiliza o tradutor, como qualquer escritor, é o desejo de expandir o mundo, de torná-lo habitável. Cf. MORÁBITO, 2013, p. 34-42; HUSTON, 2007, p. 151-160.

seus textos nunca buscam um leitor, buscam um cúmplice. [Molloy] Constrói essa intimidade da transgressão em grupo como a de um complô na qual nos reunimos neste livro para brincar seriamente, como nos verdadeiros jogos, em que tramamos o golpe perfeito e o delito sem culpa (SCHETTINI, 2012, não paginado)⁴⁴².

Embora esteja tratando dos textos que compõem a obra apresentada naquele momento, Schettini evidencia aspectos próprios do universo escritural de Molloy, no qual o leitor parece convidado a espiar a derrisão de tudo o que se quer grandioso ou inteiro, a ouvir, nas vozes altissonantes, o assombro da dúvida. Trata-se de olhar por um ângulo diferente, insuspeitado, para os cantos, esses lugares que mal sabemos que existem⁴⁴³.

Em *El común olvido*, além dos “roubos”, literários ou não, temos outros elementos e situações que evidenciam tanto a ideia de complô, quanto de outras práticas delitivas. Daniel desconfia de seus interlocutores, acredita que estão ocultando informações importantes, assim como sua mãe fizera no passado, quando, por exemplo, o levava de carro até uma igreja à qual poderiam ir caminhando: “talvez me levar até Saint Saviour’s lhe desse uma desculpa. Para quê, eu não sei” (ECO, p. 100)⁴⁴⁴.

O protagonista não está isento da prática transgressora que permeia a narrativa, o que podemos observar no próprio fato de ele estar sempre à espreita, esperando a tia revelar algum segredo, espiando o diário que a mãe pedira que fosse queimado: “[...] o lixo – meu lixo, meu acervo de papeizinhos – é droga e eu, um viciado em memórias alheias” (ECO, p. 150)⁴⁴⁵.

A citação anterior remonta a um momento de digressão em que Daniel se compara a uma mulher que chamara sua atenção enquanto descia uma escada rolante. Ele havia sentido um forte odor e buscava descobrir a origem do mau cheiro até se deparar com uma mulher elegantemente vestida que, entretanto, levava uma bolsa “tão deformada pelas centenas de papéis que pareciam constituir seu principal conteúdo, que só a pressão do braço de sua proprietária conseguia mantê-la mais ou menos fechada” (ECO, p. 148)⁴⁴⁶. Por causa desse

⁴⁴² “Sus textos nunca buscan un lector, buscan un cómplice. Construye esa intimidad de la transgresión en un grupo como la de un complot en la que nos reunimos en este libro para jugar seriamente, como en los verdaderos juegos, en el que tramamos el golpe perfecto y el delito sin culpa”.

⁴⁴³ Para que não fique muito abstrato, podemos pensar, por exemplo, no fragmento “*Últimas palabras*”, do livro *Varia Imaginación* (2003). Nele, acompanhamos a lembrança de uma visita à casa de León Trotsky, na qual uma moça se esmera em narrar os últimos instantes de vida do revolucionário e recita suas (supostas) palavras finais, grandiosas e condizentes com a imagem de uma morte “digna” de um homem célebre. Entretanto, ao final aparece outra versão, “lida em algum lugar” (p. 42), segundo a qual, Trotsky teria se dirigido à esposa e pedido para que ela não deixasse que outros o despissem.

⁴⁴⁴ “acaso llevarme a Saint Saviour’s le proporcionaba una excusa a mi madre. Para qué, no lo sé”.

⁴⁴⁵ “[...] la basura –mi basura, mi acopio de papelitos– es droga y yo un adicto de memorias ajenas”.

⁴⁴⁶ “tan deformada por los cientos de papeles que parecían constituir su principal contenido que sólo la presión del brazo de su propietaria lograba mantenerla más o menos cerrada”.

elemento dissonante, Daniel decide segui-la, desconfiado de que a bolsa poderia contar algo mais, que justificasse o fedor que provinha dela. Aqui temos uma alusão ao já mencionado conto “O homem da multidão” (1842), visto que à semelhança do narrador de Poe, Daniel segue a mulher na tentativa de descobrir um segredo, mas sua deambulação não obtém nenhum resultado, pois, como qualquer outro passante, ela se deteve a olhar vitrines, “pausando levemente para assegurar com a pressão do antebraço sua compacta carga de demência, e se perdeu na multidão” (*ECO*, p. 150-151)⁴⁴⁷.

Como o velho decrépito do conto de Poe, também esta mulher não se deixa ler, mas Daniel sabe que algum mistério envolve o volumoso e fétido conteúdo de sua bolsa: é a mulher da multidão e é nela que se perde sua “extraordinária história”. Embora as atitudes de ambos os narradores se assemelhem, há uma diferença importante: Daniel vai segui-la por muito menos tempo, pois, como um sujeito do século XX, certamente está ciente de que a multidão é anônima, é uma massa que caminha e para diante de vitrines. Dela, nada pode ser extraído, exceto a suspeita de sua desordem. Ainda assim, ele se identifica com a mulher e o excesso que carrega consigo e que ela mal consegue conter junto ao corpo enquanto caminha pela cidade.

Temos também o relato de Eduardo Vélez, irmão de Juan, o amigo de Charlie que havia enviado uma carta a Daniel anos antes para relatar a morte do pai do protagonista. Segundo Eduardo, Juan “de vez em quando (talvez sempre) cobrava a amizade sem que seu pai soubesse, não prestava muita atenção ao que o rodeava” (*ECO*, p. 122)⁴⁴⁸, referindo-se a alguns objetos que o irmão furtara no período em que cuidava de Charlie. O próprio Eduardo, suspeito de ser o delator de Jorge, está enredado na trama delituosa, ainda que os fragmentos que apontam para sua participação configurem apenas suspeitas: “só vou te dizer que a pessoa que o delatou era alguém que sentia muita raiva dele e tinha uma ótima colocação” (*ECO*, p.121)⁴⁴⁹, observa Beatriz em uma das conversas com o primo.

É notadamente quando o tema se encaminha para questões políticas que os personagens a quem Daniel entrevista – praticamente interroga – se mostram mais retraídos, desviam o assunto ou se limitam a observações vagas, utilizando-se de evasivas como “teve que ir embora”, “estava muito envolvido em política”, por exemplo. É como se a censura tivesse se infiltrado tão profundamente no cotidiano das pessoas, que, mesmo com o início da

⁴⁴⁷ “pausando levemente para asegurar con la presión del antebrazo su compacta carga de demencia, y se perdió en la multitud”.

⁴⁴⁸ “Juan de vez en (a lo mejor siempre) se cobrava la amistad sin que tu padre lo supiese, no prestaba mucha atención a lo que lo rodeaba”.

⁴⁴⁹ “sólo te voy a decir que lo delató alguien que le tenía mucha rabia y que estaba muy bien ubicado”.

redemocratização, prevalecesse a necessidade de se expressar de forma cifrada e abster-se de qualquer afirmação que pudesse ser interpretada de maneira comprometedora.

Como observa Piglia (2002), Estado e complô caminham juntos, o que pode explicar por que, aos insistentes questionamentos de Daniel, seus interlocutores ora respondem como se houvesse cumplicidade entre eles (“você sabe a que me refiro” é uma expressão recorrente, mas Daniel raramente sabe), ora se esquivam deliberadamente. Existe uma atmosfera de desconfiança e intriga que a linguagem e os vários silêncios evidenciam e apontam, não apenas para o nível intersubjetivo, mas social e político, como é possível depreender da seguinte observação feita por Samuel: “você sabe que o pessoal daqui ainda tem raiva dos que se foram, ainda mais se trocaram a nacionalidade, aí dificultam as coisas” (*ECO*, p. 154)⁴⁵⁰.

O desaparecimento das cinzas de Julia no cemitério, que à primeira vista parece simples questão burocrática, pode, como vimos no capítulo precedente, ser lido como a parte visível de todo um sistema político que se queria invisível e invisibilizador, signo do que Samuel chama de “macabra imaginação nacional”.

O próprio corpo de Daniel é um corpo para o delito, um corpo fragilizado, cultural, social e politicamente, que se deixa ler em sua diferença – “essa maneira que você tem de se mover como se estivesse deixando o corpo para trás, esse não estar de todo no mundo” (*ECO*, p. 51)⁴⁵¹ –, sempre à deriva, por isso caminhar à noite é se expor não apenas aos marginais, mas também ao poder regulador da sociedade.

Se, como defende Porto (2017, p. 75), a partir de Le Breton, é através da corporeidade que o ser humano constrói sua relação consigo mesmo e com o mundo, no caso de Daniel há um descompasso que não apenas o converte em outro para si mesmo, mas o coloca em estado de tensão com a construção discursiva dominante. Sua sexualidade, esse “algo que não tem nome”, para retomar a expressão que se repete algumas vezes no romance, faz de seu corpo lugar para a violência e a violação; em outras palavras, para o assujeitamento. É assim que, durante a madrugada, Daniel é abordado pela polícia enquanto tentava se afastar de uma briga que acabara de presenciar. Um dos agentes pede para ele mostrar os documentos e o rapaz afirma ser estrangeiro, crente de que nesse caso estaria mais protegido: “me olhou com mais desprezo ainda, talvez até com raiva, ao sentir que suas táticas se veriam restringidas. Além de *puto* você me saiu *gringo*, saia antes que me arrependa e *volta pra Disneylândia, maricas*”

⁴⁵⁰ “sabés que la gente acá todavía le tiene rabia a los que se fueron, sobre todo si cambiaron de nacionalidad, por ahí te ponen trabas”.

⁴⁵¹ “esa manera que tenés de mandarte mudar como dejando atrás el cuerpo, ese no estar del todo en el mundo”. A observação citada é feita por Beatriz em um dos encontros, quando compara Daniel a Julia, afirmando que mãe e filho deixariam transparecer no corpo seu desencaixe, um “não ser daqui” que não se limita à geografia.

(*ECO*, p. 52, grifos nossos)⁴⁵². Curiosamente, naquele que deveria ser o seu lar, ao menos simbolicamente, Daniel precisa se afirmar como estrangeiro para ter algum direito garantido.

O que chama mais a atenção nessa parte da narrativa é o que ele conta depois, atribuindo a Simón a responsabilidade pelo relato:

Simón me contou que uma vez em Buenos Aires um homem pegou seu primo, o fez entrar em um carro, se identificou como policial e, ao chegar na delegacia o fez se despir, vestir cinta-liga e meias e cantar para o resto dos rapazes. Parece uma história armada, aperfeiçoada por seus muitos narradores, uma das muitas lendas urbanas do viajante gay. Acho difícil acreditar que em Buenos Aires exista uma seção tão sofisticada, de filme de Sternberg ou Visconti, mas Simón me garante que é verdade (*ECO*, p. 52)⁴⁵³.

A verdade, já afirmava Piglia, é “um relato que outro conta. Um relato parcial, fragmentário, incerto, falso também, que deve ser ajustado com outras versões e outras histórias” (PIGLIA, 2009, p. 88)⁴⁵⁴. Assim, apesar de suspeitar da verdade contida no relato de Simón – que por sua vez foi narrado pelo primo –, Daniel não deixa de registrá-lo, isto é, de inscrevê-lo lado a lado de sua própria experiência com a força policial. Conceder voz e lugar a estes outros narradores é um meio de dar a conhecer a outra ficção, que é sustentada pelos aparatos do poder, ou seja, é um modo de desconstruir a suposta transparência de sua Verdade e expor essa outra lógica do delito.

As cenas de leitura e do(s) delito(s) – imaginados, ficcionalizados, hipotetizados – em Molloy e Alcoba perfilam modos de ler e compreender o papel dos textos e das várias formas de apropriação na urdidura do próprio projeto ético-estético. Seus modos de citar permitem pensar em proximidades: ler mal – que em Alcoba pode ser ler para o mal –, ler para se constituir como sujeito, ler em tradução, ainda que nesse caso lidemos com diferentes sentidos da expressão. Em Molloy, ler em tradução é, antes de tudo, efetuar desvios, deslocar os sentidos ou desacostumar o olhar, isto é, ler no mesmo texto outro texto, aprender de novo a ler, com a abertura e a resistência que cada idioma tem a oferecer. Em Alcoba, trata-se de uma relação

⁴⁵² “me miró todavía con más desprecio, quizá con rabia, al sentir que sus tácticas se verían restringidas. Gringo encima de puto resultaste, salí antes que me arrepienta y volvete a Disneylandia, maricón”.

⁴⁵³ “Me contó Simón que una vez en Buenos Aires un hombre levantó al primo, lo hizo subir a un auto, se dio a conocer como policía, y una vez en la comisaría lo hizo desvestirse, ponerse en portaligas y medias, y cantar para el resto de los muchachos. Suena a relato armado, perfeccionado por sus muchos narradores, una de las tantas leyendas urbanas del viajero gay. Me cuesta creer que en Buenos Aires haya una seccional tan sofisticada, de film de Sternberg o Visconti, pero Simón me asegura que es cierto”.

⁴⁵⁴ “La verdad es un relato que otro cuenta. Un relato parcial, fragmentario, incierto, falso también, que debe ser ajustado con otras versiones y otras historias”. Piglia está se referindo à forma como Walsh constrói sua obra de modo a evidenciar a tensão entre diferentes versões que circulam acerca de determinados fatos, o que problematizaria a ideia de acesso direto à verdade. Nesse sentido, em Walsh, a verdade pressupõe lutas (sociais, discursivas, políticas) e o desmonte da versão única, sustentada pelo Estado.

muito marcada pela necessidade de fuga e abrigo, pelo silêncio (no que ele representa de sentença ou salvação) e pelo medo.

A literatura ocupa um lugar central na experiência das duas autoras e, além da questão propriamente subjetiva, pode ser compreendida como um dos meios de se relacionarem com as territorialidades que (as) atravessam e com as quais se lançam ao universo literário, de trabalhar modos de dizer e silenciar, assim como de construir afastamentos ou aproximações ao campo literário argentino.

4.2 CAMPO LITERÁRIO E TERRITORIALIDADES

Para quem se escreve um romance? Para quem se escreve uma poesia? Para pessoas que leram determinados outros romances, determinadas outras poesias. Um livro é escrito para que possa ser posto ao lado de outros livros, para que entre numa prateleira hipotética e, ao entrar nela, a modifique, expulse dali outros volumes ou os faça retroceder para a segunda fileira, reclame que se coloquem na primeira fileira certos outros livros.

Italo Calvino. *Assunto encerrado*.

Um campo literário e, de maneira mais ampla, campo intelectual, pode ser definido, como vimos no início deste capítulo, como um sistema regido por determinadas linhas de força, estratégias que fazem parte de uma estrutura na qual (e às vezes contra a qual) cada autor trava suas batalhas, que são também batalhas de outros que os precederam e dos que virão, pela existência – pela visibilidade – literária. Trata-se, sumariamente, da questão, como lembra Casanova (2002), de olhar com mais atenção e de modo diferido o “motivo do tapete”, metáfora que a pesquisadora retoma de Henry James e que considera um convite à reflexão sobre a noção de perspectiva. Em suas palavras, “caso se faça um esforço de ver o conjunto do tapete como uma configuração coerente então tem-se alguma chance de compreender a particularidade do motivo específico que se quer ver aparecer” (CASANOVA, 2002, p. 17). Nesse sentido, seria preciso reencontrar a ligação do singular com a totalidade que possibilitou sua emergência na cena literária, isto é, a relação do autor – a posição ou as posições que ocupa – com outros sujeitos e instituições cujas posições e disposições, por sua vez, também determinam e são determinadas pelas disputas dentro do campo.

Não se trata, conforme esclarecem Bourdieu e Casanova⁴⁵⁵, de adotar um olhar reduutivo, que tomaria a obra como simples reflexo do meio, isto é, como seu produto, em oposição a uma

⁴⁵⁵ Cf. BOURDIEU, 1996, em especial, p. 124; 230-237; CASANOVA, 2002, p. 19.

leitura interna – “arte pela arte”, “reino da criação pura” (CASANOVA, 2002, p. 26). O campo literário (assim como outros campos) se constitui, se mantém e se transforma a partir de um permanente conflito (de posições, sobreposições e oposições), de modo que seu princípio organizador é, nas palavras de Bourdieu (1996, p. 263), a “própria luta”.

Se, por um lado, existe uma intrínseca conexão entre o conceito de campo literário e o território concreto, geopoliticamente demarcado, por outro, não se pode ignorar os processos singulares de apropriação simbólica e afetiva, que conformam e dão lugar a novas territorialidades, nem sempre coincidentes com a materialidade pressuposta no substantivo.

Piglia, em *Formas breves* (2004, p. 69), observa que “toda verdadeira tradição é clandestina, se constrói retrospectivamente e assume a forma de um complô” e se pergunta o que caracterizaria um romance argentino ou se existiria de fato um romance “argentino”, ao que responde, em seguida, que “todos nós, romancistas argentinos, escrevemos (também) para responder a essa pergunta” (PIGLIA, 2004, p. 69). Uma das características que determinam o capital literário de um país é – como explica Casanova, em consonância com Paul Valéry – sua antiguidade, uma vez que ela testemunharia não apenas a riqueza, mas especialmente a nobreza da literatura nacional, atestada pelos clássicos e obras reconhecidas como universais. Assim, continua a pesquisadora, nomes como Shakespeare, Cervantes, entre outros,

resumem ao mesmo tempo a grandeza de um passado literário e nacional, a legitimidade histórica e literária conferida por tais nomes a uma literatura nacional e o reconhecimento universal – portanto enobrecedor e conforme à ideologia não nacionalista da literatura – de sua grandeza [...]. O “clássico” encarna a própria legitimidade literária, isto é, o que é reconhecido como A literatura, a partir do que serão traçados os limites do que será reconhecido como literário, o que servirá de unidade de medida específica (CASANOVA, 2002, p. 29-30).

Nesse sentido, Piglia denota o caráter conflitivo e complexo que subjaz a ideia de tradição – aspecto que podemos estender a “campo literário” –, marcada por disputas nem sempre visíveis, como aponta também Casanova, mas certamente perceptíveis para os envolvidos, sobretudo no caso daqueles que se encontram mais afastados dos centros consagradores, dos quais Paris é ainda um forte paradigma.

É assim que, no século XVI, por exemplo, com *A defesa e a ilustração da língua francesa* (1549), de Du Bellay, inicia-se o processo de valorização da língua francesa, pensada contra a influência da Igreja (e contra o latim) para fundar a própria tradição, pautada no enriquecimento da língua e na apropriação por desvio. Aqui estamos próximos ao que afirma Piglia, pois o que Du Bellay preconiza não é simplesmente que os textos da tradição clássica sejam lidos e traduzidos para a língua francesa, como já se fazia, mas convertidos,

transformados em “bens literários franceses” (CASANOVA, 2002, p. 76). Trata-se de uma construção que opera por meio da transposição da herança da língua e da cultura contra a qual se luta, isto é, de armar um complô e fundar nesse movimento o espaço literário francês.

No decurso de um intrincado processo que envolve estudo, variadas disputas e, sobretudo, a insistência na exploração e valoração dos recursos da língua, o francês impõe seu valor simbólico, cuja crença, por sua vez, contribui para fortalecer ainda mais seu estatuto de língua literária⁴⁵⁶. A tradição que se torna praticamente incontestável funda-se, como tratamos de retomar brevemente, sob o signo da conspiração armada contra a hegemonia da cultura e língua latinas, sem que isso tenha significado a adoção de uma postura inaugural com relação à cultura (e a língua) até então dominante.

Posteriormente, no que Casanova denomina de segunda etapa da gênese do espaço literário mundial, outras línguas e culturas entrarão na disputa pela hegemonia, ou ao menos contra a hegemonia exercida pela França, contestada notadamente pela Inglaterra e Alemanha ao longo do século XVIII. Nesse processo, foram determinantes as contribuições do pensador alemão Johann Herder, que defendeu e participou da nacionalização da língua e da literatura alemãs. A denominada revolução herderiana, como define Casanova, não diz respeito somente à oposição declarada ao modelo e ao domínio franceses, mas a seus efeitos, que ultrapassaram a própria Alemanha e se tornaram uma arma a que recorreram outros países na busca por um lugar a partir do qual entrar de fato na disputa. Com Herder, a legitimidade literária se desloca para os aspectos populares e nacionais – sendo a língua um elemento sumamente importante –, de modo que cada cultura encontraria em si mesma a fonte de seu valor e existência.

Como é possível perceber, na proposta herderiana, o território – pensado aqui especialmente como aquele delimitado geopoliticamente – torna muito próximas as relações entre os aspectos literários e políticos, ou seja, é preciso escrever nacionalmente, ampliar as produções em língua materna, para então enriquecer (dotar de capital, acumular) a língua e a literatura, entrar em cena na república mundial das letras, para retomar a expressão utilizada por Casanova no título e ao longo do livro.

Na cartografia do espaço mundial que se propõe a fazer, a pesquisadora enfatiza a correlação existente entre as diferentes temporalidades e o maior ou menor patrimônio (em

⁴⁵⁶ Casanova explica que o movimento iniciado por Du Bellay é concluído no final do século XVII, com a vitória dos Modernos (referindo-se à chamada disputa dos Antigos e Modernos. Cf. p. 90 ss), a partir da qual a língua francesa consolida seu poderio. A pesquisadora afirma que não somente no território francês, mas por toda a Europa, a crença na superioridade da língua atua em duas frentes, que se fortalecem mutuamente, ou seja, à crença no poder e valor da língua corresponde sua expansão e a adoção em tratados internacionais, assim marca de civilidade e cultura (CASANOVA, p. 92 ss).

alguns casos herança de outras formas de dominação) com o qual cada nação entra na concorrência, sempre desigual e discordante, entre diferentes posições e posicionamentos. Se, por um lado, a língua e a literatura contribuem para edificar a nação, estreitando os laços com o território, como fica mais notável nos movimentos de descolonizações e fundação de uma “comunidade imaginada”, nas palavras de Benedict Anderson, por outro, a antiguidade se alia à maior autonomia do espaço literário em relação ao compromisso com o nacional.

Para ilustrar com o caso da América Latina, podemos recorrer à minuciosa análise empreendida por Doris Sommer, que deu origem ao livro *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina* (2004). No primeiro capítulo, por exemplo, ela reconhece que:

o conceito de romance nacional quase não precisa ser explicado na América Latina; é frequentemente um livro de leitura obrigatória no ensino médio como fonte de história e orgulho literário [...]. Por vezes incluídos em antologias didáticas e encenados em peças teatrais, filmes e séries de televisão, os romances nacionais são em geral tão identificáveis quanto os hinos nacionais (SOMMER, 2004, p. 18).

Sommer faz referência especialmente às obras românticas, cujo desenvolvimento coincide com as guerras pela independência (início do século XIX) e, por conseguinte, formam parte de projetos de Estado-Nação: era preciso escrever a nação, construir seus fundamentos e engendrar sua história. Os escritores desse período, muitos dos quais ocuparam cargos políticos, como Sarmiento e Andrés Bello, por exemplo, eram impulsionados tanto pela necessidade de começar uma história própria que legitimasse a nação, como também de sinalizar o futuro almejado (SOMMER, 2004, p. 22).

Na análise dos projetos autobiográficos de autores do século XIX, particularmente no capítulo “*La autobiografía como historia: una estatua para la posteridad*”, do livro *Acto de presencia* (1996), Molloy chama a atenção para a elaboração de uma convergência entre a imagem individual (assentada na autofabulação) e um *ethos* nacional. Ela defende a manifestação de um vínculo cuja natureza se revelaria ainda mais íntima do que a escrita de suas obras permitiria perceber, referindo-se mais especificamente a Sarmiento, a respeito de quem faz a seguinte observação:

Não é só que Sarmiento se vê como argentino exemplar; ele é a própria Argentina, forma com sua pátria um único corpo indissolúvel: “eu nasci em 1811, no nono mês depois do 25 de maio” (p. 160), escreve, estabelecendo assim, sem evasivas, um elo genético, fazendo coincidir o momento de sua gestação com o da independência de sua pátria (MOLLOY, 1991, p. 197, grifo da autora)⁴⁵⁷.

⁴⁵⁷ “No es sólo que Sarmiento se ve como argentino ejemplar; es la Argentina, forma con su patria un único cuerpo indisoluble: ‘yo he nacido en 1811, el noveno mes del 25 de mayo’ (p. 160), escribe, estableciendo así, sin

O fragmento citado pela autora foi extraído do livro *Recuerdos de Provincia* (1850), publicado cinco anos depois de *Facundo* (1845) e, de certo modo, escrito como resposta a seus críticos e modelo para e da pátria recém fundada. Nesse sentido, sua vida, como destacou Molloy, ultrapassa o caráter individual, presumido no prefixo *bios*, e avança em direção ao projeto (e à própria projeção), orientado para a história que se queria então construir.

Muitos dos romances gestados no século XIX também atrelavam a vida privada ao propósito público, como propõe Sommer ao analisar algumas histórias de amor elaboradas para educar o olhar e os sentimentos dos leitores e, por conseguinte, da sociedade de maneira geral. Assim, a retórica característica do gênero épico e a conformação da figura do herói, daquele que batalha para libertar ou salvar seu povo e a pessoa amada, são substituídas pelo romance, no qual o herói se torna o marido, que deve permanecer com sua esposa e levar a cabo uma união produtiva.

Sommer destaca ainda que a metáfora da união pelo casamento se transforma em

metonímia da consolidação nacional ou mesmo decorre desta, se paramos para considerar que os casamentos superavam diferenças regionais, econômicas e partidárias [...] as uniões por amor em *Amalia* (1851), unindo o interior agrário à cidade portuária comercial, e em *Martín Rivas* (1862), em que os interesses chilenos pela mineração se casam com o comércio da capital, ou no mexicano *El Zarco* (1888), sobre o amor incondicional de uma mestiça por um herói indígena, são indícios de exatidão histórica, porque coincidem com dados sobre alianças regionais, diversificação econômica e coalizões de raça [...] (SOMMER, 2004, p. 34)⁴⁵⁸.

Ludmer também trata da dupla possibilidade de leitura da fabulação identitária em narrativas do século XIX na Argentina. Em “Contos de educação e casamento”, a pesquisadora discute as relações entre a cultura e o Estado, pensadas a partir da chamada Geração de 1880, cujas obras contribuem para produzir os sujeitos desse Estado. O olhar assumido por Ludmer é, como mencionamos em outro momento, o do delito, da transgressão, que também estão presentes como ficções válidas, pois suas diferenças são absorvidas e incorporadas como parte da coesão estatal. Nas palavras da autora:

A modernização de 1880 obriga à adoção, por parte do Estado, de uma *cultura nacional* (obriga à *nacionalização de uma literatura e à literaturização da nação*)

ambages, un eslabón genético, haciendo coincidir el momento de su gestación con el de la independencia de su patria”.

⁴⁵⁸ Ao sustentar a correlação entre o casamento, como união afetiva e privada, com o projeto de consolidação nacional nos casos citados, Sommer busca estabelecer um paralelo entre esses exemplos e outros romances que ela propõe ler a partir de semelhante perspectiva, pois acredita que também eles são capazes de revelar a trama sobre a qual repousavam os ideais conciliatórios que orientavam seu papel como legisladores.

porque a nacionalidade é requisito para funcionar como “um sujeito” na nova ordem mundial moderna. Em seus “contos de educação”, os patrícios da coalização inventam uma *cultura nacional que é agente de coesão para o Estado* (LUDMER, 2002, p. 37, grifos da autora)⁴⁵⁹.

Como aponta Piglia, a sociedade pode ser encarada como um conjunto de histórias que se propagam entre as pessoas, que vão desde o circuito mais pessoal e privado até o social e público e são centralizadas pelo Estado – “O Estado narra” (PIGLIA, 2009, p. 85)⁴⁶⁰. Nessa perspectiva, o autor ratifica a afirmativa de Paul Valéry com a qual inicia sua reflexão, reforçando a ideia de que o poder não pode ser exercido de maneira efetiva apenas com a violência física. As “forças fictícias” são armas necessárias e contribuem para impor determinada imagem da realidade – que o Estado trata de controlar narrativamente – que coadune com a ordem vigente. É importante lembrar, a exemplo do que faz o próprio Piglia, que muitas outras histórias circulam ao mesmo tempo em que “uma” é eleita como “a narrativa”. Assim, chegamos uma vez mais à ideia do complô, tanto do que o poder tece para se manter e se justificar, como das conspirações que se opõem ao exercício desse poder, narrativas que se espalham para (con)fabular modos de existir e atuar distintos e discordantes.

Não por acaso, o que observa Casanova a respeito das relações entre o campo literário e a questão do território, encontra ressonância no que outros pesquisadores e escritores percebem a respeito de seu próprio campo. A problemática da autonomia passa pela elaboração de domínios voltados especificamente para os aspectos literários (as lutas enfrentadas segundo outra ordem e limites), cujos fundamentos são concebidos no decorrer de um processo sempre desigual. As atitudes de afirmação ou negação de pertencimento ou filiação correspondem elas mesmas às regras que regem o campo; é a forma como ele se estrutura que vai determinar as possibilidades de coincidência ou dissidência.

Casanova explica que a autonomia é um dos princípios sobre os quais está assentada a organização da República Mundial das Letras, o que se contrapõe à ideia de interdependência entre obra e território. Nesse sentido, haveria uma outra lógica, na qual marcos territoriais e temporais não necessariamente coincidiriam com os estabelecidos politicamente, mas

⁴⁵⁹ Ludmer centra sua análise nas obras *Juvenilia* (1884), de Miguel Cané e *La gran aldea* (1884), de Julio V. López, as quais assumem a voz autobiográfica para narrarem eventos ligados à juventude, ao período escolar e de formação, tanto pessoal como política, uma vez que fazem coincidir a história pessoal com a dos acontecimentos que culminaram na consolidação do Estado Nação entre 1880 e 1882. Nesse período, Buenos Aires se transforma na Capital Federal (1880) e Julio Roca assume a presidência. Destaca-se também a denominada *Campaña al desierto*, iniciada em 1878, que avança suas conquistas territoriais e incorpora uma extensa região antes pertencente aos povos originários, além da massiva presença de imigrantes, cuja participação estava projetada para o trabalho produtivo com a terra. Cf. FERRERAS, 2006.

⁴⁶⁰ “El Estado narra”.

responderiam a outra norma: quanto mais desnacionalizada for uma obra, maior a chance de ser universalizada, isto é, de atender aos critérios que fabricam o universal, “uma das invenções mais diabólicas do centro”, lembra Casanova, pois “universal é o que declaram adquirido e acessível a todos, contanto que se pareça com eles” (CASANOVA, 2002, p. 194). O pronome “eles”, nesse caso, remete aos centros, “detentores do monopólio do universal”, em torno dos quais gravitam obras e autores em busca de reconhecimento, mesmo quando é a recusa aos valores do mercado literário que norteia sua prática.

Embora defenda a existência de redes e relações que sobrepassam determinações estritamente ligadas à questão política na conformação da República das Letras, Casanova chama a atenção para o fato de que o caso específico de Paris – “capital literária desnacionalizada e universal” (CASANOVA, 2002, p. 53) – não pode ser estendido à totalidade do universo literário. Nesses termos, é importante recordar, observa a pesquisadora, que o capital literário é, em primeiro lugar, nacional: “Por meio de seu vínculo constitutivo com a língua – sempre nacional porque necessariamente nacionalizada – isto é, apropriada pelas instâncias nacionais como símbolo de identidade, o patrimônio literário está ligado às instâncias nacionais” (CASANOVA, 2002, p. 53).

Seja pelo repúdio e renúncia, seja pela defesa da língua e/ou do campo literário de origem, cada escritor tem de lidar com o legado de que é herdeiro, cuja complexidade se acentua à medida que se afasta para as margens. É o que afirma Piglia, no já citado ensaio “*Memoria y tradición*” (1991), ao defender que o escritor argentino – e latino-americano, de modo geral – se encontra em um lugar sempre inatural, deslocado, pois, por um lado, lida com “a consciência de não ter história, de trabalhar com uma tradição esquecida e alheia” (PIGLIA, 1991, p. 61)⁴⁶¹, a tradição herdada pela língua (europeia), da qual se apropria; por outro, esse escritor tem os olhos voltados para as entranhas da “pátria”. Daí, a ideia de extradição: ao mesmo tempo em que precisa lidar com um país estrangeiro, recordar uma tradição perdida, o escritor se vê forçado a cruzar de volta as fronteiras e a encarar seu próprio deserto.

A forma como cada escritor, para falar de maneira mais ampla, lida com esse “destino”, com esse duplo deslocamento, é importante para pensar as tensões e negociações que estão em jogo na configuração do campo ao qual se vinculam (ou ao qual são vinculados pelas instâncias com poder de legitimação) e a partir do qual se relacionam com o patrimônio mundial. No caso específico de Alcoba e Molloy, cumpre analisar os caminhos trilhados, as escolhas que os

⁴⁶¹ “la conciencia de no tener historia, de trabajar con una tradición olvidada y ajena”.

orientam e de que maneira os deslocamentos diversos, que marcam a obra de ambas, problematizam a questão do pertencimento e dos vínculos com o campo literário argentino.

As perguntas que orientam a proposta do livro *Poéticas de la distancia* (2006), organizado por Molloy e Siskind, lançam luz sobre essa escrita que se situa além das fronteiras, fora do território nacional. Vejamos: “O que determina que alguém seja ‘escritor argentino’? O que acontece com a escrita quando se desloca geograficamente? Como se tecem relações entre autor, língua, escrita e nação?” (MOLLOY; SISKIND, 2006, p. 10-11)⁴⁶².

No ensaio que a própria Molloy escreve para o livro, assim como em outros textos publicados posteriormente, o que se evidencia de sua relação com a Argentina é que a leitura e a escrita (metáforas da biblioteca e do arquivo), assim como a memória trabalhada pelo próprio distanciamento, constituem sua maneira de (se) voltar para seu país. Começar um texto em castelhano, cuja motivação advém de uma citação em inglês; um texto escrito em outro território, a partir da lembrança de uma recomendação literária do escritor e tradutor francês Valéry Larbaud – “Dar um ar estrangeiro ao que se escreve” (MOLLOY, 2006, p. 19-20)⁴⁶³ –, lida ainda na Argentina: aqui vemos condensada a forma como Molloy fabula sua relação com a literatura de maneira geral e, em particular, com a literatura argentina. Esta também pode ser compreendida como uma cena de leitura, que é, ao mesmo tempo, um deslizamento em direção à escrita.

A publicação de sua primeira obra literária, *En breve cárcel* (1981) só ocorreu na Espanha porque foi recusada pelas editoras de seu próprio país, mas foi desde o princípio reivindicada como narrativa argentina. Vejamos o que a autora diz em uma entrevista na qual surge a questão da publicação do romance, concluído praticamente junto com *Las letras de Borges* (1979), como faz questão de destacar ao estabelecer um elo entre ambos os livros:

Foi um romance que eu publiquei na Espanha, porque na Argentina ninguém queria publicá-lo. Era plena ditadura e não tinha como. Aceitaram o livro de Borges, mas, na mesma editora, eu tinha um amigo, que me disse: eu gostaria de publicá-lo, mas francamente não posso. Em vista disso, tive muita sorte de poder publicá-lo na Seix Barral. Quando ia a Buenos Aires, levava exemplares. Foi um romance que teve uma circulação *underground* a princípio. Eu me encontrei com pessoas que o tinham lido

⁴⁶² “¿Qué determina que uno sea ‘escritor argentino’? ¿Qué ocurre con la escritura cuando se desplaza geográficamente? ¿Cómo se tejen las relaciones entre autor, lengua, escritura y nación?”

⁴⁶³ “Donner un air étranger à ce qu’on écrit”. Molloy afirma ter seguido a recomendação literalmente e por isso se tornou comum recorrer a alguma citação ou mesmo a listas de palavras em outro idioma (francês e/ou inglês) como impulsionador da escrita. Ao buscar em outra língua e, mais que isso, em outro arquivo, o tom a partir do qual começar o próprio texto, a autora não só operacionaliza o estranhamento preconizado por Larbaud, como também reconfigura o lugar do próprio: a ele se chega pela via do alheio, como lembra Vidal (2019, p. 121) a partir de Raúl Antelo.

em fotocópias. Fotocópias circulavam entre as pessoas. Está bem, é uma maneira de chegar aos leitores (MOLLOY, 2015b, não paginado, grifo nosso)⁴⁶⁴.

Casanova cita autores que tiveram de recorrer a outros campos literários para vencer a censura e outros impedimentos que travavam a publicação de suas obras no país de origem ou condicionavam sua existência à submissão aos propósitos nacionalistas, como fez Beckett (e antes o fizera Joyce) ao sair de Dublin e buscar em Paris o reconhecimento da autonomia literária irlandesa, rematada por seu gesto⁴⁶⁵.

Uma das capitais literárias e culturais mais importantes do século XX, ao lado de Paris e Londres, foi Barcelona, que reuniu considerável número de editoras, sobretudo a partir da década de 1960, e atraía artistas de diversas áreas, o que fez com que a cidade se tornasse um importante centro de difusão intelectual. Ao mesmo tempo, do ponto de vista político, Barcelona desempenhou o papel de um território no qual, apesar da ditadura franquista, ainda era possível viver numa “atmosfera mais livre que em Madrid” (CASANOVA, 2002, p. 300).

Barcelona se transforma, então, afirma a pesquisadora, na capital literária do mundo hispânico, cujos autores a ela podiam recorrer para difundir suas obras na Europa, sem ter que se submeter a Madrid. Foi por intermédio de Barcelona, sobretudo, que a chamada literatura do Boom se expandiu e renovou o interesse pela produção literária hispano-americana. A editora Seix Barral, fundada pelos pais do editor catalão Carlos Barral, foi a principal difusora dessas produções, com a criação de prêmios como o Biblioteca Breve⁴⁶⁶ e da série de publicações denominada *Nueva Narrativa Hispánica*, criada em 1965 com o intuito de reunir autores espanhóis e hispano-americanos sob um mesmo selo editorial.

O romance de Molloy, recusado na Argentina, encontra em Barcelona possibilidade de se materializar e chegar ao público argentino clandestinamente, burlando a vigilância. Ainda

⁴⁶⁴ “Fue una novela que yo publiqué en España, porque en Argentina nadie quería publicarla. Era plena dictadura y no había manera. Aceptaron el libro de Borges, pero en la misma casa editorial, yo tenía un amigo ahí, quien me dijo: me gustaría publicarla, pero francamente no puedo. En vista de eso, tuve mucha suerte de poder publicarla en Seix Barral. Cuando iba a Buenos Aires llevaba ejemplares. Fue una novela que tuvo una circulación underground al comienzo. Me he encontrado con gente que la había leído en fotocopias. Se pasaban fotocopias. Está bien, es una manera de llegar a los lectores.”

⁴⁶⁵ Cf. CASANOVA, 2002, “O paradigma irlandês”, especialmente p. 378-384. A pesquisadora lembra também os casos de Nabokov – que, para publicar *Lolita* (1955), teve de recorrer a Paris – e de Danilo Kiš, que se refugiou para escapar a perseguições em Belgrado na década de 1970.

⁴⁶⁶ Em 1962, Mario Vargas Llosa recebe o Prêmio pelo romance *La ciudad y los perros*, publicação fundamental, de acordo com Fabio Espósito, para a transposição de fronteiras da literatura latino-americana e a valorização do castelhano como língua de tradução dentro do mercado editorial europeu, dada sua relação com importantes editores, como Giulio Einaudi e Gaston Gallimard. Também foi neste período que a editora publicou a tradução de *Grande sertão: veredas* (*Gran sertón: veredas* [1967]), realizada por Ángel Crespo durante seu exílio em Porto Rico.

assim, permaneceu praticamente desconhecido durante décadas, mesmo após ser reeditado pela editora Simurg (Buenos Aires) em 1998.

Na entrevista citada anteriormente, Molloy não menciona o motivo que teria levado seu amigo a dizer que, embora tivesse interesse em publicar o livro, não poderia fazê-lo; entretanto, como vimos no primeiro capítulo⁴⁶⁷, a narrativa seria considerada perturbadora demais para ser vendida. É importante frisar que a temática da lesbianidade não era vista como subversiva “por causa” da ditadura, que acentuava, é claro, a repressão e invisibilização de sujeitos e corpos dissidentes, mas respondia também à cultura da época. Assim, não se falava – não se escrevia – abertamente sobre esses “desvios”. Esse algo “que não tem nome”, foi durante muito tempo soterrado e excluído e, dessa maneira, apesar de não deixar de ser lido, o romance não recebeu reconhecimento por parte das instâncias de legitimação no país.

Em algumas entrevistas, Molloy faz referência ao fato de que as resenhas escritas na época da publicação, apesar de serem elogiosas no geral, eludiam a questão da homoafetividade porque não sabiam como tratar um texto no qual, como ressalta, “a lesbianidade não aparecia como segredo, nem como patologia, nem como algo que se dissimula, nem sequer como fonte de opróbrio ou de vergonha, senão como algo que está aí e do qual se fala com total naturalidade” (MOLLOY, 2009, não paginado)⁴⁶⁸.

Mesmo reconhecida por seu trabalho como crítica literária e pela importante contribuição de seu estudo sobre Borges e outros escritores hispano-americanos, assim como da repercussão de suas obras publicadas nos anos seguintes, somente em 2012, *En breve cárcel* foi reeditada e passou a fazer parte da *Serie del Recienvenido*”, organizada por Piglia para o *Fondo de Cultura Económica*, um grupo editorial mexicano, com filial na Argentina. Vamos retomar essa publicação e os sentidos aportados por ela na próxima seção, mas a referência, nesse caso, tem por objetivo mostrar como a organização do universo literário não responde, conforme advertem Bourdieu e Casanova, a uma lógica que possa ser restringida à análise de aspectos inerentes ao texto. A trama que revela ou oblitera determinadas obras e autores, abrange diversos impedimentos e batalhas, assim como saídas e subterfúgios.

Esse itinerário também pretende demonstrar que, apesar dos entraves iniciais, Molloy sempre nutriu o desejo de ser reconhecida como escritora argentina: “[...] demorei a me tornar ‘romancista argentina’. Percorria em vão livrarias pedindo o livro: tinha sido publicado no

⁴⁶⁷ Cf. nota 15.

⁴⁶⁸ “lo lesbiano no aparecía como secreto, ni como patología, ni como algo que se disimula, ni siquiera como fuente de opróbio o de vergüenza, sino como algo que está ahí y de lo que se habla con total naturalidad”.

exterior, não o tinham distribuído, ninguém me conhecia” (MOLLOY, 2013, não paginado)⁴⁶⁹. Quando menciona a publicação na Espanha, é para dizer que esta foi sua forma de entrar – clandestina, é verdade – na literatura de seu país. Já de início, é pelo desvio que ela constrói seu “lugar” de escritora, cuja distância defende como necessária para escapar ao estigma da representatividade: “pode, de algum modo, não se deixar reconhecer e, sobretudo, pode não intervir demasiadamente, escolher a margem. Não é uma posição fácil, porque a gente fica exposto à intempérie. Eu sei por experiência: eu, cautelosa. Eu, argentina” (MOLLOY, 2013, não paginado)⁴⁷⁰.

Trata-se de não se deixar cair na armadilha da sacralização e da mistificação que constituem dois dos mais fortes princípios sobre os quais se ergue – e se imobiliza – ainda hoje a ideia de pátria, aparentemente superada, mas constantemente invocada para justificar uma narrativa exclusiva e excludente⁴⁷¹. Agir com cautela significa, conforme denota a raiz etimológica do termo – do latim *cautēla*, derivado de *cavere* –, ter cuidado, precaver-se. Contra o quê? Contra a desconfiança e a suspeita que rodeiam o estrangeiro, chamado a se explicar: de onde vem, por que, o que quer, por que partiu. É preciso ter cuidado também com a forma como o escritor que vive fora se vê impelido a responder à determinada imagem para ser reconhecido como tal. Escrever fora, como explica Molloy, implica entrar em uma delicada relação com o outro, seja esse outro o leitor, o editor, a comunidade, pois ele tratará de confirmar suas ideias acerca dos modos como o escritor ou a escritora devem se constituir e se relacionar com a literatura, de acordo com seus próprios critérios. Um episódio, dentre os muitos que vão e vêm entre ficção, escrita de si e ensaio, pode nos aproximar dessa questão e ao mesmo tempo mostrar a saída proposta por Molloy para lidar com a problemática da representação, que pode até abrir portas, mas não deixa de tentar impor àquele que chega a forma de caminhar.

No ensaio “*Back home: un posible comienzo*” (2006), Molloy relata que quando tentava entrar nos Estados Unidos, onde pretendia permanecer inicialmente por três anos, foi barrada

⁴⁶⁹ “[...] tardé volverme ‘novelista argentina’. Recorría en vano librerías pidiendo el libro: se había publicado en el extranjero, no lo habían distribuido, nadie me conocía”.

⁴⁷⁰ “puede, de algún modo, no dejarse reconocer y sobre todo puede no intervenir demasiado, elegir el margen. No es una posición fácil porque uno se queda a la intemperie. Lo sé por experiencia: yo, cautelosa. Yo, argentina”.

⁴⁷¹ Seligmann-Silva, no ensaio “Para uma filosofia do exílio: A. Rosenfeld e V. Flusser sobre as vantagens de não se ter uma pátria” (2010), retoma uma citação de Flusser, segundo a qual o patriotismo deve ser compreendido como uma doença estética, para relacioná-la à teoria da chamada ontotipologia, mobilizada por dois estudiosos que propuseram ver no nazismo mais que uma patologia, “a própria realização do estético” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 34). Para Philippe Lacoue-Labarthe e Jean Luc Nancy, autores de *O mito nazista* (2002), Hitler seria o grande arquiteto da raça alemã e, com o fim de atingir o ideal de beleza, pretendia eliminar tudo o que não correspondesse a esse ideal. A apatridade reclamada por Flusser, ao contrário, permite que o sujeito se distancie do obscurantismo (despir-se da “roupa da nação”) e o aproxima de novas possibilidades de lidar com o habitar, abrindo-o a uma nova ética, na qual o engajamento deixa de ser guiado pelo hábito e pela ilusão da identidade para ser orientado pela identificação.

na alfândega por um guarda que, ao se deparar com a imagem de um índio tupi na capa de *Tristes Trópicos* (1955), de Lévi-Strauss, teria insistido que se tratava de uma obra subversiva. Entretanto, o mesmo guarda se encantou por um peso de papel que tinha uma borboleta dissecada, o que o distraiu de seu propósito inicial: “Sem mais, entrei no país, sob o signo do realismo mágico” (MOLLOY, 2006, p. 17)⁴⁷². Esse episódio já havia sido trabalhado ficcionalmente em *El común Olvido* (2002), quando alguns meses após a chegada de Julia e Daniel a Nova Iorque, mãe e filho tiveram de ir ao porto pedir a liberação das malas carregadas de livros que haviam ficado retidas.

Nessa versão, a língua desempenha papel central, pois o próprio fato de serem escritos em castelhano incutiu nos fiscais a ideia de que se tratava de infiltração ideológica, o que acreditavam poder comprovar apontando um volume do teatro de Virgilio Piñera, escritor cubano considerado subversivo e comunista. Julia, conta Daniel, teria conseguido distrair os fiscais mostrando-lhes uma borboleta no peso de papel, o que fez com que esquecessem os perigos da subversão, magnetizados que estavam pelo horrível objeto: “considerando-nos já não subversivos, mas atrativamente exóticos, como a borboleta, deixaram entrar as coisas” (ECO, p. 84)⁴⁷³.

A ironia que caracteriza a narrativa dessa entrada e a aposta no exotismo como resolução do impasse da fronteira apontam para a cegueira característica dos centros, várias vezes aludida por Casanova ao discorrer sobre as relações no âmbito do universo literário. Insurreição e conspiração ou natureza, beleza selvagem, excentricidade: consciente da limitação de seu censor, cabe ao sujeito jogar segundo suas regras, para então desnudar a frágil arquitetura desse olhar que limita e quer controlar toda e qualquer diferença.

Mesmo sob o risco de se adequar à imagem pré-fabricada da diferença ou de se tornar o que Molloy chama de *native informant* ou agente cultural, sair do território argentino representou mais que o confronto com o desconhecido; para ela, à semelhança de outras

⁴⁷² “Sin más, entre al país, bajo el signo del realismo mágico”. Molloy faz referência às “borboletas amarelas” que em *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, acompanham o personagem de Mauricio Babilonia e acabam se transformando em um símbolo do real maravilhoso de Macondo e, por extensão, da literatura do *Boom*. Significativamente, no relato de Molloy, a borboleta está presa, dissecada dentro do envoltório que constitui o peso de papel: tornou-se parte do objeto. É possível compreender essa imagem como uma alusão à forma como a América Latina (suas literaturas, seus discursos, suas culturas) foi e continua sendo incorporada, anexada e obrigada a ocupar determinados espaços discursivos redutores.

⁴⁷³ “considerándonos ya no subversivos, sino atractivamente exóticos, como la mariposa, dejaron entrar las cosas”. Em *Citas de lectura* (2017), seu último livro, a autora reconta o caso da borboleta e da censura aos livros, imediatamente associados a Cuba, ao comunismo e à revolução pelos guardas, que não conseguem enxergar nada além da roupagem com que vestiam o latino-americano. Naquele momento, ela afirma ter sentido o perigo que ser “outro” podia acarretar. Entretanto, novamente comparece o exotismo – mais um estereótipo – para transformá-la em uma inofensiva portadora dos mistérios tropicais a quem só cabia olhar com curiosidade. Cf. o fragmento “*Viajar con libros*” (CL, p. 43-45).

trajetórias, foi justamente a distância, a perda da segurança metonimizada na imagem da casa, que impulsionou a escrita.

Alcoba, ao recusar a ideia de ter seus livros classificados como testemunho, também parece defender-se contra uma possível assunção – imposição – do papel de porta-voz, com todas as implicações políticas que decorrem deste lugar de enunciação. Talvez este seja uma das razões pelas quais, embora haja muitos pontos de contato com a narrativa de outros filhos, ela não faça parte e tampouco expresse desejo de integrar coletivos como H.I.J.O.S, por exemplo. Já discutimos essa questão de os livros serem classificados como romances⁴⁷⁴, o que, na percepção da autora, confere maior liberdade – sem significar menor compromisso – à leitura e à identificação. Assim, por exemplo, Alcoba acredita poder explicar por que *Manèges (La casa de los conejos)* é, quando comparado aos demais, o mais lido e traduzido na Europa, apesar de se tratar de uma “pequena história argentina”, como sugere o subtítulo original. Segundo ela,

a história da casa dos coelhos costuma evocar para os leitores outras histórias, arraigadas na memória familiar da Segunda Guerra Mundial, na memória da Guerra da Argélia, ou na de conflitos muito mais recentes na Sérvia ou em Sarajevo. Como se nessa história tão particular e tão argentina, se lesse uma experiência infantil em um momento de violência política, uma história que entra em eco com outras que de certo modo os leitores têm a impressão de “reconhecer” (ALCOBA, 2014c, não paginado)⁴⁷⁵.

Como podemos observar, Alcoba considera que a narrativa amplia o horizonte da experiência própria, abrindo-se ao que Arfuch (2013) chama de “dimensão poética da existência”. Dessa forma, cria-se um espaço no qual os leitores podem ler as próprias dores e cicatrizes, sondar modos de existir e habitar o mundo ou se redescobrir nas palavras e nos silêncios que afastam a aridez da linguagem cotidiana.

Há ainda a questão da língua, que Casanova (2002, p. 33) defende ser um dos principais elementos constitutivos do capital literário, a ponto de determinadas línguas exercerem por si mesmas o papel de certificação literária, como é o caso do francês, cujo poder de consagração é tão forte que o escritor iugoslavo/sérvio Danilo Kiš afirmou, ainda na década de 1980, que para existir literária e culturalmente seria imprescindível passar por Paris (CASANOVA, 2002,

⁴⁷⁴ Cf. Capítulo 2, especialmente, seção 3.2: “Habitar o rumor: ressignificar o vivido”.

⁴⁷⁵ “la historia de la casa de los conejos suele evocar para los lectores otras historias, arraigadas en la memoria familiar de la Segunda Guerra Mundial, en la memoria de la Guerra de Argelia, o en la de conflictos mucho más recientes en Serbia o en Sarajevo. Como si se leyese en esa historia tan particular y tan argentina, una experiencia infantil en un momento de violencia política, una historia que entra en eco con otras que de cierto modo los lectores tienen la impresión de ‘reconocer’”.

p. 164). Kiš, como outros excentrados⁴⁷⁶, consegue intuir as linhas de força responsáveis pela arquitetura do universo literário.

Alcoba escreve em francês, o que poderia nos levar a concluir que, ela é, portanto, uma escritora francesa, pois como dizem e reivindicam muitos escritores, a língua é sua pátria. Entretanto, sabemos que essa relação é muito mais complexa, pois, se por um lado está estreitamente conectada com a noção de campo literário, de valor e prestígio, por outro, temos que considerar a singularidade de cada sujeito que se apropria ou abandona uma língua ou, ainda, que faz do trânsito sua maneira de estabelecer vínculos com a palavra própria e alheia. Nossa subjetividade é conformada na linguagem, embora nem todas as pessoas se detenham a refletir sobre essa força que nos constitui e que faz parte da própria noção de ser humano. Os escritores são aqueles para quem a linguagem é o compromisso maior, mas também a luta mais laboriosa, cujas obras são intervalos de uma batalha que tenta arrancar da língua a promessa jamais cumprida: a da restituição. Mas do quê? – perguntamo-nos. Há escritores que consumiram a vida em busca do desconhecido que tratam de encontrar ao escrever, ou à procura de uma língua intuída, sonhada, imaginada. Outros recusaram a língua materna, sentiram o peso da opressão ou, por razões as mais diversas, silenciaram a musicalidade dos primeiros balbucios. Esqueceram. Para começar de novo, aprender a falar outra vez ou, pela primeira vez, serem ouvidos. O que acontece com essa língua preterida, denegada ou reservada a outros territórios?

Vamos recorrer novamente a Molloy, cujas reflexões podem nos ajudar a pontuar alguns questionamentos. Ao tratar dos escritores que “passam” para o outro lado, ou seja, que adotam outro idioma na escrita de suas obras, ela elenca casos como os de Milan Kundera – que elege o francês e abandona o checo – e do polaco Joseph Conrad, escritor inglês, e recorda que as classificações, em geral, não abarcam os numerosos casos conflitivos, como os de Nabokov (Escritor estadunidense? Ela se pergunta) e Ana Kazumi Stahl, que escreve em castelhano e vive na Argentina, mas é reivindicada como escritora estadunidense. Molloy cita também o escritor e naturalista William Henry Hudson ou Guillermo Enrique Hudson, como é conhecido na Argentina. Nascido em Quilmes em 1841, viveu a maior parte de sua vida na Inglaterra, escreveu e publicou em inglês, o que não impediu que se tornasse um dos mais importantes escritores argentinos, reivindicado “com orgulho nativista” (MOLLOY, 2013, não

⁴⁷⁶ Na página 107, há uma nota do editor explicando a criação do neologismo. Segundo ele, trata-se de uma tentativa de se aproximar ao termo original em francês: *excentré*.

paginado)⁴⁷⁷. O que Molloy procura evidenciar é que não é possível interpretar de forma simplista a trama que enreda os escritores e a(s) língua(s), notadamente em cenários de deslocamentos, migração, exílio, desterro. De todo modo, afirma a autora,

seria possível dizer que a língua deixada para trás, ou à beira do caminho, nunca desaparece, subsiste como resto ativo, intervém, afeta – perturba – a língua nova. Deseja-se pertencer como escritor à cultura adotada, mas não se alcança este objetivo por completo: se está em casa emprestada, alheia, por fim (MOLLOY, 2013, não paginado)⁴⁷⁸.

Não se pode ignorar o fato de ela estar se referindo aos escritores elencados em seu ensaio, mas ao mesmo tempo essa ideia da língua como um resto que continua perturbando, rasurando até, em alguns casos, a outra língua, é muito relevante e trata-se de um ponto trabalhado em *A babel do inconsciente* (2005), como vimos no primeiro capítulo. No caso de Alcoba, essa perturbação se evidencia em vários momentos da narrativa, sobretudo em *El azul de las abejas* (2014), mas também é um tópico bastante recorrente nas entrevistas concedidas pela escritora, muitas vezes indagada a respeito da “opção” pelo francês como língua literária. Entre as várias tentativas de resposta, que diferem em alguns pormenores, persiste a ideia de que a escrita só pôde – só poderia – se materializar no idioma de adoção e que, portanto, Laura não se tornaria Alcoba, a escritora, sem a língua francesa. Nos diálogos em que surge a temática, ela insiste: “graças ao francês, me reconectei com o castelhano” (ALCOBA, 2018e, não paginado)⁴⁷⁹.

Nessa mesma entrevista, realizada por Lissell Quiroz, Alcoba afirma, em consonância com o que Molloy observa, que embora sempre tenha escrito em francês, o idioma materno nunca se ausenta por completo:

⁴⁷⁷ “con orgullo nativista”. A esse respeito, podemos citar, por exemplo, a compilação de textos e documentos reunidos sob o título “Guillermo Henrike Hudson visto por los argentinos” (1994) e publicados na *Revista Hispánica Moderna*. O primeiro deles, “La reconquista de Hudson”, de autoria de Enrique Espinoza, foi publicado originalmente em 1941 e procura, como o título sinaliza, recuperar para o campo literário argentino a obra de Hudson, sob o argumento de que, apesar de ter sido escrita em inglês, sua obra deixava transparecer o que Espinoza chama de espírito criollo: “Porque si es verdade que escribió en inglés, fue, como hemos visto, pensando muchas veces en castellano y con la vista puesta en la llanura donde había abierto a los ojos por primera vez” (ESPINOZA, 1994, p. 88). Em *Vivir entre lenguas*, Molloy também se refere a Hudson, observando, por exemplo, que nas escolas argentinas era comum que suas obras fossem lidas como se não se tratasse de uma tradução. Ela nota, ainda, que algumas edições omitiam o tradutor, de modo que o texto inglês se convertia numa “remota traducción, poco leída, del texto en español” (VEL, p. 54).

⁴⁷⁸ “podría decirse que la lengua dejada atrás, o a la vera del camino, nunca desaparece, subsiste como resto activo, interviene, afecta –perturba– la lengua nueva. Se quiere pertenecer como escritor a la cultura adoptada pero no se lo logra del todo: se está en casa prestada, finalmente ajena.”

⁴⁷⁹ “gracias al francés, me he reconectado con el castellano”.

Às vezes os idiomas se misturam. Minha língua de escrita é o francês. No entanto, o castelhano sempre está presente em meus livros. *Los pasajeros del Anna C.* [história de um casal de jovens revolucionários que viajam a Cuba seguindo os passos do Che] por exemplo, se desenvolve totalmente em castelhano, mas se diz em francês (ALCOBA, 2018e, não paginado)⁴⁸⁰.

Vimos, no primeiro capítulo, ademais do exemplo citado pela própria autora, que o castelhano irrompe no texto original, na fala de algum personagem, na pesquisa de um significado que se tenta recuperar, no crucigrama oferecido a Diana, de modo que a língua do controle e silêncio subsiste como resto ativo que interfere – inclusive ameaça, como observamos em *El azul de las abejas* (2014) – nessa paisagem que se oferece como proteção e liber(t)ação. A conexão com a língua materna se dá, ademais, por meio do trabalho de tradução, uma vez que Alcoba, além de professora, crítica e escritora, é tradutora e verteu ao francês alguns livros de Selva Almada, como *Chicas muertas* (2014), publicado na França pela editora Métailié sob o título *Les jeunes mortes* (2015) e *Ladrilleros* (2013) – publicado como *Sous la grande roue* (2019). Almada é a única escritora argentina traduzida por Alcoba, que também é responsável por levar à França o premiado romance da escritora mexicana Fernanda Melchor, *Temporada de huracanes* (2017), que foi publicado em francês pela editora Bernard Grasset em 2019: *La saison des ouragans*.

Assim, costuma destacar Alcoba, além do diálogo regular mantido por meio das mensagens que a partir da publicação de *La casa de los conejos* (2008) recebe e envia a Argentina, a tradução constitui a principal via de reconexão com o castelhano. A língua materna ressurgue, então, pela via do deslocamento: outras vozes, outras histórias, outros silêncios, outras mortes. Lendo em castelhano e tratando de buscar ressonâncias em francês, “conduzindo além”, para recuperar a etimologia da palavra. Alcoba parece se manter a uma distância segura e (se) voltar para o idioma amparada pela voz do outro.

Também foi a tradução – iniciada com *La casa de los conejos* – que a aproximou novamente do território do qual havia partido décadas antes:

a tradução de minhas obras reforçou a conexão com meu país de origem. Meu editor me acompanhou de maneira generosa. Meus livros vendem mais na Argentina que na França, de maneira que tenho um contato quase cotidiano com os leitores, que são principalmente argentinos. Às vezes me escrevem e convidam como se eu estivesse vivendo lá (ALCOBA, 2018e, não paginado)⁴⁸¹.

⁴⁸⁰ “A veces los idiomas se mezclan. Mi lengua de escritura es el francés. Pero el idioma castellano siempre está presente en mis libros. *Los pasajeros del Anna C.* [historia de una pareja de jóvenes revolucionarios que viajan a Cuba siguiendo los pasos del Che] por ejemplo se desarrolla totalmente en castellano, pero se dice en francés”.

⁴⁸¹ “la traducción de mis obras reforzó la conexión con mi país de origen. Mi editor me acompañó de manera generosa. Mis libros venden más en Argentina que en Francia de manera que tengo un contacto casi cotidiano

Em outras ocasiões, Alcoba relata que, a partir do comentário de alguns leitores argentinos, teria ficado com a impressão de que muitas pessoas se referiam a seus livros como se tivessem sido escritos em castelhano, sem mediação, sensação aparentemente reforçada pela rapidez com que foram publicados no país, pouco tempo após o lançamento na França. Sabemos que, para o universo literário, a tradução é a maior entre as instâncias de reconhecimento e captação de herança, pois, como destaca Casanova (2002, p. 172), mais que uma simples transferência de um idioma para outro, trata-se de um procedimento de literarização, notadamente para aqueles que escrevem em línguas pouco reconhecidas. Embora sob outra perspectiva, Huston (2007) também salienta a importância da tradução, ao defendê-la como “uma esperança para a humanidade” (p. 160)⁴⁸², uma vez que compreende as línguas como modos de enxergar e se apropriar do mundo e, nesse sentido, traduzir significa expandir formas de olhar e ouvir.

É possível perceber que, no caso dos livros de Alcoba, conduzidos de volta à língua na qual grande parte da experiência que se narra foi vivida, estamos diante de um processo que, para além da acumulação de capital literário, passa sobretudo pela possibilidade de existência. A “*petit histoire argentine*”, presente no título francês, se tece com os fios de uma memória que não começa com o relato, e certamente não se encerra nele. É uma pequena história argentina, que transcende as fronteiras do tempo e do espaço para justamente voltar (fabular um retorno) no tempo e no espaço e ali, desde um *acá* que às vezes se torna um *allá*, escrever uma carta, longa carta a Diana, que também se dirige aos leitores, a Clara Anahí, a todos os que reconhecem e recolhem no presente os vestígios do passado: “como a mácula de sangue persiste como poeira na chave do Barba-Azul”⁴⁸³, assim também nosso tempo suporta a grafia pulverizada do que aconteceu.

A língua da ferida impede a tramitação pela palavra, é preciso buscar em outro território, no deslocamento dos fonemas que estão e não estão, a não-coincidência que está na origem do desafio que é lutar com o indizível. “Tu dois te demander, Diana, pourquoi j’ai tant tardé a raconter cette histoire” (ALCOBA, 2007, p. 13)⁴⁸⁴. *La escritura o la vida* (1996), de Jorge Semprún, obra com a qual Alcoba revela ter se identificado, notadamente com a perplexidade

con los lectores que son principalmente argentinos. ¡A veces me escriben e invitan como si estuviera viviendo por allá!”

⁴⁸² “un espoir pour l’humanité”.

⁴⁸³ Ruth Silviano Brandão resgata essa citação do escritor francês Pascal Quignard no artigo “Pascal Quignard: escrever é ouvir a palavra perdida” (2015). A articulista retira o fragmento do livro *Sur le jadis* (2002), mas não especifica a página em que aparece.

⁴⁸⁴ “Você se perguntará, Diana, por que demorei tanto a contar esta história”.

diante da sobrevivência, pode iluminar a pergunta indireta que abre o livro: “Eu precisaria de várias vidas para poder contar toda esta morte” (SEMPRÚN, 1996, p. 48)⁴⁸⁵. Claro que são experiências distintas, singulares, mas o assombro e o peso (a culpa?) de ocupar o lado dos vivos tendo atrás de si tantos mortos – e desaparecidos –, sem que haja nenhuma explicação razoável a não ser o “azar”, como insiste a narradora de *La casa de los conejos*, ou a sorte, que para Semprún não é mais que o puro acaso: “viver dependia de como caíam os dados, de nada mais” (SEMPRÚN, 1996, p. 156)⁴⁸⁶, está posto na obra de ambos.

À semelhança de Semprún, que demorou mais de quarenta anos para tratar em primeira pessoa da experiência vivida durante e após o tempo em que esteve em Buchenwald, também Alcoba, após quase trinta anos, afirma ter compreendido a necessidade premente de enfrentar esse passado, tão presente como silenciado: “O livro, eu o carregava dentro de mim, é uma história que carregava aqui dentro, porque tinha lembranças guardadas em mim. Uma história que vivia dentro da minha mente, mas fechada sobre ela” (ALCOBA, 2018f, não paginado)⁴⁸⁷.

Semprún se questiona se o esquecimento constituiria um direito; entre a escrita (à qual afirma que não sobreviveria) e a vida, escolheu a última e, para tanto, optou por “esquecer”, mas a morte voltaria ao horizonte e o interpelaria outra vez e então viria a escrita. No fragmento “*Lengua y trauma*”, do livro *Vivir entre lenguas* (2015), Molloy problematiza a possibilidade de o sujeito falar sobre o trauma no idioma em que o evento traumático foi vivido. Para ela, a exemplo de Elie Wiesel, sobrevivente de Auschwitz, que embora já dominasse vários idiomas, estudou francês durante um ano depois da liberação e escreveu sua obra nessa nova língua, a narração só se torna possível com a desnaturalização da paisagem interior – e anterior. Para provar a si mesmo que estava em outro mundo, outra paisagem, Wiesel precisava se opor à familiaridade das palavras de antes.

Então, estamos de volta com Alcoba, a língua francesa, o castelhano, às territorialidades e campos literários. “É francesa na França e argentina aqui, é essa particularidade que carrego há vários anos. Vivo com os dois países e as duas línguas” (ALCOBA apud ÁVILA, 2018, não paginado)⁴⁸⁸. O que determina, afinal, o campo a que se pertence? O que está em questão no jogo das determinações e possibilidades envolvidas no reconhecimento que o adjetivo aporta?

⁴⁸⁵ “Necesitaría varias vidas para poder contar toda esta muerte”. A primeira edição do livro, originalmente publicado em francês – *L’écriture ou la vie* –, é de 1994.

⁴⁸⁶ “vivir dependía de cómo habían caído los dados, de nada más”.

⁴⁸⁷ “El libro lo llevaba adentro, es una historia que llevaba dentro, porque tenía recuerdos guardados en mí. Una historia que vivía dentro de mi mente, pero cerrada sobre ella”.

⁴⁸⁸ “Es francesa en Francia y argentina acá, es esa particularidad que llevo desde hace años. Vivo con los dos países y las dos lenguas”.

Para quem se escreve um livro? A quem concerne o capital literário das obras publicadas em outro idioma, a que território (co)responde?

Segundo Molloy, é possível dizer, parafraseando um verso de Gabriela Mistral, que a escrita nasce da partida e do permanente desencontro entre o sujeito e o território de origem: “Escrevo onde não estou”⁴⁸⁹. A autora está se referindo à escrita que se elabora na intempérie, fora de casa, mas que se volta a um refúgio construído pelo imaginário e pela recordação, com os restos que se leva da casa perdida ou abandonada. Nessa perspectiva, o território ausente (“onde não estou”) pode ser redesenhado na afirmação da escrita (escrevo), isto é, convocado, enquanto ausência. Não se trata de pensar o ausente como vazio, mas como possibilidade de vir a ser outro, de que o “vir a ser” possa abrir-se ao outro, num engajamento não essencialista. No espaço fabricado pela palavra, pelo verbo e pela prática, o paradoxo mantém o tensionamento irresoluto, que não dissolve a diferença em nome de uma harmonia assentada na homogeneização.

Avancemos um pouco mais.

4.3 O TERRITÓRIO DO TEXTO E O TEXTO DO TERRITÓRIO: ITINERÁRIOS

Escrever é amplificar pouco a pouco.

Maria Gabriela Llansol, *Um falcão no punho*.

Um verdadeiro escritor [...] escreve para aumentar o mundo, para empurrar as fronteiras. Escreve para que o mundo seja desdobrado, arejado, irrigado, interrogado, iluminado por outro mundo, e daí se torne habitável. Para isto é que o escritor traduz.

Nancy Huston, *Tradutor não é traidor*.

Em 2007, o jornal *Le monde* publicou um manifesto assinado por mais de quarenta escritores em defesa do que denominaram uma “literatura-mundo” em francês, pautada na ideia de abertura e transnacionalidade das obras, em oposição à francofonia – “Fim da ‘francofonia’ e nascimento de uma literatura-mundo em francês”⁴⁹⁰ –, termo que evocaria a

⁴⁸⁹ “Escribo donde no estoy”. O verso a que se refere Molloy integra o poema “Niño mexicano”, cujo início é “Estoy en donde no estoy” e alude à permanência da paisagem (“el Anáhuac plateado”) e do tempo, revisitados pela força da palavra poética (“Hace doce años dejé/ a mi niño mexicano/ pero despierta o dormida/yo lo peino de mis manos[...]). Cf. MISTRAL, Gabriela. “Niño mexicano”. Disponível em: <http://www.gabrielamistral.uchile.cl/poesia/ternura/canciondecuna/Nino-mexicano.html>. Acesso em: 19 nov. 2019.

⁴⁹⁰ “Fin de la ‘francophonie’, et naissance d’une littérature-monde em français”. Disponível em: https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html. Acesso em: 20 mar. 2020.

colonização e seus efeitos (“último avatar do colonialismo”) e o aprisionamento dos escritores ao destino nacional. Uma vez mais, estamos diante da aposta no universo literário como livre de quaisquer amarras e fronteiras que não sejam as “do espírito”, para retomar aqui o final do manifesto. Após o posicionamento público desses escritores, procedentes dos mais diversos territórios, não demorou a surgirem críticas quanto ao movimento, que estaria tentando resgatar o prestígio da cultura francesa, então em franco declínio, na opinião de alguns desses intelectuais⁴⁹¹. Diversas questões surgiram nos debates em torno das proposições e oposições que vieram à tona nesse período, as quais continuam sendo relevantes para se pensar os horizontes da República das Letras. O que significa pensar em uma literatura-mundo? É possível escapar a toda e qualquer forma de relação com o território nacional? Pode a língua – uma língua – ser pensada como um território-mundo? A proposta de uma literatura-mundo (em “língua francesa”) certamente coloca em evidência – e em xeque – diversos fios do entramado universo de batalhas pela existência literária, assim como guarda contradições em seu próprio fundamento.

É importante retomar a observação de Casanova (2002) a respeito dos critérios de autonomia literária que fomentam a lógica sobre a qual se assentam a geografia e a temporalidade do universo literário: o universal é o que o centro reconhece e certifica segundo princípios e normas próprios, ou seja, o que atende a sua concepção de universalidade, tão bem fabricada que parece natural. Ao recuperar e, mais que isso, incorporar estratégias e inovações concebidas por escritores excêntricos, afirma a pesquisadora, os centros alimentam a crença que justifica seu poder de reconhecimento e consagração. A língua desses centros se enriquece cada vez mais com a expansão engendrada pelos modos como escritores de diferentes origens dela se apropriam, o que, por sua vez, atesta a riqueza responsável por atrair tantos outros que nela esperam encontrar recursos para lutar contra as limitações políticas, culturais e linguísticas de seu próprio território.

⁴⁹¹ A esse respeito, por exemplo, Donald Morrison, no livro *Que reste-t-il de la culture française?* (2007), assim como em seu polêmico artigo “*The death of French culture*”, publicado em dezembro de 2007, discute o que considera o declínio não apenas da literatura, mas da cultura francesa de maneira geral. O artigo “*Cinq theses sur la litterature-monde en français: une polémique*” (2010), de Timo Obergöker, apresenta um panorama da discussão acerca da proposta e do contexto em que o manifesto contra a francofonia e a favor da volta do mundo na literatura em língua francesa emerge. Cf. OBERGÖKER, Timo. *Cinq theses sur la litterature-monde en français: une polémique*, *Carnets*, Revue électronique d’études françaises de l’APEF [En ligne], Première Série - 2 Numéro Spécial | 2010. Disponível em : <https://journals.openedition.org/carnets/4955>. Acesso em: 20 abr. 2020. Nesse mesmo número da revista, há um outro artigo que discute a mesma temática, intitulado “*L’universel et le particulier : enjeux et présupposés de la ‘littérature-monde’ en français*”, que apresenta algumas considerações de escritores que não estão integrados no centro da República e que, portanto, se veem, muitas vezes, compelidos a atenderem a expectativas oriundas desse centro, que são comumente assentadas em estereótipos produzidos pelo olhar centralizador.

Assim, por exemplo, a escritora Anna Möi, nascida no Vietnã, justifica a adoção do francês como língua literária e o abandono do idioma natal. Möi, que é apresentada como “uma escritora e estilista francesa de *origem* vietnamita”⁴⁹² se mudou para a França aos 17 anos e, depois de viver também no Japão e na Tailândia, voltou para o país em 1992, vinte anos após ter saído. É interessante que sua produção literária – em língua francesa – teve início após o retorno a Saigon (atual Ho Chi Minh), quando passou a escrever sobre a cultura vietnamita para uma revista local. A opção pelo francês como língua literária responde, conforme explica Florence Noiville, em “*Pourquoi ils écrivent en français*” (2009), à necessidade de se libertar do horizonte estreito da língua materna, que, em muitos casos, silencia formas de expressão, sentimentos e perspectivas não previstos pela cultura à qual está ligada. Se, como recorda Steiner em *Extraterritorial* (1990), a língua é uma janela que nos permite olhar para a vida e, portanto, determina “as dimensões, a perspectiva e o horizonte de uma parte da paisagem total do mundo. De uma parte” (STEINER, 1990, p. 85), há casos em que a janela parece estreita demais.

Desse modo, é também contra a limitação imposta pela língua materna que alguns escritores se tornam o que Casanova chama de “homens traduzidos”, expressão que remonta ao livro de Rushdie, *Pátrias imaginárias. Ensaios e textos críticos* (1994). Segundo Casanova, a conversão a uma grande língua literária nem sempre está atrelada a questões políticas ou econômicas, mas à desigualdade estrutural do universo literário. Vejamos, nas palavras de Möi, o que impulsionou sua adesão ao francês:

No vietnamita, não há uma palavra para dizer “você” ou “tu”. Se eu escrever sobre uma mulher, tenho que dizer “irmãzinha”. Se eu quiser criar uma história na qual essa mulher ama um homem mais jovem do que ela é impossível, a língua não o prevê. Certamente, o conformismo está inscrito na própria língua (através de pronomes pessoais, por exemplo) *Mas o que me paralisa é minha própria relação com essa língua*, na qual fui criada e “bem educada”. Fugi de minha boa educação migrando para outros idiomas (MÖI, apud NOIVILLE, 2009, não paginado, grifo nosso)⁴⁹³.

⁴⁹² “une femme écrivain et une stylisticienne française d'origine vietnamienne”. Disponível em: <http://www.leslyriades.fr/spip.php?article814>. Acesso em: 25 mar. 2020. O título da pequena apresentação pode ser traduzido ao português como “Anna Möi, uma ‘escritora mundial’”. De acordo com o texto, a própria Möi se identifica com a expressão adjetiva com a qual trata de assumir um lugar desnacionalizado dentro do espaço literário.

⁴⁹³ “En vietnamien, il n'y a pas un mot pour dire “vous” ou “tu”. Si j'écris sur une femme, je suis obligée de dire “petite soeur”. Si j'ai envie d'inventer une histoire où cette femme aime un homme plus jeune qu'elle, c'est impossible, la langue ne le prévoit pas. Certes, le conformisme est inscrit dans la langue même (à travers les pronoms personnels, par exemple). Mais ce qui me paralyse, ce serait plutôt mon propre rapport à cette langue, dans laquelle j'ai été élevée, et “bien élevée”. Je fuis ma bonne éducation en migrant vers d'autres langues”. A paralisação de que fala Möi e a consequente fuga do idioma materno parecem fazer eco às palavras com que Rushdie encerra o ensaio “*Pátrias imaginárias*”, publicado em castelhano na *Revista biTarte*. Ele toma a imagem de um romance de Saul Bellow, no qual o protagonista ouve o insistente latido de um cachorro e imagina que seja uma forma de se rebelar contra o limite da experiência canina. Essa revolta, a raiva e o desejo

A questão da pertença, da reivindicação ou rechaço do adjetivo pátrio é muito mais complicada do que pode parecer a um primeiro olhar. Mõi, por exemplo, que se deseja assumir como escritora mundial, isto é, negando vínculo com este ou aquele país, é identificada em vários sites como escritora francesa. Ela existe literariamente, podemos dizer, porque “passa por Paris” e, no entanto, em 2017, ao receber o Prêmio *Littérature-monde*, lemos o seguinte “A romancista vietnamita, Anna Moï, foi galardoada nesta quarta-feira, 24 de maio, pelo júri do Prêmio *Literatura-mundo* por sua coletânea *Le Venin du papillon*”⁴⁹⁴. O livro foi publicado pela editora Gallimard e integra a coleção *Blanche*, caracterizada no site da própria editora como sendo uma coleção de crítica e literatura francesa. No processo de consagração pela obra, a origem volta a figurar ao lado do nome, possivelmente em decorrência das ideias expressas no manifesto de 2007, condensadas na proposta de uma literatura mundial em língua francesa, o que significa olhar novamente para a problemática das territorialidades.

Como alerta Casanova (2002), a língua não é autônoma, por mais libertadora que possa se mostrar para quem quer abrir o universo a outras paisagens, e, nesse sentido, as batalhas pela literarização de determinadas línguas são também batalhas políticas, que têm efeitos concretos na reconfiguração do universo literário, e não apenas nele. Em contrapartida, as línguas com grande literariedade, que por si só são capazes de atestar o valor, isto é, o caráter eminentemente literário do que nelas se publica, como ocorre com o francês, por exemplo, reforçam a extensão de seu poder ao incorporarem para si o capital literário (que tem efeitos sobre o capital econômico e simbólico) produzido pelos mais diversos modos de se colocar nessa relação não isenta de conflitos.

Não é de surpreender que uma pesquisa em sites diversos (de editoras, universidades, revistas) nos revela que o nome “Sylvia Molloy” retorna sempre associado ao adjetivo “argentina”:

Sylvia Molloy is an *Argentine writer* and critic who has taught at Princeton, Yale and NYU, from where she retired in 2010.

A escritora e ensaísta argentina Sylvia Molloy, [...]

Los libros de la *escritora y ensayista argentina*, que abarcan desde Borges hasta la autobiografía [...] (grifos nossos)⁴⁹⁵.

que a alimentam, diz Rushdie é também sua, é também de todos nós, que pedimos “Por Dios, abre el universo un poco más” (RUSHDIE, 2015, não paginado).

⁴⁹⁴ “La romancière vietnamienne, Anna Moï, a été primée ce mercredi 24 mai par le jury du Prix littérature-monde pour son recueil *Le Venin du papillon*”. Disponível em: <https://www.etonnants-voyageurs.com/spip.php?article22273>. Acesso em: 02 maio 2020.

⁴⁹⁵ Os fragmentos foram extraídos de sites diferentes: o primeiro é da Universidade de Nova Iorque, o segundo foi retirado do texto de apresentação em português do livro *Viver entre línguas* (2018), traduzido pela editora Relicário e, por fim, um trecho de uma apresentação que está no site da revista *Palabra Pública*, da

Sabemos que Molloy escreveu e publicou livros em francês e em inglês, mas que o castelhano é sua língua literária, o que certamente contribui para que não haja dubiedades quanto a associá-la à literatura argentina. Já vimos que a própria Molloy, embora recuse qualquer forma de aprisionamento, digamos, a uma identidade “nacional”, no sentido de ter de representar determinados papéis, mantém forte conexão com a literatura do país, com uma Argentina reinventada pela imaginação, pelas leituras, pelo afeto guardado nas palavras da infância que irrompem no momento da escrita, em listas, nas margens de papéis sem importância.

Com Alcoba, ao realizar o mesmo procedimento, é possível notar uma diferença que, a princípio, pode ser pensada como consequência de sua naturalização francesa, ocorrida ainda na adolescência. Entretanto, o fato de toda a sua obra ter sido escrita e publicada na França, como ocorre com inúmeros outros escritores exilados, parece um índice mais seguro para começar a pensar o percurso que vai de “escritora francesa de origem argentina” a “escritora argentina radicada na França”; entre um e outro, “escritora franco-argentina”, como aparece notoriamente em publicações mais recentes.

Conforme destaca Oriane Guy, no artigo “*Parcours identitaire au travers des langues dans Le bleu des abeilles de Laura Alcoba*” (2016), a recepção da obra de Alcoba, cuja tradução ao castelhano ocorreu, como vimos, em um pequeno intervalo de tempo, problematiza a questão do pertencimento, uma vez que na Argentina sua obra é considerada nacional, ainda que traduzida. Todos os seus livros foram publicados pela Edhasa (*Editora y distribuidora hispanoamericana Sociedad Anónima*) e uma visita ao site da editora comprova o que afirma Guy. Os títulos integram a coleção *Edhasa Literaria*, que se apresenta predominantemente sob dois formatos: o primeiro deles tem uma faixa vertical numa tonalidade vinho – neste formato estão reunidos os livros traduzidos, estrangeiros –; já o segundo, apresenta a mesma faixa na cor azul e reúne obras da literatura nacional. Todos os livros da autora apresentam-se com a faixa azul, sendo, desse modo, classificados como literatura argentina.

A relação de qualquer escritor com a língua de sua produção é, sem dúvida, um dos laços mais fortes e decisórios para sua inclusão em determinado campo literário, mas há outras formas de se relacionar com os territórios – e territorialidades –, de realizar percursos que

Universidade do Chile. Os textos foram mantidos no idioma original porque o que interessa é observar o modo como Molloy é referida em cada um deles. Cf.: <https://as.nyu.edu/faculty/sylvia-molloy.html>; <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/11/em-novo-livro-sylvia-molloy-discute-lingua-e-identidade.shtml>; <https://palabrapublica.uchile.cl/2019/07/31/sylvia-molloy-la-voz-de-la-memoria-resquebrajada/>. Acesso em: 02 maio 2020.

podem ultrapassar categorizações limitadoras e exclusivas. No caso de Alcoba, o impacto causado pela publicação de seu primeiro livro, cuja mudança de título já antecipa – inclusive marca – uma mudança de horizonte, contribuiu para a uma reconfiguração de seu lugar no campo literário argentino e, claro, as ressonâncias e os encontros que vieram depois, certamente continuam a impactar as leituras e a estabelecer vínculos e correlações até então provavelmente impensadas. A tradução cumpre aqui o papel de trazer de volta a paisagem a seu lugar, ou melhor, de possibilitar um encontro que só poderia acontecer por deslocamento, como ocorreu com o trabalho da memória (do francês ao castelhano). Ao mesmo tempo, como mencionamos mais de uma vez, foi o efetivo retorno à casa da rua 30 (“a casa dos coelhos”) que desencadeou a narrativa. O território – aqui novamente na acepção que aproxima terra e terror, como vimos no primeiro capítulo, a partir de Haesbaert (2007) – é o terreno que faz surgirem os flashes que a autora, já em outro lugar, em outra casa, em outro idioma, trata de resgatar na escrita.

A exemplo do que fizemos com Molloy, uma busca na internet pelo nome “Laura Alcoba” traz, dentre inúmeros outros, os seguintes resultados:

Portrait de Laura Alcoba, *femme de lettres et traductrice française* d'origine argentine, au Salon du Livre à Paris en France le 23 mars 2007.
 Laura Alcoba est une femme de *lettres française, d'origine argentine*, née en 1968. De paso por Buenos Aires, Laura Alcoba, *escritora argentina* radicada desde su infancia en Francia.
 Laura Alcoba es una *escritora y traductora franco-argentina*. Desde los diez años reside en París.
 Laura Alcoba: raconter la dictature argentine autrement ... Chevelure brune, silhouette gracieuse et regard pénétrant, cette *Franco-Argentine* juge [...] (grifos nossos)⁴⁹⁶.

Na França, suas obras foram publicadas pela editora Gallimard e fazem parte da Coleção Blanche, que se dedica, como vimos, à publicação de obras da literatura francesa. Entretanto, lemos, por exemplo, em “*Laura Alcoba, la clandestina platense*” (2012) que “pouco importa se na França a autora argentina é considerada ‘escritora francesa’”, pois seus temas, faz questão de destacar o texto, “são sempre argentinos” (*Clarín*, 2012, não paginado)⁴⁹⁷. Nesse texto, o autor enfatiza a quase simultaneidade entre o lançamento do livro *Jardin Blanc* (2009),

⁴⁹⁶ Os fragmentos foram extraídos dos seguintes sites, na ordem em que foram citados: <https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/portrait-de-laura-alcoba-femme-de-lettres-et-foto-jornal%C3%ADstica/967094122>;
 (<https://www.bibliosurf.com/+Alcoba-Laura+.html>);
https://www.clarin.com/ficcion/laura-alcoba-entrevista_0_SJvxYtrhP7e.html;
<https://www.goodreads.com/book/show/51323472-trilog-a-de-la-casa-de-los-conejos>
https://www.lexpress.fr/actualites/1/culture/laura-alcoba-raconter-la-dictature-argentine-autrement_1501642.html. Acesso em: 02 maio 2020.

⁴⁹⁷ “poco importa si en Francia la autora argentina es considerada como ‘escritora francesa’”; “son siempre argentinos”.

traduzido ao castelhano como *Jardín Blanco* e publicado na Argentina três meses depois da edição francesa. A temporalidade é usada como argumento para defender o pertencimento e importância de sua obra para o campo literário argentino, questão que a própria escritora destaca ao falar em outras ocasiões.

Guy observa que a obra de Alcoba se constitui no trânsito, “‘entre-duas-culturas’: uma língua, o francês, uma história, o exílio argentino” (GUY, 2016, p. 2)⁴⁹⁸. É importante lembrar que o castelhano não está ausente do texto em francês, conforme tivemos oportunidade de observar, o que mostra que um território não apaga as marcas de outro, uma língua não se assenta confortavelmente sobre o silêncio de outra⁴⁹⁹. Estar entre implica, dessa forma, tanto a existência (escrever sobre a experiência do exílio só foi possível traduzindo-a ao francês) como a resistência (o castelhano resiste no texto e, ao mesmo tempo, resiste em converter a experiência em palavras, ou seja, resiste ao texto).

4.3.1 Cartografias

Escrever é tentar saber o que escreveríamos se
escrevêssemos.

Marguerite Duras, *Escrever*.

Casanova e Bourdieu defendem a ideia de que o autor não somente produz sua obra, mas é ele mesmo criado pelo campo literário no qual está inscrito e, em alguns casos, contra o qual se posiciona. Ambos destacam a relevância de todos os agentes envolvidos no processo que converte alguém que escreve em escritor, dentre os quais citam os críticos, editores, selos editoriais, prefaciadores, tradutores, responsáveis por premiações, resenhistas e podemos acrescentar novos agentes de promoção que entraram em cena: criadores de canais literários, conhecidos como *Booktubers*⁵⁰⁰, que com ou sem parceria com editoras resenham e discutem livros como forma de interagir com outros leitores e especialmente divulgar as obras.

⁴⁹⁸ “‘entre-deux-cultures’: une langue, le français, une histoire, l’exil argentin”.

⁴⁹⁹ Vale a pena refletir com Morábito (2006) a respeito da sobrevivência do idioma materno no sujeito habitado por mais de uma língua. Segundo ele, mesmo quando acredita ter se despedido da língua materna e conseguido se ver livre das palavras, sintaxe, acento, ela persiste como resto latente e por vezes ameaça a cuidadosa construção erguida para ocultá-la. Nesse sentido, afirma Morábito, embora se possa pensar que “después de varios años de hablar, soñar, amar e injuriar en otra lengua, se ha emancipado de su atadura, resulta que, al igual que esas calcificaciones de materia prima que se adhieren al cuerpo de las ballenas y que semejan enormes quistes, el viejo idioma no ha desaparecido, solo se ha replegado em ciertas zonas, una de las cuales, quizá la más resistente es el llanto” (p. 37).

⁵⁰⁰ Trata-se de um movimento iniciado no fim da primeira década dos anos 2000 e, pelo que observa Livia França Salles, em *O fenômeno booktuber: juventude, literatura e redes sociais* (2018), começou com canais voltados ao público infanto-juvenil, juvenil e a categoria mais recente do jovem adulto. Entretanto, com o tempo a ideia

Levando em consideração que, de fato, o encontro do texto com leitor (e com o público) não se faz de maneira direta, sem mediação e que às vezes o reconhecimento do valor de uma obra e de um autor tarda anos, décadas, ao passo que uma tradução realizada por alguém já consagrado dentro do espaço literário, um prefácio ou mesmo uma menção positiva na quarta capa podem ser o começo da existência da obra e do autor, é importante refletir sobre esses procedimentos. Isso não significa, vale ressaltar, que “bastam” essas espécies de cartas de recomendação, mas que não estamos, por outro lado, diante de detalhes insignificantes, que tocam apenas tangencialmente o universo literário.

Os percursos performados pelas diversas formas de se colocar em relação com outros textos, como tratamos de pontuar na primeira parte deste capítulo, ao nos ocuparmos das cenas de leitura, que podem ser também cenas iniciáticas, certamente revelam o desejo de se inscrever em determinada linhagem. Como leitoras, Alcoba e Molloy, deslocam palavras, textos e formas de ler para incorporá-las ao tecido de sua própria história, da história de sua escrita, elegendo novas formas de pertencimento que respondem, antes de mais nada, à solicitação feita por outras vozes: um “tropeço”, “pequeno choque”. O sujeito para. (COMPAGNON, 1996, p. 24).

De acordo com Compagnon, a citação é, em primeira instância, uma interrupção da leitura, um obstáculo que impede o leitor de prosseguir e o impulsiona a extrair (destacar, copiar) o fragmento-alvo e dele se apossar. A maioria dos leitores mantém esses recortes em segredo, nos cadernos onde os transcreve ou nos próprios livros, com alguma marcação, mas os escritores expõem seus desvios e, dessa maneira, iluminam os próprios textos, assinalando-os com o atravessamento daquilo que os afeta.

Para Compagnon a escrita é sempre um trabalho de reescrita e, assim sendo, não se distingue do gesto citacional, que aproxima leitura e escrita: “ler ou escrever é realizar um ato de citação” (COMPAGNON, 1996, p. 31). Já vimos que, em Molloy, a releitura e a reescrita são movimentos que engendram toda a sua produção, uma vez que há um constante deslizamento – uma passagem, podemos dizer – entre os diferentes gêneros e registros, de modo

se expandiu para outros públicos e atualmente encontramos não apenas na plataforma youtube, como também no Instagram e outras redes sociais, diversos enfoques, que contemplam categorias que priorizam clássicos, lançamentos, relançamentos, temáticas específicas. Há uma reivindicação, conforma aponta Salles, pela profissionalização do booktuber, pois o que se iniciou como um *hobby* foi se expandindo para parcerias com editoras (que envolve desde o simples envio de livros como “presentes”, até pagamentos pela divulgação, a depender do alcance do canal). Um exemplo citado pela pesquisadora é o de Tatiana Feltrin, *booktuber* que acabou ganhando notoriedade entre editoras e livrarias e se converteu em “marca de valor para a promoção dos livros” (SALLES, 2018, p. 42). Sem nos aprofundarmos na questão, basta mencionar, por exemplo, que no ano de 2018 um dos projetos finalistas do Prêmio Jabuti (Eixo Formação de novos leitores) foi o canal literário “Ler antes de morrer”, cuja responsável, Isabella Lubrano Paes Manso, criou, em 2019, um clube de leitura com a mesma denominação. Cf. <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/10/04/premio-jabuti-divulga-finalistas-de-60-premio-cerimonia-acontece-em-novembro.htm>. Acesso em: 15 maio 2020.

que seus ensaios se valem da ficção e suas produções ficcionais e autorreferenciais ensaiam teorias, o que nos dois últimos livros, *Vivir entre lenguas* (2015) e *Citas de lectura* (2017) se torna ainda mais flagrante.

Quanto um escritor faz uma citação, ele se coloca em relação com o autor do texto citado ou, ao menos, quer que o leitor se abra a essa conexão possível, seja ela uma homenagem, uma identificação, um modo de não se arriscar sozinho e, notoriamente, de deixar vestígios de um encontro do qual supõe-se que a escrita/leitura seja o único testemunho. Por outro lado, Molloy (2001) salienta que as citações, às vezes, conformam uma narrativa cifrada, cuja função é contar uma história que o texto principal omite. Aqui encontramos ressonância com as teses sobre o conto e novamente com a noção de *complô*, trabalhadas por Piglia: nesse caso, a história secreta seria narrada obliquamente não na própria trama (enredo), mas pela inserção dessas outras vozes que deslocam – desviam – o texto. A citação aciona, pois, uma abertura no interior ou nas margens do texto, propõe um itinerário cujo percurso é uma aposta que podemos ou não aceitar.

As epígrafes, que para Compagnon (1996, p. 120) têm um forte valor simbólico – “a figura do doador no canto do quadro” –, por representarem uma forma sumária de prefácio, isto é, por configurarem uma apresentação do livro, também desenham o percurso de filiações e pertencimentos. Genette, por sua vez, aponta para o que chama de efeito-epígrafe, considerado por ele o mais preponderante dentre todos os outros efeitos oblíquos elencados em seu livro. A simples presença da citação epigráfica é, defende o pesquisador, signo de cultura e uma espécie de consagração apriorística, uma vez que “por meio dela [o autor] escolheu seus pares e, portanto, seu lugar no Panteão” (GENETTE, 2009, p. 144).

Ao longo de todo o trabalho, examinamos algumas possíveis relações de sentido entre as epígrafes e as narrativas de Alcoba e Molloy e, para além dos significados que ressoam na tessitura de cada uma das obras, foi possível perceber que os livros de Alcoba se colocam em diálogo de forma predominante com a literatura francesa – ou publicada em francês –, o que também se manifesta na escolha de Daniel Pennac como prefaciador da reedição de *La casa de los conejos*, publicada pela Edhasa em 2018.

Conforme ressalta Bourdieu (2007), o prólogo (ou prefácio) constitui um ato de transferência de capital simbólico muito importante, uma vez que realiza o que ele denomina de “marcação” na obra que passa a integrar. Não se oferece ao leitor apenas o livro, mas o livro com o prólogo de tal ou qual autor, que transmite seu capital e prestígio e ao mesmo tempo expande o próprio valor ao reconhecer uma obra que se reconhece nele.

O primeiro livro de Alcoba, cuja recepção argentina é perpassada por uma leitura plasmada no que Arfuch (2018) denomina de “tempo dos filhos”, considerando o marco teórico das temporalidades da memória, foi revisado e republicado dez anos após o lançamento. O mesmo não ocorreu na França, o que pode ser explicado – ao menos hipoteticamente – pelos desdobramentos singulares desencadeados pela narrativa que, no caso dos leitores argentinos, de uma parte considerável, parece imiscuir-se a sua própria história e a ausências e silêncios reencontrados no olhar que a narradora lança ao passado-presente.

Na entrevista concedida a *El Anartista* (2018), ao ser questionada sobre alguns de seus procedimentos escriturais, que notabilizam a questão do ausente, da falta, das várias formas de desaparecimento, Alcoba comenta a respeito da recepção de *Los pasajeros del Anna C.* (2012). Segundo ela, muitos leitores argentinos enviaram mensagens dizendo que haviam reconhecido parentes ou amigos no percurso da leitura e um caso particular chamou sua atenção: o de Alejandra Slutzky, que também estivera clandestinamente em Cuba no mesmo lugar em que Alcoba vivera por dois meses, quando ainda era bebê:

A partir disso, desenhei o retrato falado do que falta. Nesse retrato que desenhei com as dúvidas – era muito pequena, não tinha lembranças – ela reconheceu coisas que lhe diziam algo e consegui reconstruir a história de sua mãe [...]. Alejandra reconstruiu a história de sua madre porque reconheceu no livro a silhueta, o que estava faltando para entender o ocorrido (ALCOBA, 2018b, não paginado)⁵⁰¹.

O termo silhueta, empregado por Alcoba, faz referência ao chamado *Siluetazo*⁵⁰², uma mobilização idealizada por três artistas visuais em 1983, pouco tempo antes do final da ditadura. Durante a *III Marcha de la Resistencia*, ocorrida em setembro daquele ano, os organizadores

⁵⁰¹ “A partir de eso dibujé el retrato robot de lo que falta. En ese retrato que dibujé con las dudas –era muy pequeña, no tenía recuerdos– ella reconoció cosas que le hablaban y logró reconstruir la historia de su madre [...]. Alejandra reconstruyó la historia de su madre porque reconoció en el libro la silueta, lo que estaba faltando para entender lo sucedido”. Slutzky publicou *Ana alumbrada. Militancia, amor y locura en los 60*, livro a que se refere Alcoba, em 2018. Nele, a autora trata de iluminar não só a trajetória de Ana Svensson, militante que permaneceu décadas esquecida e a respeito da qual a família dizia apenas que estava “mal da cabeça”, mas também de recuperar seu direito a ter um nome e ser mais que “a companheira”, “a mãe”, “a filha”, como costuma ocorrer com as mulheres na história da militância, ressalta Slutzky. Cf. <https://revistazoom.com.ar/slutzky-mi-mama-como-muchas-militantes-fue-relegada-al-injusto-lugar-de-la-mujer-de/>. Acesso em: 10 maio 2019.

⁵⁰² De acordo com Adolfo Vera, que publicou um artigo de opinião a respeito do movimento e sua relevância quarenta anos depois do Golpe, Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel teriam se inspirado em uma obra do artista polaco Jerzy Skapski que, em 1978, criou um cartaz no qual figuravam mais de duas mil silhuetas de adultos e crianças. Na parte inferior do cartaz, havia um pequeno texto iniciado em caixa alta: “CADA DIA EM AUSCHWITZ morían 2370 personas, justo el número de figuras aquí reproducidas. El campo de Auschwitz funcionó durante 1688 días y ese es exactamente el número de ejemplares que se han imprimido de este cartel. En total perecieron en el campo unos cuatro millones de seres humanos”. Cf. o artigo de Vera no site: https://www.eldesconcierto.cl/2016/03/25/las-huellas-del-siluetazo-a-40-anos-del-golpe-de-estado-argentino/#_ftnref1. Para ver a reprodução da obra de Skapski, realizada pela Unesco, acessar: <http://www.archivosenuso.org/viewer/535>. Acesso em: 26 abr. 2020.

se reuniram com associações de militantes, como as *Madres de la Plaza de Mayo*, e começaram a desenhar contornos de corpos humanos, que depois foram colados em alguns edifícios, árvores e muros próximos à representativa *Plaza de Mayo*, em Buenos Aires. O gesto desencadeou uma ação de resistência e enfrentamento que se expandiu e ganhou notoriedade, já que várias outras pessoas replicaram as silhuetas e expuseram em diversas cidades do país corpos ausentes, sem rostos, que poderiam ser de qualquer pessoa. A marca deixada pela ausência, isto é, sua presença, ou o buraco que o tracejado obriga a ver, denota também a força interpelativa do silêncio e do anonimato, que reivindicam na superfície vazia dos espaços públicos um lugar para seus mortos e desaparecidos. Uma imagem fixada no chão comum (isto é, não individual, de todos, coletivo) aponta para a comum responsabilidade sobre os acontecimentos.

Pennac é um importante escritor de origem marroquina que vive há muitos anos na França e se dedica a pensar sobre o poder da leitura, sobre a infância e seus desdobramentos ao longo da vida adulta. É um dos que Casanova chama, usando a expressão de Bharati Mukherjeede, de “não completamente”, ou seja, um escritor de língua francesa oriundo de outro território. A expressão parece estar mais ligada à questão da pós-colonização, mas não se limita a esse aspecto específico.

No prólogo à edição comemorativa de *La casa de los conejos*, que Pennac intitulou “*El libro de los silencios*”, o primeiro parágrafo remete diretamente ao título em francês, uma vez que, ao relacionar História e símbolo, ele elabora uma imagem das avós e mães girando ao redor do espaço vazio da praça, ao redor de perguntas sem resposta e do silêncio dos “assassinos uniformizados” (PENNAC, 2018, p. 11)⁵⁰³. O carrossel – *manèges* – reitera o retorno do inesquecível, a prova de que o passado é, como, afirma Ricoeur a partir de Jankélévitch, irrevogável, isto é, não pode ser apagado, desfeito⁵⁰⁴. Trata-se, como vimos, de uma imagem muito importante na construção narrativa deste primeiro livro da autora, assim como de todo o trabalho posterior, uma vez que ela se volta a essa experiência, de forma direta ou oblíqua, em todos os seus livros, girando em torno de um ponto, de perguntas que se replicam.

⁵⁰³ “asesinos uniformados”.

⁵⁰⁴ Cf. RICOEUR, 2007, “O retorno sobre si”, p. 492 e seguintes.

O título em castelhano, *La casa de los conejos*, entretanto, parece abrigar a imagem que ganhou maior força após a publicação do livro na Argentina⁵⁰⁵. Este título, juntamente com *El azul de las abejas* e *La danza de la araña*, emoldura uma conexão singularizada pela referência aos animais, que, no primeiro caso, Alcoba ressalta ser de caráter referencial. O paralelismo evocado pelos títulos acaba provocando efeitos na leitura, apontando para relações mais estreitas entre as obras, de forma que se antes a própria autora dizia – a respeito dos dois primeiros títulos – que poderiam, e eram lidos, ao menos na França, de forma independente, após a publicação de *La danza de la araña* (2017), houve uma mudança significativa acerca dessa associação.

A editora Alfaguara, um dos selos mais reconhecidos no mercado editorial em língua espanhola, reuniu os três livros em um único volume, que recebeu o título de *Trilogía de La casa de los conejos*⁵⁰⁶, evidenciando o poder evocativo do primeiro livro da autora. Se antes da publicação de *La danza de la araña* (2017) havia quem considerasse *Los pasajeros del Anna C.* (2012) parte de uma trilogia, ao lado de *La casa de los conejos* (2008) e *El azul de las abejas* (2014), após a publicação da editora Alfaguara, consolida-se uma leitura que já estava se notabilizando e que exclui *Los pasajeros*, especialmente pelo fato de a voz infantil seguir o fio temporal que vai da entrada na clandestinidade, com a prisão do pai, até sua libertação. Cabe enfatizar que a ressonância também é construída pelos títulos, que em castelhano acabam remetendo significativamente uns aos outros. Os três são formados por uma locução adjetiva que atua como modificadora do substantivo ao qual se referem: *la casa, el azul, la danza* são modificados pela presença de animais, metáforas organizadoras das narrativas. Ainda que

⁵⁰⁵ No início de março de 2020, durante o *Vancouver International Women in Film Festival* ocorreu a apresentação de *La casa de los conejos* (*The rabbit's house*), longa-metragem baseado no livro de Alcoba e dirigido pela cineasta argentina Valeria Selinger. O filme conta com a participação do músico Daniel Teruggi, irmão de Diana e responsável pela trilha sonora do filme. O pai de Alcoba, Daniel Alcoba, também é mencionado em uma publicação de agradecimento a colaboradores do projeto. Desde sua estreia, o filme foi selecionado para participar de vários festivais internacionais e recebeu premiações no *FICCSUR/2020* (Festival Internacional de Cine del Cono Sur), *Queens World Film Festival/2020 (New York)* e no Festival Internacional de Cine de Guayaquil, também em 2020. Na Argentina, o filme estreia em outubro de 2021. O impacto da recepção da obra de Alcoba, sobretudo de *La casa de los conejos*, também se manifesta nesses desdobramentos, nos significados que cada nova história ou cada nova forma de tomar a palavra aporta à narrativa. A atriz que protagonizou o filme é filha de Lucía García Itzigsohn, cujos pais – Matilde Naymark Itzigsohn e Gustavo García Cappannini – foram sequestrados entre outubro de 1976 e abril de 1977. Mora Iramain García é, portanto, neta de desaparecidos, herdeira de uma ferida que continua a avançar pelas gerações. Sua participação amplifica o relato central, abrindo-o a outras vozes e outros rostos ausentes. Para informações sobre o filme, Cf. <https://www.facebook.com/lacasadelosconejosFILM/>. Acesso em: 20 abr. 2020. Cf. também: <https://juanasosten.com/2019/08/13/las-mujeres-luchadoras-desafiaban-al-modelo-patriarcal-entrevista-a-lucia-garcia-itzigsohn-sobre-la-muestra-mujeres-en-la-esma/>. Acesso em: 20 abr. 2020.

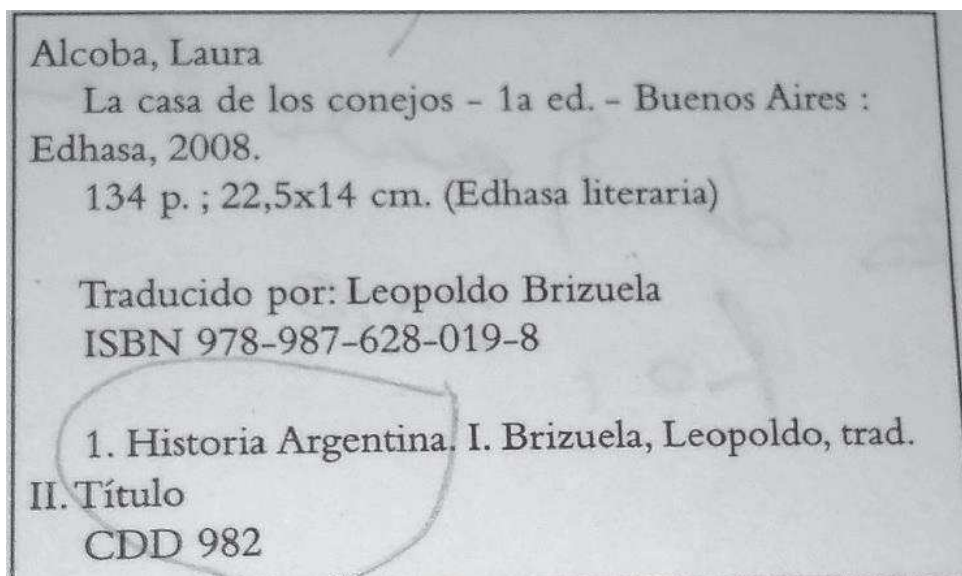
⁵⁰⁶ A editora manteve as traduções de Leopoldo Brizuela, Mirta Rosenberg e Gastón Navarro, revisadas pela autora. Seria interessante cotejar a nova edição com as anteriores para tratar de entender como soam essas vozes, se harmonizadas pelo olhar da autora-leitora-revisora, ou se, ao contrário, a singularidade do trabalho dos tradutores pode ainda ser captada nas escolhas, lapsos e modos de organizar os textos.

Alcoba ressalte o caráter literal do primeiro título, já que de fato havia coelhos na casa, sabemos que o criadouro e a venda desses animais eram a superfície sob a qual se ocultava a verdadeira vida que ali se vivia. Nesse sentido, assim como no caso dos outros dois, é possível compreender a casa dos coelhos como metáfora da situação narrada no livro.

A narrativa de *Los pasajeros del Anna C.* centra-se na experiência dos pais da narradora no período em que se reuniram a um pequeno grupo de jovens e partiram para Cuba, onde receberiam treinamento para atuar como guerrilheiros. O olhar se volta, como no caso dos outros romances, a fragmentos da experiência própria – o fato de seu nascimento ter ocorrido em Cuba e ter sido registrado na Argentina, por exemplo – e familiar, mas também à história coletiva. Nesse sentido, o livro poderia integrar uma tetralogia, caso os editores decidissem incluí-lo numa relação de continuidade com os demais. O que importa mostrar aqui é que o trabalho editorial – classificação genérica, coleções, capa – contribui para a forma como uma obra é lida ou ao menos percebida pelo público e pelos leitores.

Já afirmamos no segundo capítulo, por exemplo, que a primeira edição de *La casa de los conejos* (2008) tem a seguinte ficha catalográfica:

Figura 1- Fotografia da primeira edição argentina



Fonte: Arquivo pessoal

“*Historia Argentina*” como gênero não é apenas um detalhe, pois um livro que tenha essa classificação será disposto em um lugar distinto daqueles classificados como “romance” ou “autobiografia”, por exemplo. Mais do que uma questão de localização física, estamos diante

de pactos de leitura diferentes, que pressupõem olhares e entradas ao texto completamente distintos.

Conforme observa Bourdieu (2007), as decisões editoriais participam da construção dos sentidos do texto e orientam a recepção, estabelecendo, por meio das escolhas como as que vimos anteriormente, marcações que configuram interpretações. O fato é que, posteriormente, na reimpressão do livro, a classificação passa a “narrativa argentina” e “romance” ao mesmo tempo, o que parece atender ao desejo da própria autora, que reiteradas vezes defende que, embora se trate de material autobiográfico, seus livros não se pretendem “autobiografias” ou relatos objetivos dos acontecimentos a que fazem referência.

Os paratextos são a conjunção de elementos que fazem com que um texto se transforme em livro e se apresente aos leitores e ao público em geral, declara Genette na introdução de *Paratextos editoriais* (2009). O autor recupera o termo usado por Borges para falar sobre o prefácio e afirma que, mais que um limite, o paratexto pode ser visto como um “vestíbulo”, responsável por oferecer a possibilidade de seguir adiante ou retroceder. Genette retoma ainda o que Lejeune afirma em “O pacto autobiográfico” (2008 [1975]) a respeito da instância paratextual e de sua pertinência para a construção dos efeitos de sentido ou modos de ler. Para ele, essas “margens do texto impresso”, códigos mais ou menos explícitos da publicação, “comandam toda a leitura” (LEJEUNE, 2008, p. 46; GENETTE, 2009, p. 10), uma vez que delineiam determinados percursos discursivos engendrados pela crença que produzem⁵⁰⁷.

Nessa perspectiva, o público, que conforme destaca Genette nem sempre se transforma em leitor, recebe a indicação de gênero como manifestação de uma intencionalidade, ainda que esta nem sempre reflita uma decisão autoral, o que costuma se revelar em mudanças posteriores. A primeira edição dá a ver uma contradição entre a capa (*novela Edhasa*) e a ficha, tendo em vista que desde o princípio os livros de Alcoba foram incluídos na coleção que a editora reserva para obras literárias.

⁵⁰⁷ Embora não esteja claro se a imagem da capa é ou não um paratexto, cabe uma observação a respeito de sua apresentação nos livros de Alcoba. Na edição original, pela Gallimard, o que temos são capas sóbrias, em um tom de bege, que trazem dados de autoria, gênero e título. Todos os livros publicados pela coleção seguem o mesmo paradigma, característica que pode ser interpretada, segundo Genette (2009, p. 29), como índices de prestígio e nobreza, como se não houvesse necessidade, digamos assim, de chamar a atenção pela capa, pois o fato de o livro ser publicado pela editora é já uma declaração de valor. Em contrapartida, na edição da Edhasa, além dos dados já mencionados, aparecem fotografias. Chama a atenção especialmente a capa de *La casa de los conejos*, que mostra uma menina sozinha, próxima a uma construção que parece estar abandonada, já em ruínas. Ao fundo, pouco podemos ver, porque o segundo plano foi embaciado para que o olhar se volte para a criança e a parede próxima. Nela, paralela à posição da menina, vemos uma intervenção (pichação): uma estrela e a sigla P.R.T. A menina parece não ver, olha para frente. P.R.T. significa *Partido Revolucionario de los Trabajadores*, um partido político fundado em 1965, que no período antecedente ao Golpe e mesmo depois, até sua dissolução, participou da frente de batalha pela conscientização da classe operária. Cf. a esse respeito, PACHECO; LISSANDRELO, 2013.

Nas publicações dos demais livros, assim como na edição comemorativa de *La casa de los conejos* (2018), às vezes figura apenas o termo “*novela*” – ou seja, “romance” – nas fichas, o que corresponde ao que a própria autora faz questão de acentuar nas ocasiões em que surgem observações ou perguntas envolvendo o tema. Esses caminhos do texto dão a ver não só a tessitura interna, como também iluminam a trama que alimenta e movimenta o universo literário e que, por conseguinte, interfere nos modos de ler e conceber tanto a obra como a autora.

O título de seu primeiro livro, selecionado para a edição da Alfaguara, sobrepõe-se aos outros dois que integram o volume, o que poderia denotar uma simples questão de ordem, mas é possível pensar em outra hipótese. O impacto causado pelo título escolhido na tradução ao castelhano, talvez por ser a um só tempo signo da inocência infantil e do terror que perdura nas marcas de tiro conservadas na casa – essas cicatrizes que resistem ao tempo –, forja um lugar ao redor do qual a escrita gravita, como um carrossel.

É interessante observar que, embora as traduções ao inglês, ao alemão e ao italiano tenham sido realizadas a partir do original, os títulos sejam, respectivamente, *The rabbit House: an argentinian childhood* (2008)⁵⁰⁸, na tradução de Polly McLean, *Das Kaninchenhaus: Roman* (2010)⁵⁰⁹, por Angelica Ammar, e *La bambina della casa dei conigli* (2009)⁵¹⁰, tradução de Valeria Pazzi. Com pequenas variações, é notável o predomínio da referência ao título em castelhano, embora também seja perceptível o enfoque dado à infância, no caso do inglês e do italiano, haja vista o subtítulo em inglês e a anteposição do sintagma “a menina” no segundo caso.

Tendo em vista o poder da tradução na distribuição e negociação de capital literário, podemos pensar, por exemplo, nos efeitos (e processos) relacionados ao curto espaço de tempo decorrente entre as publicações de Alcoba na França e o lançamento na Argentina, assim como as traduções ao inglês, alemão e italiano, cuja distância temporal é ainda pequena. Se a autora tivesse publicado em castelhano, que caminhos percorreriam sua obra? A qualidade dos textos e a relevância da leitura são suficientes para circular por outros territórios? Por outro lado, foi a língua francesa que abriu passagem para que o silêncio de mais de trinta anos se fizesse escrita e, mais que isso, a tradução – o caminho de volta – desenhou novas relações: com outras narrativas, outras linguagens, outras infâncias clandestinas.

Molloy, por sua vez, apesar de dominar duas línguas cujo prestígio na República das Letras é reconhecido e disputado, não publicou literatura em nenhum dos dois idiomas.

⁵⁰⁸ “A casa dos coelhos: uma infância argentina”, em tradução livre.

⁵⁰⁹ “A casa dos coelhos: romance”, em tradução livre.

⁵¹⁰ “A menina da casa dos coelhos”, em tradução livre.

Ademais, até o ano de 2019, não praticava a autotradução literária, sob a justificativa de que sua escrita, deslocada desde o princípio, já configura uma forma de tradução. Para ela, passar de uma língua a outra quando se trata dos trabalhos teóricos sempre teria se mostrado uma tarefa tranquila, realizada sem esforço. De modo diverso, o texto literário, engendrado com fragmentos de recordações próprias ou de outros, edificaria uma realidade cuja existência dependeria necessariamente do castelhano (MOLLOY, 2013, não paginado).

Entretanto, em uma entrevista ao caderno cultural do jornal *El Esquiú* (2019), Molloy revelou um projeto no qual estava trabalhando em parceria com a editora de uma universidade estadunidense. Segundo Molloy, a editora a consultara sobre a possibilidade de verter o livro *Vivir entre lenguas* (2015) ao inglês, ao que ela aquiesceu, contanto que pudesse assumir o trabalho, pois o constante ir e vir de uma língua a outra não poderia ser traduzido textualmente. Durante a entrevista, ao ser questionada sobre como estava transcorrendo o processo, Molloy relatou a dificuldade de vencer a ideia de texto definitivo (em castelhano), uma vez que não poderia simplesmente reproduzir o percurso pensado a partir da língua de partida, mas teria que conceber outros modos de criar o espaço de mobilidade no qual entra em jogo uma maneira singular de estar entre línguas.

O livro ainda não foi publicado, mas alguns trechos foram publicados em outubro de 2019 sob o título *Living Between Languages* na página da revista *Asymptote* e, ao comparar os fragmentos com a versão original – também disponível no site –, é possível perceber que a autora está de fato reescrevendo sua relação com as línguas. Há parágrafos completos excluídos e mudanças significativas, como o exemplo apresentado a seguir, retirado de “*The writing lesson*”⁵¹¹, que corresponde ao fragmento “*La lección de escritura*”, transcritos a seguir:

Then, when I wrote my first texts in Spanish, I filtered – the verb is not excessive – everything I wanted to say through my readings of Borges (MOLLOY, 2019, não paginado).

Cuando escribí mis primeros textos en español, tamicé –el verbo no es excesivo– lo que quería decir a través de mis lecturas (*VEL*, p. 75).

Considerando o fragmento em castelhano, podemos traduzi-lo ao português do seguinte modo: “Quando eu escrevi meus primeiros textos em espanhol, peneirei – o verbo não é exagerado – o que queria dizer através de minhas leituras”. A diferença aqui é mínima, em termos de vocabulário, mas a introdução de “Borges” como complemento de “leituras” na tradução ao inglês, aponta para a necessidade de sinalizar, podemos dizer, uma inscrição

⁵¹¹ Disponível em: <https://www.asymptotejournal.com/nonfiction/sylvia-molloy-living-between-languages/>. Acesso em: 28 abr. 2020.

genealógica. Em castelhano, parece suficiente explicar que sua prática escritural está subsidiada pelas leituras prévias (toda escrita é uma releitura, recordemos), mas para esse outro interlocutor é forçoso ir além: “entrei para a literatura sob o signo de Borges”, ou seja, “declaro-o meu precursor”.

Borges é um dos escritores argentinos mais reconhecidos e estudados internacionalmente, de modo que a criação dessa cena, que é tanto de leitura como iniciática – os primeiros textos marcam sua entrada no universo literário; sua iniciação, portanto –, configura um movimento de captação de herança e de “localização” no campo de forças com o qual suas obras entram em relação. Nesse sentido, a “lição de escrita” é, em primeiro lugar, uma “lição de releitura”, que significa, no fim das contas, aprender a traduzir, conduzir além.

No ano anterior ao lançamento de *El común olvido* (2002), os três primeiros capítulos do livro foram publicados na revista da Universidade de Iowa, em colaboração com o tradutor Daniel Balderston, que já havia traduzido de *En breve cárcel* (1981)⁵¹². A publicação se intitulou “*Back Home*”, que é também o título do ensaio publicado pela autora cinco anos depois, em *Poéticas de la distancia* (2006), retomado, por sua vez, pela citação do subtítulo em *Citas de lectura* (2017). A questão do retorno à casa, ao lugar de origem, à casa da língua materna é o que mobiliza Daniel, protagonista de *El común olvido*, assim como acontece com a personagem central de *Em breve cárcere*, que volta ao quarto onde alguém a esperou um dia (Vera) para esperar por Renata. Enquanto aguarda, escreve, dando voltas ao redor do vazio e do que sente irremediavelmente perdido. Sabemos que retornar configura uma impossibilidade, que somente “o esquecimento total permite o regresso impune” (*DES*, p. 75)⁵¹³, como anota a narradora de *Desarticulaciones* no fragmento que se intitula, significativamente, “*Volver*”.

Em 2011, em entrevista ao jornal *La nación*, Molloy afirmou a Luciana Olmedo-Wehitt que estava trabalhando em outro livro, nascido das reflexões suscitadas pela escrita de *El común olvido* (2002) e por um seminário oferecido alguns anos antes, uma espécie de continuidade fragmentária. Contudo, *El libro de los regresos*, como a autora denominou o projeto, ainda não foi publicado e pode ser que nem seja, mas a existência do título chama a atenção para a recorrência dessa impossibilidade na obra da autora: voltar. Seus textos, como já vimos, gravitam ao redor do que se perde ao mesmo tempo em que se abrem à promessa de um laço frágil e efêmero com o outro.

⁵¹² *Certificate of absense* foi publicado nos Estados Unidos em 1989. Bardelston é professor na Universidade de Princeton e diretor do *Borges Center*, um dos mais reconhecidos centros de estudo e difusão do pensamento de Borges. Bardelston também é responsável pela tradução de outros autores argentinos, como José Bianco e Piglia.

⁵¹³ “el olvido total permite el regreso impune”.

A maioria de seus livros foi publicada por editoras pequenas, como a *Beatriz Viterbo*, *Eterna Cadencia* e *Ampersand*, por exemplo, que não fazem parte do círculo dos grandes grupos internacionais, o que implica ocupar lugares distintos de circulação. Em 2012, conforme mencionamos anteriormente, seu primeiro romance foi reeditado pelo *Fondo de Cultura Económica* como parte de um projeto coordenado por Piglia. Ele foi responsável por resgatar autores e obras argentinas da segunda metade do século passado que passaram despercebidas à época da publicação ou que foram esquecidas com o passar dos anos.

A coleção recebeu o nome de *Serie del Recienvenido*, numa alusão a Macedonio Fernández, considerado por Piglia um dos maiores escritores argentinos, mestre em manter-se à parte, afastado das convenções do meio cultural da época, uma das razões pelas quais suas obras foram relegadas ao quase total esquecimento.

Ao apresentar e discutir o trabalho de seleção e edição realizado por Piglia, Ana Negri⁵¹⁴ destaca a ideia de incômodo, ou perturbação, que alinhava os doze livros resgatados sob o signo macedoniano. A pesquisadora destaca que, em *Los papeles del reciénvenido* (1929), Macedonio se refere ao mal-estar e à desconfiança provocados pelo recém-chegado à “elite cultural portenha”. Segundo ele, o recém-chegado é aquele cuja diferença se nota de imediato e à qual não se perdoa. Nesse sentido, a inclusão de Molloy à coleção, significa marcar um lugar e estabelecer um vínculo simbólico com o pensamento macedoniano, levando em conta tanto os caminhos percorridos pelo livro desde sua chegada clandestina ao país, como os sentidos interditados pela recusa das editoras em publicá-lo.

Republicar é [quase] sempre insistir na importância de uma obra, em sua capacidade de ressignificar o tempo e o lugar que a recebe e atualiza e, no caso da *Série del Recienvenido*, temos ainda a instauração de uma trama genealógica (Macedonio Fernández, inadequação, diferença) e de conexões que o gesto de reunir sob um mesmo selo propõe. Mais de trinta anos depois de ser escrito, o livro chega outra vez, entra em ressonância com novas perspectivas, com outros modos de ler.

Para Piglia, na contramão da lógica de mercado, segundo a qual, a exemplo do que acontece com outras “mercadorias”, o livro ficaria fora de uso depois de um curto período – tornando-se, portanto, obsoleto –, essa coleção adota como premissa a ideia de que a atualidade

⁵¹⁴ Trata-se do texto “Ricardo Piglia y la Serie del Recienvenido”, publicado na *Revista de la Universidad de México*, em 2018. A referência completa pode ser consultada ao final da tese.

não configura uma coincidência com o agora. Assim, a seleção das obras responderia a sua capacidade de atualizar “poéticas literárias de nossos dias” (PIGLIA, 2013, não paginado)⁵¹⁵.

Todos os livros da coleção contam com o prólogo do editor, que configura a justificativa e defesa da inserção de cada livro, cada autor, na coleção, com o que realiza, nos termos de Bourdieu, uma marcação reveladora de seu próprio modo de ler esses recém-chegados. Aqui, como observa Negri (2018, p. 144), ocorre uma mudança significativa no que tange ao sentido primeiro da expressão macedoniana, pois, em vez de denotar uma espécie de impossibilidade, passa a remeter sobretudo ao caráter de renovada pertinência e atualidade das obras⁵¹⁶.

Sete anos após a publicação organizada por Piglia, o livro recebeu nova edição, dessa vez em colaboração com o jornal *Página 12*, e passou a integrar a coleção *SOY*, ao lado de outros sete livros que, segundo a apresentação feita por Liliana Viola, conformam um conjunto de títulos-chave para compreender uma história que se escreve continuamente. Todos os livros abordam temáticas relacionadas ao que Molloy chama de sexualidades desviadas, isto é, colocam em cena precisamente o que durante muitos anos teve de ocupar as sombras. Uma vez mais, se estabelecem outras relações, que vão desde a violência da linguagem, capaz de sufocar os sentidos presentes nas obras, aos espaços abertos pela batalha em nome do direito de existir.

A forma como os textos transitam pelos lugares, ou melhor, ocupam determinadas posições no campo literário também revelam que o campo é uma construção e, como tal, tem sua cartografia modificada pelos trajetos, refutações, saltos e continuidades de obras e autores.

Como tratamos de mapear sob diferentes perspectivas, o procedimento estético de Molloy tem como princípio a diversidade e o deslizamento, notabilizados pela repetição de certos procedimentos e indeterminação, pela recusa a qualquer forma de culto essencialista (do eu, do território, da língua, das formas de ler o outro e de se ler no outro, dos gêneros). São estratégias que permeiam seu projeto crítico e literário e que podem ser observadas nos vínculos encenados em suas obras, mas sobretudo nos modos de ler, que constituem uma reconfiguração do princípio de legibilidade: lendo as bordas do texto, isto é, desviando modos de olhar, Molloy expande o texto lido e abre brechas, ou melhor, enxerga passagens pelas quais o sentido se move e desliza em direção a outros territórios.

⁵¹⁵ “poéticas literarias de nuestros días”. O primeiro livro lançado pela coleção, que integra 13 obras, foi *Nanina* (2012 [1968]), de Germán García, que à época de sua publicação foi censurado, e o autor, processado. Em seguida, temos *En breve cárcel* (2012 [1981]) e outros títulos, dentre os quais, *Vudú urbano* (2014 [1985]), de Edgardo Cozarinsky, *La muerte baja en el ascensor* (2013 [1955]), de María Angélica Bosco, *Hombre en la orilla* (2013 [1968]), de Miguel Briante, entre outros. Cf. <https://www.fce.com.ar/ar/libros/listado.aspx?cat=s&IDSerie=41>. Acesso em: 10 maio 2020.

⁵¹⁶ Cf. a apresentação da proposta, iniciada em setembro de 2019: <https://www.pagina12.com.ar/219479-biblioteca-soy-con-las-mejores-plumas>. Acesso em: 10 maio 2020.

Ao reivindicar, portanto, seu lugar como escritora argentina, ela não está cedendo a uma relação restritiva e sacralizadora a que a distância costuma dar lugar, mas assumindo uma multiterritorialidade engendrada a partir das relações entre memória, esquecimento e escrita. Não por acaso, o tema do retorno como impossibilidade concreta, permeia sua escrita, que, no entanto, persevera nessa desordem: ir e vir, encontrar outra casa no lugar da casa familiar, viver entre línguas. O que se conserva do território de origem, uma língua inatural, serve para começar a “contar uma história”, que está em todos os seus livros: a de uma escrita que não termina de se escrever e de se ler, que insiste, justamente porque habitar pode ser uma entrega perigosa.

Há sempre outra história possível, esperando alguém encontrar um envelope caído no aeroporto, que, como sabemos, está dirigido a outra pessoa – “procurei no bolso o envelope de Cacho, pensando vagamente em telefonar; não o encontrei. Pensei que tinha caído, pensei em refazer o caminho para ver se aparecia, mas não fiz isso” (*ECO*, p. 355)⁵¹⁷. Daniel deixa cair, esquece (os termos compartilham a origem: *cadere*) o que provavelmente é uma carta, de modo que essa outra história que não vamos conhecer, mas que existe como possibilidade, depende de um desconhecido. Trata-se, mais uma vez, de deslocar, desviar.

O que determina, pois, que alguém seja escritor argentino? – para recuperar uma das perguntas presentes no prólogo de *Poéticas de la distancia* (2006). Não há “uma” resposta a esse questionamento, que dá voltas e ressurgue de variadas formas na obra de Molloy, mas talvez uma das maneiras de ser escritor argentino – escritora argentina –, se encontre nessa indeterminação ou nesse estar entre, expressão empregada por Vidal (2019). Estar entre línguas (castelhano-inglês-francês), entre culturas, como defende Guy a respeito de Alcoba. Escritora argentina? Franco-argentina?

Uma observação de Vidal, presente no ensaio “E a origem sempre se perde” – do livro *Estar entre: ensaios de literatura em trânsito* (2019) – pode nos ajudar a entender esses modos de se relacionar com os territórios, filiações e pertencimentos. Nesse ensaio, a autora dialoga com dois textos do escritor Raúl Antelo⁵¹⁸, nos quais ele discute as revelações e tensões do olhar do outro, problematizadas a partir da categoria do “argentino-brasileiro”. Indo da obsessão pela origem ao deslocamento pressuposto no gesto de “fazer girar os mapas”, isto é, desnaturalizar modos de ler e ver o [que lhe é] próprio, a ensaísta trabalha a ideia do *guión*, presente no título de um dos ensaios de Antelo.

⁵¹⁷ “busqué en el bolsillo el sobre de Cacho, pensando vagamente llamarlo; no lo encontré. Pensé que se me había caído, pensé desandar camino por el hall para ver si aparecía, pero no lo hice”.

⁵¹⁸ Um dos textos é “El guión de extimidad”, ensaio publicado no livro *Crítica acéfala*, em 2008. Cf. referência completa ao final da tese.

Apoiando-se, como o próprio Antelo, na dupla valência inscrita no termo em castelhano, qual seja, a de poder significar tanto hífen como roteiro, guia de viagens, Vidal propõe o desvio, a “desorientação da bússola nacionalista”, como estratégia de localização e reposição do lugar (próprio). Nesse sentido, o roteiro desenha no mapa caminhos imprevistos, que podem conduzir à expansão dos modos de existir e refletir sob o olhar do outro.

Quanto ao hífen/*guión*, que em português também chamamos de traço, gostaríamos de ir ao texto de Antelo para citar por extenso o fragmento em que ele, por sua vez, remete ao livro *O monolingüismo do outro* (1996), de Derrida. Vejamos: “O silêncio deste hífen/*guión* argentino-brasileiro não pacifica nem apazigua nada, é verdade, mas pode ajudar a disseminar uma decisão ética ineludível, chegar ao próprio pela via do alheio” (ANTELO, 2008, p. 31, grifo nosso)⁵¹⁹.

Também no que diz respeito a Molloy e Alcoba, cujas obras ensaiam modos de aproximação ao país de origem, à casa comum, mas que ao mesmo tempo não se deixam capturar pela ilusão do mistério da pátria a que se refere Flusser (2007[1992]), o hífen/*guión* não dissolve os conflitos. Nesse sentido, dizer que elas são escritoras argentinas não significa afirmar uma fixidez ou colar etiquetas limitadoras, tampouco ignorar a singularidade com que cada uma se posiciona com relação ao campo literário argentino e com seu fora: trata-se de, na verdade, de pensar suas obras como formas de fazer girar os mapas do universo literário, abrindo-o um pouco mais, enriquecendo-o com as vacilações do próprio.

Vejamos o que diz Seligmann-Silva no posfácio ao livro de Vidal: Se nossa língua estabelece um mapa para trilharmos o mundo, estar entrelínguas permite uma produtiva quebra da bússola e sua fragmentação em cacos que lançam luzes inusitadas sobre outros mundos e outros modos de estar aí” (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 131).

Um dos “modos de estar aí” que buscamos acompanhar é o da margem ou deriva, fruto de deslocamentos, desvios, fugas, clandestinidade. Estar à margem pode ser uma experiência desoladora, pois é um espaço – concreto e simbólico – comumente associado ao negativo: afastamento do centro, exclusão, pobreza. A margem nas estradas é onde são jogados os restos, onde ficam os animais mortos (atirados nesse lugar “fora do caminho”), é também, se pensamos nos rios e no mar, o lugar onde a terra se dilui em novas formas de vida. A margem do rio é e ainda não é o rio; é ainda e já não é sua forma de contenção, pois as águas podem avançar sobre ela arrasando sua frágil geografia. Nela, não existem limites precisos: é lugar de passagem,

⁵¹⁹ “El silencio de este guión argentino-brasileño no pacifica ni apacigua nada, es verdad, pero puede ayudar a disseminar una decisión ética ineludible, llegar a lo propio por la vía de lo ajeno”.

fresta, entrada, avanço e abandono, distância. Estar à margem pode ser um dos modos de habitar o entre. Estar entre: línguas, tempos, lugares.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escribo para que el agua envenenada
Pueda beberse.

Chantal Maillard, *Escribir*.

Até aqui nos trouxe a escrita, modulada nas palavras de outros sujeitos que se dispuseram a indagar, a especular, tal como propõe Ludmer (2013) em *Aqui América Latina: uma especulação*, isto é, olhar como diante de um espelho, ver-se e ver o outro refletido, “pensar com imagens”. Refletir⁵²⁰. Com ela, uma pergunta não formulada atravessa toda a pesquisa. Uma pergunta que não figura entre as inúmeras outras distribuídas ao longo das páginas, porque não sabia ainda que forma teria, embora todas as leituras e anotações, todos os vazios, denunciavam a necessidade de encontrar as palavras que a tornariam possível. Não somente as encontrei, tão claras, simples, lúcidas: deparei-me com a pergunta já formulada e ali estava minha resposta, ou seja, a pergunta que viria. Enquanto lia o ensaio *Patrias imaginarias* (2015 [1992]), de Salman Rushdie, como uma indicação indireta de Casanova, que o menciona em seu livro *A República mundial das Letras* (2002), cheguei a um parágrafo que é também série de questionamentos sobre o papel e o lugar do escritor hindu que vive e escreve fora da Índia. Embora se trate de uma experiência situada em um contexto particular, creio poder pensá-la para além dessas fronteiras, uma vez que o “nós” pode abrir-se a outros sujeitos que buscam especular: “Como vamos viver no mundo?” (RUSHDIE, 2015, não paginado)⁵²¹.

Trata-se, como referenda o próprio autor, de uma questão bastante simples e, no entanto, ao mesmo tempo, extremamente complexa, tendo em vista as diversas faces que pode assumir a depender de quem, a partir de onde, em que momento, a coloca em cena. Voltaremos a ela.

A pesquisa se propôs a ler a obra de Molloy e Alcoba, assumindo como fio condutor os deslocamentos que perpassam suas experiências de vida e constituem o material com o qual ambas trabalham literariamente e a partir do qual (re)significam os modos de se relacionar com o passado (que nos interpela) e o presente (como respondemos ao chamado), com o país de origem, com as línguas. Cada uma funda, a sua maneira, formas de habitar as (às) margens do idioma materno, de se colocar em relação com o campo literário argentino, ao qual se vinculam também pela via da refração: os desvios obrigam ao aprendizado do olhar.

Diversos conceitos e autores foram mobilizados no esforço de mapear o que se configura como um trabalho de (des)construção, que é, na verdade, leitura e escrita, de um território, ou

⁵²⁰ Como reflexo e reflexão, investigação, busca.

⁵²¹ “¿Cómo vamos a vivir en el mundo?”

melhor, das representações de um território ao qual só se retorna, provisoriamente, pela palavra. É ela, a palavra, em sua abertura e multiplicidade, em seu estado de estranhamento, provocado por procedimentos os mais diversos, que possibilita expandir a noção de território. É preciso, pois, sustentar essa palavra, sussurrada na língua materna, contaminada pelo desejo de reparação, silenciada pelo opressor, transfigurada em grito na língua do outro, sempre interferida. Essa palavra, e o silêncio que possibilita sua emergência, antes e depois, é o legado dos que a entoaram quando ainda era possível cantar: herança, ou casa, ou vazio.

A análise das relações entre os projetos escriturais de Alcoba e Molloy se pautou pela tentativa de compreender como eles contribuem para problematizar a concepção de uma literatura “nacional”, que se conforma fora da nação, mas que é reclamada como literatura argentina, o que remete, por sua vez, ao conceito de campo literário, às disputas, cruzamentos, dissoluções e apagamentos que o caracterizam. Os sentidos aportados pelo conceito abrem-se, assim, a outros modos de compreender a equação sujeito-língua-território.

Molloy defende a fabulação como seu modo de tecer laços com a Argentina, deixada ainda na juventude: reafirma, ao mesmo tempo, a necessidade de reaprender – que implica especialmente em reinventar – a língua de “*entrecasa*”, íntima, afetiva, uma língua-relíquia, desatualizada [porque guardada na memória]. Em Alcoba, a atividade de rememoração, que interpela o presente a partir dos vestígios do passado e responde à urgência de narrar, sob o abrigo da passagem do tempo e de outro idioma, restabelece um vínculo com o país de origem. A partir da publicação de sua obra na Argentina, a autora se conecta com outros filhos, com outras narrativas, algumas das quais assumem o encontro com o seu texto como disparador de relatos.

Ambas escrevem fora, a partir de centros, mas assumem um olhar para dentro, para trás, para as margens, às margens. Alcoba escreve na língua do centro, publica em Paris, em uma das maiores editoras da França e na coleção dedicada a escritores franceses. Deste lugar, ilumina a história argentina, o passado reatualizado no outro idioma, nas palavras cruzadas armadas em castelhano: as imagens que persistem. Por outro lado, vimos também que Molloy escreve suas leituras e trabalha esteticamente o que propõe teoricamente: sua obra é assinalada por uma intensidade dispersiva, por aquilo que retorna, se repete, pela interferência das línguas. A autora (re)cita o texto de outros e o próprio para friccionar os sentidos, de modo que lidamos com uma prática que (nos) obriga ao jogo permanente da escuta.

Em ambos os casos e por diferentes caminhos, as autoras parecem tentar responder se com restos se pode compor uma história. Uma inquietação que poderia ser reformulada de

distintas formas: com que restos cruzar fronteiras e a quem endereçá-los, como escrever a fratura, como ler e dar a ler o ilegível.

Suas trajetórias configuram-se como uma abertura “ao mistério de estar com o outro”, como postula Flusser a partir de sua filosofia do “não chão”. Nesse sentido, a responsabilidade, noção que perpassa o trabalho de diversos estudiosos elencados ao longo da tese, assume-se sempre a partir dessa abertura, que implica a hospitalidade da escuta atenta, assim como a disponibilidade de tomar a palavra, apesar dos riscos.

Assim, escreve-se não tanto sobre, a respeito de, a partir, mas com: Alcoba escreve com Diana, Clara Anahí, Daniel, Chicha, com Laura; os personagens de Molloy, escrevem com seus mortos, com a dissolução da memória, com o que rasga a pele. Em ambos os casos, trata-se de escrever com os ausentes, tão presentes quanto nossas cicatrizes. Afinal, para usar a linda imagem que dá nome ao volume de contos de Alejandra Kamiya, “as árvores caídas também são o bosque”⁵²².

Como vamos viver no mundo? Esse questionamento é um apelo, um chamado a traçar outros caminhos, mesmo onde e quando tudo parece ser limite e fim. Cada pessoa que toma a decisão de ouvi-lo e resolve retrazar a geografia do mundo, deve deixar vir à superfície o que está soterrado, escavar com as ferramentas de que dispõe, sejam elas de aço, ferro ou de palavras. É preciso, entretanto, expandir a pergunta: em que mundo, e como, vamos viver? Neste presente desolador, em que por vezes temos a sensação, cada vez mais concreta, de estreitamento, de impotência, devemos também descobrir como imaginar outros modos de estar aí/estar aqui.

A leitura e a escrita, tal como compreendemos a partir de Alcoba e Molloy, embora pareçam agora pertencer a um mundo diferente e não apenas a outras territorialidades, nesse momento em que o outro é sempre olhado como ameaça à continuidade da vida, podem nos apontar algumas direções.

É possível a(r)mar uma casa habitada pelos sons da(s) língua(s) que abrigam não apenas nossos temores, mas também nossas esperanças. Uma casa pensada a partir de suas margens: janelas para outras paisagens, portas que sejam convite à travessia, abertura ao outro. Ao seu mistério, à sua voz, aos sussurros ainda incompreendidos. “Sempre há outro aí. Esse outro é o

⁵²² “Los árboles caídos también son el bosque”. O livro, de título homônimo, foi publicado pela editora argentina *Bajolaluna*, em 2015.

que há de saber ouvir para que o que se conta não seja mera informação e tenha a forma da experiência” (PIGLIA, 2001, p. 3)⁵²³.

⁵²³ “Siempre hay otro ahí. Ese otro es el que hay que saber oír para que eso que se cuenta no sea una mera información y tenga la forma de la experiencia”.

REFERÊNCIAS

ABREU, Roberto de. *Traduzir Le fleurs bleues de Raymond Queuneau: o jogo do significante e do humor*. 379 p. Dissertação USP. São Paulo, 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-28082012-094457/pt-br.php>. Acesso em: 20 jan. 2019.

ACHUGAR, Hugo. *La biblioteca en ruinas: reflexiones desde la periferia*. Montevideo, Uruguay: Ediciones Trilce, 1994.

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALCOBA, Laura. *Manèges. Petite histoire argentine*. Paris: Gallimard, 2007.

ALCOBA, Laura. *La casa de los conejos*. Trad. Leopoldo Brizuela. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa, 2014a.

ALCOBA, Laura. *La casa de los conejos: aniversario*. Trad. Leopoldo Brizuela. Prolog. Daniel Pennac. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa, 2018a.

ALCOBA, Laura. *Jardin Blanc*. Paris: Gallimard, 2009.

ALCOBA, Laura. *Los pasajeros del Anna C*. Trad. Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

ALCOBA, Laura. *Le bleu des abeilles*. Paris: Gallimard, 2013.

ALCOBA, Laura. *El azul de las abejas*. Trad. Leopoldo Brizuela. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa, 2014b.

ALCOBA, Laura. *La danse de l'araignée*. Paris: Gallimard, 2017a.

ALCOBA, Laura. *La danza de la araña*. Trad. Mirta Rosenberg; Gastón Navarro. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa, 2017b.

ALCOBA, Laura. Laura Alcoba y una charla sobre conejos, abejas, prisiones y recuerdos de infancia. [Entrevista concedida a] Flavia Pitella. *Infobae*, 19 jun. 2017. Disponível em: <https://www.infobae.com/cultura/2017/06/19/laura-alcoba-y-una-charla-sobre-conejos-abejas-prisiones-y-recuerdos-de-infancia>. Acesso em: 19 abr. 2020.

ALCOBA, Laura. Laura Alcoba: "El libro se convirtió en motor de otras memorias". [Entrevista concedida a] Juan Manuel Mannarino. *Infojus Noticias*, 8 mar. 2014c. Disponível em: <http://infojusnoticias.gob.ar/entrevistas/laura-alcoba-el-libro-se-convirtio-en-motor-de-otras-memorias-79.html>. Acesso em: 03 nov. 2019.

ALCOBA, Laura. Silencios de tiza. [Entrevista concedida a] Gabriela Stoppelman. *El Anartista*. Los exilios, 28 ago. 2018b. Disponível em: <https://www.elanartista.com.ar/2018/08/28/silencios-de-tiza/>. Acesso em: 10 maio 2019.

ALCOBA, Laura. El nudo argentino. [Entrevista concedida a] Ana Wajszczuk. *Página 12*, 9 nov. 2014d. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5453-2014-11-10.html>. Acesso em: 18 jul. 2018.

ALCOBA, Laura. “El francés me ayudó a conectarme con la memoria argentina congelada en el miedo a hablar”. [Entrevista concedida a] Mónica López Ocón. *Tiempo argentino* (Cultura), 8 maio 2018c. Disponível em: <https://www.tiempoar.com.ar/nota/el-frances-me-ayudo-a-conectarme-con-la-memoria-argentina-congelada-en-el-miedo-a-hablar>. Acesso em: 03 maio 2019.

ALCOBA, Laura. "La danza de la araña", de Laura Alcoba: punto final para la voz de la infancia clandestina. [Entrevista concedida a] Hinde Pomeraniec. *Infobae*, 01 jun. 2018d. Disponível em: <https://www.infobae.com/cultura/2018/06/01/la-danza-de-la-arana-de-laura-alcoba-punto-final-para-la-voz-de-la-infancia-clandestina/>. Acesso em: 03 nov. 2019.

ALCOBA, Laura. “El hecho de escribir me volvió a conectar muy profundamente con la Argentina”. [Entrevista concedida a] Lissel Quiroz. *Las críticas*, 22 out. 2018e. Disponível em: <http://lascriticas.com/index.php/2018/10/22/entrevista-a-la-escritora-argentina-laura-alcoba/>. Acesso em: 18 abr. 2020.

ALCOBA, Laura. In: “Laura Alcoba conversó con estudiantes del Liceo”, 8 mayo 2018f. Disponível em: http://www.lvm.unlp.edu.ar/articulo/2018/5/8/laura_alcoba_converso_con_estudiantes_del_liceo. Acesso em: 2 maio 2019.

ALCOBA, Laura. Tejemaneje. Entrevista a Laura Alcoba. *El Ciudadano*, 28 abril 2008. Disponível em: <https://pifiada.blogspot.com/2009/10/tejemaneje-entrevista-laura-alcoba.html>. Acesso em: 20 out. 2019.

AMATI-MEHLER, Jacqueline; ARGENTIERE, Simona; CANESTRI, Jorge. *A babel do inconsciente – Língua Materna e Línguas Estrangeiras na Dimensão Psicanalítica*. Trad. Cláudia Bachi. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2005.

ANTELO, Raúl. El guión de la extimidad. In: _____. *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Editorial Grumo, 2008. p. 15-31. Disponível em

ÁVILA, Analía. “La danza de la araña” de Laura Alcoba: la literatura como salvación. Fractura [Suplemento literário], *Agencia Paco Urondo*. Disponível em: <http://www.agenciapacourondo.com.ar/fractura/la-danza-de-la-arana-de-laura-alcoba-la-literatura-como-salvacion>. Acesso em: 18 abr. 2020.

ARFUCH, Leonor (Org.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. 2. ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARFUCH, Leonor. *Memoria y autobiografía: exploraciones em los limites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

ARFUCH, Leonor. *La vida narrada: memoria, subjetividad y política*. Villa María: Eduvim, 2018. Libro digital, EPUB, Zona de crítica.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BADAGNANI, Adriana. ¿Cómo se hace un autor? Laura Alcoba y el exilio de segunda generación. In: *Malas Artes*. Revista de Teoría y Crítica de la Cultura. La Plata, año 3, n. 2, v. 3, p. 63-80, jun./2013-jun./2014. Disponível em: https://www.academia.edu/12588919/Revista_MalasArtes_Nro._2_3_Junio_2014-2015 Acesso em: 10 jan. 2019.

BARRAGÁN, Ivonne. Matilde Itzigsohn, violencia y represión. *Amerika*, 11 | 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/amerika/5661#quotation>. Acesso em: 20 abr. 2020.

BARTALINI, Carolina. Lo que se puede decir sobre el decir (Prefacio). In: KALINEC, Analía (Comp.). *Escritos desobedientes*. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia. Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Argentina): Marea, 2019. p. 15-27. Disponível em: <https://www.editorialmarea.com.ar/admin/files/libros/46/978-987-3783-87-6.pdf>. Acesso em: 10 out. 2019.

BASILE, Teresa. *Infancias: la narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Eduvim, 2019. Libro digital, EPUB, Poliedros. E-book.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BELLESA, Mauro. Professora da USP participa de nova edição de “Úrsula”. *Jornal da USP*, 05 dez. 2018. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/professora-da-usp-participa-de-nova-edicao-de-ursula/>. Acesso em: 05 mar. 2020.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Trad. e Org. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BORGES, Jorge Luis. Funes, o Memorioso. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Porto Alegre: Editora Globo, 1970 [1944]. p. 89-97.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 34-45.

BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de babel. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 69-79.

BORGES, Jorge Luis. Inventário. In: BORGES, Jorge Luis. *Poesia*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Edição do Kindle. p. 159-160 (posições 1919, 1927, 1935). E-book.

BORGES, Jorge Luis. El evangelio según Marcos. Disponível em: <https://ciudadseva.com/texto/el-evangelio-segun-marcos/>. Acesso em: 15 fev. 2020.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto*. Tucumán, México: Montessor, 2002. (Colección Jungla Simbólica). Disponível em: <http://www.redmovimientos.mx/2016/wp-content/uploads/2016/10/Bourdieu-P.-2002.-Campo-de-poder-campo-intelectual.-Itinerario-de-un-concepto.-Editorial-Montessor.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2018.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Pascal Quignard: escrever é ouvir a palavra perdida*. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, Jul/dez 2005 p. 235-244. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2005000200005&script=sci_arttext#tx05a. Acesso em: 10 fev. 2020.

BRASSAÏ. *Proust e a fotografia*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BRIZUELA, Leopoldo. *Una misma noche*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2012.

CALVINO, Italo. Coleção de areia. In: CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Trad. Mauricio Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1984].

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANETTI, Elias. *A língua absolvida: história de uma juventude*. Trad. Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1987 [1977].

CÁRCAMO, Silvia. Memoria política y relatos de infancia: La casa de los conejos, de Laura Alcoba, y ¿Quién te creés que sos?, de Ángela Urondo Raboy. *Caligrama*, Belo Horizonte, v.20, n.1, p. 91-108, 2015. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/6918>. Acesso em: 10 jun. 2018.

CARRIZO, Silvina L. Cenas iniciáticas e plurilinguajamento em Mais ao Sul, de Paloma Vidal. In: CAMPOS, Laura; CARRIZO, Silvina; MAGALHÃES, Pedro A. *(Pós) memória e transmissão na literatura contemporânea*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018. E-book. ISBN: 978-85-86678-24-0. 167-176 p. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/publicacoes/ebooks/>. Acesso em: 03 fev. 2019.

CARRIZO, Silvina L. *Campos literários expandidos*. Foz do Iguaçu, PR, UNILA/UNIOESTE, 2016. (Comunicação oral).

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTELLO BRANCO, Lucia. Texto, lugar que viaja. In: ANDRADE, Paulo de; SILVA, Sérgio Antônio (Orgs.). *Um corp 'a 'screver*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 1997. p. 59-66.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CHEJFEC, Sergio. *Lenta biografía*. Buenos Aires, Argentina: PuntoSur SRL, 1990.

CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (Orgs.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: rocco, 2013.

COELHO, Haydée R.; VIEIRA, Elisa Amorim (Orgs.). *Modos de arquivo: literatura, crítica, cultura*. Rio de Janeiro: Batel, 2018.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996 [1979].

CUÑAS, Ana Gallego. La Argentina en la valija: la ficción de Sylvia Molloy. *Inti: Revista de literatura hispánica*: N. 73, primavera-otoño 2011. p. 59-72. Disponível em: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol11/iss73/5/>. Acesso em: 8 fev. 2019.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4. ed. Ver. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DAIBERT, Bárbara Inês Ribeiro Simões. *Casas, fantasmas e margens: Silêncio e memória traumática em Toni Morrison, Arnaldo Santos e Cornélio Penna*. Orientadora: Sonia Regina Aguiar Torres da Cruz. 2009. 249f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

DE ÍPOLA, Emilio. La bamba. In: DE ÍPOLA, Emilio. *La bamba: acerca del rumor carcelario y otros ensayos*. Buenos Aires, Siglo XXI, p. 15-60. Disponível em: <http://pdfhumanidades.com/sites/default/files/apuntes/De-Ipola.-La-bamba.pdf>. Acesso em: 16 maio 2019.

DEFFIS, Emilia I. "Algo que no tiene nombre": El común olvido, de Sylvia Molloy. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, v. 30, n. 1, La creatividad del yo memoria, olvido y textos autobiográficos. Otoño 2005, p. 61-74. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/27764036?read-now=1&seq=3#page_scan_tab_contents. Acesso em: 12 maio 2019.

DEL BARCO, Óscar. "No matarás", carta a Schmucler. Disponível em: <https://lectoresdeheidegger.wordpress.com/2011/09/22/oscar-del-barco-no-mataras-carta-a-schmucler/>. Acesso em: 25 maio 2019.

DIATKINE, Anne. Le blocage espagnol de Laura Alcoba. Disponível em: http://next.liberation.fr/livres/2014/08/04/le-blocage-espagnol-de-laura-alcoba_1075473. Acesso em: 25 mar. 2016.

DIDI-HUBERMAN. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.

DOMEQ, Honorio Bustos. Homenaje a César Paladión. *Revista SUR*, n. 288 (mayo-junio), 1964, p. 1-3. Disponível em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:256695>. Acesso em: 27 fev. 2020.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESPINOZA, Enrique, *et al.* Guillermo Enrique Hudson Visto Por Los Argentinos. *Revista Hispánica Moderna*, v. 10, n. 1/2, 1943, pp. 86–112. *JSTOR*. Disponível em: www.jstor.org/stable/30201721. Acesso em: 18 abr. 2020.

ESPÓSITO, Fabio. Seix Barral y el boom de la nueva narrativa hispanoamericana: las mediaciones culturales de la edición española. *Orbis Tertius*, CONICET, La Plata, 2009, v. 14 n. 15. Disponível em: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>. Acesso em: 02 abr. 2020.

FERRAZ, Bruna Fontes. Um deserto de palavras, uma biblioteca de areia: a coleção em Benjamin e Calvino. *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, v. 8, p. 24-33, 2014.

FERRERAS, Norberto O. A formação da sociedade Argentina contemporânea. Sociedade e trabalho entre 1880 e 1920. *História*, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 170-181, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v25n1/a08v25n1.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2020.

FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Anablume, 2007 [1992].

FORNÉ, Anna. La memoria insatisfecha en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba. El hilo de la fábula, n. 10 (año 8), 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/11942743/La_Memoria_Insatisfecha_en_La_casa_de_los_Conejos_de_Laura_Alcoba. Acesso em: 30 maio 2019.

FRANCO, Marina. La “teoría de los dos demonios”: un símbolo de la posdictadura en la Argentina. *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*. Carolina do Norte, v. 11, n. 2, p. 22-52, 2014. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5437254>. Acesso em: 12 set. 2019.

FROTA, Wander Nunes; PASSIANI, Enio. Entre caminhos e fronteiras: a gênese do conceito de “campo literário” em Pierre Bourdieu e sua recepção no Brasil. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, (34), 11-41. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9634>. Acesso em: 20 fev. 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: editora 34, 2006.

_____. *Limiar, aura, rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: editora 34, 2014.

GALEANO, Eduardo. Pájaros prohibidos. In: *Memoria del fuego III- El siglo del viento*. España: Siglo veintiuno argentina editores, 1986.

GASPARINI, Pablo. Apatridade, apátrida. In: COSER, Stelamaris (Org.). *Viagens, deslocamentos, espaços: conceitos críticos*. Vitória: EDUFES, 2016. p. 22-26.

GASPARINI, Pablo; SANTOS, Débora Duarte dos. En el embute del francés: sobre Manèges/La casa de los conejos de Laura Alcoba. *Alea: Estudos Neolatinos*, 2015, v. 17, n. 2, p. 277-290. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2015000200277&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 18 jan. 2019.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009 [1987]. Disponível em: <https://rl.art.br/arquivos/6176952.pdf?1517569658>. Acesso em: 15 maio 2020.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006 [1982].

GONZÁLEZ, Elena Palmero; COSER, Stelamaris (Orgs.). *Em torno da memória: conceitos e relações*. Porto Alegre: Editora Letral, 2017. Rio de Janeiro: 7Letras: Faperj, 2013.

GONZÁLEZ, Elena Palmero; COSER, Stelamaris (Orgs.). *Entre traços e rasuras: intervenções da memória na escrita das Américas*. Rio de Janeiro: 7Letras: Faperj, 2013.

GUY, Oriane. Parcours identitaire au travers des langues dans Le bleu des abeilles de Laura Alcoba. *Carnets*. Revue électronique d'études françaises de l'APEF. Deuxième série, n. 7, 2016. Disponível em: <https://journals.openedition.org/carnets/1046>. Acesso em: 23 jun. 2018.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização*. Do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

HUSTON, Nancy. Traduttore non è traditore. In: LE BRIS, Michel; ROUAUD, Jean (Orgs.). *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, 2007.

ITZIGSOHN, Lucía García. “Las mujeres luchadoras desafiaban al modelo patriarcal” [Entrevista concedida a] Juana Sostén. *Radio Sostén*, 13 ago. 2019. Disponível em: <https://juanasosten.com/2019/08/13/las-mujeres-luchadoras-desafiaban-al-modelo-patriarcal-entrevista-a-lucia-garcia-itzigsohn-sobre-la-muestra-mujeres-en-la-esma/>. Acesso em: 20 abr. 2020.

JOSIOWICZ, Alejandra. *El común olvido*, de Sylvia Molloy. Un viaje de reconstrucción de la memoria herida. *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. n. 35, marzo-junio, año XXII, 2007. Disponível em: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero35/memoheri.html>. Acesso em: 03 maio 2019.

JOUVÉ, Héctor. La guerrilla del Che en Salta. Testimonio de Héctor Jouvé. *La Intemperie*. Revista cordobesa sobre política y cultura, n. 15, oct. 2004. Disponível em:

<https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/11/13/la-guerrilla-del-che-en-salta-testimonio-de-hector-jouve/>. Acesso em: 25 maio 2019.

KAFKA. *Um artista da fome e A construção*. Trad. Modesto Carone. p. 34-60. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1uRszyxB3YGk2U4DMzfqScxFZ08oJTSPW/view>. Acesso em: 03 jan. 2020.

KLINGER, Diana. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. (Entrecríticas).

KOKIS, Sergio. *A casa dos espelhos*. Trad. Marcos Castro. Rio de Janeiro: Record, 2000.

KOVADLOFF, Santiago. *O silêncio primordial*. Trad. Eric Nepomuceno e Luís Carlos cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003 [1993].

KLÜGER, Ruth. Verdade, mentira e ficção em autobiografias e romances autobiográficos. Trad. Luciana Carvalho Fonseca Corrêa Pinto. In.: GALLE, Helmut *et al.* *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009.

LAGE, Claudia. *O corpo interminável*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

Laura Alcoba, la clandestina platense. Revista Ñ, *Clarín*, 2012. Disponível em: https://www.clarin.com/ficcion/laura-alcoba-entrevista_0_SJvxYtrhP7e.html. Acesso em: 02 maio 2020.

Laura Alcoba conversó con estudiantes del Liceo. Universidad Nacional de La Plata, 2018. Disponível em: http://www.lvm.unlp.edu.ar/articulo/2018/5/8/laura_alcoba_converso_con_estudiantes_del_liceo. Acesso em: 2 maio 2019.

LARROSA, Jorge. *Estudar = Estudiar*. Trad. Tomaz Tadeu e Sandra Corazza. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

LEÃO, Andréa Borges. Como fazer uma sociologia da singularidade? Autoria e campo literário. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v.14, n.27, p.301-316, 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/viewFile/1940/1578>. Acesso em: 06 fev. 2020.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016 [1986].

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi del Re. Rio de Janeiro, 2013 [1947].

LOSTAU, Laura R. Memoria y lenguaje en *El común olvido y Varia Imaginación* de Sylvia Molloy. *Anclajes X. 10*, diciembre de 2003, p. 127-139. Disponível em: <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/anclajes/n10a10loustau.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2018.

LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

LUDMER, Josefina. Onetti: “La novia (Carta) robada (a Faulkner). *Hispanamérica*, Año 3, n. 9, Feb., 1975, p. 3-19. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/20541269?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 05 fev. 2020.

MATOS, Olgária. O sol triste das ruínas. *Folha de S. Paulo*, 29 out. 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/10/29/mais!/7.html>. Acesso em: 15 jan. 2020.

MAETERLINK, Maurice. *La vida de las abejas*. El aleph. Disponible en: <http://ieee.unsl.edu.ar/librosgratis/gratis/abejas.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2018.

MIGNONE, Emilio. Iglesia y dictadura. La experiencia argentina. *Nueva Sociedad*, n. 82, marzo-abril, 1986, p. 121-128. Disponível em: <https://nuso.org/revista/82/religion-creencias-y-sociedad/>. Acesso em: 15 jan. 2020.

MOLLOY, Sylvia. *Em breve cárcere*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1995.

MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia*. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica. México, D.F. Tierra Firme, 1996.

MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1999.

MOLLOY, Sylvia. *El Común Olvido*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002a.

MOLLOY, Sylvia. *Varia Imaginación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

MOLLOY, Sylvia. Back Home: un posible comienzo. In: MOLLOY, Sylvia; SISKIND, Mariano (Ed.). *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Norma, 2006.

MOLLOY, Sylvia. SISKIND, Mariano (Ed.). *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Norma, 2006.

MOLLOY, Sylvia. *Desarticulaciones*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010a.

MOLLOY, Sylvia. *Vivir entre lenguas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2015.

MOLLOY, Sylvia. *Citas de lectura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand, 2017.

MOLLOY, Sylvia. Volver a casa con Molloy [Entrevista concedida a] Luciana Olmedo-Wehitt. *La Nación*, 18 nov. 2011. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/volver-a-casa-con-sylvia-molloy-nid1423168>. Acesso em: 19 out. 2018.

MOLLOY, Sylvia. El París de Molloy. In: MOLLOY, Sylvia; VILA-MATAS, Enrique. *[escribir] París*. Santiago: Brutus Editoras. Disponível em:

<https://pt.scribd.com/document/403767939/Molloy-Sylvia-El-Paris-de-Molloy-pdf>. Acesso em: 07 set. 2019.

MOLLOY, Sylvia. La escritura del olvido. [Entrevista concedida a] Mauro Libertella. *Clarín*, Revista Ñ, 19 de octubre 2010b. Disponível em: https://www.clarin.com/rn/literatura/noficcion/escritura-olvido_0_ry-W_qipwml.html. Acesso em: 17 out. 2018.

MOLLOY, Sylvia. Intermitencias. [Entrevista concedida a] Daniel Link. *Página 12*, 03 de agosto de 2002b. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-216-2002-08-03.html>. Acesso em: 17 out. 2018.

MOLLOY, Sylvia. Desvíos de lectura: sexualidad y diferencias en las letras hispanoamericanas. *ESTUDIOS*. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales. Año 9, n. 17, Caracas, ene-jun, 2001. pp 93- 107.

MOLLOY, Sylvia. La palabra en la boca. [Entrevista concedida a] Patricio Lennard. *Página 12*, Soy, 25 de septiembre de 2009. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1000-2009-09-25.html>. Acesso em: 17 out. 2018.

MOLLOY, Sylvia. [Entrevista concedida a] Raúl Olvera Mijares. *Revista Armas y Letras*, año 18, n. 91-92, 2015b. Disponível em: http://www.armasyletras.uanl.mx/91-92/13_entrevista.pdf. Acesso em: 19 nov. 2019.

MOLLOY, Sylvia. Desde lejos: la escritura a la intemperie. *Clarín*, Revista Ñ, 26 de septiembre de 2013. Disponível em: https://www.clarin.com/literatura/desde_lejos_la_escritura_de_la_intemperie_0_BynGgAQiv7g.html. Acesso em: 18 nov. 2019.

MOLLOY, Sylvia. La escritora que se traduce a sí misma. [Entrevista concedida a] *El esquiú*. 12 maio 2019. Disponível em: <https://www.elesquiú.com/sociedad/2019/5/12/la-escritora-que-se-traduce-si-misma-322813.html>. Acesso em: 13 maio 2020.

MOLLOY, Sylvia; BARDELSTON, Daniel. "Back Home". *The Iowa Review*, v. 31, n. 1, jul, 2001, p. 125-131. Disponível em: <https://ir.uiowa.edu/iowareview/vol31/iss1/32/>. Acesso em: 28 abr. 2020.

MORÁBITO, Fabio. Traduttore, Truffatore. *Caracol*, 1(5), 2013, p. 34-42. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/69240/71702>. Acesso em: 15 abr. 2020.

MORÁBITO, Fabio. *El idioma materno*. Madrid, España: Sexto Piso España, 2014.

MORONELL, Claudia Raquel. *Héctor Bianciotti en lengua francesa: "La imposible restitución del pasado"*. 273 p. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2015. Disponível em: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1173/te.1173.pdf>. Acesso em: 08 mar. 2019.

MOURA, Dayane C. C. *Escrita de si, memória e deslocamento nas obras de Sylvia Molloy*. Orientadora: Jovita maria Gerheim Noronha. 2012. 141 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

NEGRI, Ana. Ricardo Piglia y la serie del Recienvenido. *Revista de la Universidad de México*, Julio, 2018 (Tabús). Disponível em: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/8a8e6313-557b-49f6-bada-0d353a7f8a6c/ricardo-piglia-y-la-serie-del-recienvenido>. Acesso em: 10 fev. 2020.

NERVAL, Gérard de. *Sílvia*. Trad. Luís de Lima. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2011. (Novelas Imortais).

NOIVILLE, Florence. Pourquoi ils écrivent en français. *Le Monde*, 20 mar. 2009. Disponível em: https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/03/20/pourquoi-ils-ecrivent-en-francais_1170385_3260.html. Acesso em: 29 mar. 2020.

ORTNER, Melisa. *La escritura es lo que salva*, 22 mar. 2016. Disponível em: <http://anccom.sociales.uba.ar/2016/03/22/la-escritura-es-lo-que-salva/>. Acesso em: 15 mar. 2019.

PACHECO, Julieta; LISSANDRELO, Guido. Montoneros y el PRT-ERP: una propuesta comparativa a partir del análisis de sus posiciones frente al movimiento obrero (1973-1976). *América Latina Historia et Mémoire*. Les Cahiers ALHIM, n. 26, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/alhim/4721>. Acesso em: 18 nov. 2020.

PAPÁ IVÁN. Direção de María Inés Roqué. Argentina/México, 2000. (55 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3oq8t__d22Y. Acesso em: 12 set. 2019.

PAULS, Alan. Fazer listas é colocar ordem nos desejos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 04 set. 2010. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0409201025.htm>. Acesso em: 20 mar. 2019.

PAURA, Gustavo. Historias desobedientes. *Visión País*. Novembro, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3YgYFdrHSM4>. Acesso em: 18 jun. 2019.

PÉREZ, Javier. Un momento del azul. Ruben Darío acuña un color. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, v. 40, 2011, p. 161-169. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/issue/view/2160>. Acesso em: 18 mar. 2020.

PETIT, Michèle. A leitura reparadora. In: _____. *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público*. Trad. Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 65-81.

PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el nuevo milenio. *Margens/Márgenes*. Cuadernos de Cultura, Belo Horizonte, Mar del Plata, Buenos Aires, n. 2 out. 2001. p. 1-3.

PIGLIA, Ricardo. Tres propuestas para el próximo milenio y cinco dificultades. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, n. 28, 2009, p. 81-93. Disponível em: <http://roderic.uv.es/handle/10550/46270>. Acesso em: 20 mar. 2020.

PIGLIA, Ricardo. *Teoría del Complot*. Transc. de Guadalupe Salomón da conferência ditada no dia 15 de julho de 2001 no ciclo “Plácidos Domingos” da fundação Start (Sociedad, tecnología, arte) de Buenos Aires. Disponível em:

<http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistacasa/245/ricardopiglia.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2020.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In.: *Literatura e memória cultural – Anais do 2º Congresso ABRALIC*, v. I, Belo Horizonte, 1991, p. 60-66.

POE, Edgar Allan. La carta robada. In: *Páginas escogidas*. Buenos Aires: El Ateneo Editorial, 1951. p. 66-83.

POE, Edgar Allan. O homem da multidão. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2020147/mod_resource/content/1/homem_multidao.pdf. Acesso em: 16 dez. 2019.

POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Trad. Ana Luiza Borralho Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

PRON, Patricio. *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva*. Trad. Gustavo Pacheco. São Paulo: Todavia, 2018.

PORTO, Maria Bernadete. Corpo e memória. In: GONZÁLEZ, Elena Palmero; COSER, Stelamaris (Orgs.). *Em torno da memória: conceitos e relações*. Porto Alegre: Editora Letral, 2017. Rio de Janeiro: 7Letras: faperj, 2017. p. 75-84.

QUENEAU, Raymond. *Las flores azules*. Trad. José Luis Narvaja. Buenos Aires, 2009. Disponível em: <https://docplayer.es/6920939-Raymond-queneau-las-flores-azules-traduccion-al-castellano-argentino-de-jose-luis-narvaja-buenos-aires.html>. Acesso em: 12 jul. 2018.

QUIROGA, Horacio. El caso Lugones-Herrera y Reissig. *Repertorio Americano*, Semanario de Cultura Hispánica, 7 de septiembre de 1925, Tomo XI, p. 9-10. Disponível em: <https://repositorio.una.ac.cr/handle/11056/9099>. Acesso em: 28 fev. 2020.

RABOY, Ángela Urondo. Vamos. *Blog Pedacitos de Angelita*. 23 mar. 2016. Disponível em: <http://pedacitosdeangelita.blogspot.com/>. Acesso em: 19 ago. 2019.

RABOY, Ángela Urondo. Pipi. *Blog Infancia y Dictadura*. Argentina. 31 mar. 2011. Disponível em: <http://infanciaydictadura.blogspot.com/2011/03/pipi.html>. Acesso em: 19 ago. 2019.

RABOY, Ángela Urondo. Angelita (segundo relato). *Blog Infancia y Dictadura*. Argentina. 17 oct. 2010. Disponível em: <http://infanciaydictadura.blogspot.com/2010/10/angelita-segundo-relato.html>. Acesso em: 19 ago. 2019.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018. p. 7-49.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007 [2000].

ROAZEN, Daniel Heller. *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*. Trad. Fabio Akcelrud Durão. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

ROSA, Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras estórias*. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 77-82.

RUSHDIE, Salman. Patrias imaginarias. *Bitarte: Revista Cuadrimestral de Humanidades*, Espanha, n. 24, sept. 2001, p. 15-25. Disponível em: https://www.academia.edu/45659675/Patrias_Imaginarias. Acesso em: 12 maio 2019.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SALLES, Livia França. *O fenômeno booktuber: juventude, literatura e redes sociais*. Orientadora: Adriana Andrade Braga. 2018. 170 f. Dissertação (Mestrado). Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/36310/36310.PDF>. Acesso em: 10 maio 2020.

SÁNCHEZ, Mariela. Del 76. España y posmemoria transatlántica en dos cuentos de Félix Bruzzone y en Diario de una Princesa Montonera de Mariana Eva Perez. In: CONGRESO INTERNACIONAL ORBIS TERTIUS DE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA, IX, 2015, Ensenada (Argentina). *Actas...* Disponível em: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/ix-congreso/actas-2015/a104.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2019.

SANTOS, Débora Duarte dos. “*Un mundo más allá del mío*”: violência e inocência em *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba. Orientador: Pablo Fernando Gasparini. 2014. 203 f. Dissertação (Mestrado) -Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-22042014-124630/fr.php>. Acesso em: 21 nov. 2018.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Argentina: Siglo XXI Editores, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

_____. O local do testemunho. In: *Tempo e Argumento: Revista de História do Tempo Presente*, Florianópolis, v. 2, n. 1, jan./jun. 2010, p. 3-20. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/1894/1532>. Acesso em: 05 nov. 2019.

_____. Para uma filosofia do exílio: A. Rosenfeld e V. Flusser sobre as vantagens de não se ter uma pátria. *Revista Eletrônica do NIEJ/UFRJ*, Ano I, n. 3, 2010, p. 20-41. Disponível em:

<http://www4.iel.unicamp.br/projetos/escritas/php/cadastros/downloadArq.php?acao=baixaImg&idPubli=239>. Acesso em: 05 nov. 2019.

SEMPRÚN, Jorge. *La escritura o la vida*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Tusquets Editores, 1995.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Trad. Graucia Renate Soares e Eliana Lourenço. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TEMPORADA de Lectores: Laura Alcoba. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2018. (79 min.), P&B. Série Ciclo de conversaciones con escritores. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gEj33_An7dY. Acesso em: 02 maio 2019.

VEZZETTI, Hugo. *Sobre la violencia revolucionaria: memorias y olvidos*. Buenos Aires: Siglo Veintinuno Editores, 2013.

VIDAL, Paloma. Lengua lenta. *Revista Grumo*. Dossier Estados da violência, n. 9, abr. 2012, p. 44-47.

_____. *A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul*. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. *Escrever de fora: Viagem e experiência na narrativa argentina contemporânea*. São Paulo: Lumme Editor.

_____. *Estar entre: ensaios de literatura em trânsito*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2019.

VILLANUEVA, Graciela. La dialéctica de lo visible e invisible en la utilización de las fotografías de los desaparecidos argentinos. *L'Âge d'or* [En línea], 5 | 2012, marzo 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/agedor/898>. Acesso em: 11 ago. 2019.