UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

**Representações da memória e da imigração em *Trilogía de
Entre Ríos***

Gustavo Augusto de Souza

São Paulo, SP

2017

Gustavo Augusto de Souza

**Representações da memória e da imigração em *Trilogía de
Entre Ríos***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de mestre em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana.

Orientadora: Adriana Kanzepolsky

São Paulo, SP

2017

Gustavo Augusto de Souza

Representações da memória e da imigração em *Trilogía de Entre Ríos*

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Língua Espanhola e Literaturas Hispano-Americana.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Pablo Gasparini

Profa. Dra. Adriana Kanzepolsky

Profa. Dra. Silvana Serrani

São Paulo, SP

2017

Dedicatória

Dedico esta pesquisa à minha mãe, Rosilane da Silva Souza, com quem aprendi o valor de tudo o que é genuíno e sincero, ao meu pai, João Carlos de Souza, maior exemplo de perseverança e altruísmo, e a todos os ancestrais que me legaram o bastão da vida.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro.

À professora doutora Adriana Kanzepolsky, sempre disponível, honesta e ponderada nos comentários sobre o que eu escrevia.

Aos artistas que passaram pelo meu caminho e me ofereceram com sua arte os meios para implodir e reerguer constantemente a minha identidade.

Ao meu mestre e professor de capoeira, Paulo Castor e Jaime de Mar Grande, respectivamente, por me ensinarem os caminhos da ancestralidade seguindo as vias do corpo.

Resumo

Em 2000, 2001 e 2004, a escritora argentina Perla Suez publica, respectivamente, *Letargo*, *El arresto* e *Complot*, novelas que no ano de 2006 seriam reunidas e publicadas sob o título de *Trilogía de Entre Ríos*. Esta reunião de novelas, para além de compartilharem um espaço comum, representado pela província de Entre Ríos, na Argentina, relaciona-se também com outros aspectos nucleares que perpassam estes três relatos. Trata-se de um conjunto de narrativas que têm como pano de fundo os movimentos migratórios de famílias judaicas no final do século dezenove. Afugentadas de seus territórios de origem na Europa oriental, estas famílias encontrarão em solo argentino a esperança de uma vida distante dos rumores da perseguição e do extermínio. Nossa pesquisa busca analisar as diferentes representações da memória e da imigração que se manifestam nos relatos de *Trilogía de Entre Ríos* levando em conta estes deslocamentos motivados pela imposição da violência,

Palavras-chave: Memória, Imigração, Infância, Identidade, Família.

Abstract

In 2000, 2001 and 2004, the Argentine writer Perla Suez releases, respectively, *Letargo*, *El arresto* e *Complot*, novels that in the year of 2006 would be reunited and released under the title of *Trilogía de Entre Ríos*. The novels in this collection, far beyond the common space they share, represented by the Entre Ríos province, in Argentina, have other central aspects that make part in these three stories. It is a set of narratives that have as a background the migratory movements of Jewish families at the end of the nineteenth century. Fleeting from their home territories in eastern Europe, these families will find in the Argentine lands the hope of a life away from persecution and extermination. Our research seeks to analyze the different representations of memory and immigration that run through the *Trilogía de Entre Ríos* novels taking into account this context of displacements motivated by the imposition of violence.

Keywords: Memory, Immigration, Childhood, Identity, Family.

Resumen

En 2000, 2001 y 2004, la escritora argentina Perla Suez publica, respectivamente, *Letargo*, *El arresto* y *Complot*, novelas que en el año de 2006 serán reunidas bajo el título de *Trilogía de Entre Ríos*. Esta reunión de novelas, más allá de compartir un espacio común, representado por la provincia de Entre Ríos, en la Argentina, se relaciona también con otros aspectos centrales que atraviesan estos tres relatos. Se trata de un conjunto de narrativas que tienen como telón de fondo los movimientos migratorios de familias judías en el final del siglo diecinueve. Huyendo de sus territorios de origen en Europa oriental, estas familias encontrarán en suelo argentino la esperanza de una vida alejada de los rumores de la persecución y del exterminio. Nuestra investigación busca analizar las diferentes representaciones de la memoria y de la inmigración que se manifiestan en los relatos de *Trilogía de Entre Ríos* teniendo en cuenta estos desplazamientos motivados por la imposición de la violencia.

Palabras clave: Memoria, Inmigración, Infancia, Identidad, Familia.

Sumário

Introdução.....	10
1. Letargo	16
1.1 Memórias, próprias e alheias	27
1.2 Fragmentos de um eu escrito	32
1.3 A memória que as fotografias contam.	35
1.4 A intimidade como possibilidade de expressão.	39
1.5 Memória e infância em <i>Letargo</i>	52
2. El arresto	62
2.1 Os percursos da memória	62
2.2 Memória e Imigração.....	64
2.3 Semana Trágica de 1919 – a pátria mostra os dentes.....	70
2.4 Dois caminhos para a resistência: memória e identidade.....	78
2.5 A memória.....	82
2.6 Memórias como campo de tensão	92
3 Complot.....	96
3.1 Entre imigrantes e infantes.....	106
Conclusões	115
Referências.....	117

Introdução

“Não que tivesse se transformado em outra pessoa, naturalmente, nem que sentisse ter assumido, mesmo que de modo parcial, a identidade de um antepassado remoto. E afinal, quão remoto? Não. Antes, sentia conviver com uma multidão de pessoas pertencentes ao passado, que le tinham invadido o cérebro.”

(Patricia Highsmith)

Pensar no que me levou a criar interesse e investigar o tema da memória e imigração remonta ao ano de 2012. Durante um semestre daquele ano, fui contemplado com a possibilidade de fazer um intercâmbio acadêmico no México. Talvez por conta desta breve porém intensa experiência da vida como estrangeiro, alguns temas começaram a ganhar importância no meu cotidiano, pouco a pouco dirigindo o meu foco para assuntos como as relações e as memórias familiares, a subjetividade desenvolvida no âmbito das interações domésticas. Estar fora, vivendo em outro país, me fez olhar para dentro. A partir dessa experiência, passei a aprofundar cada vez mais o meu foco nestas questões e não tardou muito para que o meu olhar se voltasse para as paisagens mais distantes do passado, observando com grande interesse não só os assuntos ligados à subjetividade, à família, mas também a um passado mais remoto, ligado à ancestralidade, os ecos e reflexos desta ancestralidade no sujeito efêmero e fluido do eterno presente. Assim, na medida em que olhava para trás vasculhando com curiosidade e espanto espaços e tempos cada vez mais distantes, ia gradualmente me dando conta da pertinência de refletir sobre os legados da memória e do esquecimento no que se referia às minhas raízes negras e indígenas. A essa altura, por acaso ou por serendipidade – esse termo que fala da atração de acontecimentos que possuem relação entre si e que podem proporcionar momentos de epifania para o sujeito –, o meu cotidiano ia se revestindo cada vez mais de elementos que atuavam como pistas ou indicações dessa trajetória necessária em direção aos nossos estágios mais primitivos: filmes e documentários como *Del no me olvido al no me acuerdo* (1999), de Juan Carlos

Pérez Rulfo (filho do grande escritor mexicano Juan Rulfo), *Árvore da vida* (2011), de Terrence Malick ou *Mãe e filho*, de Aleksandr Sokurov (1997); a leitura da *Carta ao pai*, de Franz Kafka (1952), *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, *Isla bajo el mar* (2009) de Isabel Allende, *Memórias Inventadas* (2003), de Manoel de Barros, *Maus* (1986), de Art Spiegelman; a relação com a música, essa forma de arte tão presente e fundamental nos meus dias, ao ouvir e me hipnotizar com as melodias dos berimbau e a cadência elementar do atabaque, instrumentos de herança africana, que me contavam sobre as minhas heranças parcialmente não contadas, parcialmente esquecidas. Nas culturas e nos rituais ancestrais, somos devolvidos às nossas origens. Devolvidos ao todo ao qual pertencemos. A ancestralidade abre a porta que leva nos do uno à totalidade, do local ao cósmico.

Foi dentro desse contexto de pequenas e grandes descobertas na trilha de mata fechada em direção ao passado que entrei em contato com a obra de Perla Suez.

A leitura de *Trilogia de Entre Ríos* (2006) foi realizada neste momento em que se expandiam cada vez mais as minhas buscas e achados - não só na Universidade, mas também na vida pessoal - a partir dos rastros deixados pelos deslocamentos das imigrações, da família, da memória, do esquecimento, da identidade e dos seus múltiplos pontos de referência espalhados pelo tempo passado.

Minha identificação com os personagens dessa trilogia, todos eles com uma forte influência da cultura e religião judaicas em suas identidades, se constitui mais como uma relação de observador que aprende com uma alteridade do que como a de alguém que faz parte do universo judaico.

Minha empatia e conexão com os personagens das novelas de Suez tem como primeira zona de contato os temas universais dos seres humanos, como os questionamentos em torno da memória e da identidade, seus deslocamentos e sua relação com a própria estrangeiridade. Mas esta empatia e conexão também se manifestam pelos nossos contrastes. Se a oralidade e outros modos de expressão, como a dança, por exemplo, prescindem da palavra escrita como veículo de transmissão da memória nas culturas de matriz indígena e africana, na cultura judaica, ao contrário, a relação com a palavra, com os textos, constitui um dos pilares fundamentais de sua relação com o passado. Como dizem Amoz Oz e Fania Oz-Salzberger, em *Los judíos y las palabras* (2014), “a fin de mantenerse como

familia judía, la familia judía se basó forzosamente en palabras. No cualesquiera palabras, sino aquellas que proveían de los libros.” (OZ e OZ-SALZBERG, 2014, p.41). Em suas intermináveis diásporas, a palavra, os livros, a relação com os textos, foram os responsáveis pela transmissão e manutenção da memória do povo judeu durante milênios.

Antonio Conejo Polar, em *Escribir en el aire* (1999) resume de modo brilhantes esses dois modos distintos (o oral e o textual) de se relacionar com a memória quando afirma que “*no es lo mismo escribir la historia que bailarla.*” (POLAR, 1999, p.46). Para mim, na condição de sujeito a quem o acesso a grande parte das memórias indígenas e negras foram impedidas, negadas, estas duas formas (ritualística ou escrita) se apresentam como necessárias e complementares.

As três histórias que estudamos são protagonizadas por famílias estrangeiras oriundas da antiga Rússia czarista, palco dos chamados pogroms¹, termo que designa os episódios de violência perpetrada pelo Estado e pela população contra comunidades judaicas no final do século XIX. Estes eventos fizeram com que uma grande leva de imigrantes provenientes da Europa oriental buscasse acolhida em solo argentino. A condição de imigrantes judeus de grande parte dos personagens das novelas de Suez confere aos relatos uma tensão que se manifesta na convivência entre os imigrantes recém-chegados e os membros da sociedade na qual estão se inserindo, tensão manifesta seja nas relações pessoais que estes imigrantes estabelecem em suas novas comunidades, seja nas relações mediadas pela lei, com o Estado.

A primeira novela, *Letargo*, logo de início nos coloca frente ao papel de destaque dado ao passado, quando, na epígrafe que abre o texto, lemos: “*Lete: uno de los ríos del Averno, de curso muy lento, por cuyas orillas erraban las almas, obligadas a beber de sus aguas, que les hacían olvidar el pasado.*” Como dissemos, não há memória sem esquecimento. Lembrar, narrar para si mesmos ou para os outros os eventos que julgamos significativos do passado, implica deixar de lado uma outra porção de acontecimentos. Ou ainda, do mesmo modo que pensamos na importância do termo memória, sobretudo dentro de algumas culturas específicas,

¹O termo *pogrom*, que em russo significa “causar estrago”, “destruir violentamente”, refere-se aos ataques da população em geral contra comunidades judaicas. A palavra tornou-se de uso comum a partir dos grandes ataques antissemitas que ocorreram na Ucrânia e na Rússia, entre 1881 e 1884, após o assassinato do Czar Alexandre II.

como é o caso da cultura judaica, não podemos deixar de pensar na necessidade do esquecimento como forma de deixar para trás certas experiências. Este é um dos sentidos que podemos inferir na epígrafe de *Letargo* e que, a nosso ver, se propagará pela novela.

Neste primeiro relato, há uma série de episódios lembrados pela personagem protagonista, Déborah, que, ao dar início a uma viagem de regresso à cidade natal, percorrerá paralelamente, numa metáfora da travessia, os caminhos tortuosos da memória da infância e das difíceis (quando não impossíveis) relações familiares. O percurso dessas lembranças que levam a adulta à criança que um dia foi revela pouco a pouco uma memória que parece buscar a redenção, como as águas que mergulham no rio Averno, para poder seguir adiante e se reconciliar com aquela que um dia foi e com aqueles com quem um dia compartilhou suas primeiras histórias.

Já em *El arresto*, nos inteiramos da história do imigrante judeu que desembarca na Argentina do começo do século XX. Neste contexto, como retratado na novela, temos por um lado uma conjuntura social de tensões cada vez mais elevadas entre a elite econômica argentina e a classe operária, substancialmente composta por imigrantes de diversas regiões da chamada Europa pobre. Partes destes imigrantes trazem consigo, além da esperança de sobreviver em terras alheias, as ideologias revolucionárias socialistas e anarquistas que se espalham como um rastilho de pólvora pelo mundo. Acuada, entre outros fatores, pela ameaça simbólica da Revolução Russa de 1917, as classes privilegiadas argentinas farão de tudo que estiver ao seu alcance para massacrar qualquer possibilidade de perda de suas benesses, o que levará à perseguição sistemática e brutal contra a classe trabalhadora, imigrante e, com um grau ainda mais requintado de crueldade, contra os membros da comunidade judaica, da qual o protagonista da novela, Lucien, faz parte. Toda esta tensão entre elite e classe trabalhadora resultará no episódio histórico conhecido como Semana Trágica de 1919, episódio cujo saldo de mortos varia entre as centenas e milhares. É durante esta semana que ocorrerá também um dos primeiros pogroms registrados na América Latina.

Em *El arresto*, o personagem de Lucien nos proporciona uma série de reflexões acerca de questões como memória e identidade. O seu percurso, desde a infância no campo com a família até a partida para a cidade grande, onde será capturado pelas forças policiais e levado injusta e arbitrariamente para a prisão, nos

oferece a possibilidade de observar uma identidade em seu processo de formação ao longo das páginas. No caso Lucien, esse processo abarcará, como veremos, desde o abandono das tradições familiares ligadas à vida no campo, num certo tipo de gesto de esquecimento voluntário das próprias origens, até o momento em que, com a vida ameaçada dentro de uma cela, o personagem se apoiará na palavra escrita, nas tentativas de escrever uma carta ao pai, onde rascunha as memórias familiares que proporcionarão a ele a compreensão e o fortalecimento dos seus referentes identitários até então renegados.

No final de nossa análise, abordamos também o uso de documentos de arquivo nas páginas da novela. Como observado ao longo de nossa pesquisa, a utilização desse tipo de recurso, de justapor documentos de arquivo à narrativa literária, é uma característica que às vezes emerge na literatura de Perla Suez como estratégia de representação da memória e da história. No caso de *El arresto*, este documento é o registro policial oferecendo a versão oficial para a prisão do protagonista da novela. Com isso, refletiremos sobre a memória e a história como campos de tensão em que se confrontam diversas e contraditórias formas de narrar o passado.

Complot é a última novela de *Trilogía de Entre Ríos*. Nela, assim como nas duas narrativas anteriores, estão presentes de modo central aspectos relativos à memória e à imigração.

No entanto, ao analisá-la, nos damos conta de que, talvez mais do que no primeiro e segundo relatos da trilogia, o binômio memória/esquecimento adquire um papel mais contundente, sobretudo quando observamos a trajetória e a conduta do personagem protagonista, Bruno Edels. Edels, imigrante judeu proveniente da cidade de Praga, República Tcheca, é o único sobrevivente de uma família perseguida e exterminada em pogroms no final do século XIX na Europa. Recém-chegado à Argentina, o imigrante judeu tratará o passado como página virada, omitindo-se e esquivando-se de falar sobre qualquer história anterior à vida na nova pátria.

Em nossa análise, chamamos a atenção para como, em *Complot*, o esquecimento, junto com a memória, faz parte das palavras-chave que definem a experiência da imigração e da elaboração de uma identidade. Se em *El arresto* nos referimos ao papel da memória como ferramenta discursiva e fonte de referentes

identitários, em *Complot*, sobretudo quando olharmos para o personagem de Bruno Edels, colocamos mais atenção sobre o papel desempenhado pelo esquecimento na busca por construir uma identidade fundada em um horizonte pretensamente livre das experiências traumáticas do passado.

Finalmente, fechando o ciclo das três novelas e de sua relação oscilante entre memória individual e memória coletiva, encerramos a nossa leitura de *Complot* reforçando nossas observações sobre o uso (mais uma vez realizado) de documentos de arquivo no texto ficcional como modo de escancarar a não neutralidade discursiva nos diferentes modos de se narrar o passado.

Memória, esquecimento, infância, família, identidade, as mesmas palavras que a partir de 2012 foram plantadas no meu imaginário de estrangeiro em terras mexicanas, são também as palavras-sementes que semeadas no solo comum das três narrativas de Perla Suez.

É chegada a hora da colheita.

1. Letargo

Todo recuerdo es noche que se imagina día
Y no hay cosa más muerta que pueda ser tan viva
Todo recuerdo lleva en sí la profecía.”
Josefina Plá.

Falar sobre as novelas que compõem *Trilogía de Entre Ríos* (2006) nos faz reconhecer necessariamente o papel central da memória e seus distintos níveis de representação na literatura de Perla Suez.

Seja através de diários, cartas, fotos de antigos álbuns familiares, boletins de ocorrência policial ou escrituras de transferência de propriedade - formas diversas que no decorrer das novelas de Suez se hibridizam e se desestabilizam como gêneros – os textos que estudamos são compostos por diferentes fragmentos de discursos da memória e da história.

Pano de fundo dessas representações, a diáspora judaica do final do século XIX e seus desdobramentos em solo argentino são tópicos centrais das três novelas que refletem também em boa medida aspectos autobiográficos e biográficos importantes que fazem referência à história da autora e de seus antepassados. Sabe-se, por exemplo, que os bisavós paternos de Suez foram assassinados por soldados cossacos em um pogrom na antiga Rússia czarista. Deste trágico episódio, restaram seus bisavós maternos e avós paternos, que para fugir da catástrofe instaurada partem de suas cidades natais rumo à promessa de sobrevivência em terras argentinas, dando início à dificultosa e lenta ocupação de áreas como San Gregorio, Villa Clara e Basabilvaso, espaços explorados pelas narrativas da trilogia.

Rhonda Dahl Buchanan fala sobre as entrevistas que fez com Perla Suez em algumas oportunidades para elaborar a tradução de sua obra para a língua inglesa – *The Entre Ríos Trilogy* –, nas quais são abordados os vínculos da ficção com fatos da vida da autora e do seu entorno mais próximo, como estes fatos da vida de Suez estão espalhados ao longo das novelas por meio de lugares e histórias contadas por seu avô paterno, Efraín Yagupsky, e pelo pai, Naúm Aarón Yagupsky. Buchanan revela ainda outros dados interessantes como, por exemplo, que Basabilvaso, espaço onde transcorre a primeira novela, *Letargo*, teria sido a cidade dos primeiros anos de vida de Suez e que a casa, espaço onde se desenvolve grande parte da

história dos primeiros anos da personagem Déborah, teria sido a mesma onde Suez viveu sua infância.

Ainda assim, está claro, quando lemos a novela, que, por mais assentada que esteja na memória da autora e de seus familiares e por mais que se possam comprovar as inúmeras referências à realidade, as novelas de Perla Suez extrapolam as fronteiras dos gêneros biográfico ou autobiográfico, criando uma zona de contato entre estes e o relato ficcional.

Buscando definir o que seria o texto autobiográfico, Philippe Lejeune, em *Le Pacte Autobiographique* (1975), aponta para algumas noções que seriam fundamentais, como a de “pacto autobiográfico, para a distinção entre ficção, biografia e autobiografia. O pacto autobiográfico seria o compromisso firmado pelo autor com o leitor no sentido de trazer à tona, em seu texto, 1) referências passíveis de verificação na realidade, o que Lejeune chamaria de “pacto de referencialidade” e 2) a coincidência nominal entre personagem e autor, o chamado “pacto de identidade”.

Desse modo, o crítico considera que a principal diferença entre textos biográficos e autobiográficos para os textos de ficção se relaciona ao fato de que os primeiros seriam discursos produzidos a partir de pactos firmados entre escritor e leitor, pactos estes que poderiam ser submetidos à verificação e à comprovação de sua veracidade.

No entanto, Lejeune reconhecerá em obras posteriores, como *Je est un autre: L'autobiographie de la littérature aux médias* (1980) que o discurso autobiográfico, que se origina a partir da memória do sujeito que o enuncia, foge por essa razão a qualquer possibilidade de verificação.

No caso das novelas de Suez, preferimos pensar esse conjunto variado de discursos que à sua maneira sempre se voltam para um “eu” e seu passado, impactando o presente e o futuro, seja ele ficcional ou verdadeiro, à luz do que Leonor Archuf chama de *espaço autobiográfico*, “lugar” emblemático na cultura contemporânea onde diversas formas da intimidade coexistem intertextualmente, transcendendo o rigor das figuras clássicas do biógrafo ou autobiógrafo por meio de textos que se caracterizaram pela ambiguidade e imprecisão entre ficção e realidade (ARCHUF, 2005).

A ideia de um *espaço autobiográfico* nos parece bastante produtiva porque parte de uma concepção que reconhece, antes de tudo, a fragilidade da linha divisória entre autobiografia e ficção, optando mais pelo trânsito que se estabelece entre esses dois termos do que pelos limites imprecisos de suas fronteiras.

Archuf, quando desenvolve o conceito de *espaço autobiográfico* está retomando o raciocínio de Mikhail Bakhtin em *The dialogical imagination* (1979), texto no qual o filósofo e pensador russo aborda a impossibilidade de correspondência direta ou de identidade entre autor e personagem, ainda que se trate de textos do gênero autobiográfico. Prevalece sempre, dentro da concepção bakhtiniana, a ideia de estranhamento do enunciador, mesmo quando diante de sua própria história. Ou seja, o que está em jogo, tanto em Bakhtin como em Archuf, é o descentramento do sujeito e seu viés inapreensível, arenoso, impreciso e ambíguo, quando faz uso da linguagem.

A perspectiva discursiva de Bakhtin, quando descortina a impossibilidade de coincidência entre autor e personagem, entre experiência vivida e o ato de escrita, nos coloca diante de um importante eixo de leitura da primeira novela que analisaremos. Para entendermos esse efeito de linguagem que coloca em evidência a cisão entre autor e personagem na novela – e aqui nos referimos não à autora da obra, Perla Suez, mas sim à personagem autora dos diários de *Letargo*, Déborah –, é importante nos determos sobre algumas estratégias que se desenvolvem no decorrer da narrativa. Uma dessas estratégias seria a divisão da novela em sete *cuadernos*, nome que a nosso ver sugere a intenção, ora mais, ora menos explícita, de vincular o tom do relato ao tom dos diários íntimos como gênero da escrita do eu, sugerindo a partir desse nome (caderno) uma escrita de caráter confessional e ao mesmo tempo de anotação breve dos acontecimentos cotidianos, aspecto que desenvolveremos a seguir.

Porém é importante notarmos que não se trata aqui de um diário íntimo tal e qual estamos acostumados a imaginá-lo, mas sim de uma narrativa que se apropria de elementos desse gênero para construir uma linguagem com traços híbridos. Nesse sentido, podemos dizer que o texto de Suez tem a peculiaridade de abranger e confrontar diferentes momentos da vida da personagem - como criança, adolescente e como adulta, quando Déborah retorna a Basabilbaso -, enfatizando o choque entre a experiência vivida e a experiência narrada pela personagem.

Além disso, há em *Letargo* uma série de alusões a esses cadernos/diários que demonstram como a narrativa se ampara nesse gênero da intimidade para a elaboração de seu sentido. Déborah escreve à certa altura:

La niña va a su cuarto y escribe en un cuaderno. Escribe una historia que no acaba nunca. Después, esconde el cuaderno detrás de un cajón del ropero, lo esconde de sí misma. Muchos años van a pasar para que ella vuelva a recordar ese momento que creyó olvidado. (SUEZ, 2006, p.49)

Como vemos nesse fragmento, aquilo que a menina anota em seu caderno mais do que lançar luz à experiência vivida, produz antes um estranhamento. Como se Déborah apenas pudesse se identificar naquilo que anota com algum esforço, sobressaindo nesse registro não só os descompassos entre aquela que foi e aquela que agora é, mas também a relação que se estabelece entre memória e esquecimento em sua relação com a própria história. Uma memória fortuita que, quando emerge, parece fazer frente a um gesto – esconder de si mesma o caderno – que visava ao esquecimento.

Considerando aquilo que dizíamos sobre Bakhtin e sua noção de descentramento do sujeito na escrita autobiográfica, um dos efeitos que *Letargo* produz, quando cruza diferentes temporalidades da protagonista, seja quando criança, quando adolescente ou quando adulta, é justamente o de evidenciar o estranhamento na relação entre o enunciador e sua própria história. As constantes transições entre primeira e terceira pessoas do discurso operam no texto de Suez expondo essa fratura do sujeito em sua percepção de si mesmo. A certa altura da narrativa, Déborah anota:

La niña mira por la ventana y escucha la tormenta y no se tapa los ojos: la espera. El agua cae con tal fuerza que inunda la casa y yo veo nada más que las paredes húmedas y la marca del agua arriba de los zócalos. (SUEZ, 2006, p.75)

Essa estratégia narrativa, que será aproveitada diversas vezes ao longo do texto, justapõe as duas pessoas do discurso usadas pela personagem para referir-se a si própria – um *ela* (a menina) e um *eu* (a adulta e a menina) – criando um efeito de aproximação e distanciamento, de identificação e estranhamento na relação que a personagem estabelece consigo e com sua história.

Déborah está ciente de que viveu aquilo que escrevera em seu diário, quarenta anos antes. Escrevera justamente para tentar apreender o fluxo ininterrupto dos instantes. Porém, como vemos na imagem da menina que esconde

os cadernos atrás das gavetas do armário, a lembrança que surge de modo repentino faz com que a personagem se reconheça e ao mesmo tempo se espante frente à reflexo distorcido desse *eu* pertencente a um passado distante. Esses encontros e desencontros entre a adulta e a criança, a incômoda simultaneidade entre ser e não ser a mesma pessoa que viveu o passado, estão trabalhados em *Letargo* de modo a evidenciar os mecanismos de autorrepresentação proporcionados pela escrita de si, marcada por sua heterogeneidade discursiva e pela oscilação entre realidade (como as fotos do álbum de família de Perla Suez, que fazem parte da narrativa) e discurso.

Trata-se de uma estratégia narrativa que problematiza a ideia de coincidência entre autor e personagem que muitas vezes se reivindicou como traço idiossincrático dos textos autobiográficos, como vimos antes em Lejeune.

Outro ponto da teoria de Bakhtin retomado por Archuf para pensar o *espaço biográfico* diz respeito ao problema da relação temporal entre enunciação e história. O autobiógrafo, ao voltar-se à experiência que deseja registrar, depara-se com um estranhamento diante de sua própria história, uma história para a qual precisa encontrar uma forma, do mesmo modo que qualquer narrador diante de seu material artístico (ARCHUF, 2002). Devido a esse intervalo temporal entre quem vivencia e quem posteriormente enuncia, intervalo que é condição *sine qua non* da escrita de si, toda tentativa de reprodução fiel da experiência vivida, por maior que seja o desejo de sinceridade envolvido, adquire inevitavelmente o mesmo sentido de representação de um texto ficcional.

Em *Letargo*, esse desencontro entre temporalidades distintas, responsável por despertar a outridade que abala as certezas de si, constitui um importante eixo da narrativa. A forma como a personagem de Déborah adulta repassa as memórias registradas nos diários de infância lança luz sobre esse aspecto dos discursos autobiográficos, demonstrando que, à medida que o tempo avança e deixa para trás a experiência vivida, o *eu* vai gradualmente se afastando de si e se revestindo de outro. Os exemplos dessa afirmação surgem desde os episódios banais do cotidiano até os eventos mais impactantes na vida familiar da personagem. Esse é um dado de bastante relevância na escrita de Suez, pois possui o mérito de representar a memória não apenas como uma série de grandes acontecimentos que marcariam o passado do sujeito, mas também como um lugar onde se armazenam os pequenos

detalhes do cotidiano responsáveis por nos dar certa orientação – correta ou incorretamente – em direção ao passado. A avó de Déborah, como já mencionamos, é uma personagem recorrente desse passado. É ela a responsável por grande parte de sua educação no contexto de adoecimento progressivo da mãe e da figura de autoridade débil do pai. A imagem da avó, ao mesmo tempo que está relacionada à autoridade e à educação da menina, também faz parte de um tipo de simbolismo maior, que a vincula em vários momentos da narrativa ao passado mais remoto da cultura diaspórica, algo que veremos mais adiante em nossa análise da novela.

Aqui, no entanto, nos interessa observar algo relacionado a esse trânsito entre o sujeito da experiência e o sujeito da enunciação em *Letargo*. Em certo momento do relato, Déborah descreve a cena em que sua avó lhe pergunta se a menina comeu os *knishes* que lhe deixou para que se alimentasse. Colocada de castigo em seu quarto por não se alimentar como a avó esperava, a menina anota:

No sé cuanto tiempo *estuve* así, mirando la calle desierta. No sé cuánto tiempo *estuvo* esa niña detrás de una ventana, quieta, mirando la lluvia que caía silenciosa, sobre la tierra.

Escuché a la bobe caminar por la tienda, y la niña *escuchó* también el ruido que hizo la cortina metálica al bajar, y, cuando se abrió la puerta, vio a la bobe que la aplastaba com su mirada. (SUEZ, 2006, p. 31, grifo nosso)

Tal como vemos neste excerto, há aqui um interessante cruzamento de diferentes pessoas do discurso na elaboração do *eu*, sugerindo, como dizíamos, uma memória marcada por episódios corriqueiros do cotidiano que ajudam na elaboração dos diferentes modos como a personagem se vê a si própria, oscilando entre a identidade e a alteridade.

Esses exemplos do texto, que nos colocam diante do trânsito constante do sujeito quando da elaboração de si, nos fazem pensar na base teórica que constitui o *espaço biográfico* evocado por Archuf, uma perspectiva que se distancia da ideia de Lejeune com seu “pacto autobiográfico”, esse acordo que se imagina realizar entre autor e leitor. O *espaço biográfico* proposto por Archuf se configura a partir da heterogeneidade constitutiva do discurso. É um *espaço*, portanto, marcado por descontinuidades, que, por meio de caminhos diversos, recompõem o sentido de um *eu*, ou, como diz a autora, um espaço que “permite a consideração das especificidades respectivas sem perder de vista sua dimensão relacional, sua

interatividade temática e pragmática, seus usos nas diferentes esferas da comunicação e da ação.” (ARCHUF, 2002, p. 59).

Na esteira desse raciocínio, se pensarmos em *Letargo* e suas diferentes formas de inscrição do *eu*, bem como nos cruzamentos entre diferentes discursos da memória, sua base heterogênea e seus movimentos de identidade e estranhamento, a ideia de um *espaço autobiográfico*, lugar para o qual convergem esses discursos de si, parece apresentar uma interessante chave de leitura para a estrutura da novela: como dissemos anteriormente, fotos de um álbum de família da autora, cartas e diários ficcionais de uma criança e, posteriormente, de uma adulta, são partes de uma narrativa de retorno da personagem protagonista ao território de suas primeiras lembranças.

Ao mesmo tempo que a narrativa se elabora a partir da acumulação desses diferentes registros da intimidade, nos quais as figuras do *eu* ficcional e real se hibridizam e se potencializam, a construção literária da personagem protagonista, Deborah, também contribui para a reflexão acerca da imprecisão do sujeito e daquilo que diz sobre si mesmo. A estruturação da novela contribuiria para a elaboração de tal sentido. Como se, ao unir todos esses fragmentos do *eu*, tanto o ficcional, representado pelos personagens, quanto o real, sugerido pelo álbum de família da autora, fosse possível alcançar um sentido mais próximo de nossa imprecisão como sujeitos, cuja existência se alimenta tanto pelo real quanto pelo poder de criação da ficção. Como se as experiências da subjetividade, a própria e a alheia, a real e a inventada, oferecessem, juntas, uma compreensão maior tanto de si próprio como a de uma coletividade, representada na trilogia de Suez pela diáspora judaica e sua chegada em solo argentino.

A esse respeito, um exemplo interessante, quando pensamos esses fragmentos discursivos do *eu* que se articulam e que compõem a novela, pode ser visto em como se mesclam os “cuadernos”, costurando espaços e tempos distintos: por um lado, esses cadernos mesclam as anotações de Débora quando criança e adolescente, épocas em que a menina registra o período marcado pelo luto, pelo silêncio e silenciamento dos familiares, e, por outro, as anotações da adulta, que expressam o estranhamento causado pela viagem de retorno à cidade onde viveu seus primeiros anos.

Como já dissemos, na novela há pelo menos três tempos distintos da vida da personagem trabalhados de modo não linear. São momentos marcantes de algum ponto do passado que a todo momento se embaralham na narrativa, como vimos no excerto anterior (“*Escuché a la bobe caminar por la tienda, y la niña escuchó también...*”), como uma estratégia para a construção da personagem em confronto com sua história e identidade.

O cruzamento entre esses registros da criança, da adolescente, e, quarenta anos mais tarde, da mulher que retorna, cria uma narrativa que tem como um de seus eixos a busca utópica por nossas origens, cujos rastros se encontram em nós, guiando-nos aos nossos antepassados, que por sua vez nos reconduzem mais uma vez a quem somos. Trata-se de uma busca que, como vemos na novela, por momentos nos causa a ilusão de poder resgatar e rever a si próprios por meio da escrita, com a qual elaboramos uma perspectiva imprecisa de nossas experiências passadas, uma espécie de miragem da qual, quando nos aproximamos, se desvanece. Desse modo, a narradora de *Letargo* empreende o retorno às suas origens, esforçando-se para encontrar os resquícios daquela que foi um dia, resquícios que talvez ainda possam ser encontrados por dentro e que talvez expliquem melhor aquilo que se sente no presente. Déborah anota no caderno 3:

Han pasado casi cuarenta años y, cuanto más palidece la imagen de quienes amé, menos consigo rehacer el espacio en el que yo nací, y, sin embargo, el intento de reconstruir cada momento vivido en mi casa persiste, como el eco que esos recuerdos dejaron en mí. (SUEZ, 2006, p.50)

À medida que o tempo transcorre, imparável e intransigente, essa busca pelo passado próprio e comum aos nossos familiares se revela cada vez menos papável às tentativas de reorganizá-lo por meio da escrita. A constatação dessa impossibilidade de resgate daquilo que vivemos, no entanto, não diminui a sensação pulsante de que, apesar da passagem do tempo, ainda pertencemos às experiências que vivemos no passado, seja este um passado relacionado a nós próprios, mais ao alcance de nossa memória, seja ele um passado mais remoto que nós mesmos como sujeitos, pertencente aos nossos antepassados, mas que ainda ressoa em nosso presente. Um tempo que, por mais distante que pareça, ainda ecoa naquilo que somos. Em outro momento do texto, Débora escreve:

La niña está intacta por dentro, aunque ahora no recuerde todo lo que quiere recordar. Pero, para eso, tendrá que recurrir a cada imagen, a cada

sabor, a cada sensación táctil, a lo más pequeño de lo más pequeño que quedó incrustado en su carne. (SUEZ, 2006, p. 28)

A imagem da menina que está intacta por dentro, no corpo da adulta que rememora, ainda que só possa ver essa criança como uma terceira pessoa distante, é interessante porque revela dois caminhos distintos produzidos pelos discursos da memória em *Letargo*: se por um lado temos o diário, no qual se escreve em primeira pessoa e com formas verbais do presente as impressões e as mazelas do dia a dia familiar, por outro, temos a adulta que, distante temporalmente da menina que um dia foi, faz uso da terceira pessoa junto com verbos no passado para se referir a si própria quando se volta ao passado, evidenciando através da linguagem o distanciamento que estabelece consigo mesma.

Esses diferentes modos de se aproximar de uma subjetividade em *Letargo* nos fazem pensar em um texto de Tununa Mercado, “Testemunho. Verdade e literatura”(2009), no qual a escritora comenta que o uso da primeira pessoa deve ser visto como um instrumento oferecido pela literatura apenas para tocar de modo mais intenso uma subjetividade, embora consiga, paradoxalmente, por meio dessa primeira pessoa, subvertê-la e diluí-la em um *nós* que reflete as condições sócio-históricas de determinada época.

Esse *eu* que narra, construído por meio dos artifícios literários da língua, como aponta Mercado, só será um *eu* em aparência, fruto de uma incansável reflexão sobre qual será sua forma. Um *eu* sobre o qual, com os mecanismos da escrita, acredita-se ter domínio e conhecimento. Ilusões que criamos sobre nós mesmos. Elaborar-se desde a perspectiva da primeira pessoa, então, quando o escritor se torna consciente do ilusório conhecimento e domínio sobre si, permite que se chegue mais facilmente ao *outro* a partir do *eu*. Um efeito gerado pela busca voluntária e artificiosa, pela memória própria ou pela memória alheia, para narrar-se a si mesmo. Mercado, ao comentar sobre os mecanismos e estratégias para elaborar em um de seus livros um *eu* infantil, uma menina, como em *Letargo*, conclui que essa personagem, visivelmente baseada na própria escritora, deixa de existir a partir do momento em que tenta narrá-la, numa busca e numa perda de si que se alimentam mutuamente à medida que se escreve tentando se recriar. Como se o *eu* que se busca na escrita tivesse que escapar si próprio para poder se encontrar.

Essa concepção da escrita de si, segundo o que propõe a escritora, nos ajuda a enxergar com mais clareza as estratégias narrativas por trás do uso da primeira e

da terceira pessoa (para tratar de si própria) em *Letargo*. São estratégias que nos proporcionam uma reflexão sobre o trânsito entre identidade e alteridade e o constante intercâmbio entre uma e outra na novela.

Com o uso da primeira pessoa, o que está em jogo não é a restituição de um *eu* em sua totalidade, muito menos um *eu* autobiográfico, mas sim o uso intencional desse mecanismo da linguagem que cria uma subjetividade capaz de dar conta do trânsito entre o *eu* e o *outro*.

Logo na abertura do caderno 5, quando Déborah se recorda da saúde mental cada vez mais debilitada de sua mãe, a menina/mulher comenta, sem maiores explicações, sobre a leitura que faz de *Alice no país das maravilhas*, o famoso romance de Lewis Carrow. Surge então, no meio da narrativa, um dos fragmentos dessa obra. Vejamos como se dá essa citação feita pela narradora:

Mamá duerme casi todo el día y yo estoy a su lado. Leo Alicia em país de las maravillas. La niña va a volver a ler muchas veces ese libro: hay párrafos que conoce de memoria:

- ¿Quién eres tú? - dijo la Oruga.

Éste no era um comienzo alentador para una conversación. Alicia contestó, algo cautelosa:

- Yo...ya casi no lo sé, señor, em este momento...por lo menos sé quién era yo cuando me levanté esta mañana, pero me parece que debo haber cambiado varias veces desde entonces... “(SUEZ, 2006, p. 71)

A leitura desse fragmento carrega uma importante pista sobre o sentido percorrido por *Letargo* no que se refere à construção da personagem Déborah.

Déborah, como Alice, está em constante questionamento em relação à própria identidade, olhando com assombro para o jogo contínuo entre identidade e alteridade do qual somos produto não acabado, impermanentes.

A estratégia linguística de alteração contínua do foco narrativo, o trânsito entre uma perspectiva próxima e distante pelo uso da primeira e da terceira pessoa, funciona para Suez como uma fórmula que corresponderia aos questionamentos sobre si levantados por Alice em sua resposta à Lagarta.

É interessante notar como o movimento do eu para o outro está trabalhado nesse fragmento. Nas orações que antecedem a citação de *Alice*, Déborah vai de um “...y yo estoy a su lado. Leo Alicia...”(grifo nosso) a “ *La niña* va a volver a ler...”, dando um salto não só no modo como se vê a si mesmo por meio da linguagem,

mas também um salto temporal a partir do qual se descreve. Da menina à mulher em um instante com os artifícios da linguagem.

Esses diferentes ângulos através dos quais o *eu* se observa e se enuncia em *Letargo* também podem ser pensados à luz das considerações psicanalíticas. Sigmund Freud, no seu famoso ensaio “O estranho” (1919), aborda essa questão inicialmente através da análise da palavra alemã *heimlich*, traduzida como “familiar”. Em alemão, a partir desse termo, podemos chegar à ambivalência que conduz ao seu oposto, *unheimlich*, o estranho. Freud fala desta categoria para se referir àquilo que se caracterizaria como algo familiar e que por algum motivo se tornou alheio, afastado de nós por um processo de recalque, tornando justamente aquilo que excluímos ou que enxergamos com estranhamento em nossa história como a região nuclear do sujeito.

Neusa Santos Souza, em “O estrangeiro: nossa condição” (1998), na esteira do conceito freudiano, trata da questão do *eu* para a psicanálise de modo bastante esclarecedor e pertinente para trabalharmos a representação da personagem Déborah.

De acordo com Souza, o estrangeiro não é aquele que habita na distância intransponível para nós, como talvez supuséssemos. Ao contrário, ele habita os espaços que nos são mais próprios, mais íntimos e familiares, sem que o notemos justamente pela proximidade com que se apresenta. Seu predicado íntimo, porém, manifesta-se não como transparência, mas como opacidade. E se é capaz de nos causar angústia, receio e rechaço, é porque nos diz respeito, porque nos concerne sem que saibamos ou queiramos saber. O estrangeiro, como diz Souza, tão íntimo que nos é, termina por se esconder em nós – “tal qual um bem precioso que, de tão bem guardado, se perde.” (SOUZA, 1998). E uma vez perdido, ele retorna irreconhecível e destituído de forma, confrontando-nos com uma suposta distância, revestido de uma estranha presença que em algum momento nos fora familiar.

Os cruzamentos dos registros da adulta que retorna ao lar e os da mesma personagem quando menina, aliados aos diferentes focos narrativos para falar de si mesma, ora através de uma terceira pessoa que se enuncia com distanciamento, ora através de uma primeira pessoa que anota as impressões das relações familiares no calor dos acontecimentos, além da inserção de fotos de família que

remetem ao universo familiar da autora, produzem um efeito de ambiguidade, que a nosso ver dialoga com essa abordagem do *eu* e do estrangeiro proposto por Freud.

1.1 Memórias, próprias e alheias

Junto com isso, parece-nos importante analisar esses movimentos constantes entre o *eu* e o *outro* em *Letargo* em paralelo com os conceitos de memória individual e memória coletiva, noções que também se relacionam estreitamente entre si e que nos oferecem uma importante perspectiva para pensarmos alguns aspectos presentes na primeira novela.

À certa altura do relato, Déborah se lembra da carta enviada por um tio de sua avó, escrita em ídiche, e compara a imagem dessas letras intraduzíveis com o desfile dos soldados de Alekandr Kerenski, nome caro à história e à memória coletiva russa do final do século XIX e início do XX. Outro personagens histórico central responsável pelo exílio de sua família, como o czar Nicolás II, será citado pela personagem, no momento de seu retorno a Basabilbaso, como parte de um roteiro do filme que deseja rodar sobre a chegada da comunidade judaica à Argentina.

Observando a proximidade com que o momento histórico coletivo e a história íntima dos personagens se relacionam dentro da obra de Suez, seria pertinente analisarmos parte do que se passa na novela à luz das categorias de memória individual e coletiva. No caso de *Letargo*, as referências à perseguição sofrida por judeus nos domínios do czar Nicolás II, ao poder de aniquilação dos cossacos e aos soldados que lançam sua família para o exílio em terras distantes, são referências que se misturam na memória de Déborah com a sua história pessoal e a de sua família, criando uma conexão entre suas lembranças mais íntimas e a de uma coletividade distante no tempo, que, porém, ainda reverbera em sua memória. Assim, ao ler uma carta enviada por esse parente distante à avó, a protagonista escreve:

Recuerdo a la *bobe* leyendo, en mi lugar, la carta de su tío y tiemblo. Como si ocurriera hoy. Aquellas letras ondean otra vez sobre la hoja que sostengo entre mis manos. Como si las letras fueran un ejército desplegado, sobre la hoja blanca, hasta donde alcanza la vista. Como si

fueran soldados de Alekandre Kerenski, allí, en la línea del horizonte. (SUEZ, 2006, p.39).

Nomes de personagens históricos, pertencentes à esfera coletiva da memória, como Alekandr Kerenski, aparecem vinculados às imagens que fazem parte da memória de Déborah e de sua família. Mais do que isso, é interessante notarmos como a memória individual da protagonista consiste, em grande parte, de fragmentos de experiências vividas apenas indiretamente por meio de relatos de seus familiares, de histórias contadas pelos pais e pela avó, de histórias como essa, de uma carta trocada entre a avó e um tio distante que Déborah tem em suas mãos, e como essas memórias individuais, direta ou indiretamente vividas pela personagem, encontram uma intersecção notável com a memória coletiva de tempos remotos.

Para o sociólogo francês Maurice Halbwachs, no livro *Memória Coletiva* (1968), as datas nacionais e os acontecimentos históricos de uma sociedade, esses mesmos que nos parecem inteiramente exteriores, quando analisados junto à nossa história pessoal, estão, na verdade, extremamente vinculados à dimensão mais íntima da nossa memória, revelando, quando considerados mais tarde por nós mesmos, os porquês de muitos acontecimentos dentro da esfera privada de nossas vidas. (HALBWACHS, p. 58, 1968).

Em *Letargo*, esses acontecimentos exteriores e sua ressonância na memória individual se manifestam na escrita do diário da personagem de diferentes modos. Eles fazem parte, por um lado, de uma memória mais distante, que, como dissemos há pouco, muitas vezes não está ligada à experiência direta da personagem, mas sim à de seus familiares, como, por exemplo, nas diversas referências à comida e à língua trazida do exílio que surgem durante a narrativa.

El caldo rojo humea ahora, como antes humeaba bajo el rumor de los gritos roncós y de los sables de los cossacos, cuando la niña que era mi bobe se escondía en el pátio de su casa. La niña le pide a la bobe que le enseñe a preparar el borsch, y la bobe con los ojos febriles de alegría, le dice como hacerlo para que el borsch salga delicioso. (SUEZ, 2006, p.56)

Da fumaça do *borsch* servido à mesa da infância de Déborah à *mesma* fumaça do *borsch* servido na infância de sua avó sob o rumor da chegada dos cossacos, temos um salto temporal que presentifica o passado através do ritual gastronômico. Trata-se de algo interessante porque mescla em uma imagem, a do alimento, que por si só evoca um elo entre o indivíduo e a herança de seu povo, uma

memória individual e familiar a um acontecimento coletivo, acontecimento aqui representado pela perseguição dos judeus na cidade natal da avó. Além desse prato, outros, como os *knishes* ou o *gelfite fish* aparecem nas cenas familiares como parte de um ritual de atualização e estreitamento com os laços da cultura ancestral, ameaçada pelo desenraizamento forçado do exílio.

Em todos esses exemplos, vemos a pertinência do comentário de Halbwachs sobre a relação estreita que os acontecimentos sociais aparentemente mais exteriores desenvolvem em nossa memória individual

Por meio de uma série de exemplos da vida do homem em sociedade, desde a sua infância até a fase adulta, tal como vemos em *Letargo*, Halbwachs reflete sobre como a nossa memória como indivíduos em parte se trata de um constructo coletivo alimentado por uma série de outras memórias pertencentes aos nossos familiares mais próximos e aos antepassados, às histórias que ouvimos, aos livros que lemos, às imagens que vimos nos livros que lemos, nas fotos que vimos dos lugares aos quais nunca fomos, ou, quando lá estivemos, da memória que já tínhamos desses lugares antes mesmo que os tivéssemos visitado.

Explorando o entrelaçamento desses conceitos, Halbwachs observa o caso particular do relacionamento entre gerações distintas, como o de crianças e seus avós, por exemplo – geralmente responsáveis por parte da educação de seus netos, como em *Letargo* –, e como esse relacionamento proporciona aos mais novos a possibilidade de uma memória que recua a um passado ainda mais distante que o de suas experiências vividas individualmente. Nas palavras de Halbwachs,

os avós se aproximam das crianças talvez porque, por diversas razões, uns e outros se desinteressam dos acontecimentos contemporâneos sobre os quais se fixa a atenção dos pais.” (HALBWACHS, 1968, p. 65)

Essa afirmação em parte traduz um pouco do que vemos na novela de Suez. A influência que a avó exerce sobre a educação da menina é de tal modo marcante que as memórias de Déborah retornam a momentos em que sequer a garota era nascida, mas que, todavia, exercem sobre a sua memória uma influência inegável. As histórias dos mais velhos são parte da memória da protagonista e isso se deve em grande parte pela forte relação que se estabelece entre a menina e a avó. Os exemplos estão espalhados pela narrativa sob diferentes aspectos. Como dissemos há pouco, a culinária e a transmissão desse saber sem dúvida representam um dos diálogos entre essas diferentes gerações em seu intercâmbio de memórias

representados na novela e não por outro motivo a avó responde “con los ojos febriles de alegría” diante do pedido de Déborah para que lhe ensine a receita do *borsch*. Ainda em outro momento da narrativa, podemos ver como os relatos da avó também fazem parte das memórias herdadas pela menina. No caderno 3, Déborah anota:

La bobe me habla de cuando tenía mi edad, y vivía en Odessa, y de um árbol llamado pes. Yo la escucho, aunque tengo sueño, hasta que ella me pregunta si la sigo y yo le digo que sí. Entonces la bobe me cuenta que cuando escapó del pogrom se llevó semillas de ese árbol a Lyon, y que después las trajo en el barco para plantarlas aquí, pero que su hermano las tiró al mar. (SUEZ, 2006, p.46)

Embora Déborah não tenha vivenciado a experiência do pogrom, as imagens em alusão a esses episódios de violência que fazem parte da história de sua família lhe chegam pelos relatos da avó e terminam por fazer parte também de suas memórias. Nesse fragmento específico, além das memórias compartilhadas sobre os motivos do desterro de sua família, há também elementos simbólicos importantes que conformam essas imagens do passado, como, por exemplo, as sementes da árvore originária da terra natal da avó e sua tentativa frustrada de transportá-la durante o desterro, numa espécie de metáfora sobre a perda das raízes ocasionada pelo exílio. As palavras trocadas entre a avó e a neta, nesse sentido, são as únicas sementes que restam para resistir a esse desenraizamento forçado causado pelas circunstâncias históricas.

Outro ponto importante do texto de Halbwachs para a leitura de *Letargo* diz respeito a como o passado e a nossa memória estão sempre sujeitos à atualização decorrente do nosso engajamento em diferentes grupos sociais ao longo de nossa história, grupos nos quais nos inserimos e que nos fazem observar os acontecimentos do passado a partir de uma nova perspectiva. Essa atualização sobre como interpretamos o passado ocorre sobretudo em torno dos nossos primeiros anos de vida, quando, “por falta de maturidade, experiência ou atenção, o sentido de mais de um fato, a natureza de mais de um objeto ou de uma pessoa nos escapavam pela metade” (HALBWACHS, 1968, p. 75). Nesse momento, enquanto guardamos um estreito envolvimento com o grupo de crianças do qual fazemos parte, pertencemos também, ainda que não estreitamente, ao grupo de adultos, de modo que os assuntos que interessam a esse grupo também passam a nos chamar

a atenção, muitas vezes apenas pelo fato de percebermos como os adultos se interessam por tais assuntos, ainda que permaneçam em nossas memórias como uma incógnita portadora de significados que apenas tateamos, mas que posteriormente, com o nosso amadurecimento, ganharão novos sentidos.

Em *Letargo*, não são poucas as passagens em que a memória da infância de Déborah se manifesta atravessada pelo que não pôde compreender inteiramente quando criança, motivo pelo qual vemos na novela, como um dos aspectos centrais do texto, uma memória marcada pela ausência parcial de sentido. Parcial porque, se por um lado não compreende do que se trata, ao mesmo tempo percebe o grau de importância que essas memórias mal compreendidas possuíam para os adultos com quem convivia. A exemplo disso, a personagem, em diferentes momentos de seu diário, registra aquilo que intui sobre o que seu pai e sua avó conversam em ídiche: “yo me pregunto si eso que hablan tiene que ver no sólo con lo que no sé, sino también con lo que no debo saber.” (SUEZ, 2006, p.30). Curiosamente, se, por um lado, existe entre a avó e a menina um certo grau de aproximação que permite o intercâmbio de experiências, fazendo com que a menina tenha contato com as histórias que marcam o passado familiar, como a constante ameaça sofrida pelos cossacos e os pogroms dos quais escapam para poder sobreviver, por outro, os episódios mais próximos que conformam o cotidiano familiar são a todo momento omitidos no hermetismo do ídiche com o qual o pai e a avó se comunicam para falar sobre tais assuntos.

Nessa linha de raciocínio, quarenta anos mais tarde, quando a personagem protagonista retorna ao espaço dos seus primeiros anos em família, parte desse retorno é motivado principalmente por essas lacunas presentes em momentos-chave desses seus primeiros anos. A memória individual da personagem está marcada, portanto, por ausências de sentidos que só ao longo da vida serão gradualmente ocupados por novos significados, quando se tornar capaz de entender pelo menos parcialmente a memória dos adultos do seu entorno familiar. Por esse motivo, busca construir uma narrativa – através de um filme que pretende rodar sobre a história da chegada dos judeus na argentina - que dê conta de sua história e a história de uma coletividade da qual faz parte. E paralelamente a essa busca, lemos a outra narrativa formada por esses cadernos que registram as memórias de seus anos de formação.

1.2 Fragmentos de um eu escrito

Os cruzamentos entre o *eu* e o *outro*, a memória individual e a coletiva, nos permitem refletir sobre a fragmentação que caracteriza não só *Letargo*, mas também as outras duas novelas de *Trilogía...*, a partir de algumas considerações do escritor francês Maurice Blanchot em seu ensaio “Nietzsche y la escritura fragmentaria (1973). Nesse texto, Blanchot analisa a escrita do filósofo alemão assumindo seu caráter disperso e fragmentário, cuja potência se exprime sobretudo na capacidade irrefreável de pôr a prova o próprio pensamento por meio do exercício despreocupado com as contradições que o guiam. Segundo Blanchot, essa dispersão que caracteriza a linguagem de Nietzsche pode, no entanto, ser sistematizada dentro de uma totalidade quando se pensa no conjunto de seus escritos, um conjunto que tem a fragmentação e a pluralidade das ideias – mesmo as ideias que em princípio se contradizem – como um *continuum* que perpassaria sua obra.

Essa linguagem desenvolvida por Nietzsche carregaria consigo a evidência de um profundo rechaço de certa tradição filosófica demasiadamente preocupada com uma suposta coerência de raciocínio que supostamente conduziria à verdade. Em Nietzsche, como comenta Blanchot, estamos diante de uma linguagem que se constrói a partir de suas ausências de sentido e contradições, um tipo de pensamento que se constrói no movimento de busca, pressionando constantemente os limites impostos pela linguagem filosófica e seu compromisso com o sentido. A linguagem de Nietzsche, ao contrário, está ligada ao “pensamento viageiro (do homem que pensa ao caminhar e que pensa de acordo com a verdade da marcha”. (BLANCHOT, 1973, p. 2)

A imagem do pensamento que se constrói no passo da marcha nos fornece uma imagem valiosa para a leitura da obra de Suez, e especialmente de *Letargo*, porque ela explora justamente um dos principais sentidos da novela: a marcha, o trânsito, o “pensamento viageiro”. O eixo do enredo aqui é a passagem do tempo e a confrontação entre a experiência e a memória, entre aquilo que se viveu na realidade do instante, do presente, e aquilo que se buscou reter pela palavra do diário. E, mais ainda, aquilo que a personagem, 40 mais tarde, quando retorna, experimenta ao se deparar com um *eu* distante. A personagem protagonista que

retorna ao lar de sua infância não se reconhece senão dentro do estranhamento e das contradições internas que a fazem questionar aquilo que viveu e aquela que foi.

Esse é um primeiro ponto, no plano mais superficial do enredo, que dialoga, em sentido literal, com a ideia do pensamento que se constrói durante a marcha.

Considerando isso, não deixa de ser curiosa a aproximação entre esse sentido de trânsito temporal, suas confrontações e contradições, com a ideia aparentemente oposta que o título da novela carrega. *Letargo*, segundo a definição da Real Academia Española, é o “estado de inactividad y reposo en que permanecen algunos animales durante determinados períodos de tiempo.”. Inatividade, por um lado; trânsito e movimento, por outro. Não se trata tanto de uma contradição ingênua entre o título e o sentido que se desdobra nas páginas posteriores. Ao invés disso, parece-nos, trata-se aqui de um sentido próximo ao observado por Blanchot mais adiante em seu texto sobre a obra do filósofo alemão. Para ele, as oposições que são próprias da linguagem fragmentada de Nietzsche restituem por si mesmas uma verdade múltipla, partindo do princípio elementar da pluralidade de vozes como condição dessa verdade. Trata-se, em suma, de uma “*multiplicidad que es todavía relación con el Uno.*” (BLANCHOT, 1973).

A relação do múltiplo com o uno nos leva à outra importante consideração sobre *Letargo*. Sua constituição heterogênea, suas incursões pelo real e pelo ficcional, como formas de restituir a experiência subjetiva, são exemplos disso. Essa contradição que se estabelece entre a letargia e o movimento nos parece importante para pensar a compreensão que Déborah tem de si mesma quando se depara com as memórias de infância e a inexorável passagem do tempo e sua transformação como sujeito, anos mais tarde. É a Déborah adulta que já não se reconhece na criança ou, quando alcança esse reconhecimento, apenas o logra com certo estranhamento e esforço. Sabe racionalmente que ela foi aquela menina dos diários, que continua a sê-lo, habita o mesmo corpo, mas há algo que já não se pode recuperar, por maior que sejam os esforços do que escreve para reter a experiência. Somos um, mesmo quando impermanentes e múltiplos. Ou somos outro, ainda que sob a aparência do mesmo.

Junto com essa consideração, o título da novela nos faz pensar em duas hipóteses relevantes para a leitura do texto: a primeira, de que essa letargia se manifesta nas memórias da infância de Déborah como se se tratasse de uma

lembrança com contornos de um pesadelo de espaços labirínticos, que em seus caminhos e descaminhos nos deixa ver como por uma fresta a impotência infantil – quase como essa impotência que nos toma de assalto em certos sonhos dos quais queremos acordar desesperadamente – diante da violência simbólica que orienta as relações domésticas, a morte prematura do irmão, que converte a menina em sua sombra, a submissão do pai frente à autoridade da avó ou o colapso emocional da mãe que implicará em seu suicídio, memórias das quais não consegue ou não pode escapar.

Em segundo lugar, também podemos pensar no título da novela como uma referência às memórias mais elementares e remotas da infância, memórias em estado de letargia, que em determinado momento do transcurso da vida, despertadas por algum evento fortuito, trazem à tona novos sentidos e inquietações tanto para o passado como para o presente.

Ainda sobre a fragmentação da linguagem, o modo como esta aparece em *Letargo* está para além dessa reflexão do sujeito e sua relação de identidade e dispersão, o uno e o múltiplo. Ela também se manifesta no plano da elaboração do texto literário, nas estratégias de sua configuração. Estamos frente a um texto que tem como fonte de seu sentido, como já mencionamos, a diversidade de gêneros discursivos que, a partir de suas diferenças, ajudam a compor um sentido singular para a narrativa; fotos do álbum de família da autora, diários íntimos e cartas trocadas em ídiche operam em *Letargo* no sentido de construir uma voz que se origina de diversas outras. Retomando o texto de Blanchot, o escritor reconhecerá nesse mecanismo da multiplicidade, que ao final sempre converge para o mesmo, para o uno – “el pensamiento del todo como mutiplicidad infinita” –, a expressão prática nos textos de Nietzsche, que poderia ser sintetizada pela ideia de Eterno Retorno. Esse conceito, que ocupa um lugar de destaque na obra do filósofo, atravessando grande parte de sua obra – aparece em livros como “*A Gaia Ciência*”, “*Assim Falou Zaratustra*” e em “*Além do bem e do mal*” –, refere-se ao reconhecimento da realidade feita não por oposições inconciliáveis, mas sim pela multiplicidade que ao seu modo é sempre um resgate do mesmo, como uma cadeia de ecos que se estende pelo passado, pelo presente e pelo futuro num ciclo infinito que assume formas diversas mas que expressa ao final o mesmo.

A estrutura do texto de Suez, marcada também por essa fragmentação e que aponta aparentemente em diferentes sentidos, na verdade é a expressão de um sentido singular. Como se não importasse tanto se a fotografia fizesse referência à autora ou não, tal como também não importa o abismo que separa o *eu* da infância do *eu* que anos mais tarde retorna. São sentidos múltiplos que ao final retomam o mesmo.

1.3 A memória que as fotografias contam.

Indo mais adiante no papel da fotografia em *Letargo*, alguns fragmentos da narrativa nos chamam atenção, entre outros motivos sobre os quais falaremos mais adiante, justamente por evidenciarem o sentido cíclico que se constrói sob diferentes formas ao longo da novela.

Nas primeiras páginas do relato estão algumas fotos extraídas de álbuns da família da autora que aparecem como uma introdução à narrativa, tensionando, como dissemos anteriormente, a fronteira entre um *eu* real e um *eu* (ou *outro*) ficcional². Em uma dessas imagens da introdução, vemos uma mulher e uma menina vestida com um traje de marinheiro. Pelas características dessa foto, pelas expressões ali retratadas, somos levados a inferir sobre alguns aspectos que serão confirmados posteriormente pelas páginas que se seguem: como na imagem de abertura, a novela gravita em torno de questões relativas à passagem do tempo e de como nós, em nossa relação de heranças e memórias familiares, somos também a própria expressão dessa passagem de tempo. Indo um pouco mais a fundo nesse diálogo que se estabelece entre a imagem fotográfica das primeiras páginas de *Letargo* e o texto literário que a ela se segue, seria possível relacionarmos esse diálogo entre linguagens com a ideia de eterno retorno própria das escritas fragmentárias, à luz das reflexões de Blanchot.

Junto com o retorno da personagem adulta à terra natal, que por si só é a expressão mais óbvia da circularidade desse relato, a fotografia das primeiras

² A título de curiosidade, em algumas conversas realizadas com Perla Suez, a autora revelou que na primeira imagem, onde se vê um bebê, trata-se de sua mãe, cujo nome era Déborah, o mesmo da protagonista da novela, porém, segundo Suez, com uma história diferente da personagem, e na segunda, trata-se de sua sogra.

páginas da novela será sutilmente retomada por Déborah durante seu regresso a Basabilbaso. A protagonista escreve:

Miro el campo de lino por la ventanilla del taxi y me digo que se parece al mar cuando está azul, y vuelvo a mirar esa foto que llevo conmigo, donde a mamá se la ve joven y bella, apenas una niña, y sus ojos casi violeta y su traje marinero que la bobe especialmente ha confeccionado para esa foto, y me digo que esta foto es la última de las imágenes de mamá que conservo. (SUEZ, 2006, p.56)

É interessante notarmos o modo metonímico como esse retorno se insinua no trecho que acabamos de ler. Dentro do taxi que a conduz pelos caminhos pontuados por paisagens do passado, a personagem-protagonista observa a foto na qual vê sua mãe vestida nos mesmos trajes da imagem da abertura da novela que descrevíamos há pouco.

Retorno atrás de retorno, Déborah, como quem segue os vestígios deixados pelo passado, busca compreender quem é e de onde vem e também, podemos dizer, de quem vem, por isso escrutina a foto da mãe e nela busca os vestígios que talvez possam esclarecer os enigmas que se escondem dentro disso que chamamos identidade, ou, em outro sentido, vestígios que, quando compreendidos e assimilados, podem ajudá-la a superar essa identidade criando novas possibilidades de existência. Como se para esquecer, primeiro fosse preciso lembrar, este talvez um dos principais sentidos que emergem da obra de Suez: o passado, a memória, como condições de entendimento e superação de si. Memória como condição do esquecimento.

O passado e todos os seus signos – agora por meio do diálogo entre narrativa literária e a fotografia desse personagem tão contundente na história de Déborah como o é a mãe - se inserem na obra de Suez como uma base elementar do nosso entendimento do presente e das possibilidades do futuro. Um passado que se manifesta de modo determinante para nos situarmos mesmo que minimamente em relação a quem a personagem é, à sua identidade, mas ao mesmo tempo um passado imprescindível para que possa superar essa que foi e assumir, então, novas possibilidades de ser. Uma ideia que se insinua já na epígrafe de *Letargo*, onde lemos:

Lete: uno de los ríos del Averno, de curso muy lento, por cuyas orillas erraban las almas, obligadas a beber de sus aguas, que les hacían olvidar el pasado. (SUEZ, 2006)

Embora a primeira novela da trilogia consista em uma série de fragmentos que de uma maneira ou outra estão quase sempre voltados para o passado, não seria incorreto dizer que há no tom do relato uma angústia que parece alimentar, por um lado, a memória, e, por outro, o desejo de esquecimento subjacente aos episódios traumáticos da formação da protagonista. Memória e esquecimento são termos que se retroalimentam na novela e reforçam a ideia de eterno retorno.

Ainda sobre a relação entre a fotografia e a narrativa literária, o filósofo Vilém Flusser, em um ensaio chamado “A imagem técnica” (2011), nos apresenta uma importante reflexão sobre as características do tempo na fotografia. Em primeiro lugar, Flusser esclarece que imagens são superfícies que representam algo. Elas são o resultado da abstração de duas das quatro dimensões espaço-temporais, de modo que preservam apenas as dimensões do plano. Sua origem se encontra na capacidade de uma abstração específica que o filósofo chama de imaginação. A imaginação, segundo Flusser, apresenta-se sob dois aspectos: “se de um lado permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, de outro, permite reconstituir as duas dimensões abstraídas.” (, FLUSSER, 2011, p.21). Imaginação, assim, seria a capacidade de codificar e decodificar as mensagens presentes no plano da imagem, abstraindo as dimensões ausentes e ao mesmo tempo as reconstituindo. O fato de a imagem se tratar de um plano é determinante para que ocorra o seu deciframento. Seu significado mais superficial pode ser apreendido com um simples golpe de vista, mas, para aquele que quiser se aprofundar nos significados presentes nesse plano, para que possa recompor as dimensões abstraídas, será preciso vaguear com os olhos pela superfície da imagem com um olhar meticuloso, o qual Flusser chamará de *scanning*. O modo como o olhar percorre a imagem nessa etapa está determinado em parte pela estrutura da imagem, em parte por impulsos subjetivos do observador. O resultado desse método de observação da imagem evidencia duas intencionalidades, a do emissor e a do receptor. Por esse motivo, por essas duas distintas intencionalidades que operam sobre seu deciframento, imagens não devem ser pensadas como símbolos de significados inequívocos.

Ao vaguear pela superfície da imagem, o olhar atento estabelecerá relações temporais com os elementos que são vistos, um após o outro. No entanto, mais além de uma sucessão causal, esse olhar se caracterizará por sua circularidade. Ele retornará em busca de escrutinar os elementos já vistos anteriormente que pulsaram

significados singulares ao seu olhar. A partir desse processo minucioso de observação, Flusser conclui que o tempo que se projeta na imagem é o tempo do eterno retorno. Tempo, nos termos do filósofo, mágico, distinto do tempo linear, que estabelece relações causais entre eventos.

O conceito de magia é importante para a consideração sobre o tempo da imagem. No glossário do livro *A filosofia da caixa preta* (1983), Flusser define o termo “magia” como a “existência no espaço-tempo do eterno-retorno”. Magia que se manifesta no olhar que decifra o espaço-tempo da fotografia.

Se pensarmos na relação das fotos com a novela de Perla Suez, essa circularidade própria do tempo mágico da imagem não pode, evidentemente, ser pensada sem relação com o texto literário. Ao contrário, ela opera reforçando o sentido de busca do *eu* por meio do múltiplo que se constrói ao longo de uma narrativa formada por discursos diversos que se retroalimentam com seus significados.

Mais adiante, as referências à fotografia se ampliam ao longo da novela. O pai de Déborah, por exemplo, encontra no universo das imagens que revela em seu laboratório a garantia de refúgio de um mundo exterior que lhe é hostil e a possibilidade de capturar os detalhes que se perdem no fluxo dos acontecimentos diários. Trata-se, na realidade, de uma relação de proximidade com as imagens que constitui um tipo de elo entre os membros da família. Déborah sabe que seu avô também era um aficionado pela manipulação de imagens no quarto escuro e ela mesma, ao longo da narrativa, desenvolve uma estreita relação com a fotografia como modo de exploração do universo íntimo.

No caderno 7, por exemplo, Déborah é acometida por uma cegueira súbita. A fotografia, nesse momento, desempenha para ela um modo de apreender as imagens que já não pode ver. Se para seu pai a fotografia representa as possibilidades de refúgio do exterior dentro da intimidade do quarto escuro e de captura de uma realidade fugidia, para a menina cega a fotografia representa um modo de estar no mundo exterior, de evadir-se da escuridão íntima da cegueira que a aprisiona no “quarto escuro” de quem não enxerga e de apreender com sua câmera uma realidade que já não pode ser vista e que, por esse motivo, deve ser registrada como modo de assegurar-se de uma memória imagética capturada não mais pelos olhos do corpo, mas com os da câmera.

Um tempo visto, desse modo, não como produto de uma série de acontecimentos estruturados linearmente, com causas e consequências claras, mas, ao contrário, como resultado de uma circularidade atualizada pelos ecos do passado que se podem sentir no presente.

1.4 A intimidade como possibilidade de expressão.

Paralelamente a essas reflexões sobre o *espaço biográfico* e a fragmentação do eu, seja no plano discursivo, seja em sua percepção psicanalítica, também seria pertinente indagarmos sobre a valorização que se verifica nas novelas de Suez, e especialmente em *Letargo*, das imagens do universo íntimo.

Seja através do diário, das cartas, da casa ou dos bastidores da vida familiar, seja através dos silêncios que também irrompem na narrativa, a intimidade, a nosso ver, constitui um importante eixo de leitura para pensarmos a primeira novela desta trilogia.

Perla Suez, a partir do diário íntimo da personagem Déborah, constrói uma história em que aquilo que não é dito adquire, no mais das vezes, maior impacto e sentido do que o que efetivamente se diz. Assim passamos a observar a economia com que cada frase é construída, formando quase sempre parágrafos curtos que narram sem grandes sobressaltos desde as situações mais corriqueiras, como num dos flashes da memória ou entradas do diário (uma ambiguidade que se mantém como parte da estratégia narrativa), a menina que aprende a receita de valores ancestrais da avó, até as situações mais trágicas, como os momentos em que a mãe, transformada pela doença, ameaça apunhalar os próprios olhos, ou quando enfim comete suicídio. São todos episódios narrados de modo econômico e cujo efeito, no plano da linguagem literária, remete-nos tanto à ideia de intimidade como mínimo de articulação da linguagem, como também à noção de silêncio como fonte essencial de sentido, conceitos que desenvolveremos a seguir.

Esses efeitos que emergem durante a narrativa são oriundos de alguns mecanismos presentes na elaboração da novela: em primeiro lugar, a linguagem construída pela autora para tratar o universo íntimo, do passado e do presente da personagem, está marcada por uma escrita que avança de modo direto e pungente, produzindo cortes sucessivos de uma cena para outra, eliminando rebarbas

descritivas, não se perdendo em excessos. A cisão se torna parte ativa da construção da narrativa, criando frequentemente um campo em que o impacto do corte libera outros caminhos de leitura, que terminam por reverberar o que há de mais íntimo, aquilo que não está dito mas ao mesmo tempo está presente no texto.

Em *Letargo*, um dos pontos centrais da história de Déborah trata da maneira como a personagem infantil se insere nesse ambiente doméstico regido pelos inúmeros desentendimentos entre os adultos. A menina, isolada dentro desse contexto, encontra na expressão da intimidade, do diário, um modo de dar sentido para entender o seu lugar dentro da família. Como podemos ver em um dos fragmentos onde Déborah escreve:

Cuando desperté, escuché a papá que murmuraba,

- Ya sé que para tu madre no valgo nada.

Y mamá que lloraba y que decía, *basta, basta...*

Lo que sucedió después, todavía sucede dentro de mí. (SUEZ, 2006, p.36)

Logo após esse fragmento, Déborah volta a tratar sobre os acontecimentos banais do dia a dia, como o trabalho da avó e do pai na loja que possuem anexada à casa da família. Percebe-se nitidamente, com essa mudança brusca no plano da narrativa, a cisão, o corte de que falávamos há pouco como estratégia de representação da intimidade. A discórdia que se sobrepõe a todos os personagens da casa – entre o pai ateu e comunista, a avó religiosa e a mãe louca –, incluindo a menina, que não encontra espaço para poder dizer o que sente diante do caos familiar, é sintetizada pela frase “lo que sucedió después, todavía sucede dentro de mí”, deixando em aberto o que teria sucedido depois e o que ainda sucederia na menina/mulher que narra.

Explorando essa característica da economia da linguagem a partir das cisões em *Letargo*, podemos pensar naquilo que o escritor argentino, César Aira, propõe em um belo ensaio intitulado “La intimidad” (2007). Para explicar o que seria a intimidade, Aira trata inicialmente da distinção entre o público e o privado, acrescentando que a intimidade seria uma espécie de suplemento da privacidade. Isso porque, segundo o escritor, a noção de privacidade seria pensada sempre em oposição àquilo que é público, de modo que, para obter o status de privado, necessitaria do reconhecimento público, como se um termo existisse sempre em oposição ao outro, validando-se reciprocamente. Prescindindo de qualquer tipo de reconhecimento, a intimidade se constituiria do lado de fora das margens do público

e do privado, inserida num “campo extra de formato indefinido que apela a los afectos, los sentimientos, los deseos.” (AIRA, 2007, p.3).

Segundo Aira, ao esquivar-se tanto do domínio público como do privado e se caracterizar pelo “formato indefinido”, abrigo de afetos e de desejos, a intimidade poderia ser pensada mais por sua resistência à linguagem do que por aquilo que efetivamente se diz ou se sabe a seu respeito, pois, como aponta o escritor, “lo informe del concepto (*del concepto de intimidad*) se replica en lo informe del idioma de la intimidad. Si el máximo de articulación del lenguaje está en lo público, el mínimo se refugia en la intimidad.” (AIRA, 2007, p.3).

Pensar o conceito de intimidade a partir da ideia de mínima articulação da linguagem, como define Aira, permite-nos evidenciar alguns mecanismos da elaboração do tom literário que se configura em *Letargo*.

Assim é a protagonista da primeira novela: ela escuta, vê, entende ora mais ora menos a gravidade dos assuntos tratados que a rodeiam e sobre os quais ninguém lhe dá explicações claras, ao mesmo tempo em que também lhe são constantemente negadas as possibilidades de expressar como essas situações a fazem sentir. Esse silêncio que se impõe abrange desde os episódios mais cotidianos, como a primeira menstruação da menina – acolhida pela explicação lacônica da mãe: “la madre le dice que se sangra cada mes y que ahora es una mujer.” (SUEZ, 2006, p.54) –, até os mais dramáticos, como a morte prematura do irmão recém-nascido, que, segundo a avó, não deve ser mencionada para não abalar ainda mais os ânimos da família, ou ainda, posteriormente, as constantes tentativas de suicídio da mãe, sobre as quais a menina também não deve falar dentro ou fora de casa. Resta à protagonista apenas observar em silêncio o que se passa. Por isso escreve. Sua escrita nasce do seu silêncio. E esse mesmo silêncio retorna e gravita em torno de sua escrita.

A certa altura, questionando-se acerca deste silêncio que avança sobre suas memórias e suas relações familiares, Déborah escreve que “las palabras no son muertos que con tierra se pueden tapar.” (SUEZ, 2006, p.73). As palavras ou o sentido buscado por meio delas, por maiores que sejam os esforços no sentido de silenciá-las, não desaparecem, sobretudo se consideramos que esse desaparecimento possa ser compreendido como silêncio e que, por sua vez, o

silêncio não se trata de uma ausência de sentido. Ao contrário, ele é a raiz de toda significação.

Como explica Eni Puncinelli Orlandi, em seu *Formas do silêncio* (2007), o silêncio paira sempre como horizonte da linguagem, porque, entre outros motivos, ele guarda uma relação inevitável com aquilo que se diz: para se dizer algo, é preciso não dizer outra coisa. Elegemos, dentro de todo um repertório de discursos construídos socialmente, aquele que nos aproxima do sentido que buscamos, tateando vagamente – sempre vagamente – aquilo que queremos materializar com a imaterialidade da língua. Mas por trás de todas essas tentativas de significar por meio do discurso, estende-se o silêncio como materialidade primeira do sentido. Ele é o elemento “fundante” de toda significação. Nele, para além da relação que guarda com o não dito, está também a possibilidade de o sujeito ressignificar o que já foi dito a partir da singularidade de sua experiência. O sujeito encontra no silêncio o “recuo” necessário para poder encontrar o sentido do que diz e a partir disso apropriar-se à sua maneira dos discursos, que do contrário seriam sempre uma mera repetição esvaziada de contradições e de novos sentidos – algo que, no cenário cultural que vivemos, não nos parece tão distante, imersos que somos em uma cultura que nos estimula incansavelmente, a todo o momento, por meio de uma ampla variação de linguagens que nos distraem, alienando-nos da reflexão sobre a nossa fala desmedida. O silêncio, nessa linha de raciocínio, apresenta-se então não como *falta*, mas, em outra direção, são as palavras que devem ser pensadas como *excesso*. (ORLANDI, 2007, p. 31).

Essa ideia parece reverberar a consideração de Guillermo Sacomanno no prefácio de *Trilogía de Entre Ríos*, quando diz que

Suez ha demostrado con tres novelas cortas, o tres cuentos largos, que desconfía de la palabra “literaria” como tierra prometida. Igual que sus antepasados aprendieron a desconfiar de la Argentina como tierra prometida. Es en este punto donde su escritura se arraiga en lo poético y descarta las comodidades del realismo y de la novela histórica.” (SUEZ, 2006, p. 10)

A desconfiança da palavra literária de que fala Sacomanno pode ser entendida justamente como traço fundamental de uma escritora que concentra sua potência nos interstícios das palavras, nos vãos, permeados de sentidos, abertos

pela cisão e pelos cortes, na materialidade da literatura e no simbólico do silêncio, que marcam a memória da menina e da adulta nas entradas do diário que escreve.

Em seu texto, Orlandi trata de explicar as distinções existentes dentro do conceito de silêncio. Em primeiro lugar, ela o aponta como um elemento “fundante” do sentido, da linguagem, que existe como fonte primeira de todo significado. Em segundo lugar, o silêncio como censura ou “política do silêncio”, ideia que pressupõe uma autoridade que produz um recorte entre aquilo que pode e aquilo que não pode ser dito. No silêncio fundante, está a ideia de um horizonte contínuo, um silêncio que significa por si e que é anterior à qualquer palavra. Na política do silêncio, a ilusão de que se pode controlar o trânsito dos sentidos, das ideias, do dizível, com a sua negação: o dizível que não pode ser dito ou o não poder dizer o que se pode dizer. Ilusões de controle dos sentido por meio do silenciamento. (ORLANDI, 2007, p.77). O contraditório que repousa na essência dessa política de negação do sentido é que, ao negar, ela produz justamente a intensificação da relação do sujeito com o sentido que lhe fora negado. Como aponta Orlandi, ao impô-lo, “a censura desautomatiza a relação com o silêncio e com o implícito e assim explicita a relação do sujeito com o dizível.” E, conclui que, “se há um silêncio que apaga, há um silêncio que explode os limites do significar”. (ORLANDI, 2007; p.85).

É interessante observarmos como esses dois sentidos do conceito de silêncio explorado por Orlandi vão ganhando forma na primeira novela da trilogia. Ele está lá o tempo todo, podemos senti-lo entre as poucas palavras dos personagens. Está no entorno das entradas do diário que se constrói com seus sucessivos e sugestivos cortes e está também na proibição que é imposta constantemente à menina quando de sua necessidade de entender – embora entenda, mesmo que não lhe expliquem – as sombras que avançam sobre a casa.

A certa altura Deborah exprime o pensamento de relata em seu diário que os adultos parecem dizer o que verdadeiramente importa em outro idioma, o ídiche, excluindo-a da dimensão precisa dos fatos que se passam. Na verdade, o que a menina intui com essa frase talvez seja justamente essa elementaridade do silêncio como fonte de sentido, um estágio que nos revela que muitas vezes as palavras parecem contribuir mais para despistar do que para revelar o verdadeiro sentido. A frase da menina parece evocar aquilo que Orlandi diz com precisão em seu texto: “quando o homem, em sua história, percebeu o silêncio como significação, criou a

linguagem para retê-lo.” (ORLANDI, 2007, p. 27). Os adultos, em *Letargo*, parecem estar preocupados com essa retenção do sentido não através do silêncio, mas sim da palavra, cujo objetivo é o de quase sempre despistar a realidade que vivem, seja no âmbito doméstico, com a criança a quem a avó repete incansavelmente “*No digas nada, Déborah.*” (SUEZ, 2006, p.73), seja no público, na forma como pretendem aparecer ou aparentar ser para a comunidade da qual fazem parte, com o peso do estigma de imigrantes judeus.

E aqui é importante salientar que o sentido do silêncio em *Letargo* não surge apenas como o resultado da censura imposta pela avó. Se é verdade que o diário da personagem protagonista é um produto quase direto do silenciamento imposto que a impede de falar sobre a aterrorizante perda de sanidade de sua mãe, da morte do irmão, da amante do pai ou mesmo dos abusos autoritários da avó, é verdade também que a relação que *Letargo* estabelece com o silêncio está para além do simples fato de *não poder* ou *não dever falar* sobre o que se passa. Mais do que isso, parece-nos que o alcance maior da linguagem de Suez está em trabalhar, por um lado, o silêncio como resultado do impedimento, da proibição externa, mas, ao mesmo tempo, o silêncio também como norte de suas palavras, anterior à censura e que se caracteriza como opção estética. Uma dimensão dupla que Suez parece dominar com a linguagem que cria.

Paralelamente a essas reflexões em torno do silêncio em *Letargo*, podemos pensar a desconfiança da palavra literária em Perla Suez como forma de aproximação dos domínios da intimidade, nos quais a escrita prescinde das minúcias realistas, alcançando por meio da economia e da escassez da linguagem os motivos disparadores de uma busca utópica de comunicação de si para si mesmo. De volta a César Aira, o escritor complementa esse raciocínio em *La intimidad* (2007), ao afirmar que:

Esta economía transporta la busca utópica, o en todo caso deseante, de la imposible comunicación consigo mismo, porque la intimidad culmina en uno solo. Utopía de lo comunicable, que iría del secreto al secreto, sin pasar por la revelación y sin rebajarse a los mandatos del exhibicionismo y de la curiosidad. (AIRA, 2007, p3)

Se, como dizíamos, por um lado, a economia de linguagem que se manifesta em *Letargo* pode ser observada tanto como estilo literário quanto como imposição da moral familiar dos personagens que censuram a palavra da criança, por outro,

também pode ser considerada à luz dessa busca utópica pela comunicação de si para si mesmo proporcionada pelos diários escritos pela personagem protagonista.

Como primeira consideração, podemos dizer que esse gênero peculiar da escrita de si exibe um traço que é seu denominador comum: todo diário íntimo se escreve a partir da ligação com o calendário. A marcação do tempo por meio deste, como se se desejasse fincar a experiência na corrente caudalosa e incessante dos dias, é a exigência formal desse tipo de texto, que o diferencia de outras formas de escritas do *eu*, como as memórias, as autobiografias ou as autoficções. Além disso, é um ponto de comum acordo entre os que pesquisam e escrevem esse gênero o fato de que os diários íntimos situam-se de maneira imprecisa e singular entre o passado, o presente e o futuro. (KANZEPOLSKY, Adriana. No prelo)

A pergunta fundamental que desencadeia o processo de escrita do diário, como sugere Alan Paus, não é tanto um *Quién soy?*, mas sim um *En qué me estoy transformando?* Esse verbo, no gerúndio, em movimento, faz com que o sentido do diário se projete indefinidamente sobre os tempos do discurso: por meio das anotações, fixa-se na memória, no passado, a experiência mais imediata e cotidiana dos dias, registrando e sugerindo um processo que aponta para a transformação do diarista. Passado, presente e futuro. O diário se estende por todos esses tempos.

Do mesmo modo, a coexistência, em *Letargo*, do diário íntimo da menina e da adulta, anos mais tarde, transforma-nos em espectadores dessa passagem, que se dá através de um salto temporal, entre a infância e a fase adulta, entre o que era e o que se tornou. Essa passagem do tempo sugerida na narrativa seria simbólica das motivações da escritura íntima do diário. A escrita do diário em *Letargo* logra sugerir a direção para a qual a personagem que escrevia o diário se encaminha no futuro, e o quanto esses registros do passado ainda atuam e atuarão sobre si.

O diário, por conta de sua relação estreita com o cotidiano, com os detalhes mais prosaicos dos dias, não se enquadrava durante a maior parte do tempo dentro das definições de arte. Sobre esse assunto, Alberto Giordano faz uma observação em *La contraseña de los solitarios* (2011) que esclarece um pouco essa questão. Diz o crítico:

Lo que diferencia a los diarios de escritores de los que llevan las 'personas corrientes' [...] es la frecuencia con que el registro de lo cotidiano se convierte en experiencia de lo desconocido por un cierto

uso de palabras desprovistas, en principio, de intención y huellas literarias. (GIORDANO, 2011, p.121)

Aqui, Giordano reconhece que o diário só ultrapassa sua condição ordinária de anotações de “pessoas correntes” quando consegue buscar através do seu caráter espontâneo e aparentemente sem pretensões literárias a sua veia artística. Como se alçasse voo estético no momento em que encontra o equilíbrio de sua forma híbrida.

Em *Letargo* encontramos um exemplo bem elaborado da apropriação artística e ficcional desse gênero discursivo aparentemente sem valor estético. Na narrativa, Perla Suez consegue expandir o valor simbólico da escrita do diário, seu deslocamento entre passado, presente e futuro, sua constante tensão entre ficção e realidade, por meio de uma novela que engloba, de modo híbrido, os diários como parte de um todo maior - o “espaço biográfico” de que fala Archuf -, a narrativa de retorno da protagonista e todos os choques provenientes dessa experiência. Nessa novela, que é em si o resultado de cruzamentos, onde os diários são uma de suas partes, a relação entre o presente, o passado e o futuro, o questionamento do caráter ficcional ou verdadeiro da experiência passada, a subjetividade que dilui-se na coletividade, são exemplos de como a autora soube trabalhar a justaposição dessas formas discursivas frequentemente invalidadas como arte.

Mais adiante em seu texto, Giordano tratará do papel central desempenhado pela leitura como instância imprescindível capaz de conferir ao diário o seu relevo de obra. Para Giordano, o diário atinge esse valor literário quando, por meio de sua leitura, o leitor converte a figura do escritor do diário em personagem.

Em *Letargo*, os diários inseridos nesse “espaço autobiográfico” que comporta hibridamente os discursos do *eu*, expõem esse mecanismo de que fala Giordano de uma maneira singular: Déborah, escritora do diário, é também sua primeira leitora. Esse é um movimento interessante que a narrativa expõe. A leitura que Déborah realiza e as memórias por ela desencadeadas estão permeadas pelo estranhamento que se manifesta no trânsito das figuras de escritora do diário, e, quarenta anos mais tarde, de leitora desse diário. Esse movimento entre um e outro papel, o de autora e o de personagem daquilo que se lê, aliás, é uma tensão constante que perpassa toda a novela.

Ao mesmo tempo é importante lembrar que o diário de infância não aparece aqui como uma unidade, mas sim como parte de uma narrativa de retorno da

personagem adulta, ou ainda, parece-nos, como parte de diários escritos em momentos distintos: um, escrito quando criança; outro, quando adulta, que se misturam durante a elaboração da novela.

Através de fragmentos do diário escrito 40 anos antes, que se mesclam com os registros da adulta em sua viagem à terra onde se criou, revelam-se a dimensão e o peso do significado da palavra “retorno” e as imagens melancólicas da infância que se desdobram a partir dessa palavra. E é o cruzamento entre o retorno da adulta e as entradas do diário escrito na infância e adolescência o responsável por criar essa dimensão e esse peso.

Ainda em “La intimidad”, Aira fala sobre a especificidade - uma espécie de contradição fundante - do diário como gênero. Nele, alguém escreve para si mesmo, para dar forma àquilo que é informe, porém, essa articulação em palavras já carregaria em si o esboço de um interlocutor. Escrevemos o diário para que outro o leia, ainda que, num primeiro momento, esse outro sejamos nós mesmos.

O já citado Alberto Giordano, em *Una posibilidad de vida: escrituras íntimas* (2006), analisa uma série de escritos que tratam do universo íntimo de alguns nomes importantes da literatura do século XX. Ao comentar os diários íntimos de homens que dedicaram grande parte de suas vidas à palavra, como o uruguaio Ángel Rama, o argentino Pablo Pérez e o norte-americano John Cheever, entre outros, Giordano propõe algumas reflexões em torno desse tipo de escritura que lançam luz à leitura de *Letargo*.

Ao analisar as anotações do diário escrito por Ángel Rama por quase uma década, Giordano comenta as aflições e angústias do escritor, exilado na Venezuela devido ao golpe militar em seu país, o Uruguai, em 1973. O exílio, aliado às crescentes manifestações de xenofobia na Venezuela durante a estada de Rama neste país, aliado também aos embates com o macartismo norte-americano, responsável por negar ao crítico uruguaio a visa de residência, por considera-lo um “subversivo comunista”, e junto com essa conjuntura política, também o sentimento de malquerença entre os pares intelectuais de sua época, estes são alguns dos motivos que impulsionam a escritura de seu diário. Para pensar a escrita de Rama e também a de outros escritores que exploram o universo da escritura íntima, Giordano recorre à citação do escritor argentino Alan Pauls, quando este analisa as motivações que, para ele, sempre estão por trás dos diários:

Casi todos los diarios de este siglo – generaliza Alan Pauls, y aunque la generalidad del enunciado incomoda, no sobran casos para contrariarlo – se escriben sobre las huellas de estas dos series paralelas, coextensivas, que sólo tienen sentido en la medida en que son indisociables: la serie de catástrofes planetarias (guerras mundiales, nazismo, holocausto, totalitarismo, etc.), la serie de los derrumbes personales (alcoholismo, impotencia, locura, degradación física). (GIORDANO, Alberto, 2006, p.86).

Essa definição de Pauls, por mais totalizante que se pretenda, como pondera Giordano, é de uma grande capacidade de síntese das motivações da escrita íntima. O diário escrito por Déborah, em *Letargo*, parece refletir também as interseções entre as grandes catástrofes e as ruínas da vida pessoal. A catástrofe provocada pelo pogrom russo, que resulta no exílio de sua família para Argentina, se não pode ser vista como um fator de primeira ordem das angústias da menina, pode ser compreendida como um pano de fundo ou uma herança indireta que certamente ainda ressoa nas interações da família, ao mesmo tempo que a morte prematura do irmão, o adultério do pai e o suicídio da mãe fariam parte dos desastres pessoais, que constituem o eixo do seu diário.

Ainda, se pensarmos na motivação daquilo que Déborah registra em seus cadernos no caminho de volta a Basabilbaso sobre seus anos de infância e adolescência, nos damos conta de que o plano da personagem, com essa viagem, é justamente o de poder contar sua história pessoal e a de seus antepassados que imigram no começo do século XX motivados pela perseguição sofrida pelos judeus nos territórios russos de então. A personagem, em cursivas, escreve:

...La cámara filmadora va a detenerse en cada una de las tumbas, en cada inscripción, en cada lápida y, luego, una voz en off va a hablar de esos hombres y de esas mujeres, de los pogroms, del zar Nicolás II, y después de hacer un barrido, voy a abrir sobre el puerto de Buenos Aires: la llegada de los inmigrantes y seguiré a un hombre hasta donde tenga que ir[...]
(SUEZ, 2006, p.101)

A motivação da viagem de retorno de Déborah é a produção desse filme de características documentais sobre a chegada dos homens e das mulheres e suas famílias na Argentina do começo do século anterior. O eixo temático ao qual Alan Pauls fazia referência, o das catástrofes planetárias (guerras, nazismo, holocausto e, acrescentamos, pogroms) pode ser identificado nesse roteiro que surge nos momentos finais da narrativa. Apenas na última página da novela, onde se encontra esse fragmento, descobrimos então o porquê da viagem de retorno de Déborah. Ela

retorna para fazer um filme sobre os seus ao passo que suas memórias pessoais de diferentes momentos da vida emergem durante esse retorno. Catástrofes planetárias e ruínas pessoais, como diria Pauls. Ou então, podemos pensar, a dimensão coletiva e a dimensão íntima entrelaçando-se no relato.

Junto com os diários, a correspondência, gênero discursivo da intimidade que também figura em *Letargo*, desvela outras possibilidades de sentido na leitura da novela. Ela surge na narrativa como mensagem de um tio distante para a avó de Déborah. Sua leitura, que se repete periodicamente com uma espécie de reverência, quase como parte de um dos rituais religiosos da casa, forma parte de uma das memórias que intriga a personagem infantil.

No caderno 2 da novela, Déborah diz:

De todas las cosas que encontré en la casa donde viví mi infancia hay una que no olvido: la carta que escribí a la bobe un tío de ella. El tío no vivía em Buenos Aires. Estaba escrita en idish, de decha a izquierda, de oriente a occidente corrían las palabras, como un murmullo de tinta que la bobe leía en voz alta, con innegable placer. (SUEZ, 2006, p.39)

Daqui podemos depreender duas coisas. Primeiro, o valor simbólico que essa carta possui dentro do conjunto de discursos que tratam da memória em *Letargo*. Segundo, o valor simbólico do idioma no qual essa carta está escrita, o ídiche.

No que se refere à reflexão sobre o papel da correspondência como gênero, André Comte Sponville faz algumas observações que lançam luz sobre a leitura de *Letargo*. À semelhança do diário íntimo, a carta também é um tipo de texto que se elabora entre os limites da fala e do silêncio. Escreve-se porque não se pode falar e porque tampouco se pode calar. Escreve-se para suprimir a ausência de quem se deseja perto. Porém, mais do que esse espaço que se tem como objetivo transpor em busca do outro, escreve-se a carta, talvez mais do que por qualquer outro motivo, para transpor os limites do tempo, sua passagem inexorável que conduz ao esquecimento. Essa escrita, que busca em princípio um destinatário, alcança seu objetivo maior quando supera, como diz o autor, a “fragilidade da vida, das trocas, dos indivíduos, sem outra eternidade senão a do tempo que passa, deste presente que perdura, desses viventes que morrem... Fragilidade da correspondência, fragilidade de viver e amar.” (SPONVILLE, 1994).

Escrever para resistir mesmo que minimamente ao esquecimento e à passagem incontornável do tempo. As cartas, mais do que palavras, sustentam uma

ponte entre nós e o passado compartilhado com alguém, com um povo, com uma cultura.

Essa carta lida e relida em *Letargo*, escrita em ídiche, idioma que define em grande parte a identidade da família e que ao mesmo tempo assinala um limite de alteridade quase intransponível para Déborah, surge simbolicamente como o retorno desse alguém, desse povo e dessa cultura que já não estão mais presentes e que mais tarde, quando Déborah se torne adulta, servirão a ela como um dos motivos para o seu próprio retorno à terra natal.

Aqui, parece-nos, também cabe uma reflexão: se por um lado a carta carrega em si o traço de resistência à passagem do tempo, por outro é extremamente importante refletir sobre o papel simbólico de resistência do idioma no qual essa carta está escrita.

O ídiche, declarado junto com o hebreu, em 1908, um dos idiomas oficiais dos judeus, carrega com esse povo uma longa história de resistência através dos tempos e pelos espaços onde se estabeleceu. Como assinala Perla Sneh, em seu livro *Palabras para decirlo – Lenguaje y exterminio* (2012), o ídiche, assim como muitas vezes os seus falantes, esteve sempre marcado pela iminência da desapareição.

Suas origens remontam à uma região da Alemanha, no século XI, para a qual se deslocaram comunidades judaicas provenientes do que hoje conhecemos como território italiano. Associado aos movimentos das diásporas, esse idioma exprime ao longo da história uma interessante capacidade de se adequar a diferentes línguas locais. Uma característica que lhe garantiu a sobrevivência. O ídiche logrou seguir como língua viva mesmo após momentos de perseguição e extermínio da maior parte de seus falantes, como no Holocausto. Sua resistência reside justamente no fato deste idioma carecer, em sua própria origem, de fronteiras geopolíticas estabelecidas, o que lhe permitiu encontrar refúgio ao lado de outras línguas e outras culturas.

E, poderíamos acrescentar, no caso de *Letargo*, que a correspondência, escrita na impenetrável língua dos ancestrais, a um só tempo signo de identificação e estranhamento para Déborah, resiste também à fragilidade da cultura em diáspora.

Além da carta lida pela avó de tempos em tempos, a mistura de línguas (junto com o ídiche da carta e das conversas entre os adultos, há também alguns

fragmentos do francês ao longo do texto) e a imprecisão de sentido alcançado por essa mescla representa também uma herança, uma memória, mesmo quando se trata de uma memória da qual não se pode extrair um significado imediato em decorrência do hermetismo dos idiomas estrangeiros utilizados pelos mais velhos. A menina anota em um dos cadernos:

Escucho, en algún momento, antes de que mi hermano nazca, a papá y a la bobe hablar en iddish, y yo me pregunto si eso que hablan tiene que ver no sólo con lo que no sé, sino también con lo que no debo saber. (SUEZ, 2006, p.30)

Do mesmo modo que na cena em que Déborah via sua avó lendo a carta escrita no idioma dos antepassados e apenas podia conjecturar sobre a importância do que estava escrito através das expressões da leitora, aqui, o ídiche também aparece em *Letargo* como um tipo de sentido não compartilhado com a personagem-protagonista. Essa língua, que faz parte das histórias que Déborah conta sobre o seu passado, surge como uma incógnita. Ou melhor, surge como parte constitutiva do sentido da novela, ou seja, o não sentido e a não compreensão exata daquilo que se rememora.

Essa relação entre língua e memória também está presente na obra de outra escritora argentina, Margo Glantz, no livro *Las genealogías* (1981). Nesta obra, Glantz escreve sobre suas memórias e as de seus familiares judeus, uma família marcada pelo desenraizamento como consequência do exílio. Um dos pilares desse relato híbrido, no qual a memória se apresenta como uma colcha de retalhos formada pelas histórias contadas pela mãe e pelo pai, que ora coincidem, ora se contradizem, é justamente a narração plurilinguística (o ídiche, o russo e o castelhano) dos pais de Glantz e a intervenção dessas várias línguas na configuração da memória da família, por um lado, e da escritora que as registra no seu idioma materno, o Espanhol.

As constantes intervenções do russo e do ídiche, a elaboração e reelaboração constantes em uma ou em outra língua, na busca por uma compreensão mais próxima do sentido das experiências passadas que se tenta resgatar, são exemplos de como Glantz reflete o tema da memória muito mais como uma forma de tatear imprecisamente o passado, além de ao mesmo tempo apropriar-se com a escrita do seu relato dessas histórias alheias que, mesmo na ausência ou contradição de sentido, fazem parte de sua memória, do mesmo modo que em *Letargo*.

Como observa Adriana Kanzepolsky no artigo “Raer (con) la lengua”(2006), Glantz, como membro dessa família de exilados, se apresenta no relato como uma espécie de resultado do cruzamento de culturas e línguas diversas, transitando numa zona intersticial que vai da pouca identificação com o judaísmo herdado, sobretudo no que diz respeito à proximidade que estabelece com o pai, à completa ausência de vínculo com esta cultura. Glantz, de acordo com essa leitura, estaria situada num entrelugar, oscilando entre a o sentimento de identidade e estranhamento, um efeito alcançado entre outras coisas pelo uso de variadas línguas que às vezes escapam à compreensão da personagem que elabora o relato sobre sua história.

Além do papel da diversidade linguística na elaboração do passado, Glantz observa que, para representar esse entrelugar reivindicado pela personagem como talvez o único lugar de pertencimento, ao contrário dos seus antepassados, não aprendeu o hebreu, nem as história Bíblia, que não estudou o Talmude, que não nasceu menino, além de outros traços distintivos que lhe despertam a sensação de distanciamento no seio da família.

Em *Letargo*, para além do uso de línguas que representam uma lacuna de sentido na memória da personagem, a questão de gênero, junto com o fato de ser criança, são importantes aspectos que contribuem para a percepção que os personagens têm sobre Déborah e a percepção que Déborah tem sobre si mesma.

1.5 Memória e infância em *Letargo*

Em literatura, críticos e autores costumam estar de acordo sobre a importância que tanto o começo como o final dos textos literários possuem na construção do sentido de uma obra. Como se nesses dois momentos nos fossem apontados os caminhos pelos quais se insinua o sentido de uma narrativa, como se neles estivessem contidas as chaves para a compreensão global do texto.

Talvez não seja sempre assim, é verdade, mas, no caso de *Letargo*, os primeiros parágrafos parecem carregar um importante poder de síntese que de algum modo nos aponta o percurso de nossa leitura.

A imagem que abre a novela apresenta, em poucas linhas, o núcleo familiar – pai, mãe, filha e avó – formado pelas personagens que fazem parte das memórias

da infância de Déborah. Mais do que isso, a imagem que pouco a pouco vai se delineando nessa introdução carrega consigo grande parte da tensão que constitui o tom da narrativa.

Nessas primeiras linhas, com um registro em primeira pessoa da personagem-protagonista, vemos a menina de pé sobre o número 3 desenhado com um pedaço de tijolo, enquanto sua avó, com um pano na cabeça, reza a *Oração das Velas*, o pai, “*que no cree en Dios*” (SUEZ, 2006, p.25), executando algumas tarefas domésticas, ao mesmo tempo que a mãe tece uma manta passeando com olhos vigilantes por cima das agulhas. Trata-se de uma imagem que de alguma maneira condensa o contraste que será explorado ao longo da obra: a realidade da criança, simbolicamente representada pela ideia do jogo da amarelinha, e a realidade dos adultos, esta representada, poderíamos pensar, por um outro tipo de jogo, aquele que se refere às suas atividades e práticas discursivas cotidianas, com seus próprios códigos, cujo significado se descortina de modo obscuro para a menina que assiste, sem poder participar (mas já participando em seu alheamento) daquilo que observa, num misto de mal-estar e melancolia diante dos desdobramentos e das relações no seio da família. Como se, desde o início, esses jogos de algum modo estivessem equiparados em suas formulações de sentido da realidade.

Desse modo, o olhar infantil, e também a memória desse olhar, impõem-se na narrativa colocando em evidência os desacordos e as contradições entre aquilo que a menina observa e aquilo que os familiares à sua volta dizem ou se omitem de dizer.

Nesse sentido, a infância assume em *Letargo* um papel determinante ao explorar as camadas de realidade que se escondem por trás dos discursos dos mais velhos com os quais a criança interage. Seu olhar ainda não condicionado pelos filtros sociais destes que a educam é capaz de perceber e de expor as nuances voluntariamente encobertas. No que a isso se refere, ainda no começo da história – alterando o registro da escrita para a terceira pessoa –, podemos ler alguns fragmentos que exploram o olhar da criança em meio ao universo adulto de seus familiares. Neste, por exemplo, Déborah anota:

La niña ve que su madre está sentada en la mesa y que suspira, con la panza que le desborda. Cuenta los cuchillos, los tenedores y la bobe pregunta por qué los cuenta. Ella dice que no sabe. La bobe calla y papá se

pone la servilleta en el cuello, moja un trozo de pan en el jugo del *gefilte fish* y tampoco dice nada. (SUEZ, 2006, p. 26)

Como vemos, a memória da menina/mulher nos deixa entrever os indícios da perda de lucidez da mãe, grávida do futuro irmão, outro personagem que, como veremos mais adiante, também exercerá um papel central para a narrativa no que se refere à infância. Porém, aqui, vale ressaltar como Suez representa de modo sutil a percepção da criança diante dos acontecimentos trágicos que se avizinham, a despeito do silêncio cúmplice e desconcertado entre a avó e o pai.

Essa posição da narradora infantil em meio a um grupo de adultos golpeados continuamente por uma série de eventos trágicos, ao mesmo tempo que tentam desviar a atenção da menina daquilo que realmente se passa, é sem dúvida um dos eixos de leitura da primeira novela da trilogia. A conjunção de fatores que vemos, em que, de um lado, está a percepção aguçada de uma criança e, de outro, as inúmeras tentativas de seus parentes no sentido de ocultar essa realidade, nos faz pensar em como a narradora da novela em questão, justamente por estar a margem dentro do grupo de adultos responsáveis por sua formação, opera estrategicamente ao revelar o caráter ambíguo da realidade.

Os exemplos dessa afirmação se manifestam à medida que a história avança e toma corpo e se expressam abarcando tanto os episódios mais banais do cotidiano como também os eventos de grande importância, do nascimento à morte.

Já no primeiro caderno, Déborah anota que sua avó, no momento do parto de sua mãe, lhe pede que olhe para a janela para não perder a passagem da cegonha que trará seu irmão à vida. (SUEZ, 2006, p.27); mais adiante, quando questiona a avó sobre o estado emocional de sua mãe, Déborah ouve um opaco *Tzures*.(SUEZ, 2006, p.41) na língua que não compreende; ou então, quando do suicídio de sua mãe, a menina registra o modo como os adultos que se aproximam tentam distraí-la conversando sobre qualquer coisa que não esteja relacionada à morte da mãe. (SUEZ, 2006, p.85). Estes e os demais exemplos que permeiam a novela demonstram insistentemente os desvios de sentido que fazem parte da realidade da criança e como a representação do seu olhar constitui uma alternativa para narrar a realidade, algo que nos faz pensar na aproximação entre o olhar infantil e a literatura como alternativas para narrar o real como um dos pontos de destaque na escrita de Suez. Além disso, dessa relação que se estabelece entre uma e outra, entre infância e literatura, podemos depreender que, ao se debruçar sobre esse período da vida, a

literatura converte-se também numa espécie de laboratório estético no qual se torna possível ensaiar diferentes modos de representação da infância.

Coincidindo com o que dissemos, Julio Premat, em seu artigo “Pasados, presentes, futuros de la infancia” (2014), afirma que essa possibilidade de experimentação que a representação da infância oferece ao escritor se deve, entre outros motivos, ao fato de essa etapa da vida se manter até certo ponto alheia ao olhar condicionado do universo adulto. A infância, como etapa de transgressão da ordem estabelecida, portadora de um conjunto singular de crenças sobre o mundo e de um imaginário criador de explicações alternativas para a existência, assemelha-se, por princípio, aos mecanismos próprios da ficção que terminam por abastecer a realidade com novos sentidos.

A infância, segundo essa visão, seria um equivalente da literatura. Uma proximidade que se dá não só por sua capacidade de criar alternativas particulares, como no texto literário, para o existente, mas também por muitas vezes colocar em evidência as ilusões da pretensa realidade dos adultos. Como vemos nos exemplos de *Letargo*, a espontaneidade do olhar infantil se converte muitas vezes em uma ameaça ao status quo que deve ser preservado a bem das aparências. Não por outro motivo Déborah registra no caderno 5:

Siempre es la niña quien debe callar para que nadie en el pueblo hable una palabra de la madre. *No digas nada, Débora.* (...) El silencio que imponen la bobe y papá: me repiten las palabras que ellos repiten, *no digás nada Déborah.* (SUEZ, 2006, p. 73)

O modo sutil com que se acoberta aquilo que se passa vai paulatinamente ganhando uma entonação mais severa, que faz com que a menina se veja obrigada a calar sobre aquilo que é cada vez mais claro no ambiente doméstico marcado por silenciamentos e omissões constantes. O choque entre a realidade vivida pela menina e a realidade que os adultos lhe permitem expressar se torna cada vez mais contundente. Ademais, essa escalada de episódios trágicos vai criando pouco a pouco uma situação em que a criança, por um lado, é obrigada a assumir o papel de adulta quando lhe é solicitado que cuide de sua mãe e, por outro, ao mesmo tempo em que assume esse papel, seus familiares ainda dialogam com a menina omitindo a verdadeira dimensão dos fatos, devolvendo-lhe à uma estranha condição de silêncio. A menina escreve:

El cuerpo se le ponía rígido, y mamá hacía fuerza para que la bobe no le metiera la pastilla entre los dientes, pero la bobe conseguía que se la tomara. Vi cuando clavó la aguja de la inyección sobre la tela de la bombacha sin darle tempo a nada, y mamá la arañaba, y también a mí me arañaba, y yo hacía lo que ella quería que hiciese con tal de no ver esos ojos de vaca en agonía. Yo no decía nada cuando me golpeaba, sólo escuchaba su risa. No era solamente la muerte de mi hermano lo que la tenía así. Yo le pregunté a tía Berta por qué mamá estaba como estaba y tía Berta se quedó callada. (SUEZ, 2006, p.85)

Se por um lado, como dizíamos, a menina se vê obrigada a inverter a ordem dos papéis com sua mãe, cuidando desta como um adulto cuida de uma criança, por outro, quando busca obter informações sobre o que teria levado sua mãe àquele estado, sua tia repõe Déborah à sua condição de criança e cala, silencia.

Essa contradição que é parte constitutiva da personagem de Déborah, ou seja, cindida entre a criança que, diante da mãe cada vez mais debilitada pela doença, precisa agir como uma adulta, mas ao mesmo tempo não recebe em troca um tratamento, principalmente por parte do pai e da avó, que faça jus a esse papel que desempenha, contribui para a representação desse olhar infantil que precisa vasculhar por conta própria os aspectos do seu entorno que não são compartilhados por sua família. Sua angústia talvez resida mais no fato de perceber que toda a comunicação ao seu redor se dá apenas parcialmente, tentando poupá-la da verdade, do que pela verdade em si, com a qual é obrigada a lidar precocemente. E à medida que o estado de saúde de sua mãe piora essa contradição que marca a personagem infantil de Déborah também vai se acirrando. Talvez, por esse motivo, a relação que a menina estabelece com parte de sua herança cultural, representada pelo ídiche com o qual os mais velhos se comunicam, seja mais uma relação de desconfiança do que de identificação ou pertencimento, algo que podemos ver no fragmento a seguir, onde Déborah escreve:

La enfermera ató a mamá a la cama con unos lazos de cuero y le curó las heridas que tenía en las muñecas. La enfermera le puso una inyección para que se durmiera.

Papá y la bobe hablaban en iddish, con ese modo febril que tenían de hablar entre ellos. En iddish saben todo, pero en castellano solamente dicen estupideces. (SUEZ, 2006, p.74)

Quanto mais crítico é o estado de saúde da mãe da protagonista, mais fechado é o círculo de comunicação entre os adultos, que excluem a menina com o

uso do ídiche. Ironicamente, a mesma língua marcada simbolicamente pela marginalização e pela perseguição de que foram vítimas em suas cidades natais, torna-se no âmbito doméstico, levando em conta a perspectiva da criança, a língua que faz com que Déborah se sinta marginalizada de toda a comunicação relevante daquilo que se passa no lar.

Todos esses aspectos que marcam profundamente a infância de Débora nos fazem pensar naquilo que Giorgio Agamben, em “Infância e História” (2007), texto incluído no livro de mesmo nome, concebe como sendo uma característica peculiar entre a infância e sua relação com o tempo, uma relação que poderia ser representada a partir de uma imagem tomada de Heráclito, segundo a qual o tempo se definiria como um menino que joga dados. (AGAMBEN, 2007, p.105).

Essa imagem infantil relacionada ao tempo, segundo o filósofo, representaria o termo grego *Aión*, conceito que designa um modo diferente do de tempo encontrado na palavra *Chronos*, no qual prevalece a noção de passagem progressiva e contínua do tempo. Em *Aión*, em vez da mensurabilidade do tempo dos calendários, o que está em questão é a noção de intensidade dos acontecimentos, uma dimensão de tempo que desfaz a relação linear e esquemática entre passado, presente e futuro.

Essa visão entre diferentes formas de temporalidade e, em especial, a imagem de um tempo que é fruto de um jogo, que se manifesta pela intensidade dos acontecimentos mais do que pela passagem de uma ordem cronológica, nos oferece uma interessante perspectiva para pensar os modos como se escreve a infância na trilogia de Perla Suez

Como estariam representados, em *Letargo*, esses episódios da vida da personagem marcados pela intensidade que subverte a dinâmica linear entre passado e presente e fazem com que Déborah se encontre numa dimensão em que o tempo se manifesta como num jogo? Certamente, os exemplos de como as questões do universo adulto invadem abruptamente o cotidiano da menina representam essas experiências infantis que marcarão profundamente a personagem e que, no futuro, serão recordados desestabilizando as categorias fixas de passado e presente até o ponto em que a personagem não se reconheça com segurança em nenhum dos dois momentos.

Ao tratar da infância, são abundantes os casos na literatura de certa idealização dessa fase da vida, associada muitas vezes às origens edênicas do mundo e da criança. Julio Premat, no artigo citado anteriormente, comenta três casos em que, embora se trate de escritas autobiográficas, inegavelmente forjam a infância munidas de estratégias ficcionais: *Vivir para contarla* (2002), de Gabriel García Marquez, *Confieso que he vivido* (1974), de Pablo Neruda e *Antes que anochezca* (1992), de Reinaldo Arenas. Nos três casos, como aponta Premat, a narração da infância retrocede a tal ponto no tempo que logra encontrar os elementos de uma origem onde convivem o sobrenatural e o maravilhoso de uma vida marcada pela relação harmoniosa com a natureza, que posteriormente será deixada para trás com a chegada da vida adulta e a migração para os espaços urbanos.

Os exemplos em questão nos parecem um interessante contraponto à representação da infância e suas experiências marcadas por uma intensidade que perdurará pelo resto da vida da personagem protagonista de *Letargo*. Sua infância, ao contrário da relação de harmonia com a natureza, está determinada em grande medida pelo campo de influência (negativa, nesse caso) do universo adulto. A relação da personagem infantil com seu entorno distancia-se de qualquer tipo de idealização: a menina, filha de imigrantes perseguidos por serem judeus, nasce na Argentina e, dos tempos pré-modernos e idílicos de contato com a natureza, apenas escuta relatos de um tempo distante, como os que lhe conta a sua avó:

La bobe me habla de cuando tenía mi edad, y vivía en Odessa, y de un árbol llamado pes. Yo la escucho, aunque tengo sueño, hasta que ella me pregunta si la sigo y yo le digo que sí. Entonces la bobe me cuenta que cuando escapó del pogrom se llevó semillas de esse árbol a Lyon, y que después las trajo en el barco para plantarlas aquí, pero que su hermano las tiró al mar. (SUEZ, 2006, p.46)

Ao contrário dos relatos citados por Premat, a relação de Déborah com a natureza, praticamente inexistente no relato, parece sintomática de sua relação com o mundo. Não há passagem da infância onírica ao realismo da idade adulta.

Obrigada a silenciar diante dos acontecimentos trágicos que acometem sua família, Déborah vive sob uma espécie de cisão: sabe o que se passa, mas não encontra (ou não está autorizada a encontrar) interlocutores sobre o que se passa.

Junto com isso, parece-nos que a intensidade das experiências infantis em *Letargo* está quase sempre orientada por um sentido trágico, associado a imagens de morte, sejam elas físicas ou simbólicas: a morte do irmão recém-nascido, o suicídio da mãe e a morte simbólica da menina vista pela perspectiva de estranhamento da adulta.

Associada à representação da infância, a morte é uma outra questão que possui lugar de destaque na novela.

Ela se faz perceber em primeiro lugar, parece-nos, a partir do próprio registro do diário, naquilo que contém de simbólico como gênero, ou seja, como suporte da escritura que busca capturar em suas páginas os nascimentos e encerramentos de ciclos na vida de quem escreve. Encerramentos que, como sabemos, em *Letargo* não se concretizam, mas que, em vez disso, ecoam pela vida afora, culminando com a imagem do retorno da adulta, quarenta anos mais tarde. Junto com essa morte simbólica da personagem que escreve – que escreve talvez para exercer um mínimo grau de controle sobre a vida que desmorona – o suicídio da mãe e a morte prematura do irmão da protagonista poderiam ser lembrados como imagens que ilustrariam a perspectiva da morte como sendo comum à escrita dos diários.

Dentro dessa perspectiva, embora não se trate de um diário, o tocante livro de poemas da escritora argentina Tamara Kamenszain, *El eco mi madre* (2010), proporciona, por sua profunda dimensão íntima, um diálogo interessante com *Letargo*, a partir das imagens da morte que rondam desde cedo o eu poético, originadas na morte prematura do irmão, e, posteriormente, da morte da mãe. Citamos a seguir algumas estrofes de um dos poemas deste belo livro:

*Yo la acompañé a morir una vez
cuando mi hermano murió
leí en los ojos oxidados de ella
las secuelas de un llanto joven
y desde esa mirada canosa prematura
drigió un mensaje para mí por boca de mi padre
ahora sos todo lo que nos queda ahora sos todo
- ser todo me digo ahora ser todo era ser nada de nada –
Y solté rápido mi mano de la mano de ella*

*de la mano que mi madre había soltado de su hijo
y me dispuse a empezar la tarea
porque desde adentro al fondo de mi infancia
la muerte había cortado un libro
Yo la acompañé a morir una vez
cuando mi hermano murió
quemaron las fotos rompieron los indicios
no quedó nada solo yo solo yo sola
envuelta hija única en la ley del secreto
no digas nada no digas nada pedía la herrumbre de sus ojos
“debajo estoy yo” sudaba al mismo tempo un nombre en la lápida
me habían circuncidado a mí por el
porque la muerte al fondo de mi infancia
había cortado un libro.*

O primeiro verso, que se replica em todas as demais estrofes, é de um extraordinário poder de síntese. A morte do irmão desencadearia a imagem da filha – a filha que é tudo e ao mesmo tempo nada do que resta – que inicia a tarefa de acompanhar a mãe em suas sucessivas mortes, em suas sucessivas despedidas da vida, uma vida que perde o sentido diante do golpe brutal da morte do filho, conduzindo a mãe à sua própria. Apenas por esse primeiro verso, da filha que acompanha a mãe *uma vez* à sua morte, sugerindo a morte como uma sequência de ausências durante a vida, seria possível pensar as relações entre o poema de Kamenszain e a personagem Déborah diante da morte de seu irmão, a qual desencadeia na narrativa uma série de registros sobre a mãe que pouco a pouco vai abandonando a vida da menina que aqui também foi tudo o que restou. O irmão morto, tanto no poema quanto na novela, do mesmo modo introduz sobre esta menina a ideia de ser algo que resta, algo que vive à sombra do varão morto, com todo o peso que as sombras viris possuem dentro das famílias de tradição patriarcal. Assim, lemos em um fragmento de *Letargo*:

La niña se desliza entre la gente, y oye el llanto de su hermano. Cuando está cerca escucha un ruido de metal golpeando sobre la cubeta: todo ha terminado. Su padre lagrimea y la gente festeja, y la niña piensa en la suerte que tuvo de haber nacido mujer, aunque calle cuando quiere hablar y escuche lo que una niña no debe escuchar. (SUEZ, 2006, p.32)

Déborah parece estar marcada inequivocamente por um acúmulo de símbolos orientados sempre no sentido de reforçar sua marginalidade: além de filha de imigrantes, é também, na maior parte da narrativa, uma criança – condição que reforça sua impotência frente aos mandos e desmandos dos adultos –, e, por último, e não menos importante, é uma mulher inserida em uma tradição fortemente patriarcal. Além de todos estes símbolos, pesam ainda sobre Déborah as palavras que a comunidade atribuem pejorativamente a seu pai e sua mãe, como vemos neste fragmento de um de seus cadernos:

Sin embargo, yo pensaba en la gente que hablaba de mamá, que hablaba de papá, que hablaba de mí. *Qué se puede esperar de una chica con una madre loca y un padre comunista.* (SUEZ, 2006, p.74)

Além de filha de imigrantes, de criança, de mulher, a infância de Déborah também está marcada por aquilo que as pessoas de seu entorno, os “judíos y gentiles”, como diz a menina, lhe atribuem como uma influência negativa de seus pais.

Outro aspecto que nos chama a atenção nessas leituras da infância atravessada – ou cortada, se preferirmos a palavra do poema – pela morte diz respeito à linguagem, bem como à negação da linguagem, como outra forma simbólica da vida e da morte. No diário de Déborah e no poema de Kamenszain estão registrados esse apelo à forma imperativa de negação – “no digas nada no digas nada” são sentenças que se leem tanto em um quanto em outro texto. Textos que, ao serem escritos, contrariando o silêncio que se pede com intuito de que se esqueça os mortos, ou para que se esqueça a vida e as suas dores, criam condições para que aqueles que escrevem possam elaborar o seu luto.

2. El arresto

Como em *Letargo*, a primeira novela da trilogia, em *El arresto* o tema da memória também constitui um dos pilares da narrativa. Grande parte das ações no presente dos personagens dessas novelas ecoa de algum modo as experiências do seu passado.

Porém, se em *Letargo* a memória de Déborah se volta para eventos da infância e das experiências familiares desse período de vida da protagonista, em *El arresto*, podemos dizer que as imagens em torno da memória se manifestam mirando outros aspectos do passado.

Na segunda novela, narra-se a história de Lucien Finz, o filho mais novo de uma família de imigrantes judeus, a qual, depois de conseguir escapar dos pogroms na antiga Rússia czarista do final do século XIX, se estabelece em Villa Clara, um pequeno município da província de Entre Ríos, na Argentina.

Lucien, após passar a infância e a maior parte da adolescência inserido na rotina da vida e dos trabalhos rurais junto de sua família, decide deixar o campo ao atingir a maioridade e partir para a cidade de Buenos Aires em busca de novas perspectivas.

Embalado pelas promessas de progresso da cidade grande, o protagonista é cruelmente desiludido após a sua chegada nas primeiras semanas do ano de 1919. Sua história é tragada para o centro do torvelinho político, social e econômico que se arrasta pela Argentina do começo do século XX, evocando um episódio caro à história não só de Lucien, mas também à da sociedade argentina daquele momento do século, conhecido como a Semana Trágica de 1919, cujo resultado final é a perseguição, a tortura e o assassinato de diversos trabalhadores, a maior parte deles imigrantes. E entre estes imigrantes, muitos deles judeus, como é o caso de Lucien.

2.1 Os percursos da memória

Embora, como vimos no primeiro capítulo de nosso estudo, as três novelas que fazem parte da trilogia de Perla Suez tenham em comum a relação de seus

personagens com o passado, é importante observarmos a variação que se dá em relação aos eventos rememorados pelos personagens de cada relato.

Em *Letargo*, a infância, a casa, o quarto, o caderno, toda uma gama de termos que reconstituem o universo íntimo, fazem parte das imagens do passado revisitadas por Déborah nos momentos de reflexão sobre sua história. Obviamente, essa memória que parece transitar pelos espaços mais íntimos do passado da personagem não anula o pano de fundo que se estende por toda a trilogia: trata-se, ainda que com variações, da memória de um povo imigrante. Porém, ao mesmo tempo que constatamos esse pano de fundo comum entre as novelas, nos chama atenção o modo como a memória dos personagens envolvidos nestas tramas mobiliza um repertório diversificado na formação de suas identidades.

De que modo se constituiria esse repertório na segunda novela? Do que estaria formado?

Se em *Letargo*, como afirmamos, a memória da protagonista se insinua a partir de um conjunto de imagens e lugares oriundos de um campo semântico da intimidade, em *El arresto*, os elementos pulsantes da memória de Lucien parecem estar mais inclinados à retomada de experiências coletivas, como aquelas vividas pelos seus antepassados perseguidos nos pogroms em suas cidades natais ou mesmo a experiência vivida pelo próprio protagonista durante a Semana Trágica.

Ao lado disso, a própria noção de “momento histórico” nesta segunda novela é tratada com maior especificidade do que nas outras. Em toda a trilogia as histórias narradas têm como ponto de partida a onda de imigrantes judeus, provenientes do leste europeu, que desembarcaria na Argentina do final do século XIX. A partir daí, as novelas tratam do estabelecimento desses imigrantes e das gerações posteriores nas primeiras décadas do século XX, sem ser muito precisas em relação a datas. Em *El arresto*, porém, a história do filho mais novo da família Finz se desenvolve em paralelo com o conturbado contexto social que resultará na “Semana Trágica de 1919”.

Entretanto, se por um lado reconhecemos em *El arresto* uma maior aproximação a um momento histórico específico e também uma inclinação da memória em torno das experiências coletivas, por outro, há que se levar em conta que não se trata de uma narrativa com as intenções ou características de um romance histórico, ou seja, não se trata, como diz o filósofo húngaro György Lukács

acerca deste gênero de romance, “de reconstituir com minúcia os componentes sociais, axiológicos, jurídicos e culturais” de uma dada época. Em novelas como *El arresto*, a reconstituição minuciosa de um período histórico dá lugar a relatos íntimos que, ao mesmo tempo que esboçam uma perspectiva sobre a história, colocam-na em xeque. A própria autora de *Trilogia...*, em entrevista concedida ao diário argentino Página 12, esclarece esse modo de abordar os aspectos históricos a partir de um viés subjetivo, quando diz: “Respeto la novela histórica pero no es lo que hago. Lo histórico me interesa solo como telón de fondo para escarbar en la vida de un hombrecito perdido en ese territorio: sea Entre Ríos, Chaco o la Patagonia”. Portanto, embora as experiências e as memórias de Lucien retomem aspectos coletivos, a história a que temos acesso por meio dessa narrativa se apresenta como um reflexo da singularidade do personagem protagonista.

Antes de nos determos especificamente sobre o papel deste episódio trágico na história argentina e do povo judeu, talvez valha a pena nos focarmos em um outro ponto igualmente importante na elaboração do discurso da memória em *El arresto*: a condição de imigrantes da família Finz.

2.2 Memória e Imigração

Em *El arresto*, memória e imigração estão intrinsecamente ligadas. Ambos os termos permitem inferir o movimento, físico e simbólico, capaz de propiciar a reflexão em torno de uma identidade. Como se os deslocamentos destes imigrantes favorecessem a reflexão em torno de um passado comum marcado pela errância. A imigração, então, surge como um *topos* da memória do protagonista, uma experiência que, apesar de num primeiro instante promover o afastamento de Lucien dos espaços originários, termina por conectá-lo a seus antepassados, sua família e seus companheiros de classe social.

O tema da condição de imigrantes nas novelas de Perla Suez, das famílias e também dos indivíduos em situação de deslocamento motivados por situações de violência, é, sem dúvida, central. *Trilogía de Entre Ríos*, de modo geral, e *El arresto*, em particular, nos oferecem uma perspectiva quase sempre com desdobramentos trágicos que marcam a chegada e a recepção dos imigrantes.

Nesse sentido, se pensarmos em como se constrói o imaginário da condição de imigrante judeu em *Trilogía...*, se o contrastarmos com uma referência inegável dos primórdios da literatura judaica latino-americana, Alberto Gerchunoff, autor que em 1910 publicou *Los gaúchos judíos*, estaremos diante de duas formas de representação bastante distintas da imigração judaica na Argentina desse período.

Em Gerchunoff, temos a imigração e a figura do imigrante marcadas por um tom quase sempre idílico nos vinte e seis relatos breves que compõem sua obra, enquanto na trilogia de Suez, em especial em *El arresto*, como veremos, a escrita concentra sua potência na elaboração da imigração como uma experiência marcada pela vulnerabilidade e pela violência.

Se, por um lado, em Gerchunoff se vê com tom de celebração e otimismo a ocupação das terras por esses imigrantes, sua mescla com os nativos e o surgimento da figura do *gaucho judío*³, por outro, a escrita de Suez, distante temporalmente dos fatos sobre os quais escreve, apresenta uma visão muito mais desencantada com o processo doloroso da imigração.

Na mesma linha de *Trilogía de Entre Ríos*, o livro de Javier Sinay, *Crímenes de Moisés Ville, una historia de gauchos y judíos* (2013), também oferece um panorama sobre as dificuldades enfrentadas pelos judeus recém-chegados à Argentina. Como sugere o subtítulo de sua obra, “gauchos y judios” (no lugar da tradicional designação de *gauchos judíos*, que se refere à mescla entre essas duas culturas), Sinay escreve essa espécie de crônica investigativa sobre os primeiros momentos da ocupação judia em Moisés Ville explicitando a dimensão trágica como marca desses primeiros anos.

O livro está repleto de histórias que demonstram o quão hostil foi o encontro entre esses imigrantes e a população local representada pelos *gauchos*. Contrariando qualquer perspectiva de uma ocupação pacífica, o relato escrito por Sinay possui afinidades com o modo como a imigração e a chegada dos imigrantes judeus são abordadas nos relatos de Perla Suez.

A obra de Sinay possui uma série de dados e reflexões pertinentes, aos quais voltaremos em alguns momentos do nosso texto. Por ora, nos interessa apenas sublinhar como a mirada contemporânea, tanto a de Suez como a de Sinay, revela uma faceta oposta à idealização do processo de integração dos imigrantes nas

³ *Gaucho judío* é o nome que se dá aos imigrantes judeus que se instalaram no campo argentino, fundando as “colônias agrícolas.”

terras recém ocupadas. Uma idealização que não diz respeito apenas àqueles que escreveram sobre esse tema, como é o caso de Gerchunoff, mas que possivelmente esteve presente entre aqueles que fizeram parte de todo o processo de ocupação das novas terras. Em *El arresto*, Perla Suez não deixa de suscitar esse dilema entre a visão desiludida, representada pelo filho, e a perspectiva idealizadora do pai, como podemos ver no trecho a seguir:

Usted dice que no hay otra tierra generosa como ésta. ¿Por qué idealiza todo, padre? Tal vez sea porque usted dejó de ser consciente del suelo que pisan sus pies. Se olvida que aún no somos habitantes de este país; apenas si somos sus ocupantes[...] (SUEZ, 2006, p.129)

A fala de Lucien reflete o conflito entre duas visões opostas, de duas gerações distintas, de pai e filho, sobre a imigração e o processo de ocupação das terras. Na visão do filho, o pai idealiza e atenua os aspectos negativos da experiência.

Se para o pai as terras de Villa Clara representam o espaço de conquista e de sobrevivência às perseguições em território russo, para Lucien, ao crescer na precariedade da vida no campo e, mais tarde, se deparar em Buenos Aires com a violência da qual a sua família acreditava estar livre, a realidade adquirirá outra nuance, muito menos otimista. Este contraste entre as visões distintas das gerações de imigrantes constrói um cenário em que a perda das ilusões quanto à terra de acolhida se torna cada vez mais evidente.

A novela de Suez, assim, resgata um sentimento coletivo entre os judeus argentinos que já vinha se forjando desde os princípios do século passado, como aponta o Sinay:

La pérdida de la ingenuidad de los judíos argentinos se confirmó con el primer pogrom local, ocurrido en la noche del 14 de mayo de 1910, a escasos días de la celebración del Centenario. Entonces un grupo de jóvenes nacionalistas comandado por el diputado Carlos Carlés (hermano de Manuel, el creador de la Liga Patriótica) salió a cazar socialistas e inmigrantes por las calles de Buenos Aires. Adueñándose de Balvanera – do los judíos ya comenzaban a asentarse -, tomaron la Biblioteca Rusa, que guardaba la colección más grande de libros en ruso y en ídish, y sacaron afuera todo lo que encontraron para armar una hoguera. (SINAY, 2013, p.229)

É dentro dessa atmosfera de desconfiança e hostilidade que os personagens de Suez transitam. O antissemitismo, assim como as ideias revolucionárias, cruzara o oceano. A ingenuidade e a idealização dão lugar ao sentimento de vulnerabilidade, seja no campo ou na cidade. Uma vulnerabilidade que se afirma sob várias formas, como veremos.

Já nos primeiros parágrafos de *El arresto*, onde vemos as dificuldades enfrentadas pela família para conseguir uma vida estável no campo, começam-se a se delinear os contornos de uma dura realidade a ser enfrentada. Logo nas primeiras linhas, que descrevem com a aridez típica da linguagem de Suez a chegada dos Finz ao povoado de Villa Clara, o tormento da família tem início com a morte da mãe, Ana Finz, logo depois de dar à luz o filho mais novo e protagonista da história, Lucien.

Vasili y Ana Finz llegaron a Villa Clara con los inmigrantes que trajo el Barón Hirsch, a fines del siglo diecinueve. Finz se inició en el trabajo de la tierra como aguador de arrozal y aprendió el oficio de arrocero. Al nacer Lucien, Ana murió de eclampsia durante el puerperio. (SUEZ, 2006, p.111)

A morte de Ana, posterior ao ato de dar a vida ao filho, é sintomática. Inscreve-se como um certo tipo de premonição ou indício daquilo que será a experiência de vida nas terras do país desconhecido. Além disso, não se pode deixar de notar que, aqui, como nas outras histórias de Suez, a morte de um adulto, mais especificamente um membro familiar, atua também como uma espécie de marco para a história e a memória dos personagens protagonistas em sua infância. Trataremos mais a respeito disso quando, mais adiante, abordarmos a memória familiar como um dos eixos de leitura de *El arresto*.

Encerrando este primeiro capítulo, a família, que acreditava ter se salvado ao escapar da iminência da morte vindo para a Argentina, dessa vez perderá o irmão mais velho, Max. A experiência da imigração vai ganhando ares cada vez menos otimistas.

Ao lado das mortes que abatem a família, resta aos que permanecem vivos entender a dinâmica desconhecida e inóspita da natureza desse novo lugar que habitam. Assim, Vasili, o pai, expressa uma de suas preocupações constantes com os meios de subsistência:

[...]El agua se escapa y vamos a perderlo todo. El aire huele a cieno. La lagarta verde avanza sobre el arrozal, como si fuera un regimiento que

asuela una región, la saquea. Maldita lagarta militar, no va a dejarnos nada!
Unos teros llevan en el pico algunos gusanos. Las isocas dejan un tendal de
brotes muertos.(SUEZ, 2006, p.132)

Esta cena, que se repetirá algumas vezes ao longo da narrativa, reforça a ideia do caráter adverso da ocupação das terras por esses imigrantes, contrariando as expectativas iniciais que provavelmente motivaram o deslocamento desses personagens, reais e fictícios, ao se depararem com as condições naturais até então desconhecidas sobre o território no qual se assentaram.

A urgência do trabalho com a terra e as tentativas desesperadas de entender o clima desconhecido para poder sobreviver se refletem na linguagem econômica, que representa estes eventos de modo extremamente sucinto, como se essa linguagem expressasse que não há tempo para sentir estas perdas, pois a luta pela sobrevivência não permite à família imigrante um mínimo estado de repouso:

Así como la lagarta militar terminó el grano en unas horas; así como la lluvia lo pudrió todo, así también los Finz no eran gente que se diera por vencida. *Preparen todo que mañana nos vamos. ¿Pero adónde?*, preguntó Max. *A arrendar el campo que me ofrecieron en Carlos Casares. Probaremos sembrar trigo. Carlos Casares también está inundado*, dijo Noé. *No querés sacrificarte*, la voz ronca, la mirada clavada en Noé. Lucien recordó que la palabra de su padre era sagrada. (SUEZ, 2006, p. 113-4)

As chuvas torrenciais, a lama, o cheiro de podridão, as pragas que devastam a plantação com silenciosa disciplina, todas estas circunstâncias são obstáculos que acentuam a instabilidade da família, e, mais do que isso, impõem a esse grupo uma rotina incessante de deslocamentos, como se a despedida forçosa da terra natal fosse apenas o começo de uma série de outras fugas em busca de uma sobrevivência.

Estas sucessivas mudanças que marcam a família imigrante de *El arresto* nos fazem pensar em uma frase do intelectual palestino Edward Said, que em um artigo chamado "Recuerdos del invierno" diz que "el exilio es lagrietainsalvableproducida por la fuerza entre un ser humano y su lugar de nacimiento, entre el yo y su verdadero hogar" (SAID, 1994, p.3).

O modo como Said descreve a sina dos exilados nos oferece uma perspectiva interessante para a leitura de *El arresto*, um relato que representa a imigração como uma espécie de marco zero a partir do qual somos introduzidos à cadeia de infortúnios que se sucede de página em página, de lugar em lugar que ocupam

desde os tempos em que escaparam dos pogroms na Rússia czarista do final do século XIX. Podemos dizer que a violência contida no afastamento involuntário do local de origem em *El arresto* se expressa como um tipo de acontecimento insuperável, “una grieta insalvable”, ao qual mesmo as gerações posteriores estão irremediavelmente ligadas.

A imagem de imigrante que se constrói em torno de Lucien merece a atenção pelo caráter formativo, processual, com o qual ela se apresenta. Ao deixar o campo e partir para Buenos Aires, Lucien, nascido em solo argentino, também se descobrirá um estrangeiro. Ao mesmo tempo que, ao realizar este trânsito entre o campo e a cidade, a história do protagonista também faz emergir e aponta as falhas e preconceitos da noção dicotômica entre civilização e barbárie.

“¿Sos provinciano vos?” (SUEZ, 2006, p.137). Com essa pergunta, o protagonista é interpelado por uma prostituta em um de seus primeiros passeios de reconhecimento da capital que se descortina diante de seus olhos acostumados às paisagens do campo. A breve pergunta desponta como um primeiro sinal de que Lucien, na cidade grande, é percebido como uma diferença.

Em Buenos Aires, o filho mais novo da família Finz é hospedado pelo personagem a quem se refere como tio Boris. Boris, bem como quase todos os outros personagens com quem Lucien travará contato em seu dia a dia na cidade grande, é também um imigrante que faz parte da classe de marginalizados pelo sistema econômico e está envolvido com o clima de tensão política instaurado no país:

Boris Finz organizaba en su casa reuniones políticas con los compañeros del Sindicato de Artes Gráficas. Lucien los escuchaba hablar de solidaridad, de hacer un frente común de la clase trabajadora y aplaudían,

¡Por decentes salarios, por la revolución! (SUEZ, 2006, p. 142)

Embora em um primeiro momento Lucien seja resistente à ideia de qualquer tipo de participação ativa na política – “Lucien se negó a participar de las discusiones del tío y sus compañeros” (SUEZ, 2006, p.142) – a experiência concreta com a sua realidade de imigrante, uma realidade que compartilha com grande parte daqueles que fazem parte da classe trabalhadora na Buenos Aires das primeiras décadas do século anterior, fará com que Lucien progressivamente reflita sobre a sua identidade.

Porém, antes de abordarmos a questão da identidade do personagem protagonista e como os eventos vividos por ele reforçam a sensação de pertencimento identitário até então desconhecida, é importante fazermos uma breve recapitulação do contexto histórico no qual se dão os incidentes vividos por Lucien na cidade grande.

2.3 Semana Trágica de 1919 – a pátria mostra os dentes.

No despertar do ano de 1919, logo nos primeiros dias do mês de janeiro, os trabalhadores das Oficinas Metalúrgicas de Vasena, empresa localizada no bairro de Parque Patricios, na cidade de Buenos Aires, encontram-se em greve. Paralisados devido às condições desumanas de trabalho, onde necessitam lidar com problemas como os baixos salários, a falta de segurança, os constantes acidentes, a possibilidade de perder o emprego em caso de enfermidade, os trabalhadores, em sua grande maioria *criollos* e imigrantes, decidem enfrentar essa situação interrompendo suas atividades laborais.

A empresa de propriedade de Pedro Vasena, que emprega cerca de 2.500 trabalhadores nessa época, é conhecida pela intolerância diante de conflitos com seus empregados. É também famosa por demitir sumariamente aqueles que buscam organizar-se, contratando imigrantes em condições precárias, mulheres ou crianças, com a intenção de reduzir os custos e as possibilidades de enfrentamento.

Como consequência do fim da Primeira Guerra Mundial, a cadeia produtiva da metalúrgica de Vasena é afetada direta e indiretamente pela diminuição de insumos importados, impactando negativamente nos lucros da empresa. Tensionando ainda mais a situação, os trabalhadores já se encontram há um mês paralisados.

Com ideias de perfil anarquista, os grevistas reivindicam a redução da jornada de trabalho de onze para oito horas, aumentos dos salários, pagamento por horas extras, descanso dominical e a reincorporação de trabalhadores demitidos em mobilizações anteriores.

Como teste de força que cada vez mais vai chegando aos seus limites, Pedro Vasena, depois de pedir a proteção do governo de Hipólito Yrigoyen, contrata cerca de 300 novos funcionários para furarem a greve e assumirem os postos de trabalho dos grevistas. Como resposta, no dia 7 de janeiro, os trabalhadores decidem fazer

uma grande marcha para tentar impedir o acesso dos novos empregados escoltados por forças policiais.

Cinco pessoas são mortas por tiros disparados pela polícia. O dia 7 de janeiro é considerado o estopim para os eventos da Semana Trágica. Os trabalhadores convocam uma greve geral para o dia 9 de janeiro e decidem fazer uma marcha multitudinária em direção ao cemitério. Novamente, são brutalmente reprimidos. Muitos são alvejados quando ainda estão dentro do cemitério. Policiais, bombeiros e a marinha estão determinados a calar os trabalhadores.

Hipólito Yrigoyen, primeiro presidente (1916-1922) eleito por voto secreto e universal, conhecido até este momento por ser um bom mediador de conflitos entre as classes, se abstém de tomar parte na resolução do embate entre Vasena e os trabalhadores, criando, desse modo, condições para que as forças repressoras controladas pelo general Dellepiane assumam a dianteira do confronto. Além da presença bélica desproporcional do Estado, a postura de Yrigoyen de se abster no conflito também favorece o surgimento de grupos paramilitares, como aquele que ficou conhecido como “niños bien”. Desse grupo fazem parte desde conservadores radicais até homens de negócios e militares reformados.

O papel que desempenham nos sucessos da Semana Trágica é central. Com requintes de crueldade, os “niños bien”, posteriormente autodenominados Liga Patriótica Argentina, serão responsáveis pela perseguição e assassinatos de imigrantes, em especial imigrantes judeus. Invadem casas, lançam móveis janela afora, queimam livros, estupram, torturam e matam. Estes civis armados, apoiados pela maquinaria bélica do Estado, na verdade respondem a um clima de intenso antissemitismo enraizado nas classes altas argentinas que, desde o final do século XIX, vinha se fortalecendo. Segundo Herman Schiller, em artigo intitulado “El primer ‘pogrom’”, várias publicações que circulam na alta sociedade portenha dessa época dão testemunho do clima de aversão ao povo judeu. Alguns exemplos: em 1890, no jornal *La Nación* surge sob forma de folhetim um romance antissemita intitulado *La Bolsa*, de Julián Martel; Domingo Faustino Sarmiento, apenas alguns meses antes de sua morte, publica uma série de artigos atacando o povo judeu no jornal *El Nacional*. Do mesmo modo, a publicação *La Prensa* difundia insistentemente sua posição contrária à formação de comunas por parte de judeus em Entre Rios e Santa Fé; e, finalmente, o fatídico mês de maio de 1910, já citado anteriormente nas

palavras de Javier Sinay, quando ocorre, depois da invasão da Biblioteca Russa, a queima de livros em praça pública. (SCHILLER, 1999)

Ou seja, os eventos antissemitas desencadeados na semana de 1919 têm por trás um acúmulo de ideias e outros episódios de perseguição contra judeus que explicam, de algum modo, o grau de selvageria empregado no final da segunda década do século XX.

Nesse momento, ser ou possuir ascendência russa era motivo suficiente para despertar as suspeitas e desencadear a perseguição das forças de “Ordem Social”, como podemos ver em um fragmento de *El arresto*, onde se explicita a ação que transcorre nas primeiras semanas do mês de janeiro, quando o protagonista é preso, torturado e interrogado. Nessa cena, o interrogador/torturador tenta encontrar o elo entre Lucien, o pai e seu país de origem, com insinuações e perguntas que refletem o grau de paranoia a que chegaram os representantes da burguesia:

Tu padre vino de Rusia y pasó por el Hotel de Inmigrantes en 1898. En ese hotel había gente sucia y ruidosa...

El tono de su voz subió,

Y ahora, tengo frente a mí, a su hijo, un revoltoso ferroviario, que se aloja en “nuestra pensión”, desde la madrugada del 10 de enero de 1919, y que va a explicarme de dónde sacó su padre ese nombre que le puso: Lucien. Qué nombre para un campesino. (SUEZ, 2006, p.155)

A revolução russa em 1917, bem como as ideias socialistas e anarquistas que se espalhavam por toda a Europa, a exemplo do movimento espartaquista liderado por Rosa Luxemburgo na Alemanha, aterrorizam as classes abastadas argentinas. Com um grande número de trabalhadores provenientes dessas regiões onde a revolução se fortalece, pairava sobre o ar da república sul-americana o temor de que as ideias revolucionárias tivessem desembarcado junto com os imigrantes.

Nesse contexto retratado por *El arresto*, a figura do imigrante se inscreve a um só tempo sob a insígnia da vulnerabilidade, por um lado, mas também da força e da resistência coletiva representada pelas ideias revolucionárias trazidas e cultivadas em território alheio. O socialismo e o anarquismo estão, a começos do século XX, entre as ideias que disputam o campo ideológico da maior parte dos trabalhadores e das agremiações que os representam. Em *El arresto*, há uma série de referências a essas ideias e como elas transitam, seja entre operários e imigrantes, seja entre os membros da chamada Ordem Social.

O segundo capítulo da novela, intitulado “Né Dio né patrone” (nem Deus, nem patrão), é um exemplo disso. Esta frase, que representa uma forma sintética do pensamento anarquista, dá início ao capítulo no qual veremos o personagem Luigi Melle, um italiano anarquista, dialogar com o protagonista Lucien com o intuito de conscientizá-lo sobre a pertinência em falar sobre a revolução. A presença do imigrante italiano portador de ideias revolucionárias nos remete ao próprio início das atividades e do pensamento anarquista na Argentina, que foi impulsionado em grande parte pela presença de um dos principais filósofos anarquistas, o imigrante italiano Errico Malatesta. Sua chegada à Argentina no ano de 1885 dá um grande impulso à organização sindical dos trabalhadores, como a criação do sindicato de padeiros no ano de 1887, sendo esta uma das primeiras organizações operárias a ter êxito nas negociações com patrões após a realização de uma greve. Este fato impulsionou a presença da corrente anarquista entre os trabalhadores do final do século XIX.

Data deste período também, por influência das ideias socialistas e anarquistas insufladas pelos imigrantes, a criação da Federación Obrera Regional Argentina, a FORA, criada no ano de 1901. Com maioria anarquista na composição de seus quadros, a FORA constituiu uma importante e combativa agremiação que ajudou a alçar a novos patamares as disputas entre o patronato e a classe operária do começo do século XX, entre elas a greve levada a cabo pelos trabalhadores das Oficinas Metalúrgicas Vasena, grande parte deles anarquistas e filiados à Federação Obrera.

No entanto, se em *El arresto* as ideias revolucionárias são compartilhadas entre os personagens imigrantes, como dissemos mais acima, elas também assombram e fazem parte dos temores da burguesia e dos representantes da chamada Ordem Social, como vemos neste fragmento da novela, quando do interrogatório de Lucien,

Es usted lo que se llama un campesino refinado, y, dígame, ¿qué leyó de Rosa Luxemburg...?

Lucien mantuvo la calma y contestó que no había leído nada de Rosa Luxemburg, entonces el hombre de la Guardia Cívica le dijo, *Cristo, donde se ha visto un bolchevique que no haya leído nada de esa señora. Y mientras le daba patadas en la boca del estómago lo amenazaba,*

Te voy a cortar las bolas.

Lucien no se podía enderezar, pero el hombre de la Guardia Cívica lo obligó a que se enderezara. Gimió.

Miralo al judío que vino del campo a la ciudad para combatir la esclavitud, quejándose. (SUEZ, 2006, p. 156-7)

Contra as ideias revolucionárias que inevitavelmente desembarcam em seu território, a elite argentina dá amostras cada vez mais incisivas do quanto está disposta a lançar mão do terror para manter seus privilégios, incluindo em seu arsenal de violências a perseguição contra judeus, que são utilizados, mais uma vez na história, como bode expiatório para eliminar tudo o que não esteja em conformidade com os valores da pátria. É durante esses dias que se dá um pogrom que elimina diversos membros da crescente comunidade judaica argentina.

Em um livro intitulado *Kochmar (Pesadilla)*, publicado originalmente em ídiche no ano de 1929, o escritor judeu, de origem polonesa, Pinie Wald, relata o calvário que ele mesmo viveu durante esses dias de massacre e nos permite fazer paralelos com o relato escrito por Perla Suez.

Wald, um dos responsáveis por uma publicação chamada *Avangard*, também escrita em ídiche e direcionada aos judeus em território portenho – ou, mais especificamente, direcionada aos “bundistas”, representantes do proletariado socialista judeu daquela cidade – é preso, torturado e acusado de ser o líder de um complô maximalista/bolchevique que pretende instaurar uma república soviética na argentina. Como o personagem de *El arresto*, Wald é cruelmente torturado e instado a confessar crimes que não cometera e rebeliões que não tramara, sendo acusado de ser o pretendente ao cargo de presidente de uma futura república socialista argentina. Fato que demonstra, entre outras coisas, o grau de histeria e difamações criados durante esses dias. A história narrada por Wald nos ajuda a enxergar com mais clareza e ampliar o panorama sobre a perseguição antissemita e seus desdobramentos naqueles dias de janeiro de 1919:

[...]aparecieron dos policías montados; al caballo de uno de ellos, estaba atado con una larga cuerda un judío, que se arrastraba por el empedrado dejando tras de sí un ancho y rojo rastro sobre las piedras. Se podían escuchar sus últimos quejidos de moribundo[...] (WALD, 1998, p.25)

A brutalidade com que se perpetraram os crimes cometidos contra judeus durante aqueles dias está retratada com um grau de bastante precisão na obra de Wald, como vemos no excerto acima. Ao som de palavras de ordem como “Fueralosextranjeros”, “mueranlos maximalistas”, “guerra al anarquismo” ou

“mueran los judíos”(SCHILLER, 1999), argentinos representantes das classes altas conduziram a nação a um estado de barbárie sob pretexto de proteger a nação.

Nunca se chegou a um consenso em relação ao saldo de mortos da Semana Trágica de 1919. Diferentes fontes dão conta de números diversos, indo das centenas aos milhares de mortos e feridos. O fato é que este episódio representa uma enorme cicatriz na história argentina e também na história de um grande número de imigrantes de diversas nacionalidades que ajudaram a construir com suas mãos a riqueza de que poucos disfrutaram.

Os eventos trágicos dessa semana carregam um peso particular no que diz respeito à história dos judeus que imigraram para a América fugindo justamente dos pogroms que assolavam a vida de suas comunidades na Europa. Não contavam que o lugar idealizado como porto seguro para constituir uma nova vida em segurança pudesse reservar a eles o ingrato reencontro com um passado que desejavam ter deixado para trás. Talvez por esse motivo que o protagonista de *El arresto* tarde em acreditar no horror que se aproxima momentos antes da sua captura pelas forças da Ordem Social:

De pronto, Lucien escuchó un ruido brutal y enseguida un fuerte tiroteo y saltó del tranvía. Le dijeron que una bomba había estallado en Nueva Pompeya y otra en el barrio judío. Se sintió aturdido, y recordó cuando Vasili le hablaba del pogrom en el que su padre y su madre habían sido asesinados por los cosacos, y pensó, aquí no puede haber pogrom[...] (SUEZ, 2006, p.149)

Esse fragmento traz à tona uma nuance sutil, porém muito importante para o relato de Suez. A afirmação (*aquí no puede haber pogrom*), assinalada em cursiva, como se se tratasse talvez de um pensamento emergindo do íntimo de alguém que já ouviu relatos de seus familiares sobre pogroms ocorridos em terras distantes, e como se nesse país onde agora vivem e para o qual imigraram justamente para fugir do extermínio, não fosse possível se repetir a história conhecida por meio da memória familiar pelo personagem. Lucien, nesse momento, demonstra a mesma ingenuidade e idealização que haviam sido objeto de crítica contra o seu pai. Tão grande essa ingenuidade que, segundo o testemunho de José Mendelsohn, publicado em *Di Idische Tzeitung*⁴ no dia 10 de janeiro, o grau de selvageria atingido

⁴ Periódico de escrito em ídiche e de circulação entre os operários e imigrantes judeus no começo do século XX na Argentina.

pelo pogrom argentino durante a Semana Trágica superaria em muito todas as histórias conhecidas por Lucien através de seus familiares. Diz Mendelsohn:

Pamplinas son todos los pogroms europeos al lado de lo que hicieron con ancianos judíos las bandas civiles en la calle, en las comisarias 7ª y 9ª, y en el Departamento de Policía. Jinetes arrastraban a viejos judíos desnudos por las calles de Buenos Aires, les tiraban de las barbas, de sus grises y encanecidas barbas, y cuando ya no podían correr al ritmo de los caballos, su piel se desgarraba raspando contra los adoquines, mientras los sables y los látigos de los hombres de a caballo caían y golpeaban intermitentemente sobre sus cuerpos(...) Pegaban y pegaban espaciosamente, torturaban metódicamente para que no desfallecieran las últimas fuerzas, para que no se prolongaran sin fin los sufrimientos. (MENDELSON, 1919)

Com esse cenário como pano de fundo, Lucien descobre, na sequência da narrativa, que, sim, um pogrom de proporções aterrorizantes, tal como descreve Mendelsohn, está efetivamente se passando nesse lugar e que ele, assim como seus antepassados, é parte de uma história que está prestes a se repetir. E que não há lugar seguro para quem, como ele, recebe a herança imigrante e judia.

Nesse sentido, na novela de Perla Suez, o impacto da Semana Trágica na vida do personagem pode ser pensado sob a forma de um momento-chave que desencadeia um processo de elaboração da própria identidade. Efetivamente, podemos pensar em *El arresto* como uma narrativa que aborda o processo de percepção e elaboração do eu e seu lugar no mundo e na cultura dos quais faz parte. Um processo que se estende desde a vida do protagonista no campo, como filho de imigrantes, até a chegada na cidade grande e a percepção de si mesmo não mais como filho de imigrantes, mas como um imigrante. Um imigrante judeu.

Lucien, a partir da experiência traumática da perseguição e da tortura, passará a refletir sobre situações similares vivenciadas por seus familiares em tempos remotos, como os avós assassinados em um pogrom em território russo, que dão margem para que o personagem comece a questionar-se sobre a sua própria identidade.

Em *Pesadilla*, de Wald, as situações de violência a que o protagonista é submetido também são responsáveis por desatar reflexões que colocam em destaque a consciência e a afirmação de uma identidade, como vemos no fragmento que se segue, quando em um dos vários interrogatórios a que é submetido lhe perguntam:

- ¿De qué nación?

Estaba pensando en cómo debía responderle para que él comprendiera claramente mi nacionalidad. Comencé diciendo:

- Soy argentino naturalizado. Nací en Polonia, país que en aquel entonces no era independiente, sino que pertenecía al imperio ruso. No obstante, yo no soy ruso; tampoco soy polaco; soy judío. (WALD, 1998, p. 55)

Como em *El arresto*, a experiência com um evento de proporções catastróficas que atenta diretamente contra a vida do indivíduo parece, de algum modo, criar condições para que o mesmo lance mão de estratégias discursivas que o permitem forjar uma identidade que o torna ao mesmo tempo parte de um todo e também uma singularidade. Nesse caso específico, Wald chama a atenção para a singularidade do reconhecimento de ser judeu e, ironicamente, como explicar isso a alguém, como um torturador, que ignora violentamente essa identidade. Reconhecer-se judeu, então, converte-se num ato de afirmação de sua singularidade e também em um gesto de resistência política.

Porém, se na história contada por Wald estamos frente a um personagem que mesmo antes da prisão e da tortura já possuía um forte sentimento identitário ligado às questões de classe e ao judaísmo, no relato de Suez o personagem Lucien adquirirá essa consciência durante o percurso da narrativa, como vemos no fragmento a seguir, quando, logo após se hospedar na casa do tio, cujo lar serve como espaço para deliberações políticas, Lucien demonstra não se sentir minimamente tocado por esses assuntos:

[...] El llamado a la huelga general tiene que frenar *las masacres policiales y al burgués Vasena...*”

Esas voces lo irritaban. ¿Acaso con ese ruido infernal Lucien podía concentrarse en el estudio? (SUEZ, 2006, p.142)

Enquanto o tio se reúne com outros trabalhadores e organiza as mobilizações contra o proprietário Pedro Vasena – mais uma menção a este personagem que, como vimos, é central no desenrolar dos acontecimentos da Semana Trágica – Lucien está mais preocupado com a dinâmica pragmática do dia a dia. Não quer se envolver. Não se sente parte. É só quando é envolvido até as últimas consequências nos eventos trágicos daqueles dias de janeiro que começa a se dar conta do seu lugar no mundo, da sua história, da história de seus familiares e daqueles com quem convive em seu cotidiano. Passados os seus dias de suplício, seu pensamento já não se parecerá em nada com a apatia dos primeiros dias na cidade grande:

Vuelvo al mundo de los vivos y me declaro a favor de ellos y en contra de la indiferencia de ciertos personajes oscuros que no me va a ser posible evitar.
(SUEZ, 2006, p, 183)

Ao ser liberado da prisão, Lucien já não é mais o menino indiferente vindo do campo para a cidade grande apenas com o desejo de prosperidade individual. A experiência traumática o fez entender-se como um ser político, independentemente de sua disposição ou indisposição a se envolver com assuntos dessa ordem. *El arresto*, em certo sentido, aponta para uma perspectiva, se não se pode dizer otimista, pelo menos esperançosa diante da injustiça e da barbárie, pois é a partir dessa pavorosa experiência que o personagem protagonista é despertado para uma consciência mais ampla sobre si e sobre o mundo, abrindo caminho para que pense sua identidade. Uma reflexão identitária que se desenvolve a partir da memória, seja a memória do protagonista, a memória familiar ou a memória social da qual a Semana Trágica de 1919 faz parte.

2.4 Dois caminhos para a resistência: memória e identidade

Tal como afirmamos anteriormente, podemos depreender de *El arresto* um sentido de formação na história do personagem protagonista, Lucien. Em linhas gerais, a novela pode ser resumida em duas etapas quando pensamos neste personagem: a primeira, Lucien como o filho mais novo de uma família de imigrantes em Villa Clara e, posteriormente, como o jovem que parte para a cidade grande e, de repente, se vê tragado para o centro de uma convulsão social que há muito vinha se configurando na Argentina das primeiras décadas do século XX. Entre essas duas etapas, um profundo sentido de percepção em torno de si e da própria história se gestará no protagonista. Este processo de formação de uma autoconsciência, a forma com que é narrado, evidenciando a mobilidade da sua formação, a transição de um estado de apatia e indiferença para outro de afirmação e reconhecimento de um sentido norteador da própria história, nos leva a pensar na questão da construção de uma identidade como um eixo fundamental para a reflexão em torno da segunda novela da trilogia de Suez.

Porém, para falarmos sobre identidade, é importante recuperarmos um pouco do sentido histórico desse termo, observando brevemente as diferentes formas de abordá-lo em diferentes épocas.

Inicialmente, como aponta Stuart Hall, no livro *Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (2006), o conceito de identidade estava influenciado pelo pensamento iluminista, que atribuía ao sujeito uma qualidade individualista, no sentido de indivisível, unificado, centrado em si mesmo. Como se, ao nascer, o indivíduo trouxesse consigo uma identidade inalterável ao longo de sua existência. (HALL, 2006, p.10)

Essa concepção de identidade se relaciona com a noção do sujeito cartesiano, para a qual o homem, detentor da racionalidade e do conhecimento proveniente dela, já não necessita ser subjugado pelo domínio da Igreja ou de qualquer divindade. Senhor de si, racional e centro do conhecimento, o sujeito cartesiano também se caracteriza por uma identidade inalterável e imanente. O estatuto imanente e inalterável da identidade entrará em declínio a partir das considerações pós-modernas, que tratam do descentramento e deslocamento do sujeito cartesiano e começam a abordar a identidade como um processo em constante mutação, questionando as noções anteriores de identidade permanente.

Segundo Hall, é dentro desse contexto que “a identidade torna-se uma “celebração móvel” formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados e interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente.” (HALL, 2006, p.13)

O que está em jogo nas considerações sobre o descentramento do sujeito cartesiano no contexto da pós-modernidade é a percepção de que na construção de uma identidade a relação com o outro, com a alteridade, desempenha um papel central na formação do sujeito. A alteridade passa a ser percebida como um elemento constitutivo do sujeito, colocando em xeque as considerações sobre as identidades estáveis, imanentes e cristalizadas. Assim, nas palavras de Hall,

as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu exterior constitutivo, que o significado ‘positivo’ de qualquer termo – e, assim, sua ‘identidade’ – pode ser construída (HALL, 2011, p. 110)

Como vemos, no que diz respeito à identidade, passa-se de uma ideia do eu como centro unificado e, por seu caráter racional, estável, para uma ideia em que o outro, este que supostamente estava distante, é parte constitutiva do sujeito e de sua identidade em processo constata de formação.

Em *El arresto*, esta abordagem da identidade como um processo do qual a alteridade é parte constitutiva é bastante oportuna para pensarmos os modos como se processa a formação do personagem protagonista. Os diálogos de Lucien com alguns personagens, que atizam pouco a pouco sua percepção até então indiferente sobre certos aspectos da vida, revelam os instantes em que esse encontro com o Outro se revela essencial para a formação identitária. Luigi Melle, um imigrante italiano que frequenta a faculdade de medicina junto com Lucien, a cada encontro suscita, mesmo que a contragosto do protagonista, algum tipo de reflexão de cunho político:

Cuando venga la revolución nadie va a vivir del trabajo del otro y será como un sueño al despertar...Así lo dijo Enrico Malatesta...Dio cane...La Comuna fue lo primero...

Cada vez que se encontraba, Luigi Melle le hablaba de la necesidad de cambiar la sociedad, y Lucien lo escuchaba, pero tenía miedo de comprometerse con otra cosa que no fuese el estudio.

No me meto en política, le dijo, la cara tensa, tratando de parecer seguro.

(SUEZ, 2006, p. 141)

Ainda que queira parecer seguro ao negar se envolver com assuntos políticos, à medida que a história de Lucien avança vamos descobrindo que os encontros e as conversas com Luigi Melle serão um dos responsáveis por desencadear as reflexões sobre a própria identidade em Lucien. Um despertar para si e para a própria história que se dará em grande parte quando o protagonista se der conta de que o seu envolvimento com a política não depende tanto do seu desejo de falar ou não sobre este assunto. A sua própria existência se manifesta como um fato político e a sua prisão e os crimes cometidos contra a sua pessoa lhe ensinam isso.

Assim, quando abordamos a questão da identidade em *El arresto*, precisamos levar em conta que a elaboração deste relato, cujo efeito final poderia ser pensado como um balanço da própria biografia e o reconhecimento do papel que este personagem ocupa no mundo, se manifesta em forma de resposta a uma situação de injustiça e de violência da qual o protagonista é vítima.

Nesse sentido, podemos começar a pensar naquilo que confere à identidade a qualidade de um discurso formulado pelo indivíduo em busca de atribuir a si mesmo um sentido mais ou menos palpável.

Ao considerar a temática da identidade em tempos de globalização, Nestor García Canclini aponta para alguns aspectos que nos ajudam a entender um pouco melhor a dinâmica na qual o personagem de *El arresto* está inserido. Ao refletir sobre as identidades em tempos de globalização, em sua obra *Consumidores e cidadãos* (2006), Canclini aponta para o fato de que a nação, antes estimulada e compreendida como referência de peso considerável na conformação das identidades, com o fenômeno da globalização, perde a sua centralidade como fonte de reconhecimento identitário por parte dos indivíduos. A transnacionalização e a interculturalização impulsionadas pela globalização dão lugar a processos de formação de identidade pautados por trocas constantes, os quais conferem à identidade uma condição híbrida, migrante, móvel.

Se olharmos para o que se passa na novela de Suez, as relações que o protagonista estabelece na cidade grande das primeiras décadas do século passado corroboram as afirmações de Canclini sobre o processo de formação de identidades calcado em valores como a multiculturalidade e a hibridez. O protagonista de *El arresto* transita em uma Buenos Aires que é indubitavelmente híbrida em sua conformação cultural. De acordo com Javier Sinay,

La comunidad judía tampoco era ya ingenua: probablemente fuera la tercera entre los inmigrantes, luego de los italianos y los españoles; diferentes cálculos (hechos en ese momento y después) estiman una población israelita de entre 70.000 y 200.000 personas. A muchos de esos judíos no les interesaba la colonización: habían llegado con la oleada migratoria urbana del año 1905, que trajo a los socialistas rusos que escapaban de la guerra con el Japón y de las represiones zaristas. Por otro lado, los inmigrantes de la ciudad de Buenos Aires censados en 1914 conformaban el 49% de la población. El país absorbió, entre 1910 y 1930, más europeos que cualquier otra nación. (SINAY, 2013, p.228)

Lucien deixara a vida familiar no campo para, de repente, imergir na vida da cidade grande e deparar-se com um cenário babilônico no qual a relação com a alteridade é, mais do que em qualquer outra situação, inevitável. O resultado do reconhecimento de si como mais um estrangeiro em meio a tantos outros estrangeiros repercutirá gradualmente no protagonista quando, ameaçado de morte,

comece a considerar os elementos da sua história. É uma identidade que vai se formando dentro de um contexto marcado pela interculturalidade, pela relação com a alteridade, reafirmando as considerações que fazíamos acerca do conceito de identidade na pós-modernidade: seu caráter instável, sua relação com a falta e a ausência, e a alteridade como parte constitutiva do eu.

Junto com isso, Canclini afirma também que os fenômenos globalizadores revelam a identidade “não como uma essência intemporal que se manifesta, mas como uma construção imaginária que se narra” (CANCLINI, 2006, p. 117). Com essa afirmação, Canclini trata de reconhecer que o processo de formação de identidades é discursivo, com o que se pode afirmar que a percepção de uma identidade passa por critérios estabelecidos por meio do discurso e que será a partir dele que o indivíduo afirmará as suas diferenças e as suas filiações nos grupos sociais de que faz parte. Assim, à medida que as experiências de vida se sucedem, alteram-se ao mesmo tempo as percepções e as narrativas dos indivíduos em torno de suas identidades, entendidas, então, como “pontos de apego temporário às posições que o sujeito é obrigado a assumir, embora ‘sabendo’, sempre, que elas são representações” (HALL, 2011, p. 112).

É precisamente por ser entendida como uma construção discursiva que, ao pensarmos na identidade, devemos considerar também a relação inseparável e fundamental que esta estabelece com a memória, pois, para narrar-se, para que se elabore um discurso acerca da identidade, é necessário colocar em marcha um processo consciencioso de recuperação do passado. A memória, então, é uma ferramenta indispensável para a formulação de uma identidade. Ou, como afirma Joël Candau sobre o ponto de articulação entre esses dois elementos, “a memória é a identidade em ação”.

2.5 A memória

A afirmação de Candau de que a “memória é a identidade em ação” lança luz sobre o seguinte aspecto dessa relação entre os conceitos de memória e identidade: o de que todo ato de rememoração carrega consigo a intenção de formulação de uma identidade. Mais do que isso: a afirmação do antropólogo sintetiza a relação

indissociável entre a evocação do passado na percepção que temos de nós mesmos enquanto sujeitos no presente.

Em *El arresto*, se observarmos o percurso da narrativa, fica claro que há uma correspondência entre os episódios do passado, trazidos à tona pelo personagem protagonista, e os modos como o mesmo passa a se enxergar diante de certos acontecimentos do presente. No entanto, ao mesmo tempo que reconhecemos a pertinência em se tratar do viés memorial dessa narrativa, das interferências da reflexão sobre o passado no tempo presente, é preciso considerar também as diferentes formas pelas quais a memória se apresenta na novela. Ainda que haja nuances sobre as quais trataremos a seguir, por ora parece-nos pertinente dizer que há, na segunda novela da trilogia, a presença de uma reflexão tanto individual quanto coletiva no que diz respeito à memória e sua influência nos modos de percepção do presente.

Para encaminharmos essa discussão acerca da memória e suas representações em *El arresto*, é necessário trazermos para nossa discussão algumas considerações teóricas sobre tal questão.

Como vimos anteriormente na obra de Maurice Halbwachs quando analisávamos a primeira novela de *Trilogía de Entre Ríos*, o sociólogo aponta, em seu *Memória Coletiva*, para a interpenetração de memórias individuais e memórias coletivas. Para Halbwachs, as memórias individuais se nutrem constantemente de memórias coletivas com o intuito de preencher as lacunas próprias da atividade rememorativa e, com isso, conferir às memórias individuais um maior grau de precisão. A relação entre memória individual e coletiva se explica porque, segundo Halbwachs

para evocar seu próprio passado, em geral, a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente. (HALBWACHS, 2006, p.72)

A memória coletiva, dentro dessa perspectiva, seria responsável por fornecer os pontos de referência nos quais a memória individual se ampara com o intuito de conferir maior precisão àquilo que se rememora. Os próprios mecanismos pelos quais nos lembramos de determinado evento, como as palavras e as ideias, por si

só seriam responsáveis por criar um grau tamanho de entrelaçamento entre a esfera individual e coletiva que seria impossível distinguir as lembranças tomadas de empréstimo do exterior e aquelas que seriam exclusivamente individuais.

Por outro lado, partindo de uma perspectiva que enfatiza o viés individual da memória, o filósofo Henri Bergson, em *Matéria e memória* (2006), aborda este assunto a partir de duas categorias. A primeira seria a “memória hábito”, uma memória de caráter pragmático, adquirida por meio de repetições exaustivas, visando o aprendizado de uma lição ou tarefa que terminam por se inscrever no corpo, como uma resposta automática. A segunda seria o que o filósofo chama de “memória pura” ou “imagens-lembranças”, que se referem à lembrança de um acontecimento por meio de uma representação que o escenifica e que estende o seu campo de influência até o presente. (2006, p.89). A memória pura para Bergson poderia ser definida então como um conjunto de imagens às quais a consciência recorre, como uma representação do passado, para esclarecer “a situação presente em vista da ação final” (BERGSON, 2006, p.209). Esta perspectiva dialoga com a de Joël Candau, que, ao definir a memória, também recorre a categorias que descrevem processos similares aos de Bergson. Para Candau, a primeira forma de memória seria a memória de baixo nível ou protomemória, que se relaciona com os saberes e experiências incorporados socialmente, como as aprendizagens e costumes adquiridos na infância e introjetados no espírito, aquilo que Bergson chamaria de memória hábito (CANDAU, 2011, p. 22); a segunda categoria de memória, para Candau, seria a memória propriamente dita, uma memória de alto nível, responsável pela incorporação de vivências, sensações e sentimentos, e composta ao mesmo tempo de esquecimento; e, por último, o antropólogo se refere à metamemória, que se relacionaria com “a representação que cada indivíduo faz da sua própria memória, o conhecimento que tem dela e, de outro lado, o que diz dela, dimensões que remetem ao modo de afiliação de um indivíduo ao seu passado” (2011, p.23) Trata-se, então, de uma representação elaborada pelo indivíduo com o intuito de reivindicar uma narrativa para si, objetivando a “construção explícita da identidade” (2011, p.23)

Ainda que Halbwachs trate a questão da memória preferindo pensá-la a partir de um viés coletivo, diferentemente das reflexões de Bergson e Candau, que abordam este conceito priorizando uma perspectiva individual, as contribuições de

cada um destes autores podem ser sintetizadas no sentido de que, em todos estes aportes, a memória apresenta-se como fonte de referentes inditáveis, coletivos ou individuais, como um instrumento por meio do qual reavaliamos a história e conferimos ao presente um novo sentido. “pela retrospectiva o homem aprende a suportar a duração: juntando os pedaços do que foi uma nova imagem que poderá talvez ajuda-lo a encarar a vida presente” (CANDAU, 2011, p.15)

Com essas considerações sobre a memória, levando em conta o seu caráter de representação de um passado selecionado e reivindicado pelo sujeito como parte de uma demanda do tempo presente, podemos depreender a articulação entre o caráter discursivo que constitui tanto o conceito de identidade quanto o de memória. Como explica Beatriz Sarlo, em *Tempo passado: cultura da memória e virada subjetiva* (2007),

As ‘visões do passado’ (segundo fórmula de Benveniste) são construções. Justamente porque o tempo do passado não pode ser eliminado, e é um perseguidor que escraviza ou liberta, sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizada por procedimentos da narrativa, e, através deles, por uma ideologia que evidencie um continuum significativo e interpretável do tempo. Fala-se do passado sem suspender o presente e, muitas vezes, implicando também o futuro. Lembra-se, narra-se ou se remete ao passado por um tipo de relato, [...] (SARLO, 2007, p. 12)

Do mesmo modo que Canclini se referia à identidade “não como uma essência intemporal que se manifesta, mas como uma construção imaginária que se narra” (CANCLINI, 2006, p. 117), dando ênfase ao caráter de elaboração discursiva dos processos de identificação, Sarlo também se refere à memória como uma narrativa que irrompe no tempo presente orientada pelas ideologias do sujeito atual que rememora e que, com isso, confere à própria história um sentido passível de reconhecimento e interpretação.

Estas considerações se revelam extremamente pertinentes quando consideramos a leitura de *El arresto*. Como já sugerido anteriormente, neste relato, que abarca desde os tempos em que Lucien compartilha a vida e os trabalhos no campo com a família até o momento em que o protagonista decide mudar-se para a cidade grande, um acontecimento de proporções catastróficas, quando Lucien é preso e torturado sem que haja cometido qualquer tipo de crime, funciona como um

desencadeador de um processo de profunda reflexão sobre a sua história e a sua identidade.

Enquanto está preso, Lucien escreve uma série de fragmentos que tem como remetente o seu pai. Nestes excertos, que compartilham o espaço da narrativa em terceira pessoa, pouco a pouco vão se revelando memórias do passado recente e remoto de Lucien e dos seus familiares, como quando o protagonista relata a impressão causada pelo olhar que lhe lança o homem responsável por inquiri-lo e torturá-lo durante os seus dias na prisão: “Padre, me miraba como usteddecía que lomiraban a usted, cuandollegó a Buenos Aires.”(SUEZ, 2006, p. 151)

A prisão e todos os episódios de abuso e violência fazem emergir no protagonista a necessidade de refletir sobre a sua história e sobre como esta se vincula ao passado dos seus familiares, como se fosse possível, por meio das histórias familiares que o antecederem, reconhecer-se como parte de uma cadeia de injustiças e perseguições históricas que, ao serem identificadas pelo sujeito, conferem a ele a sensação de empoderamento e compreensão mais global e menos isolada em relação àquilo por que está passando. Quando reconhece no olhar do seu algoz o mesmo olhar descrito pelo pai nas histórias que lhe foram contatadas sobre o abandono da Rússia e a chegada em Buenos Aires, Lucien está resgatando memórias que lhe ajudam a entender o seu lugar no mundo e dar sentido para a aparente falta de lógica dos acontecimentos de que o personagem é vítima no presente.

Mais adiante, em mais um dos fragmentos da carta que desejava ter escrito ao pai, enquanto ainda tenta compreender os acontecimentos que sucedem nos seus dias de prisão, Lucien recorre, mais uma vez, às suas memórias e às memórias familiares:

Usted dijo que el tren se detuvo en Kishinev y que subieron dos cosacos. Estaban borrachos y reían. Uno de ellos le echó un escupitajo al abuelo Aczel, mientras que el otro había sacado el sable y lo agarraba de una oreja. Dijo también que su padre alcanzó a decirle, Vasili, corré, y usted corrió por los vagones y se escondió detrás de un baúl. Usted me dijo que alcanzó a ver que los cosacos, de un empujón, arrojaron a mi abuelo al vacío. (SUEZ, 2006 p. 158)

Se no fragmento anterior o protagonista se ampara na comparação entre o olhar dirigido a seu pai e a ele próprio a fim de compreender a dimensão dos

acontecimentos do presente, neste momento Lucien resgata a história do assassinato de seu avô para reforçar ainda mais essa percepção do lugar que ocupa no mundo. Estes fragmentos, ao abordarem as histórias de perseguição vividas de geração em geração – o filho, o pai e o avô –, dão sustentação cada vez maior para um relato de alguém que olha para o passado com o objetivo de elaborar um relato sobre si próprio diante da incerteza e vulnerabilidade do presente e do futuro. Trata-se de uma retrospectiva de fatos do passado do personagem e dos seus familiares que nos faz pensar na afirmação de Candau, para quem “A busca memorial é (...) considerada como uma resposta às identidades sofredoras e frágeis que permitiria ‘apojar um futuro incerto em um passado reconhecível’” (CANDAU, 2011, p.10)

À luz de contribuições teóricas como as de Halbwachs, Bergson, Candau e Sarlo acerca do conceito de memória, ainda que em seus aportes haja divergências, sobretudo no que se refere à questão da memória como uma faculdade individual ou coletiva, podemos visualizar a partir delas alguns aspectos importantes na leitura de *El arresto*.

Se é verdade, por um lado, que podemos abordar as características do relato memorial atentando para os modos como o *indivíduo* mobiliza e coloca em ordem de representação as imagens do seu passado para que então possa dar a si mesmo um sentido a partir do qual seja possível ler-se segundo as intenções do presente, também é verdade que “a memória se enriquece com as contribuições de fora que, depois de tomarem raízes e depois de terem encontrado seu lugar, não se distinguem mais de outras lembranças” (HALBWACHS, 2006, p. 98). Um exemplo dessa afirmação de Halbwachs são os trechos dos escritos de Lucien citados acima, trechos nos quais o protagonista lança mão de memórias vividas por ele próprio junto a outras que dizem respeito ao pai e ao avô como se se tratassem de um só passado, onde indistintamente essas histórias estão amalgamadas e dão suporte para que o protagonista reflita sobre a sua própria condição.

A partir desses exemplos, não se pode deixar de refletir sobre o papel específico que a memória familiar desempenha na configuração das identidades na obra de Suez. É na família que o indivíduo encontra os seus primeiros referentes identitários; é ela o primeiro grupo com o qual o sujeito compartilhará e do qual herdará as suas primeiras memórias, as quais, posteriormente, serão revestidas de um profundo sentido identitário.

Em *El arresto*, há um movimento interessante no que diz respeito à forma como o personagem protagonista se relaciona com o grupo e com as memórias familiares. Num primeiro momento, pode-se dizer que Lucien, ao partir para a cidade, rompe com a tradição familiar ancorada no dia a dia e das práticas simbólicas e materiais do campo. Porém, na sequência do relato, quando parte para a cidade e nela é tomado de assalto pelos eventos que o encaminham ao calvário da prisão e das torturas, é para a família que os pensamentos e a memória do personagem se voltarão. Há, nesse movimento de ruptura e engajamento posterior com o passado e com a família, algo revelador sobre o papel das memórias familiares como algo central no processo de formação identitária. Em outras palavras, trata-se daquilo que Candau diz quando se refere à memória familiar como sendo “ao mesmo tempo a consciência de uma ligação e a consciência de uma separação” (2011, p. 141). Nesses termos, entende-se que, enquanto fornece ao indivíduo material para que se perceba como parte de um todo, a memória familiar oferece também um acervo de imagens a partir das quais o sujeito se identifica como uma particularidade dentro desse todo, como uma diferença, dando margem para a formação de uma consciência identitária que é ao mesmo tempo ligação e separação. Como primeiro grupo com o qual o indivíduo compartilha suas primeiras experiências sobre si e sobre os outros, a família e as memórias familiares tornam-se talvez o principal acervo de imagens do passado responsáveis por interferir na percepção que o indivíduo tem de si mesmo.

O sociólogo e historiador Michael Pollak, que também analisa os vínculos entre memória e identidade em um ensaio intitulado “Memória, esquecimento, silêncio” (1989), dialoga com as reflexões de Candau sobre a memória familiar ao referir-se às memórias herdadas. Pollak afirma que,

Se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado em seu sentido mais superficial, mas que nos basta no momento, que é o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria para acreditar na sua própria representação, mas também para ser

percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros. (POLLAK, 1989, p. 5)

Na leitura de *El arresto* e a relação do protagonista com o seu passado, é evidente o papel desempenhado por isto que Pollak chama de memória herdada como fonte de referentes identitários. As memórias resgatadas pelo protagonista o ajudam a compreender a dimensão social e individual dos fatos nos quais se vê subitamente envolvido. As memórias herdadas de Lucien, e aqui podemos pensar nos relatos do pai sobre si próprio e também sobre o avô em tempos remotos, como vimos há pouco, permitem ao personagem criar uma imagem própria, uma imagem de si, para si, por meio de um passado conscientemente reivindicado para poder responder à altura ao contexto de iminência de violação e negação de sua identidade. É na memória herdada do grupo familiar que Lucien parece encontrar bases para erigir uma representação de si mesmo suficientemente sólida para lidar com as ameaças daqueles que tentam fazê-lo acreditar que é justamente a sua identidade a causa do seu padecimento.

A literatura está repleta de exemplos em que a memória familiar surge como instrumento capaz de fornecer imagens por meio das quais os personagens se representam a si mesmos com a intenção de vincular-se ou desvincular-se do passado compartilhado. Uma intenção que, seja ela de ligação ou separação, revela, em ambos os casos, a força de atração que a memória familiar exerce sobre nós nas considerações que elaboramos sobre a nossa própria identidade. Como afirma Candau.

[...] mesmo no caso de conflitos que podem ir até a ruptura definitiva, a memória e a identidade pessoal devem sempre compor com a memória familiar, que é uma memória forte, exercendo seu poder para além de laços aparentemente distendidos. Solidariedades invisíveis e imaginárias vinculam sempre um indivíduo a seus ascendentes: a memória familiar é nossa “terra”, de acordo com os termos de um informante de Anne Muxel, é uma herança da qual não podemos nos desfazer e que faz com que, como diz Rimbaud, percorramos lugares desconhecidos sobre os traços de nossos pais (CANDAU, 2011,141).

A história narrada em *El arresto* trata precisamente, como dissemos, desse instante de conflito, cuja consequência é a ruptura do personagem com o cotidiano da família rural e, em certo sentido, também a ruptura do personagem com os

modos como o personagem é visto por si próprio e com os modos como é visto pelos membros da família. No entanto, essa ruptura reconduzirá Lucien, depois dos sucessos da Semana Trágica, à uma intensa conexão com a memória familiar. Algo que nos faz pensar na pertinência da comparação entre a memória familiar como a nossa “terra”, ou seja, como um espaço ao qual sempre retornarmos para entender melhor aquele em que nos transformamos. É nesse sentido que os fragmentos que surgem a cada página da novela referindo-se ao pai como interlocutor respaldam a afirmação do lugar privilegiado das memórias familiares quando pensamos na articulação entre o conceito de memória e identidade.

Complexo de Portnoy (1969), de Philip Roth, *Carta ao Pai* (1952), de Franz Kafka (1952), *Maus*, de Art Spiegelman (1991), para citar apenas alguns exemplos, são obras contemporâneas que também trabalham as memórias familiares como alicerces de identidades que ora buscam se estreitar com o passado, ora o repelem, mas que, tanto em um caso como em outro, partem dessas memórias compartilhadas no âmbito familiar como um tipo de base para refletirem sobre sua condição atual como sujeitos. E em todas estas obras, vale dizer, assim como em toda a *Trilogía de Entre Ríos*, a memória familiar está ora mais ora menos vinculada à religião judaica.

Em *Complexo de Portnoy*, um narrador em primeira pessoa, Alexander Portnoy, senta-se em um divã e relata em um extenso monólogo a um analista as histórias mais mezinhas do passado familiar nos tempos de sua infância e adolescência. Portnoy aos poucos revela como essas histórias, sobretudo aquelas relacionadas à sua mãe superprotetora e à figura passiva e frágil do pai, repercutem sobre os mais diversos aspectos de sua vida adulta.

Na esteira das narrativas que tem a memória familiar como norte, *Maus – A história de um sobrevivente*, romance gráfico do sueco Art Spiegelman, tem como protagonista o homônimo Art Spiegelman, filho de Vladek Spiegelman, um polonês sobrevivente dos campos de extermínio nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. O romance narra as entrevistas que o filho realiza com Vladek com o objetivo de passar a limpo a terrível história que marcou a vida não só do pai, mas também a das gerações posteriores da família.

Já em *Carta ao pai*, Franz Kafka escreve um dos mais angustiantes relatos autobiográficos da história da literatura tendo como interlocutor o seu próprio pai, o

comerciante judeu Hermann Kafka. A escrita desta carta, que nunca fora enviada ao seu destinatário, nasce como uma tentativa de acerto de contas depois de anos de uma convivência familiar marcada pela presença austera e autoritária do pai, cujo impacto teria contribuído fundamentalmente para que Kafka, segundo suas próprias palavras, se tornasse uma personalidade tímida, insegura e sempre propensa ao fracasso em todos os seus projetos.

Tal qual em *El arresto*, todas estas narrativas remetem a personagens que, por meio da memória familiar, tentam encontrar vestígios das experiências compartilhadas com os seus para visualizarem com mais clareza os rastros que os ajudem a entender melhor suas identidades sofredoras. Em *El arresto*, a carta que nunca fora enviada ao pai e emerge de modo fragmentado ao longo da narrativa expressa, como na carta escrita por Kafka, carrega em sua escrita um desejo de acerto de contas com a própria história, como se ao buscar esse interlocutor familiar, mesmo sabendo de antemão da impossibilidade de sua resposta, fosse possível, a partir da escrita a esse destinatário tão íntimo, indagar e ao mesmo tempo entender melhor o que somos, por que somos ou como nos tornamos.

No caso de Lucien, a escrita destinada ao pai, como se talvez quisesse retornar a esse lugar físico e simbólico que deixou para trás quando parte para a cidade grande, cria condições para que o próprio personagem adquira parte das respostas e o faz enxergar com alguma clareza a sua transformação, indo panoramicamente desde a ingênua frase “no me en política” (SUEZ, 2006, p.141), quando acaba de chegar em Buenos Aires, até o balanço final que faz sobre si a confessar-se para o pai:

Supongo, padre, que he sido un maldito egoísta. Me negué a escuchar las voces de los trabajadores que estaban más allá de estas paredes. Vuelvo al mundo de los vivos y me declaro a favor de ellos y en contra de la indiferencia de ciertos personajes oscuros que no me va a ser posible evitar. Quiero que sepa, padre, que durante los siete días que duró mi arresto, necesité hablarle, como si le escribiera una larga carta que nunca le escribí, con palabras que nunca usé, y que fueron saliendo de mi boca hasta apagarse. (SUEZ, 2006, p.183)

2.6 Memórias como campo de tensão

Como vimos até aqui, seja em sua acepção coletiva, familiar, seja na sua dimensão individual, ligada à representação discursiva que o indivíduo cria de si para si mesmo com intenções de elaborar um suporte identitário onde possa se amparar no presente, a memória e a interação entre os seus diversos planos, é um eixo de leitura fundamental para *El arresto*.

O passado, aqui, se configura como um momento decisivo não só na vida dos personagens, mas também na orientação dos rumos de suas famílias, que por sua vez nos oferecem um panorama tanto da sociedade da qual fugiram como também daquela na qual se incorporaram como imigrantes. Este trânsito entre a dimensão individual e coletiva que se passa *El arresto* pode ser entendido à luz do que Sandra Lorenzano diz em seu ensaio “Palabras e imágenes balbuceantes”: “[es necesario] caminar en sentido inverso para reencontrar nuestra memoria, porque el pasado y el presente, lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo se enciman, se superponen, se confunden” (2007, p. 460).

A superposição entre o passado e o presente, o público e o privado, o individual e o coletivo, é sem dúvida um tema explorado em *El arresto*. É dessa superposição, por exemplo, que surge a tensão entre as diferentes versões acerca do passado. Superpõem-se e se atritam, na narrativa, os discursos burocráticos expedidos pela delegacia de polícia e a história contado por Lucien durante a sua prisão. Instaura-se, então, à medida que o relato do protagonista avança e posteriormente se choca com os autos do seu processo, redigido com a letra fria dos representantes do Estado, um campo de batalha ideológico no qual competem versões divergentes sobre o passado proporcionado pela encontro entre o discurso da ficção e outro pretensamente ancorado na realidade.

Esta estratégia de cruzamento de materiais diversos para a composição do texto literário nos remete ao que a escritora Rosalba Campa propõe em seu ensaio “Usos de la memoria, usos de la palabra” para falar da apropriação de linguagens diversas à qual ela recorre em seus escritos:

Creo que el uso de un material preexistente para construir el propio discurso proporciona una serie de estratos, o de dobles, donde se anidan significaciones que un discurso lineal no podría ofrecer al

espectador, y son una posibilidad de sorpresa para el autor mismo.
(CAMPRA, 2007, p. 111)

O raciocínio desenvolvido por Campra sobre o uso de materiais preexistentes na escrita literária como forma de atingir novos significados lança luz sobre a escrita de Suez. Em *El arresto*, a estratégia de cruzamento de linguagens e gêneros discursivos diversos sobre um mesmo período e sobre um mesmo personagem, ativam a percepção do leitor para a desnaturalização da linguagem como veículo neutro sobre os acontecimentos do passado.

Em *El arresto*, a narrativa abre a possibilidade para que se confronte a versão simbólica de um de um cidadão comum, fadado ao esquecimento pelas grandes narrativas da História, com os processos que corriam na justiça à época, cujos argumentos jurídicos tentam justificar com objetividade os motivos da prisão do personagem. Se o cruzamento desses diferentes discursos produz, como dissemos, a desnaturalização da linguagem como veículo neutro da realidade, ela também é responsável por nos chamar atenção para aquilo que o escritor argentino Ricardo Piglia comenta em *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*:

A diferencia de lo que se suele pensar, la relación entre la literatura - entre novela, escritura ficcional - y el Estado es una relación de tensión entre dos tipos de narraciones. Podríamos decir que también el Estado narra, que también el Estado construye ficciones, que también el Estado manipula ciertas historias. Y, en un sentido, la literatura construye relatos alternativos, en tensión con ese relato que construye el Estado, ese tipo de historias que el Estado cuenta y dice. (PIGLIA, 2000)

Ou seja, o cruzamento dos discursos, tal como ocorre em *El arresto*, mais do que desconstruir a pretensão de verdade absoluta em torno de certa escrita da História orientada a serviço daqueles que ocupam os espaços de poder, termina por evidenciar o caráter igualmente questionável dos relatos produzidos pelo Estado, colocando-o no mesmo patamar de outros discursos manipulados com vistas a atender interesses de ordens diversas. A escrita de Suez, especialmente em *El arresto*, está marcada pela tensão entre os relatos propostos pela literatura em contraposição àqueles sustentados pelo Estado e as instituições que o representam. Poderíamos dizer, com isso, que uma das estratégias de representação da memória nas novelas da escritora argentina passa por essa confrontação conteudística e formal de se conceber o passado, colocando em posição de embate as diversas versões da História a partir do choque entre memória individual e memória coletiva.

Um uso literário da memória que confronta diferentes versões do passado e que sem dúvida tem um papel central de resistência àquilo que Jacques Le Goff constata, em *Memória e História*, sobre a manipulação da memória em diferentes momentos. Diz o historiador:

[...] a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores deste mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 1996, p. 5)

Escrever essas memórias, então, valer-se delas no plano literário, significa ocupar as ausências e as lacunas criadas pela narrativas daqueles que dominaram e dominam as sociedades históricas. Podemos pensar o resgate de documentos históricos em contraposição às narrativas de *El arresto* como uma forma de preencher os silêncios históricos promovidos por aqueles que detiveram - ou pretenderam deter - o controle da memória à sua época.

Hugo Vezzetti, em artigo intitulado “Variaciones sobre la memoria social”, nos ajuda a ampliar o alcance dessa discussão quando afirma que:

[...] la cuestión de la reescritura de la historia y de las intervenciones sobre la memoria social, tanto como la de los actores y canales que pugnan por actualizarla e interpretarla, desde tradiciones y constelaciones de valor. Es decir, situar la memoria como campo de lucha ética y de redención del pasado en una elaboración y un esfuerzo que enfrentan el cierre siempre posible sobre el hábito y la "utilidad". (VEZZETTI, 1996, p. 3)

A reescrita da história, promovida por atores sociais diversos, como escritores, por exemplo, seria capaz de combater aquilo que Vezzettireconhece como uma “memória-hábito”, aquela que estamos acostumados a ler nos livros e a ouvir nas datas oficiais sem maiores questionamentos, e que por isso nos habituamos a narrá-las tal como aprendemos. Seguindo ese raciocínio, o autor continua:

Abrir ese pasado a las ideas y a las interpretaciones, propiamente escribirlo y reescribirlo incesantemente en contra de esa memoria-habito que achata e inhibe un trabajo de elaboración desde el presente, implica intervenir, sin demasiadas contemplaciones, en ciertos cruces entre memoria individual y colectiva, que permitan enfrentar las relaciones "internas" de la sociedad con el terrorismo de estado. (ibid.: p. 5)

Aqui, Vezzetti fala sobre a importância de reescrita do passado a partir do presente. Tal como vimos anteriormente, tanto em nível individual como coletivo, o passado é sempre uma dimensão temporal atualizada pelas brechas abertas pelo tempo presente. A memória, portanto, está sempre relacionada a esse balanço que se faz a partir do agora. É nesse sentido que o cruzamento entre memórias individuais - estas que persistem à revelia das narrativas oficiais - e as chamadas memórias coletivas, podem corrigir a escrita da história empreendida para justificar o terrorismo de estado.

Esse parece ser um dos sentidos que *El arresto* busca atingir ao colocar em paralelo, como que explicitando a contradição entre os dois relatos, a versão individual de Lucien – não só individual, mas também do grupo que ele representa – e os arremedos de objetividade e neutralidade escritos pelas mãos daqueles que eram responsáveis por manter a ordem e os privilégios da pátria argentina do começo do século XX.

3 Complot

Complot, última novela de *Trilogía de Entre Ríos*, encerra o ciclo de narrativas que se constroem tendo como pilares a memória e a imigração.

Tal como as duas narrativas anteriores, *Complot* parte de eventos do passado de alguns de seus personagens para a construção do relato. Bruno Edels é um deles. Edels é um imigrante judeu que, depois de abandonar sua cidade natal, Praga, afugentado pelo pogrom no qual seus pais foram assassinados, passa por países como Rússia e Grécia antes de conseguir embarcar rumo à Argentina, nos primeiros anos do século XX. Suas irmãs, Ana e Lena, igualmente vítimas da perseguição antissemita, buscam proteção em terras francesas, enquanto Edels, assumindo diversos trabalhos nas terras de Colón, espera o momento certo para que possa trazê-las para junto de si. Essa espera e os planos de união da família - ou do que restou da família - serão frustrados quando Edels receber a notícia de que suas irmãs, últimos elos do protagonista com o passado, foram também assassinadas. Sozinho e sem nenhum vínculo familiar, Edels se recolhe nas demandas do presente, silenciando as memórias trágicas do seu passado: nesta nova vida em terras estrangeiras, Edels formará uma família e construirá um grande patrimônio, tornando-se proprietário das fazendas La Lucera e El Chajá.

Paralelamente à história deste imigrante, sob o contexto de expansão da malha ferroviária argentina nas primeiras décadas do século anterior, parte das terras de Edels será objeto de interesse para o setor público e privado, este representado na narrativa por uma grande companhia britânica, conhecida como Entre Ríos Central Railways. O estado e o capital estrangeiro planejam construir no espaço abarcado pelas terras do imigrante judeu uma grande ferrovia ligando Colón a Buenos Aires. Mister Broker, um inglês criado nos Estados Unidos, é designado pela empresa britânica para intermediar as negociações com Edels.

Junto com esses personagens, há também a família de Mora, uma criança que vive e trabalha com seu pai, Jordán, encarregado como capataz nas terras de Edels, e sua tia Luísa. Mora é a coprotagonista da novela, ela é a catalisadora dos ressentimentos destes trabalhadores explorados durante anos pelo proprietário imigrante. Será ela também a peças-chave que desencadeará o assassinato de

Bruno Edels pelas mãos de seu pai, Jordán, em uma obscura trama arquitetada pelo personagem inglês mister Broker.

Dando continuidade a um dos denominadores comuns em torno do qual se alinham as novelas da trilogia, *Complot* também tem como um de seus eixos de leitura o trabalho em torno da memória, como já dissemos. Porém, a representação de eventos situados no passado, cujos efeitos sempre cobram sentido no presente dos personagens, apresenta-se aqui de modo singular em relação às duas novelas anteriores.

Vimos que, em *El arresto*, a representação da memória centrava-se em grande parte no resgate de experiências coletivas como a família, a classe social, ou a comunidade imigrante, capazes de oferecer ao protagonista referentes identitários com os quais lhe fosse possível apoiar-se e ao mesmo tempo atribuir a si próprio um sentido de pertencimento histórico, capaz de empoderá-lo como sujeito diante da iminência do extermínio pelas forças da Ordem Social do Estado argentino. A novela, como vimos, tratava do processo de formação do jovem protagonista, abarcando desde a sua indiferença em relação ao passado até o momento em que, por força dos eventos da Semana Trágica de 1919, passa a compreender a sua identidade a partir do vínculo que esta estabelece com as experiências coletivas que o precedem.

Ao passo que em *El arresto* a representação da memória se inclina para expressar o vínculo entre as experiências individuais e coletivas, em *Letargo*, como vimos anteriormente, a narrativa em torno da memória se manifesta a partir de imagens e um campo semântico relacionados à intimidade e às fronteiras do espaço doméstico.

Insistimos na variedade das representações do passado nas novelas de Perla Suez pois, embora talvez pudéssemos pensar em uma certa monotonia temática em torno do passado no conjunto das narrativas estudadas, parece-nos relevante atentar para os diferentes modos com os quais o passado é representado em sua obra, jogando luz sobre a sua influência tanto nos aspectos individuais do homem comum do campo ou da cidade grande como também nos efeitos que produz na formação coletiva que se manifesta seja nos âmbitos familiar, comunitário, social ou nacional. Na trilogia escrita por Suez, o passado, mais do que uma fonte capaz de fornecer dados precisos sobre uma dada experiência, é um tempo de

incertezas e fricções entre visões antagônicas, de acepção polissêmica, que põe foco mais sobre as dúvidas do que sobre as certezas, um tempo sempre sujeito ao olhar crítico e à reavaliação à luz das histórias privadas escamoteadas pela história oficial. Tendo as três novelas o indiscutível traço das narrativas memoriais, naturalmente, no decorrer de nossa leitura, nos colocamos diante do anverso do conceito de memória, o esquecimento (RICOEUR, 2007). Do mesmo modo que a representação da memória nas novelas de Suez se desenvolve assumindo caminhos diversos, dando ênfase a um ou outro procedimento, a uma ou outra forma discursiva relacionada a esse termo, também o esquecimento figura nas três narrativas sob modos diversos. Já na primeira novela, *Letargo*, lemos em sua epígrafe uma imagem que evocará uma problemática que perpassará em maior ou menor grau toda a obra:

Lete: uno de los ríos del Averno, de curso muy lento, por cuyas orillas erraban las almas, obligadas a beber de sus aguas, que les hacían olvidar el pasado.(SUEZ, 2006)

Embora se trate da epígrafe da primeira novela, se pensarmos no conjunto da obra de *Trilogía de Entre Ríos*, a imagem das almas que bebem da água capaz de apagar o passado oferece uma importante síntese da relação dialética que se estabelece entre memória e esquecimento ao longo das três novelas. Em grande medida, a evocação do esquecimento constituiria um contrapeso necessário às três narrativas que, cada uma a seu modo, abordam memórias de um passado próprio ou alheio em que a imigração/exílio desponta como uma ferida ora mais ora menos aberta no imaginário dos personagens representados. Nesse sentido, *Trilogía de Entre Ríos*, ainda que aparentemente concentre-se mais na representação da memória dos imigrantes judeus do começo do século XX na Argentina, também abarca com diferentes graus de intensidade a questão do esquecimento. Em *Letargo*, por exemplo, a epígrafe que acabamos de ler parece funcionar como uma espécie de sugestão, apontando o esquecimento como uma solução para as subjetividades excessivamente contaminadas pela recordação de um passado pungente que não cessa os seus efeitos devastadores sobre os personagens no presente.

Porém, se podemos inferir a partir da epígrafe de *Letargo* o uso do esquecimento como antídoto para memórias ancoradas nos eventos trágicos do passado, em *El arresto* ocorre o contrário. A apatia, a indiferença, o esquecimento

das próprias origens e dos elos que conectam ao passado levarão o protagonista Lucien a reivindicar ativamente a memória como discurso de empoderamento de uma identidade na iminência de ser eliminada pelo terrorismo de estado. A memória aqui se coloca como resistência ao esquecimento promovido por aqueles que ocupam os espaços de poder.

Considerando que as três novelas escritas por Perla Suez abordem o périplo de famílias judaicas e a sua interação como imigrantes em terras estrangeiras, não é de se estranhar que o tema da memória/esquecimento constitua um eixo fundamental de sua leitura. Tanto a memória como o esquecimento são termos caros para uma cultura, como é o caso da cultura judaica, construída durante milênios nos caminhos e descaminhos de intermináveis errâncias. Justamente por conta do caráter seu provisional, reflexo da cultura diaspórica, termos como memória e esquecimento adquirem um valor seminal dentro da história do povo judeu. Segundo George Steiner, citado por Ricardo Foster (1999, p.11) ser judeu “es de entrada haber preparado el equipaje”. Viver desse modo, com a bagagem pronta para que se possa partir a qualquer instante, define, além do trânsito constante realizado ao longo da história pelo povo judeu, um modo específico de lidar com a memória e com o esquecimento, pois, naturalmente, entre essas forçadas idas e vindas, haverá muitos elementos da história de quem parte que não naturalmente ficarão para trás, esquecidos. Tantos deslocamentos fizeram com que a memória se convertesse em uma espécie de pátria simbólica a ser preservada, merecendo a atenção dos textos sagrados. Em seu livro *Zakhor, história judaica e memória judaica* (1982), o historiador judeu Yosef Hayim Yerushalmi cita algumas passagens bíblicas nas quais a relação entre memória/esquecimento pode ser vista, tais como: “Lembra-te dos dias antigos, considera os anos das gerações passadas” (Dt. 32:7), “Lembra-te do que te fez Amalec” (Dt. 25:17), “Povo Meu, lembra-te dos desígnios de Balac, rei de Moab” (Mq. 6:5), “Lembra-te de que foste um escravo no Egito...” (YERUSHAMI, 1982, p.30).

Na Bíblia hebraica, como vemos, lembrar apresenta-se sob forma imperativa. Ao mesmo tempo que se coloca ênfase na necessidade e no dever de se recordar constantemente, o livro sagrado também faz menções à contrapartida da memória, o esquecimento:

Guarda-te de esquecer o Senhor, teu Deus, negligenciando a observância de suas ordens, seus preceitos e suas leis...o teu coração não se eleve, e

não te esqueças do Senhor, teu Deus, que te tirou do Egito, da casa da servidão...e se te esqueceres do: Senhor, teu Deus...desde hoje te declaro que perecerás com toda certeza. (Deut. 8:11, 14, 19)

Se por um lado há uma série de menções convocatórias ao ato de recordar – segundo Yerushalmi pode-se contar nada menos do que 169 vezes – há também o rechaço ao esquecimento. Dentro da perspectiva dos textos sagrados do judaísmo, esquecer equivale a perecer.

Porém, pensando para além dos limites dos textos sagrados, a relação entre memória e esquecimento se manifesta de modo orgânico, estabelecendo entre si uma relação complementar. A memória, como discurso que é, se elabora a partir da seleção e, naturalmente, da exclusão de elementos evocados do tempo passado. Sobre o equilíbrio entre lembrar e esquecer, Yerushalmi evoca uma citação de Nietzsche:

[...] devemos saber a hora certa para esquecer, assim como a hora certa para lembrar, e intuitivamente perceber quando é necessário sentir *historicamente* e quando não. Esse é o ponto que pedimos ao leitor considerar: que o não-histórico e o histórico são igualmente necessários para a saúde de um indivíduo e de um sistema de cultura. (YERUSHALMI, 1992, p.123)

Em *Complot*, não obstante a memória faça parte dos núcleos de leitura que compõem a narrativa, os quais também analisaremos posteriormente, há, muito mais do que nas novelas anteriores, a peculiaridade de concentrar parte do seu sentido na questão do esquecimento. Se em *El arresto* observávamos a centralidade da memória como discurso capaz de oferecer ao protagonista elementos para pensar a própria identidade, em *Complot* o esquecimento desempenhará um papel importante na forma como o protagonista se relaciona com a sua história e com o seu presente.

A construção do personagem de Bruno Edels nos permite observar os modos como memória e esquecimento se articulam na formulação dos discursos identitários, na esteira das reflexões de Joël Candau, como vemos a seguir:

[...] componente esencial de la memoria: el olvido. Solamente después de haber experimentado el olvido, los individuos son capaces de apreciar el recuerdo; los grupos y las sociedades contruyen su identidad jugando permanentemente con los dos registros: por una parte, el deber o necesidad de memoria [...]; por otra parte, el deber o necesidad del olvido. (CANDAU, 2006, p. 7)

Como assinala o antropólogo francês, memória e esquecimento exercem igualmente um papel central para a formulação da identidade, tanto em sua dimensão individual como coletiva. Ao dever e à necessidade de recordar equiparam-se o dever e a necessidade de esquecer-se como etapas fundamentais dos discursos identitários.

Se em *El arresto* refletíamos sobre o papel da memória na formulação e reivindicação de uma identidade ameaçada pela aniquilação, em *Complot* o personagem protagonista Bruno Edels, marcado violentamente pelo extermínio de todos os seus afetos nos pogroms das cidades europeias, age em relação ao seu passado no sentido oposto aos protagonistas das novelas anteriores, como podemos ver já nas primeiras páginas de *Complot*, onde Edels interage com alguns trabalhadores em uma cena do seu cotidiano em terras argentinas:

Una tarde, después del trabajo, en una rueda de peones, uno de ellos le preguntó cómo era Praga. Él hizo como que no escuchó, y dijo que estaba ahorrando para traer a sus hermanas. Fue todo lo que dijo. (SUEZ, 2006, p. 201)

Indagado sobre a sua cidade natal, o personagem opta por responder de forma evasiva, dizendo apenas que se prepara para resgatar as irmãs do continente europeu. As irmãs – Ana e Lena – são, de todos modos, um pequeno resquício desse passado deixado do outro lado do atlântico que Edels deixa entrever em sua fala, até o momento em que recebe a notícia de sua morte:

Edels recibió una carta del hermano de Olga Gumiliov, que decía que Ana y Lena habían sido asesinadas en un confuso incidente. Ahora se daba cuenta de la espera inútil y del gran cansancio que arrastraba desde la noche en que se separó de sus hermanas. (SUEZ, 2006, p. 202)

Após receber a notícia do assassinato de Ana e Lena, Edels se dá conta do grande esforço empreendido inutilmente para salvar estas que representavam os últimos vínculos com um passado, vínculos que lhe pesavam sobre os ombros e sobre os quais o personagem a partir de então preferirá silenciar. A partir do momento em que recebe a notícia da morte das irmãs, a narrativa em torno de Edels, bem como as falas do próprio personagem, voltam-se inteiramente para o trabalho e para as demandas do presente. Por meio do trabalho o personagem imigrante construirá uma vida nova – ou pelo menos a tentativa de uma vida nova – tanto material quanto simbolicamente.

Se, como dizíamos no primeiro capítulo, o trabalho é o que define a existência do imigrante, como apontado por Abdelmalak Saiad, no caso de Edels o trabalho também lhe servirá como ferramenta auxiliar para esquecer uma existência ligada ao passado europeu.

Essa forma com que Edels lida com o passado, omitindo-o, silenciando-o para poder fundar uma vida baseada em novas referências, pode ser lida como um exemplo do que Candau chama de um dever ou necessidade do esquecimento para a construção de uma identidade. Um sentido atribuído ao esquecimento próximo ao que o filósofo italiano Paolo Rossi aborda em *O passado, a memória, o esquecimento*. Na epígrafe de sua obra, sugerindo a complexa relação entre memória e esquecimento, Rossi recorre à frase do escritor jesuíta Baltasar Gracían, para quem

Saber esquecer é uma sorte mais que uma arte. As coisas que gostaríamos de esquecer são aquelas de que melhor nos recordamos. A memória não só tem a incivilidade de não suprir a necessidade, mas também a impertinência de, frequentemente, aparecer a despropósito. (ROSSI, 2007)

Neste fragmento, Gracían trata o esquecimento como uma “sorte”, como algo que independe do esforço empreendido na tarefa de esquecer o passado indesejado. Além disso, do mesmo modo que o esquecimento não responderia às nossas demandas conscientes, também a memória atuaria frequentemente à revelia de nossas expectativas, ou por insuficiência em relação àquilo que se quer lembrar, ou pela impertinência de recordar aquilo que desejaríamos ter esquecido.

A reflexão contida nesta epígrafe da obra de Rossi nos oferece alguns elementos interessantes para pensarmos nas abordagens em torno da memória e do esquecimento em *Complot*. Algo que, aliás, em maior ou menor grau, tende a ser uma característica das narrativas de Suez que tratam de questões relacionadas ao passado: o esforço deliberado voltado ao esquecimento é quase sempre frustrado pelo passado que inevitavelmente retorna, mesmo que sob outras faces, transmutado pelo tempo. É assim com Lucien, por exemplo, em *El arresto*. É assim também com Edels, em *Complot*. Por mais que o protagonista se esforce no sentido de deixar para trás o passado que não lhe convém lembrar nas novas terras, o passado o persegue como uma sombra. Sua condição de imigrante judeu, ao final, por mais que o personagem a omite voluntariamente, contribui para projeção de sua imagem social como alguém vulnerável, um “judío de mierda” (SUEZ, 2006, p.267),

suscetível de ser assassinado ao se interpor aos interesses de expansão do estado e do capital estrangeiro.

O silenciamento de Edels em relação ao seu passado e também o retorno “impertinente” desse passado que deliberadamente se cala, para além da questão da “necessidade ou dever” do esquecimento como condição para a formulação de uma identidade, pode ser pensado também à luz do conceito de trauma.

Segundo Sigmund Freud, a impossibilidade de desvencilhar-se de um passado que se manifesta à revelia de suas vítimas, ainda que – ou principalmente quando – a vítima se cale, é uma das características predominantes do evento traumático. (FREUD, 1970).

O termo trauma, que em grego significa “ferida”, define a situação paradoxal que se estabelece entre uma narrativa necessária para quem a vivencia, mas que, no entanto, devido ao corte brusco que o evento trágico instaura no acesso ao simbólico, torna a experiência inenarrável. A incompletude do conhecimento, então, traído sempre pela palavra esquiva, que resiste em ser apreendida pela narração, ou pela memória emudecedora, que não se deixa escutar a não ser pelos seus ruídos, representaria a contingência de toda experiência traumática (NESTROVSKY, 2000).

Incorporando o conceito freudiano, o filósofo alemão Walter Benjamin desenvolve importantes contribuições à essa questão em ensaios como “O narrador”(1928-1935), quando relaciona a perda da transmissão da experiência na modernidade aos soldados sobreviventes de guerra que retornavam emudecidos dos campos de batalha.

Para Benjamin, são dois os fatores que corroboram a situação da perda da experiência e de sua transmissão na modernidade: o desenvolvimento da técnica – lembremos, por exemplo, a avalanche ininterrupta de informações produzidas no compasso das demandas da sociedade capitalista, vedando ao sujeito a assimilação de um conhecimento – e a memória traumática, que marcaria profundamente a vivência do homem moderno, pautada pelo choque, que, como o trauma, para a psicanálise, seria responsável pelo corte ao simbólico, problematizando a relação do sujeito com a linguagem e, portanto, a sua transmissão de um conhecimento acerca de sua história.

Tais fatores seriam responsáveis por aquilo que Benjamin apontou como o fim da narração tradicional, calcada na transmissão de um conhecimento

assegurado pela experiência. Vinculada ao choque, ao trauma, a experiência não mais garante ao homem um saber que proporcione sua transmissão. No entanto, como observa Jeanne Marie Gagnebin (2006), o ensaio de Benjamin, ao mesmo tempo em que constata o fim da narração tradicional, comporta também a ideia de “uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas.”

A ideia de uma narrativa que se transmite por meio de cacos e migalhas nos oferece uma imagem interessante para pensarmos a linguagem adotada por Suez. Com narrativas sempre enxutas, sucintas tanto em sua forma como em seu conteúdo, é como se pudéssemos intuir na linguagem de Suez o silêncio dos soldados descritos por Benjamin na vida pós-trincheiras. Como se cada palavra, frase ou parágrafo de cada uma das três novelas – e essa talvez seja uma certa característica geral da obra da autora – permitissem ao leitor entrever os obstáculos postos no percurso de elaboração de um passado traumático. A construção do personagem de Edels, o seu silenciamento diante da própria história, é coerente com o sentido mais amplo que se pode deduzir a partir da leitura global dessas narrativas.

Porém, se quando abordamos especificamente o personagem protagonista Bruno Edels nos inclinamos em direção a um passado nebuloso, marcado pela omissão e pelo silenciamento, há também, no que diz respeito à narrativa como um todo, um eixo de leitura voltado para a questão da memória em *Complot*. Seguindo a lógica das novelas anteriores, o último relato de Perla Suez também lança mão do entrelaçamento entre as dimensões individual e coletiva da memória.

Em *Letargo*, como abordamos no primeiro capítulo, os vínculos entre essas dimensões se apresentam principalmente por meio da relação de Déborah e sua família. A partir das imagens íntimas da memória da protagonista temos acesso a um passado que a ultrapassa. Um simples borsch servido à mesa faz a menina evocar um passado que a antecede e que retoma as imagens da avó e das perseguições sofridas pelo exército russo. Em *El arresto*, a relação entre a memória individual e coletiva, como vimos, se manifesta na convergência entre os episódios da Semana Trágica de 1919 e a vida do protagonista Lucien, que, ao ser injusta e arbitrariamente preso e torturado, revela em uma carta destinada ao pai fragmentos

de uma memória que atua como reivindicação de uma identidade que se reconhece como singular e ao mesmo tempo como parte de uma coletividade antes negada.

Em *Complot*, há uma complexa articulação entre elementos pertencentes à esfera individual da vida de Bruno Edels e elementos próprios da esfera coletiva argentina das primeiras décadas do século XX. A trama arquitetada por mister Broker, o complô que colocará fim à vida de Edels, podem ser lidos como uma síntese desses dois elementos: por um lado, ressentimentos nascidos das relações pessoais entre Edels, sua família e seus empregados, por outro, os interesses do estado e do capital estrangeiro em parte das terras do proprietário judeu para a construção de uma ferrovia para ligar a região mesopotâmica (Misiones, Corrientes e Entre Ríos) a Buenos Aires.

A expansão da malha ferroviária argentina, que teve início na segunda metade do século XIX, está relacionada com o modelo econômico baseado na exportação de matérias primas, produtos agrícolas e carne bovina do país sul-americano. É nesse cenário que vemos se desenvolver as ações do intermediador do capital britânico, mister Broker, e o proprietário das terras, Bruno Edels.

Ao passo que tenta insistentemente convencer o proprietário a vender parte de suas terras para a construção da ferrovia, Broker acena a Edels com oportunidades de negócios e lucros mirabolantes, como a construção de um frigorífico nas terras do imigrante judeu para que possam, por meio dos contatos comerciais e burocráticos de Broker, realizar exportações de carne bovina com exclusividade para a Inglaterra. No entanto, os planos ambiciosos do inglês já estão traçados, independentemente do aval do proprietário. Ironicamente, a negociação entre os dois se realiza enquanto ambos estão pescando em alto mar e enquanto Edels, entre um e outro intervalo nas negociações, vai ensinando ao inglês os detalhes necessários para que se possa ter sucesso na captura do peixe: “El freno tiene que estar bien ajustado, mister Broker, y el cañazo debe ser violento. Recuerde que el dorado tiene la boca muy dura.” (SUEZ, 2006, p. 217). Edels não desconfia que, na verdade, a isca já fora lançada pelo inglês e que ele próprio é a presa mais cobiçada de todas.

3.1 Entre imigrantes e infantes

Dando continuidade às afinidades temáticas que caracterizam o conjunto das novelas de *Trilogía de Entre Ríos*, *Complot* também traz em seu cerne a representação da imigração. Bruno Edels, como já dissemos, é um judeu proveniente da cidade de Praga, República Tcheca. Apesar de ter obtido sucesso financeiro e de ter atingido o status de proprietário e patrão em terras argentinas, a situação de Edels não é muito diferente da de outros imigrantes judeus abordados nas outras novelas. Sua vulnerabilidade é um pano de fundo inexorável. Em *Complot*, a fragilidade do personagem protagonista pode ser percebida sobretudo quando colocamos atenção no contraste que se estabelece na relação entre Edels e outro personagem estrangeiro, o inglês mister Broker. Há entre eles uma assimetria evidente que realça a fragilidade do imigrante judeu.

Os diálogos e as tentativas frustradas de negociação entre Broker e Edels apontam para a distinção e o peso que cada um desses imigrantes possui nas relações que estabelecem com as instituições, como vemos no trecho a seguir:

El inglés llenó su pipa, y dijo,
Si no le conviene mi propuesta, arréglese usted con el Estado.
No me juegue con dos barajas, mister Broker, dijo Edels.
No estoy jugando: cumplo con mi deber.
Sentado del otro lado del escritorio, inquieto, la cara fatigada, Bruno Edels guardó silencio.
Mister Broker le sirvió un vaso de whisky y después dijo, *Mire Edels, negocie. Ya sabe que el Estado es más poderoso que usted. Le van a pagar en libras esterlinas. ¿Se da cuenta de lo que va a valorizarse la tierra con el paso de ese ramal del ferrocarril?* (SUEZ, 2006, p. 205)

Neste fragmento, o diálogo entre Edels e mister Broker deixa entrever o jogo de forças que se sustenta. Ainda que Edels tenha atingido certa posição de prestígio e poder como proprietário de terras, as palavras de mister Broker soam como um aviso, beirando o tom da intimidação e da ameaça, da debilidade de Edels diante dos interesses do Estado, de mister Broker e da empresa da qual é representante. A negociação intermediada por Broker não está aberta às negativas de Edels. Embora os diálogos e as tentativas de fazer com que o proprietário mude de opinião e decida-se por vender as terras aparentem um caráter de negociação, no final das contas, quando a morte do protagonista for planejada e executada, ficará claro que o

que estava em jogo desde o início, determinando de antemão essa negociação, eram as relações de poder, onde os mais fracos são sempre subjugados pelos mais fortes, ainda que os papéis entre esses que chamamos de fracos e fortes sejam, de alguma maneira, intercambiáveis ao longo do relato e apresentem personagens literários dotados de certo grau de complexidade, distantes de contornos maniqueístas que permitam identificá-los de maneira simplista. O próprio mister Broker é um exemplo dessa afirmação. Embora se trate de um homem influente, um imigrante britânico que representa as relações entre a poderosa Inglaterra e o Estado argentino, as memórias dos tempos de infância de Broker revelam uma outra dimensão a seu respeito. Em uma das passagens da novela, durante um diálogo com Edels enquanto os dois personagens pescam a beira do rio, Borker é arrebatado por uma remota memória:

El inglés apresta su caña para el golpe y cuando lanza la línea, recuerda: *Padre y Mississippi...El puente de hierro sobre el río...la granja...Bruma, nubes...Los pinos. La casa a la orilla del río. Y mamá es una sombra que vaga por la galería. Voces en el salón comedor. Alguien canta Old Black Joe. Después, cuando no queda nadie, ni el negro Kay, papá me dice a mí, al niño que soy, ahí, a orillas del Mississippi, que él me llevará a mi cuarto. Olor a tabaco en el aire. De pronto, papá que me acaricia y me quita la ropa.* (SUEZ, 2006, p. 217)

Esta lembrança extremamente impactante, sugerindo uma infância marcada pelo abuso sexual praticado pelo pai com o menino, confere ao personagem de mister Broker uma dimensão humana mais próxima de sua complexidade. Trata-se de um criminoso com um passado de vítima. Essa recordação, ao mesmo tempo que irrompe de modo aparentemente fortuito no meio da narrativa, cria um nexos com as ações de Broker no presente, quando este alicia e se relaciona sexualmente com Mora, a menina de 12 anos, filha do capataz da fazenda de Edels. O menino que fora abusado pelo pai torna-se um adulto que por sua vez abusará de uma outra criança.

Como vimos em outras oportunidades, a presença de personagens infantis se revela como uma característica recorrente na obra de Perla Suez. A criança, assim como a figura do imigrante, é frequentemente representada como uma categoria suscetível e exposta a riscos de toda ordem. Na descrição da chegada de Edels a Argentina, a comparação sutil entre ser criança e ser imigrante sugere os sentidos que se podem depreender da experiência de mundo de ambos: “Al bajar

del tren, se sintió como un niño que despierta y no entiende lo que ocurre.” (SUEZ, 2006, p. 200). O sentido dessa comparação ganhará mais força à medida em que o relato transcorre.

A chegada de Edels a um novo país, desnortado e frágil como uma criança, Eli, filho de Edels, Mora, filha do capataz Jordán, a breve representação da memória dos tempos de infância de mister Broker, contribuem para a percepção da infância como uma categoria sob o constante sentimento de ameaça em *Complot*. Uma categoria que se insere em uma obra que concentra grande parte dos seus esforços em abordar as relações assimétricas de poder entre grupos diversos, como patrões e empregados, imigrantes e nativos, homens e mulheres, crianças e adultos, e assim por diante.

Eli e Mora, apesar das diferentes posições que ocupam, sendo o primeiro filho do proprietário e a segunda, filha de um empregado, possuem uma estreita relação de amizade. A cumplicidade entre ambos é uma exceção na realidade caracterizada no mais das vezes pelo conflito de interesses de classes distintas. Ainda que eles próprios façam parte dessas diferentes classes que dão o tom das relações entre os adultos, Eli e Mora estabelecem entre si uma relação fraterna. É este sentimento de apoio mútuo entre as duas crianças que faz com que Mora comece a nutrir uma crescente aversão a Bruno Edels. De longe, a menina testemunha os maus tratos que Eli sofre nas mãos do pai:

Bruno Edels lo hizo arrodillar y empezó a castigarlo con el rebenque y le grito, *la puta que te parió*, casi sin resuello. Y escuché el silbido del rebenque sobre el cuerpo de Eli. A ese viejo, no le importaba que yo estuviera allí. A ese viejo, no le importaba nada. (SUEZ, 2006, p. 229)

A cena de violência do pai contra o filho marcará profundamente tanto Eli como Mora. Logo após ter testemunhado as agressões, a menina conclui:

Fue a partir de ese momento que no pude quitármelo de la cabeza. Después de que Edels se marchó con un portazo, fui con Eli al río. Se sentó en la arena, las piernas dobladas, el mentón en las rodillas, quieto. Yo me senté a su lado. Quise decirle algo, pero no se me ocurrió qué. *Voy a matarlo*, me dijo. En el fondo yo pensaba que era eso lo que él tenía que hacer con su padre, pero le dije que no podía hablar así, que esas son cosas que se dicen...(SUEZ, 2006, p. 229)

A brutalidade de Edels contra Eli se converterá em desejo de vingança para ambos, Eli e Mora. No desenrolar da narrativa, a garota, como sabemos, será peça-

chave para o assassinato de Edels. Será ela, com o desejo de vingança em mente, quem contará a sua família que fora Edels o homem que a engravidara. A mentira contada pela menina será determinante para que seu pai cometa o crime, em conluio com o Broker, o verdadeiro violador e pai do filho que Mora espera em seu ventre de criança. O trecho que acabamos de citar, no qual Eli desabafa o desejo de matar o próprio pai e Mora, embora tente dissuadi-lo, internamente deseje o mesmo, constitui talvez o marco zero da trama que culminará com a morte de Bruno Edels.

Embora *Complot* tenha como mote o processo de integração e ascensão deste imigrante judeu vindo da Europa do Leste, Mora possui um papel central nesta narrativa. Se por um lado temos a história de Edels, por outro temos a de Mora, uma história narrada na maior pela própria menina, em primeira pessoa. Se, como dissemos, os personagens infantis podem ser equiparados simbolicamente à figura do imigrante, Mora representa o apogeu da vulnerabilidade comum entre eles. Isso porque, além de criança, pesa também sobre Mora o fato de ser uma criança do gênero feminino. Mora está sensivelmente exposta à face mais cruel da tradição patriarcal e às violências de gênero. A possibilidade do abuso sexual é sentida por ela como uma tensão constante nas diversas situações de seu cotidiano, como vemos no fragmento a seguir:

Miré al hombre que accionaba la rueda con una palanca y hablaba con un muchacho que tenía la cara grasienta.

Al verme guiñó el ojo al otro. ¿Querés subir, nena?, dijo. Por una mamada te llevo. Los dos se rieron. (SUEZ, 2006, p. 241)

Ao não dramatizar as cenas de violência de gênero como essa e preferir tratá-la com a usual economia de linguagem, privilegiando as sugestões do silêncio, a narrativa faz justamente uma crítica à naturalização da violência dos homens contra mulheres. O trecho a seguir é enfático em relação a isso:

Al día siguiente, volví al lugar, y la tierra estaba pisoteada como si una manada de chanchos salvajes la hubiera removido con sus jetas poderosas. Entonces, recordé lo que mi padre me había advertido: Si te encontrás con uno de esos tipos, no tenés que dirigirle la palabra. Mi padre no me dijo que su miedo era que pudieran violarme. (SUEZ, 2006, p. 224)

Mora, uma criança de 12 anos, já é capaz de intuir na fala de seu pai aquilo que ele próprio não é capaz de verbalizar: num mundo em que os homens se creem naturalmente possuidores do direito sobre os corpos femininos, é preciso que Mora

esteja alerta, pois há uma enorme chance de que a menina seja abusada. O que de fato ocorrerá. Se, como mencionado em outras oportunidades, as novelas de Suez usualmente representam o cotidiano de categorias historicamente desfavorecidas e injustiçadas, Mora, enquanto criança do sexo feminino, está na base da pirâmide dessas injustiças. Nesse universo de sucessivos exemplos de violência, Mora é um alvo fácil. Não tardará para que as ameaças de abuso se convertam em violações consumadas. O capítulo no qual se narra as insinuações pedófilas de mister Broker destinadas à menina é uma de uma refinada e triste ironia. “Era el día de la virgen.” (SUEZ, 2006, p.253), assim começa a descrição do episódio em que a menina será abusada pelo adulto. Ser o dia da virgem o mesmo dia em que Broker é descrito com os dedos entre as pernas da menina de 12 anos não se trata de uma mera coincidência. Esta passagem do texto dá conta de explicar em poucas palavras a sordidez do gesto desse homem e a perda da imagem da criança associada à divindade ou à aura imaculada. As crianças, como os imigrantes, são figuras provisórias. Seus primeiros anos, suas primeiras experiências, são a casa que se abandona em direção à vida adulta, de onde se lembrarão dos tempos das origens, mescla de familiaridade e estranhamento eternos inscritos na memória.

Ao analisarmos o personagem de Bruno Edels, vimos anteriormente que, mais do que nas outras narrativas da trilogia, a relação específica deste personagem com o seu passado se manifestava mais pela via do esquecimento do que por meio da memória. Para poder seguir em frente e construir uma vida nova, o personagem protagonista silencia as histórias relativas ao tempo que antecede a sua chegada a Argentina. Porém, ao lado desta tentativa voluntária de esquecimento, os usos dos discursos da memória também estão presentes em *Complot*. Nesta última narrativa, de um modo parecido ao que vimos em *El arresto*, a autora também recorre ao uso de documentos de arquivos que fazem menção a episódios pontuais da vida dos personagens. Estes documentos, que surgem de modo brusco no meio da narrativa, colocam em zona de contato as diferentes formas de se narrar a história e proporcionam uma reflexão acerca dos usos da linguagem no tratamento e na elaboração de acontecimentos que fazem parte da memória individual e coletiva. Cristina Rivera Garza, em um artigo intitulado “Los usos del archivo: de la novela histórica a la ficción documental”, aborda os diferentes modos que a literatura lança mão dos documentos de arquivo para ampliar os sentidos das narrativas que se

embrenham por temas relacionados a acontecimentos históricos. Ao tratar o cruzamento entre a narrativa literária e a escrita proveniente de arquivos, a autora afirma algo que nos parece bastante pertinente dentro da literatura de Perla Suez. Rivera Garza afirma que:

El gran beneficio de hacer énfasis en el médio – el lenguaje, el archivo, el documento – que compone el universo de la novela es cuestionar la noción muy común del lenguaje como un vehículo neutro a través del cual circula lo que importa, es decir, la anécdota. Más allá de la trama, pues, aunque con varias tramas dentro de sí, el libro es, sobre todo un proceso que, en la fragilidad de las notas, en lo punzante de los hallazgos, en la ramificación de sus coincidencias, en la yuxtaposición de un presente que se diluye y un pasado que no se va, entreteje una crítica acérrima y frontal al médio que la produce. (GARZA, ano?, p. 103)

Trazer para dentro da narrativa literária o discurso dos documentos de arquivos, justapondo diferentes camadas discursivas, proporcionaria, segundo a autora, questionar a noção amplamente difundida de que a linguagem – sobretudo a linguagem produzida com esta pretensão – pode ser um veículo neutro de transmissão de conteúdo. Quando em *Complot* somos colocados repentinamente diante de um documento de transferência de parte das propriedades de Bruno Edels para a companhia britânica Argentine Land And Investment Company Limited, o sentido que se pode depreender do choque entre a narrativa literária e este documento justaposto é justamente o de questionar o caráter objetivo da linguagem documental que busca descrever uma realidade de modo pretensamente neutro. Ao justapor a narrativa literária e os documentos de arquivo, contrapondo a dimensão humana e afetiva da memória ao registro de fachada imparcial, pretendo guardião da história, a literatura de Suez coloca ênfase no caráter político das interpretações do passado e de como este tempo está sempre conectado às demandas do presente. As reflexões de Rivera Garza sobre o uso de documentos de arquivo na literatura continuam reforçando este sentido:

[...] el pasado como todos lo sabemos, siempre está a punto de ocurrir. Y esto lo dijo así, memorablemente, Milorad Pavic en esa maravillosa novela que es *Paisaje pintado con té*. La historia, quiero decir junto a Pavic, difícilmente es cosa del pasado. La historia, que puede ser tantas cosas, no puede dejar de ser, sin embargo, una lectura contextualizada de documentos de archivo. Los escritores que “con-ficcionan” libros de escritura documental lo saben bien y, por saberlo, transforman el

documento – la materialidad del documento, su estructura, el proceso de su producción y de su hallazgo – en el verdadero eje de su texto. Lejos de concentrarse unicamente en la información contenida en el mismo, la ficción con documentos cuestiona, violenta, usa, recontextualiza, pimpea, transgrede la forma y el contenido del mismo. (GARZA, p.114)

A imagem evocada por Garza de que o passado está sempre a ponto de ocorrer é extremamente valiosa para a leitura dos textos de Perla Suez. Inegavelmente, como constatamos em diversas oportunidades ao longo das leituras das novelas de Trilogía de Entre Ríos, o passado não se apresenta como uma paisagem estática e sujeita à contemplação desde um ponto distante no tempo, o presente. Ao contrário, como na citação de Garza, o passado é uma presença sempre a ponto de entrar em cena. Não só no que diz respeito ao uso de documento, essa presença de um passado constantemente atualizado pode ser sentida de diversos modos nas novelas de Suez. O caso de Déborah, protagonista de *Letargo*, em sua viagem de volta aos espaços da infância, sentindo no presente a reverberação das memórias dos seus primeiros anos; também a história de Lucien, em *El arresto*, cujas memórias familiares evocadas durante o seu confinamento o fazem perceber a si próprio como uma espécie de atualização do passado e das violências sofridas pelos seus. Porém, especificamente no que diz respeito uso de documentos de arquivo, *Trilogía de Entre Ríos* também presentifica a sua relação com o passado ao inserir os documentos destinados a conservação do passado no mesmo espaço onde se desenvolve a narrativa literária. Sem mencionar ou explicar o uso de tais documentos inseridos no mesmo espaço do relato ficcional, o que temos são interseções discursivas que acabam colocando luz sobre distintas interpretações e ênfases em torno de um evento do passado.

Ao mesmo tempo em que narrativas como *Complot* chamam a atenção, por meio da justaposição de diferentes formas discursivas, para a não neutralidade dos documentos de arquivo, colocam em evidência também a falsa premissa de que a acumulação arquivística poderia garantir o acesso a um passado inquestionável. Embora os arquivos sejam lugares criados para armazenar os acontecimentos históricos, ou seja, embora pretendam exercer a função de lugares da memória, o que as novelas de Suez evidenciam é que muitas vezes estes são os lugares onde se produzem as distorções do passado, as omissões dos fatos, a elaboração do esquecimento sob o disfarce de conservação da memória.

No artigo intitulado “Entre memória e história, a problemática dos lugares” (1993), Pierre Nora aborda a proliferação moderna de lugares onde a memória possa ser armazenada. A esses lugares caberia a tarefa de conservar o maior número possível de informações relacionadas ao passado, livrando os homens da incumbência da memória e estando disponíveis para quando os mesmos desejem olhar para o passado. Para Nora, a memória moderna constitui “uma memória registradora, que delega ao arquivo o cuidado de se lembrar por ela e desacelera os sinais onde ela deposita, como a serpente sua pele morta” (1993, p.15) Como a pele morta da serpente, vestígio deixado para trás daquilo que um dia foi, a memória também se tornou algo exterior. Nesse contexto, ela deixa de ser uma ferramenta ativa por meio da qual os homens atualizam a sua relação com o passado e passa a ser sustentada por diversos tipos de suportes materiais. Eis o movimento que, para Nora, constituiria a passagem da memória para a história. O historiador assim define a diferença entre um e outro termo:

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é sempre um fenômeno atual, um elo vivo no eterno presente; a história, uma representação do passado. (NORA, 1993, p.9)

A memória, na visão de Nora, se manifesta como algo orgânico, “um elo vivo no eterno presente”, ou seja, um passado com o qual os homens se sentem conectados não porque alguma fonte externa lhes tenha comunicado tal conexão, mas, antes, porque há na memória a dimensão palpável dos afetos, ainda que, exatamente por isso, esteja aberta à dialética da lembrança e do esquecimento. A história, ao contrário, se produziria como representação de algo já distante, sempre com a intenção comprobatória como marca discursiva. Nora prosseguirá a sua argumentação apontando que,

Nenhuma época foi tão voluntariamente produtora de arquivos como a nossa, não somente pelo volume que a sociedade moderna espontaneamente produz, não somente pelos meios técnicos de reprodução e de conservação de que dispõe, mas pela superstição e pelo respeito ao

vestígio. À medida em que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da história. (NORA, 1993, p. 15)

Atentos aos usos dos documentos de arquivos nas novelas de Suez, poderíamos dizer que, seguindo o raciocínio do historiador francês, memória e história dividem o espaço do texto literário de novelas como *El arresto* e *Complot*, oferecendo perspectivas distintas sobre o passado. Por um lado, temos a escrita ficcional, ocupando-se da matéria resvaladiça, entregue aos movimentos espontâneos que percorrem a memória e o esquecimento, por outro, justapondo-se bruscamente a essas narrativas, os documentos que, quando não contradizem o passado evocado pela memória representada, omitem detalhes substanciais da mesma. A zona de contato entre estes diferentes modos de se representar o passado, longe de produzir ou evidenciar uma ruptura entre um e outro discursos, ao contrário, evoca os conselhos de Walter Benjamin em seus comentários sobre a filosofia da história: a colagem de fragmentos diversos como estratégia para a produção de um conteúdo de alto contraste capaz de abarcar toda a complexidade do seu objeto de estudo. (GARZA, s/d, p.126)

Conclusões

Como vimos ao longo de nossas análises, as novelas de *Trilogía de Entre Ríos* apresentam o passado como um elemento que atravessa todas as narrativas.

Este passado, tal como observado em diversas oportunidades do nosso estudo, traz como uma de suas marcas fundacionais a diáspora das famílias judias e a sua chegada em solo argentino como imigrantes no final do século XIX. Este é o marco zero dos personagens de *Trilogía de Entre Ríos*, e é a ele que, invariavelmente, as memórias dos personagens se remetem, seja de forma direta ou indireta. Pirre Nora diz que a memória é “susceptível de longas latências e repentinas revitalizações.” (1993, p.9). Ou seja, a memória, esteja ela em estado de repouso ou desperta e atuante, possibilita-nos ver o passado como uma presença sempre atualizada no tempo presente, uma presença supostamente deixada para trás que não cessa de reverberar em nossas identidades ou no que reivindicamos como parte de nossas identidades.

Esses ecos do passado apreendidos pela memória podem ser sentidos em Déborah, em Lucien ou em Bruno Edels. Todos esses personagens, quando negam ou quando reclamam os vínculos com o passado, quando se vêem nele reconhecidos ou como estrangeiros de si mesmos, foram realçando a pertinência de pensar na memória como uma categoria norteadora do nosso estudo. Por meio de diferentes estratégias narrativas, vimos como a literatura de Perla Suez se refere ao tempo passado através de diferentes formas de representação da memória: justaposições de discursos autobiográficos, como fotos de família e diários, a presença da língua materna e das línguas estrangeiras, a utilização de documentos de arquivo etc. Trata-se de entrecruzamentos que lançam luz sobre os vínculos entre a memória individual e a memória coletiva, sobre a relação que se estabelece entre a história de homens e mulheres comuns com a história que se desenvolve em largas escalas.

E se a memória surge como uma potência dentro do universo de sentidos que podemos extrair da obra de Perla Suez, acreditamos que isso se deva ao fato de as três novelas tratarem de famílias de imigrantes. Os deslocamentos que a imigração põe em marcha são, por si só, motivos relevantes que levam aquele que imigra a refletir sobre o seu passado, a vasculhar a sua memória para se aproximar do que já não está presente. No seus contatos com os nativos, o imigrante é levado

naturalmente a se questionar sobre o que está por trás da sua singularidade. E esses motivos que levam todo imigrante a recorrer à memória estão, como vimos em nossas análises, mais presentes ainda no imigrante judeu, que carrega consigo, naquilo que herda da cultura de seu povo estreitamente ligado aos textos sagrados, o compromisso com a memória. Esse compromisso, como vimos, embora seja fundamental para a manutenção de uma cultura e de uma religião milenar, como é o caso do judaísmo, também implica no peso que certas memórias podem exercer sobre o sujeito em sua relação consigo e com o seu passado.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires : Adriana Hidalgo, 2007 [2001].
- AIRA, César. “La intimidad”. http://www.celarg.org/int/arch_publi/aira_13_14.pdf
- ARCHUF, Leonor. *Álbum de familia*. Revista Bazar Americano, 56. Consultado em 13 de maio de 2014. www.bazaramericano.com/media/punto/coleccion/revistasPDF/22.pdf
- _____. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ. 2002
- ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro. LTC, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo. Editora Brasiliense, 2010.
- BACHELAR, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. México: FCE, 1990 [1965].
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CANDAU, Joël. *Antropología de la memoria*. Trad. Paula Mahler. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.
- _____. *Memória e identidade*. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.
- CHAMBERS, Iain. *Migración, cultura, identidad*. Buenos Aires. Amorrortu Editores. 1994.
- COETZEE, John Maxwell. *Diário de um ano ruim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Desonra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Verão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CONEJO-POLAR, Antonio. *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 2003.

DERRIDA, Jacques. *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires. Editora Manantial. 1997

Enriquez, Eugène. “O judeu como figura paradigmática do estrangeiro”. In: *O estrangeiro*. São Paulo. Editora Escuta. 1998.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. “Habitar a apatridade”. In: *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

FREUD, S. “La novela familiar del neurótico”. Obras Completas. Volumen IX. Buenos Aires. Amorrortu. 1908

_____. O Estranho. Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1919/1974.

FOSTER, Ricardo. *El exilio de la palabra: en torno a lo judío*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

GARZA, Cristina Rivera. “Los usos del archivo: de la novela histórica a la ficción documental”. s/d

GERCHUNOFF, Alberto. *Los gauchos judíos*. Buenos Aires: Aguilar, 1975.

GIORDANO, Alberto. *Una posibilidad de vida: escrituras íntimas*. Rosario: Editora Beatriz Viterbo, 2006.

GONÇALVES, A. M. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2010.

GONZÁLEZ, Elena Palmero. *Entre traços e rasuras*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Faperj, 2013.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUBERMAN, Ariana; METER, Alejandro. *Memoria y representación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Porto Alegre: L&PM, 2004.

KAMENSZAIN, Tamara. *O eco da minha mãe*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda. 2011

KANZEPOLSKY, Adriana. *Signos y motivos de una memoria*. *Revista Bazar Americano*. Consultado el 22 de mayo, 2007. http://www.bazaramericano.com/resenas/Kanzepolsky_suez.htm.

KLINGER, Diana irene. *Escritas de si, escritas do outro*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda. 2007

KOHL BINES, Rosana. “No precipício da língua”, In: *Escritas da violência. Vol. II/ Representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina*. (org. Márcio Seligmann-Silva, Jaime Ginzburg e Francisco FootHardman), Rio de Janeiro, 7Letras, 2012.

KOLTAI, Caterina. *O Estrangeiro*. São Paulo. Editora Escuta. 1998

KRISTEVA, JULIA. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro. Rocco, 1994.

LAJOLO, Marisa. “Infância de papel e tinta” In: FREITAS, Marcos César. org. *História social da infância no Brasil*. São Paulo: Cortez, 1997.

LACAN, Jacques. *La Família*. Rosario. Homo Sapiens, 1977.

LE GOFF, J. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. 5ª ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008

LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*. Rio de Janeiro: Editora Record. 2009.

NORA, Pierre. “Entre memória e história – a problemática dos lugares.” Trad. Yara Aun Khoury. Revista Projeto História, São Paulo PUC-SP, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

MELMAN, Charles. *Imigrantes: Incidências subjetivas das mudanças de língua e país*. São Paulo. Editora Escuta, 1992.

MOLLOY, Sylvia. *Desarticulaciones*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

NESTROVSKY, Arthur e SELIGMAN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo. Editora Escuta, 2000.

ONEGA, Gladys. *La inmigración en la literatura argentina*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional del Litoral, 1965.

PIGLIA, R. *Respiración Artificial*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.

POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio.” In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: vol. 2, nº 3, 1989.

_____. Memória e identidade social. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PREMAT, Julio. *Pasados, presentes, futuros de la infancia*. Revista Cuadernos LIRICO.

RICOEUR, P. *A memória, a história e o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Editora UNICAMP, 2007

ROBERT, Marth. “Romance das origens. Origens do romance. São Paulo. Cosac Naif, 2007.

ROTH, Philip. *Complexo de Portnoy*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

ROUDINESCO, Elizabeth. “La familia en desorden”...

SARLO, B. *Tempo pasado. Cultura da memória e guiñada subjetiva*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Literatura e trauma: um novo paradigma". In: *O local da diferença*. São Paulo. Editora 34, 2005.

_____. *História, Memória, Literatura*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

SAIAD, Abdelmalek. "O que é um imigrante". In: *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo. Companhia das Letras, 2003.

_____. (1984) "Recuerdos del Invierno". Revista Bazar Americano, 22. Consultado em 5 de junho de 2014. www.bazaramericano.com/media/punto/coleccion/revistasPDF/22.pdf

SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

SARLO, B. *Tempo passado*. Cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

SEIXAS, Jacy Alves de. "Percursos de memórias em terras de história: problemas atuais." In: BRESCIANI, S.; NAXARA, M. *Memória e (res)sentimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004. P. 37-58.

SINAY, José. *Los crímenes de Moisés Ville: Una historia de gauchos y judíos*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2013.

SNEH, Perla. *Palabras para decirlo*. Buenos Aires: Editorial Paradiso. 2012

SOUSA, Mariana Jantsch. "A memória como matéria prima para uma identidade: apontamentos teóricos acerca das noções de memória e identidade". Revista Graphos, v. 16, n. 1, 2014: 91-117.

SOUZA, Neusa Santos. "O estrangeiro: nossa condição". In: *O estrangeiro*. São Paulo. Editora Escuta. 1998

- SPIEGELMAN, Art. *Maus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986 e 1991.
- SUEZ, Perla. *Trilogía de Entre Ríos*. Buenos Aires. Grupo Editorial Norma, 2006.
- TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona. Editorial Paidós, 2000.
- TRABUCCO, A. *La resta*. Santiago de Chile: Demipage, 2014.
- VAZ, Artur Emilio Alarcon; BAUGARTEM, Carlos Alexandre; CURY, Zilda Ferreira. *Literatura e Imigração: sonhos em movimento*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG, POS-LIT; Rio Grande: UFRG, PPG Letras: História da Literatura, 2006.
- VEZZETI, Hugo. "Variaciones sobre la memoria". Revista Bazar Americano, 56. Consultado em 13 de maio de 2014. www.bazaramericano.com/media/punto/coleccion/revistasPDF/22.pdf
- WALD, Pinie. *Pesadilla*. Buenos Aires: Ameghino, 1936
- WIESEL, Elie. *A Noite*. São Paulo: Ediouro, 2006.
- YERUSHALMI, Yosef Haiym. *Zakhor: história judaica e memória judaica*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.
- ZAMBRA, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Santiago de Chile: Ed. Anagrama, 2011.