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

DEBORA DUARTE DOS SANTOS

“Un mundo más allá del mío”: violência e inocência
em *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba

(versão corrigida)

São Paulo
2014

DEBORA DUARTE DOS SANTOS

“Un mundo más allá del mío”: violência e inocência
em *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba

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

Área de Concentração: Literatura Hispano-Americana

Orientador: Pablo Fernando Gasparini

De acordo, _____.

São Paulo
2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S237" SANTOS, Debora Duarte dos
"Un mundo más allá del mío": violência e inocência
em La casa de los conejos, de Laura Alcoba / Debora
Duarte dos SANTOS ; orientador Pablo Fernando
GASPARINI. - São Paulo, 2014.
203 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola
e Hispano-Americana.

1. Literatura Argentina. 2. Discurso Narrativo.
3. Memória. 4. Violência. I. GASPARINI, Pablo
Fernando, orient. II. Título.

Autora: SANTOS, Debora Duarte dos.

Título: “*Un mundo más allá del mío*”: violência e inocência em *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba.

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

Aprovado em 10 de fevereiro de 2014.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Pablo Fernando Gasparini

Instituição: FFLCH/USP

Julgamento:

Assinatura: _____

Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva

Instituição: UNICAMP

Julgamento:

Assinatura: _____

Prof^ª. Dr^ª. Adriana Kanzepolsky

Instituição: FFLCH/USP

Julgamento:

Assinatura: _____

Dedico esta dissertação a Maria Betânia Duarte dos Santos e a Cicero Lima dos Santos, sempre encorajadores e amigos. A vocês, minha gratidão e admiração constante.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Professor Dr. Pablo Fernando Gasparini, a quem admiro como pesquisador e como pessoa. Sempre muito teórico e ético, me embalou no halo da vida acadêmica, encorajando-me a seguir com brilho no olhar e determinação. A você, querido mestre, meus sinceros agradecimentos.

Agradeço a leitura dos membros do Exame de Qualificação, professoras Adriana Kanzepolsky e Ana Cecilia Olmos, que sempre se disponibilizaram a me ouvir e cujos olhares e contribuições me fizeram percorrer novos caminhos. Agradeço também aos estimados professores Márcio Seligmann-Silva (UNICAMP) e Adriana Kanzepolsky (USP), que aceitaram o convite para participar da banca de defesa.

Aos professores do Departamento de Letras Modernas- Área de Espanhol, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)- Faculdade de Ciências e Letras de Assis, em especial ao Professor Dr. Antonio Roberto Esteves, quem me ensinou a ver as literaturas de língua espanhola com encantamento e espírito investigativo.

A Professora Dr^a. Silvia Adoue pelos debates sobre os processos históricos na Argentina e por me apresentar a Diego Valdiez, quem me colocou em contato com María Isabel Chorobik de Mariani.

A María Isabel Chorobik de Mariani por receber-me em sua casa, em La Plata, Argentina.

A Deus, porque me permitiu chegar.

Aos meus pais, Maria Betânia e Cicero, pessoas brilhantes com as quais aprendi a respeitar a vida.

Aos meus queridos irmãos, Deyse e Jonathan, grandes interlocutores e amigos no decorrer dessa jornada.

Agradeço a toda minha família e aos amigos que sempre estiveram ao meu lado.

A Danilo de Oliveira Demetrio e família.

Aos amigos Clarisse Lyra, Gustavo Spandau e Rafaela Procknov, pelas tantas gentilezas, leituras e conversas sobre as peculiaridades do universo literário latino-americano.

Aos queridos amigos Elielson Sgarbi e Clarisse Lyra pela leitura minuciosa do texto. Ao colega Daniel Garcia pelas traduções em inglês e a Thiago Silveira pela edição das imagens.

Ao Laboratório de Investigação Teatral da Cia Pau D'Arco- "Núcleo Zámek", em especial aos diretores Luis Pasquarelli e Bia Szvat e aos atores Regis Alves e Hugo César. Agradeço a todos pelas tantas vezes que me tiraram de um mundo integrado e repleto de comedimentos.

A William Pereira, com carinho.

A FAPESP pelo apoio financeiro de suma relevância para a realização desta pesquisa.

Sobre aquilo que não se pode falar, o melhor é calar, dizia Wittgenstein. Como falar do indizível? [...] Que diríamos hoje que é o indizível? [...] Esse mundo está além da linguagem, é a fronteira onde se encontram as cercas da linguagem. Arame farpado: o equilibrista caminha, descalço, sozinho lá em cima, e procura ver se é possível dizer alguma coisa sobre o que está do outro lado.

(Ricardo Piglia, 1987, p.194).

RESUMO

SANTOS, D. D. dos. ***“Un mundo más allá del mío”: violência e inocência em La casa de los conejos, de Laura Alcoba***. 2013. 203f. Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Este trabalho apresenta uma leitura crítica do romance *La casa de los conejos*, da escritora Laura Alcoba, publicado em 2006 sob o título *Manèges: petite histoire argentine* e traduzido ao espanhol por Leopoldo Brizuela no ano de 2008. A análise em questão se enviesa pelos distintos transbordamentos temáticos e estratégias discursivas explorados no romance alcobiano, tais como: o elemento histórico, visto que o pano de fundo que sustenta a obra é o da última ditadura militar argentina, ocorrida na década de 70; a violência, que inclusive é um tema recorrente no modo alcobiano de narrar; a problemática dos gêneros, eixo de suma relevância nas discussões sobre literatura hispano-americana na contemporaneidade e, principalmente, a ficcionalização da voz infantil, ou da inocência, já que o enredo se concebe sob a perspectiva narrativa de uma *niña*, filha de militantes *Montoneros*, movimento de oposição à ditadura militar. Ademais, desde uma perspectiva teórica, interessa-nos refletir sobre os conceitos de trauma e de testemunho, tendo em vista que este trabalho também se esteia na necessidade de explorar o lugar que a escritora Laura Alcoba assumiu para contar os retalhos de sua infância argentina e as experiências que, enquanto sobrevivente, estabeleceu com os espaços em branco, deslocamentos e olvidos, próprios da memória.

Palavras-chave: *La casa de los conejos*, Ditadura Militar Argentina, Inocência, Violência, Memória.

ABSTRACT

SANTOS, D. D. dos. “*A world beyond mine*”: violence and innocence in *La casa de los conejos* by Laura Alcoba. 2013. 203f. Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

This paper is on a critical reading of the novel *La casa de los Conejos*, by Laura Alcoba, published in 2006 under the title of *Manèges: petite histoire argentine* and translated to Spanish by Leopoldo Brizuela in 2008. The analysis in question is skewed by distinct thematic overflows and discursive strategies explored in Alcoba's novel, such as: historic element, since the backdrop that sustains the work is the last Argentinean military dictatorship, which took place in the 70s; violence, which is a recurrent theme in Alcoba's narrative style; the gender problem, a central feature of vital concernment on discussions about Hispano-American literature in the contemporary world and, mostly, the fictionalization of child's voice, or the innocence, since the plot is on the narrative perspective of an *niña*, daughter of *Montoneros* militants, a movement in opposition to the military dictatorship. Furthermore, from a theoretical perspective, it concerns us to reflect about the concepts of trauma and witness, bearing in mind that this paper is also on the need to explore the place which Laura Alcoba took over to tell the shreds of her Argentinean childhood and the experiences as a survivor that were established with the blank spaces, displacements and oblivion, from her own memory.

Keywords: *La casa de los conejos*, Argentinean Military Dictatorship, Innocence, Violence, Memory.

SUMÁRIO

Introdução	13
1. Capítulo I. Entre a história e a literatura: diálogos	17
1.1. Revisitando paradigmas: a memória argentina	18
1.2. Governo Perón-Perón e o Golpe de Estado: caracterizações	22
1.3. Processo de Reorganização Nacional (PRN).....	33
1.4. Democracia e Políticas dos Direitos Humanos	41
2. Capítulo II. A ficcionalização da voz infantil	51
2.1. Rastros de sangue ou as marcas da história	52
2.2. Violência e Morte como macrocosmos hermenêuticos	54
2.3. A negação e os indícios do trauma	70
2.4. A protagonização no circuito do elemento recalcado.....	74
2.5. <i>Recuerdos y desacuerdos</i> : a perlaboração da tragédia	81
2.6. A “voz da infância” como estratégia discursiva.....	85
3. Capítulo III. O giro <i>ad eternum</i> da <i>calesita</i> nas narrativas alcobianas.	99
3.1. Perseguições: O retorno ao tema da morte	100
3.2. A imagem do guerrilheiro essencial	106
4. Capítulo IV. O estatuto autobiográfico: um ponto intervalar	116
4.1. O autor: sua morte e ressurreição	117
4.2. A fragmentação do “eu” e as ambiguidades na ficcionalização do “real”	124
4.3. As narrativas do “eu” na literatura hispano-americana contemporânea	139
4.4. Herança alcobiana: resgates e tensões	142
Considerações Finais	150

Adendo- Entrevista com María Isabel Chorobik de Mariani	153
*Observações para uma possível análise da entrevista	170
 Referências Bibliográficas	 197

Introdução

Estudar uma obra como *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba é uma empreitada que demanda algumas posturas, uma delas é estar disposto a conhecer os demônios que se somam a uma época de sombras e horrores. *La casa de los conejos* é a representação de uma Argentina marcada pelo medo e solapada pela repressão dos anos 70; é ainda uma zona de intersecção entre o passado e o presente daquela que nos expõe uma biografia subordinada à realidade cortante inerente ao contexto da ditadura militar.

Na experiência apresentada por Laura Alcoba vemos um enredo no qual se conjugam os sintagmas da ficção e da “realidade”, sendo que tal estrutura não opera tão simplesmente como um deslocamento qualquer, mas sim como uma potencialidade da obra. Ao tensionar o “real” com a representação a escritora propõe a travessia pela imaginação, de modo que esta dê “conta daquilo que escapa ao conceito” (Seligmann-Silva, 2003).

No decorrer deste trabalho trataremos de visitar elementos centrais que, paulatinamente, desenham o romance alcobiano. No primeiro capítulo, apresentamos um recorrido histórico acerca do que foi o século XX na Argentina. Sustentamo-nos em conceitos e reflexões presentes em três referenciais teóricos centrais: *A Ditadura Militar Argentina: 1976-1983: Do golpe de estado à restauração democrática* (2007), de Novaro e Palermo, *História contemporânea da Argentina* (2006), de Luís Alberto Romero, e *Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad en la Argentina* (2012), de Hugo Vezzetti.

No segundo capítulo, incidimos de modo contundente na análise do romance que, para nós, revela aquilo que convencionamos chamar de rastros de sangue. Alcoba

apresenta a morte na condição de centro irradiador de suas elucubrações, isto é, como um macrocosmo hermenêutico. Sobretudo pelo fato de que ao longo do romance são frequentes as pulsões e evocações desse fenômeno. A morte é apresentada por meio de dois prismas básicos: de forma direta e de modo indireto. Além disso, observamos que é por meio de certas estratégias discursivas – tal como a utilização da voz da infância – que a autora retorna ao passado apresentando-nos sua própria história.

Prosseguindo, no terceiro capítulo exploramos algumas reflexões iniciais acerca dos diálogos existentes entre *La casa de los conejos* e os outros dois romances de Laura Alcoba: *Jardín Blanco* (2010) e *Los pasajeros del Anna C.* (2012). Em linhas gerais verificamos que as obras mencionadas também se encontram perpassadas pelo tema da morte, marcando assim uma opção que perfila o universo literário alcobiano, revelando-nos cenas incômodas e perturbadoras. Ainda no respectivo capítulo e conjecturando a propósito da morte, tentamos compreendê-la no coração da luta armada como a consequência de um ato heroico traduzido por meio da imagem do “guerrilheiro essencial”.

No quarto capítulo nos detemos nas problemáticas colocadas pela literatura recente. Para tanto, exploramos as discussões teóricas sobre as narrativas do eu, discussões que evidenciam os dilemas que regem a subjetividade contemporânea e que sinalizam as idiossincrasias do fazer literário atual. Em meio a estas ponderações, ressaltamos não somente os deslocamentos e migrâncias que configuram as narrativas do eu na atualidade, como também o distanciamento estabelecido entre o sujeito da enunciação e do enunciado, sendo estes os aspectos que nos interessam como aporte para pensar o texto de Alcoba.

Agregamos ainda ao corpo da dissertação um adendo no qual consta a transcrição de uma entrevista realizada com María Isabel Chorobik de Mariani. A entrevista concedida

em dezembro de 2012, na ocasião da visita à casa na qual transcorre a trama de *La casa de los conejos*, revela nosso desejo em trabalhar com elementos atrelados à problemática dos gêneros. De um lado, colocamos a ficção; de outro, o relato de uma sobrevivente, sendo que a narrativa construída pela senhora Mariani resguarda o anseio pela primazia do “real”. No caso do relato testemunhal, atrelado à sua intenção primeira, reside a necessidade de assegurar o *status* de veracidade, muito embora o *superstes* seja refém do tempo, de suas lembranças e esquecimentos. Aquele que testemunha recorre às evocações de seu pretérito, preocupando-se em conferir ao seu relato credulidade, o que explica seu recorrente apoio em dados comprováveis no mundo factual. Por isso, mesmo que o testemunho seja contado e recontado, a performance de seu enunciador sempre estará atrelada à manutenção dos mesmos aspectos estruturantes, numa tentativa de ser uma enunciação “homogênea”, menos ambígua e mais obediente a protocolos.

Por fim, evidenciamos nas considerações que encerram este trabalho que estudar o romance *La casa de los conejos* reflete a necessidade de, a partir de uma perspectiva crítica, apresentar ao público leitor brasileiro a produção estética da argentina Laura Alcoba, uma escritora pouco estudada na Argentina e praticamente desconhecida no Brasil. O que nos permite pensar, dentre outros aspectos, tanto a construção da identidade literária latino-americana contemporânea, quanto os constantes intercâmbios entre as histórias que configuram o continente.

Capítulo I

- Entre a História e a Literatura: Diálogos

1.1. Revisitando paradigmas: a memória argentina

Alguns episódios que assolaram as sociedades latino-americanas ao longo de seus processos históricos, como por exemplo os de colonização, os de escravatura, os das guerras perpetradas por aqueles que idearam a ascensão de uma pretensa raça ariana ao poder e os descabridos vivenciados pelos reféns daqueles que visaram à reordenação da vida nacional de tantos países, marcam o pano de fundo de inúmeros estudos, embora esses temas, mesmo sendo objetos de pesquisa de muitos intelectuais, não esgotem a plêiade de questionamentos que circundam a condição humana na contemporaneidade. A América Latina traduz em muito a equação de como as mazelas da truculência ressoaram na vida, nos modos de organização e nos costumes da sociedade civil, expondo os núcleos das circunstâncias a partir das quais a História foi submetida a uma realidade cujo aditivo dramático tornou-se intrínseco à sua conformação.

Podemos afirmar que as conjunturas do século XX e início do XXI operaram como símbolos fidedignos da eloquente efervescência social e cultural que tangenciou o continente. Os acontecimentos que se desdobraram nesse período histórico deixaram suas marcas e repercussões na história da humanidade, essa que se viu com sua bússola rescindida sem saber ao certo quais rumos percorrer. A vida afetou-se profundamente pelo sentimento de opressão e de perda.

Ainda hoje tais acontecimentos chamam a atenção dado o caráter de crueldade que disseminaram e a atualidade com que se apresentam na vida daqueles que sobreviveram para contar suas narrativas. As sociedades sobreviventes se viram submersas na tragédia de uma História que é, paradoxalmente, tanto velada quanto descoberta a cada dia.

No que concerne às ações de monolitismo institucional, tais como as ditaduras ocorridas no continente latino-americano, observamos casos como os do Chile, do Uruguai, da Argentina e, inclusive, do próprio Brasil, países cujas cenas de extrema intolerância ditaram a ordem do dia. A crise política esteve acompanhada de uma série de outras complicações, como por exemplo a destruição da autonomia dos projetos econômicos.

Na história da Argentina notam-se as marcas de um governo que foi despótico e opressor, uma vez que as ações dos militares acabaram por desenhar um país cujo capítulo sombrio de sua história se desdobrou numa espécie de “naufrágio social”, de acordo com Novaro e Palermo (2007).

Ainda pensando no recorte temporal mencionado, para Hobsbawn, no decorrer do século XX, os povos adentraram à “era dos extremos”, a qual será alcunhada por Seligmann-Silva como a “era das catástrofes”. Conceitos como esses formatam o ponto de partida das reflexões pautadas a seguir, sendo que a tese central desta dissertação tem, como eixo direcionador, pensar o terrorismo de Estado vivenciado pelos argentinos na década de 70 a partir das proposições arroladas no romance *La casa de los conejos* (2008), *corpus* literário do presente estudo.

Em seu romance de estreia Laura Alcoba discute os retalhos temporais que apresentam algumas situações na sociedade argentina da década de 70. A autora expõe ao início de sua obra uma epígrafe de Gérard de Nerval, bastante elucidativa, que é traduzida ao espanhol por Leopoldo Brizuela da seguinte forma: “*Un recuerdo, amigo mío, sólo vivimos antes o después*”. Nota-se, com a epígrafe, que o pensamento introdutório com o qual Alcoba brinda seu leitor aponta para a reflexão acerca das literaturas que advêm dos

períodos de luto. De acordo com Seligmann-Silva (2003, p. 58), se desperta “[...] antes de mais nada para a [...] culpa; pois [...] o compromisso ético estende-se à morte do outro, à consciência do fato de que a [...] visão de morte chegou ‘tarde demais’”. Tal fenômeno implica que ainda que a “visão de morte” tenha tardado com relação à sua chegada, o mais importante é que esse elemento tenha se incorporado à consciência, surgindo como uma espécie de renascimento. Nessa direção, *La casa de los conejos* não deixa de transitar por entre as veredas habitadas pelos dramas apresentados, sendo que para além da questão, a obra traz a contenda para o âmbito contemporâneo, marcando a travessia entre os períodos da ditadura e o reinício da democracia. Importa sublinhar que estes anos legitimaram-se pelo processamento do luto e pelo significativo roçar com a memória. Para Novaro e Palermo (2007, p.18): “[...] quando a memória se inclina para uma etapa que deixou como herança uma ferida como essa, ela se concentra nessa ferida marginalizando quase todo o resto”.

Ou seja, reviver – no sentido de dar *anima* àquilo que para o sujeito é sinônimo de dor, resultante dos episódios de truculência – implica em primeiro lugar a adoção de uma postura que sublinhe determinados aspectos e que descentralize uma série de outros, o que é plenamente admissível dado o caráter fragmentário da memória e sua consequente condição de esquecimento. Num segundo momento, nem por isso anódino, atrela-se o fato de que é inerente ao “real” a sua intraduzibilidade. Isto é, existe um território fronteiriço e impreciso entre os domínios da memória e os fatos da história; ou melhor: há como que uma linha tênue percorrendo a transposição do “real” para o verbal, tradução essa que será por todo o sempre parcial, jamais atingindo a pretensa totalidade.

Em *La casa de los conejos*, Alcoba aponta:

[...] antes de comenzar esta pequeña historia argentina, quisiera hacerte una última confesión: que si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo de una vez, olvidar un poco (ALCOBA, 2009, p. 11).

No excerto, observamos Alcoba revelar-nos que o esquecimento é uma característica *sui generis* da memória, visto que ao escrever o romance e (re)visitar a sua história, bem como a de todo o povo argentino, ela o faz “[...] *no [...] tanto por recordar como por ver si (ella consigue) [informação por nós introduzida] al cabo, de una vez [...]*”, e tão somente “[...] *olvidar un poco*”. Laura Alcoba é consciente dos “*inconvenientes de la historia para la vida*”, para fazer menção ao texto de Nietzsche¹, e isso se dá em decorrência do fato de que assim como anteviu o filósofo, nas palavras de Vezzetti (2009), “*Liberarse de la memoria fijada puede significar algo muy distinto de la amnesia si se plasma en una acción que reduce las fijaciones y [...] que congela el recuerdo; es decir puede no ser simplemente un modo de olvidar sino de **recordar mejor***” (VEZZETTI, 2009, p. 34, grifos do autor). Vemos com isso que memória e esquecimento atuam como paradigmas uníssonos, sendo que o tema da memória é crucial no contexto argentino, já que a todo tempo as políticas do discurso que hoje são tidas como oficiais no país, bem como a atuação dos organismos de Direitos Humanos, se debruçam de forma contumaz sobre a questão do esquecimento daquilo que foi a tragédia ditatorial. Consoante, o discurso das instâncias governamentais e dos organismos dos Direitos Humanos da sociedade argentina vislumbra mais bem lutar para que o ocorrido na última ditadura militar não se torne passível de apagamento.

¹ Mencionamos aqui Nietzsche, Friedrich. *Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida* (1873). Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006. (pp. 16-17).

1.2. Governo Perón- Perón e o Golpe de Estado: caracterizações

Os processos políticos desenvolvidos na Argentina denotam as circunstâncias que aos poucos foram se suturando e que como consequência reverberaram no episódio mais dramático do país: a última ditadura militar, antecedida por cinco golpes de Estado. Possivelmente, desde a ascensão de Yrigoyen ao poder (isto no começo do século, em 1916), o país, mesmo com muitos obstáculos e incipientemente, adentrava ao espaço democrático, uma vez que aquele foi o primeiro presidente eleito por meio do voto secreto e obrigatório.

O cenário político argentino acabou sendo atravessado por uma série de complicações. Ou seja, a situação política, em certa medida, apontava para a existência de instabilidades no panorama. Tanto é verdade que a inconstância culminou, já em 1930, no primeiro golpe de Estado, contra o então presidente Yrigoyen. Desse modo, nota-se que alguns processos que se deram antes mesmo do último golpe trataram de evidenciar as fragilidades políticas na qual a Argentina havia submergido.

No presente trabalho, não pretendemos um detido aprofundamento de como os mencionados golpes de Estado se desdobraram. Entretanto, antes de explicitar o contexto do último propriamente dito, que nos interessa à medida que dialoga com a obra aqui estudada, mencionaremos apenas mais dois, ocorridos nos anos de 1943 e 1955, sobretudo porque estes têm estreita relação com a figura de Perón na política.

Em *História Contemporânea da Argentina* (2006), de Luis Alberto Romero, observa-se que o “[...] governo militar que assumiu em 4 de junho de 1943 foi encabeçado sucessivamente pelos generais Pedro Pablo Ramírez e Edelmiro J. Farrell” (ROMERO, 2006, p. 91). Durante esse período, Juan Domingo Perón aditou motivações, estímulos e

contatos que o fortaleceram, até que em 1946 venceu as eleições para presidência da República. Para Romero:

O peronismo surgiu durante a guerra e no imediato pós-guerra, no quadro de um conflito social intenso, alimentado pelo próprio Estado. Com o passar do tempo, derivou, em parte, para um forte enfrentamento político, que separava o oficialismo da oposição, e também para um embate mais cultural que social. O Estado tinha trabalhado muito para enquadrar os conflitos sociais em uma concepção mais geral de harmonia de classes, de uma comunidade de interesses e de negociação, que a autoridade arbitrava. Ao mesmo tempo, tinha deslocado a briga para o campo imaginário da sociedade (ROMERO, 2006, p. 114).

Iniciava-se, portanto, a história de um político, militar e presidente que marcaria profundamente a história de toda uma nação. Perón presidiu a Argentina em três momentos distintos: o primeiro corresponde aos anos de 1946 a 1952; o segundo compreende os anos de 1952 a 1958, sendo que no ano de 1955 ele acabou sofrendo um golpe militar, e em consequência teve que se exilar; por fim, a terceira ocasião de Perón na política presidencial argentina foi de 1973 até 1974, sendo que o presidente veio a falecer em julho daquele ano.

A figura de Perón importa em larga medida para a compreensão daquilo que foram os processos sociais e políticos pelos quais passou a sociedade argentina do fim do século. Tão marcante foi sua relevância que ainda é possível identificar os ecos dessa história nas conjunturas contemporâneas. Desde a primeira atuação na condição de presidente da república argentina Perón se viu coibido por vários segmentos da oposição, instâncias que pertenciam não somente à Junta Militar, mas também à sociedade civil – grupos autodenominados “antiperonistas”. No que concerne à primeira atuação de Perón na política presidencial, Romero (2006) explana o seguinte:

Perón completou seu mandato de seis anos e foi reeleito em 1951, para ser deposto por um golpe militar em setembro de 1955. Nestes 12 anos que foi a figura central da política [...] Perón e o peronismo imprimiram

na vida do país uma mudança substancial e durável [...] (ROMERO, 2006, p. 91).

Conforme apontado por Romero, a figura de Juan Domingo Perón e o conceito que se tem do peronismo representam divisores de água para a vida social, cultural e política da Argentina. Perón, apesar de, ainda hoje, ser visto como uma personalidade incapturável – considerado a partir de uma perspectiva plurifacetada que o relaciona a um sujeito ora esquerdista ora de direita conservadora e, inclusive, como indivíduo cuja essência é ora mítica ora militar –, soube imiscuir-se nos mais diferentes domínios sociais. E foi dessa forma que

Perón assumiu totalmente o discurso da justiça social, da reforma justa e possível, à qual se opunham o egoísmo de uns poucos privilegiados. Essas atitudes sociais, enraizadas em práticas igualmente consistentes, vinham sendo elaboradas durante os dez ou 20 anos anteriores, o que explica a aceitação obtida pelas palavras de Perón, que contrapôs à democracia formal de seus adversários a democracia real da justiça social, e dividiu a sociedade entre o “povo” e a oligarquia (ROMERO, 2006, p. 97).

Perón percorreu um longo período de elaboração de suas práticas antes mesmo de exercê-las. Outro fator incisivo na política peronista foi o fato de ela ter possibilitado à Argentina, ajudada pelo contexto da segunda guerra, reerguer-se mundialmente, colocando o setor agropecuário como “mola mestra” de sua economia e desenvolvendo uma política industrial.

Perón assumiu condutas cujas metas gerais se centralizavam no controle dos grupos sindicais, instalando-se no país “margens de manobra”. O grupo consolidado até aquele momento se reconfigurou e assumiu novos contornos, já que os membros que compunham a levantada peronista começaram a ser substituídos por indivíduos escolhidos

meticulosamente pelo próprio presidente. Como exemplo, podemos citar Eva Perón, que também se converteu em figura pública. Eva tornou-se responsável pela Secretaria do Trabalho, que antes era função de seu marido. A jovem conhecida popularmente como *Evita* foi responsável por travar situações de intercâmbio entre os movimentos sindicalistas e o governo, de modo a mediar e a equilibrar possíveis confrontos.

Em seu segundo mandato, previsto para o período de 1952 a 1958, mas que durou apenas até 1955, dois fatos marcaram profundamente os encaminhamentos pessoais e políticos da vida de Perón: o primeiro refere-se à morte de *Evita*, em julho de 1952, e o segundo, ocorrido em meados de 1955, quando Juan Domingo Perón foi surpreendido por uma tentativa de golpe de Estado, que ficou conhecida como Revolução Libertadora, na qual comandos civis praticaram ações de extrema violência como o bombardeio alentado em *La Plaza de Mayo* perpetrado por um setor das Forças Armadas, matando entre 300 e 400 civis. O primeiro presidente da Revolução Libertadora foi Aramburu, caracterizado como um sujeito extremamente truculento, tendo inclusive legitimado a violência contra os militantes peronistas.

O então presidente decidiu que mais prudente seria dar por encerrada a “*Revolución*”, visto que o cenário demandava certa preocupação. Perón se viu na necessidade de instigar os revolucionários ao estabelecimento de diálogos entre ambas as partes. Entretanto, a primeira tentativa de discussão se viu fadada ao insucesso, já que no ano de 1955, isto é, no terceiro ano de seu segundo mandato presidencial, Perón foi vencido pelas Forças Armadas, tendo que se exilar primeiro no Paraguai, depois no Panamá para, por fim, instalar-se em Madri. Foi durante o período de exílio que o general se casou com María Estela Martínez de Perón, mais popularmente conhecida como *Isabelita*.

Muito embora Perón tenha sido expatriado, o peronismo prosseguiu ativo nos interstícios da política argentina. Os partidários de Perón continuaram aditando forças ao longo da dita “*Revolución Libertadora*”, conduzindo manifestações em suas mais distintas modalidades. O grupo que ficou conhecido como “*Resistencia Peronista*” não refreou as contravenções que possuía em relação à política predominante na conjuntura da época.

No fim do ano em que encerraria o segundo mandato, 1958, e tendo em vista a iminência de novas eleições presidenciais, Frondizi chega ao poder, inicialmente com apoio de certos setores peronistas, cujo partido estava proscrito.

Depois do golpe que derrubou Perón sucederam-se governos sem eleições. O primeiro governo eleito pelas urnas — embora com a proibição do peronismo — foi o de Arturo Frondizi (1958-1962), que conviveu com a difícil conjuntura de receber pressões de várias instituições e de vários setores da sociedade argentina. Frondizi sofreu outro golpe de Estado que colocou J. M. Guido, até então presidente provisório do senado, na presidência da República. Guido ocupou o cargo, enquanto a estrutura militar tentava encontrar uma saída para o conflito entre “azules” e “colorados” (ETULAIN, 2006, p. 320).

Assim sendo, Perón continuou exilado e o contexto político argentino avançou gestando reveses.

Convém destacar que inúmeros movimentos surgiram no decorrer dos processos revolucionários, movimentos tanto de esquerda quanto de direita. Dentre os grupos que levantaram bandeira encontram-se o *Ejército Revolucionario del Pueblo* (ERP) e os Montoneros; sendo que, o primeiro grupo simbolizava uma vertente “não peronista”, ao passo que o segundo denotava o “peronismo de esquerda” e cuja origem estava na juventude católica da época. Claro está que em momento algum o presidente que se

encontrava no degredo explicitou formalmente favoritismo político², contudo tampouco evidenciou discordâncias com os mesmos. Obviamente, tais aspectos se atrelam a questões estratégicas muito bem delimitadas, interessando-nos apenas o fato de que os constantes câmbios e nuances foram aos poucos definindo as fragilidades políticas do período.

Dentre as questões que merecem ser pensadas a propósito do degredo de Perón e de suas tentativas de retorno à Argentina, estão os objetivos da “*Revolución Libertadora*”, que nos interessam na medida em que essa revolução visava à derrocada e à proscrição de Perón e do peronismo do poder. Desse modo, e em contrapartida, “[...] essa luta pela liberação nacional, para Perón, significou a luta pela recuperação de seu poder político na Argentina e, nesse sentido, uma luta em várias frentes, mas apenas contra os que o haviam expulsado do governo e do país, em 1955”, tal como nos aponta Etulain (2006, p. 319).

O período de degredo vivido por Juan Domingo Perón esteve associado ao intento de regresso. O estar fora de sua pátria reduziu-se à busca pelo retorno. Tais questões foram, de certo modo, o norte de muitos periódicos da época. Podemos observar tais problemáticas a partir de trechos extraídos do livro *Perón: Exilio, resistencia, retorno y muerte, 1955-1974*, cuja autoria é de Norberto Galasso. Em seu livro o autor expõe algumas falas de Perón aos principais jornais da época, *La Opinión* e *La Nación*, respectivamente:

1. El 22 de octubre, el diario *La Opinión* reproduce declaraciones del General a un diario italiano: “Si voy para no hacer nada, tanto vale quedarse en Madrid. Quiero decir – responde Perón – que retornaré a

² Talvez não explicitamente pudessem ser notados favoritismos políticos por parte de Perón, entretanto nota-se que a postura do ex-presidente era marcadamente pendular, o que se deve ao fato de sua necessidade de manter o poder. A partir de 73/74 é que Perón pende para a direita, expressando suas preferências. Sublinhamos ainda que durante o exílio o mesmo apoia as “formações especiais”, isto é a guerrilha. Depois de seu regresso, Perón inclina-se à chamada “burocracia sindical”, ou seja, a direita peronista. Suas preferências tornam-se tão evidentes que em determinada situação o mesmo chega a expulsar os *montoneros* da *Plaza de Mayo*, tratando-os de “[...] imberbes e estúpidos”, tal como assinala Olmos (2001, p. 202).

Argentina si será útil para curar las heridas del país y repacificarlo, a fin de que encuentre tranquilidad, trabajo y bienestar. Si esto no es posible, ¿qué haría? Tanto vale, entonces, que me quede aquí [...] Si los actuales gobernantes tratan de sofocar un vez más voluntad popular, no habrá más tiempo para solucionar pacíficamente nuestros asuntos. En tal caso, perdurando el desastre, no se podrá oponer más que la violencia” (p. 1124) [La Opinión. 28/10/1972].

2. Días después, *La Nación* reproduce estas declaraciones del General: “No se trata de un retorno inmediato. He dicho que volveré a la Argentina el día que mi presencia sea realmente útil a la obra de reconstrucción. Pero el régimen instaurado actualmente es un régimen de violencia dictatorial. Se fusila, se masacra a nuestros partidarios [...]. La violencia del gobierno trae aparejada la violencia del pueblo. Volver a mi país de improviso, con el riesgo de provocar una prueba de fuerza más violenta todavía, no me interesa. A mi edad no se juega así. Podría haberlo hecho cuando estaba aun en el poder y no lo hice [...] Mi regreso a la Argentina debe ser, a cualquier precio, una prenda de paz” (Idem) [La Nación. 28/10/1972].

Nesse sentido, identificamos que:

O país, politicamente atravessado pela questão do peronismo e sem conseguir superá-la, sujeitou-se a permanentes trocas de presidente. Na política, de um lado, estavam os setores dispostos a fazer alianças com os governos de turno (dentre eles, os peronistas que desejavam obter a legalidade para candidatar-se e que, para isso, aceitavam se apresentar como partidos peronistas independentes de Perón), de outro, ficavam os peronistas fiéis a Perón, que reivindicavam uma abertura política completa, sem restrições a Perón nem ao peronismo. Perón, desde o exílio, mantinha viva sua presença de líder máximo do movimento (ETULAIN, 2006, p. 321).

Após Guido veio Arturo Illia. Este último acabou sendo deposto por um golpe impetrado pelo general Onganía, “[...] tradicional opositor de Perón [...]” que “[...] manteve firme sua posição contra o peronismo, declarando em várias oportunidades que não havia autorização para que Perón retornasse do exílio” (ETULAIN, 2006, p.323).

O general Onganía inaugurou seu governo com novas proibições. Principalmente, a atividade política foi banida. Onganía era "azul", isto é, pertencia aos militares que rejeitavam absolutamente o peronismo, mas, no poder, sonhava com ser Perón. Dizia que o exército representa o povo, fazia discursos e aparecia em público sempre que podia. Anunciou um

governo sem limite temporal, com uma agenda definida pela reestruturação econômica, social e política. Perón declarou o regime de Onganía como sendo "gorila", que é uma expressão usada pelos peronistas para designar as posições antiperonistas e associá-las com as posições mais reacionárias. Ao mesmo tempo, Onganía projetou uma imagem de homem sóbrio, afastado da política e crente na tecnocracia. Em sua gestão — de junho de 1966 a junho de 1970—, conciliou modernização excludente com repressão. [...] Onganía, enquanto beneficiava o grande capital, impunha fortes pressões aos cidadãos, com quedas no nível dos salários, desemprego e controle permanente da polícia. O conflito social, nesses anos, acirrou-se, prova disso são a violência dos grupos armados e as *greves* dos setores do sindicalismo combativo (ETULAIN, 2006, p. 324-325).

Vale lembrar que vários foram os fatores que marcaram a presença do general Onganía durante o período que este se encontrou no poder. Dentre as principais, podemos destacar tanto o “*Cordobazo*”, ocorrido em maio de 1969, quanto a greve geral organizada pela Confederação Geral do Trabalho (CGT). De modo que o suposto cenário de ordem que se pensava existir no governo de Onganía foi dissolvido quando estudantes e militantes da classe operária mostraram estar em discordância com os postulados vigentes. As manifestações em massa se espalharam por todo país, ganhando força e impondo-se contra o poder ditatorial do presidente Onganía. Estudantes e trabalhadores uniram forças a fim de derrocar o corporativismo inerente ao governo do então presidente. Dessa forma, os anos 60 findavam sem proposições de estabilidade e/ou segurança na política argentina.

Outro fato que merece aqui ser mencionado refere-se à abertura de espaço político para o general Pedro Eugenio Aramburu, quem em 1955 tinha apresentado um governo antiperonista e, além disso, objetivou proscrever o peronismo da política argentina. Foi Aramburu quem elaborou o “Pacto de Proscrição”, cujo objetivo central pautava-se em dividir a sociedade entre peronistas e antiperonistas, criando os alicerces de uma política maniqueísta. A conduta adotada por Aramburu foi vitimada pelo setor popular, sobretudo pelo corpo de indivíduos que integravam o sindicalismo. Sublinhamos a pertinência de

tratar do marco histórico que foi a figura de Aramburu no cenário argentino, dado que em 29 de maio de 1970, Aramburu foi sequestrado, levado a “juízo revolucionário” e, por conseguinte, morto pela organização montonera. A morte de Aramburu desde então se incorporou ao cenário de construções míticas do imaginário social argentino, ficando ao lado de Juan Domingo Perón e Eva Duarte de Perón. Beatriz Sarlo em *A paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, Montoneros* (2005) assinala a constituição desse mito:

A singularidade de Aramburu (general e presidente, como Perón) fez de sua morte um mito maior da política argentina [...]. O simbolismo não poderia ser mais forte. Três nomes: Perón, Evita e Aramburu estabeleciam-se como marcos inamovíveis, e os três eram condensações intensamente simbólicas [...] (SARLO, 2005, p. 134).

É comum que se parta do pressuposto de que a morte de Aramburu tenha estrita relação com questões políticas relativas ao governo de Onganía, já que Aramburu, de certo modo, vislumbrava consolidar um levante opositor, cuja finalidade atrelava-se às questões eleitorais. No entanto, há que se destacar que a problemática é bem mais complexa do que os meandros comumente explicitados. Sobretudo porque a partir do sequestro e morte de Aramburu, nos anos 70, é que vemos surgir e se consolidar o movimento guerrilheiro Montoneros. Ainda através de Sarlo, citamos:

No dia 3 de setembro de 1974 a revista montonera *La Causa Peronista* ofereceu sua homenagem ao “Dia Montonero” [...] com a narração do assassinato de Aramburu [...]. No quarto parágrafo, repete-se o esquema da frase inicial: “Era o dia 29 de maio de 1970”, para introduzir a dimensão ideológico-política dos fatos [...]. “O dia em que o povo festejava o primeiro aniversário do Cordobazo”. Último e primeiro, aquele dia era um momento de transição no tempo [...]. Naquele dia [...] “havam nascido os Montoneros” [...]. A espetacularidade dessa coincidência não causal (já que os recém-nascidos Montoneros tinham escolhido justamente aquele 29 de maio) abre um capítulo explicativo [...], em que sintetizam os argumentos que fazem com que aquele sequestro fosse um fato indispensável à causa. Fundacional, batismal, identificador, pedagógico (SARLO, 2005, p. 139-140).

Consoante, além da morte do ex- presidente, vemos prefigurados nos atos de 29 de maio o nascimento do movimento de oposição, que se consagraria nos últimos anos da década de 70; surgimento esse que se fez estridente nos mais distintos rincões da Argentina. De modo que o partido demonstrou, de forma bastante clara, a que se prestava e quais procedimentos compunham seus arrojos militantes.

Lanusse, de 1971 a 1973, integra o cenário político, representando a derradeira figura a marcar os últimos momentos da proscrição do general Juan Domingo Perón. Isso porque no ano de 1973, passados 18 anos do exílio de Perón³, Héctor José Cámpora assume o poder, através de eleições democráticas, para em seguida ceder o território político a Perón, por meio de um novo chamado de eleições.

Num primeiro momento, as eleições são ganhas pelo peronismo, o que levou à presidência um representante do lado esquerdo, Héctor Cámpora. Posteriormente, Cámpora foi orientado a renunciar em nome de uma nova eleição, dessa vez, com Perón como candidato. Em 12 de outubro de 1973, Perón assumiu a presidência numa situação permeada pelas tensões entre a direita e a esquerda peronista. Mas o contexto de Perón era outro, pois já conseguira seu retorno à Argentina e até mesmo seu lugar de presidente da nação. Nesse novo contexto político e social, Perón tendeu para a direita, desprezou os grupos armados e as ideias libertárias dos jovens que até havia pouco insuflara. Dentro dos grupos de esquerda, a situação refletia o conflito da sociedade Argentina. Os condutores se tornaram cada vez mais obtusos quanto a decifrar as mensagens de Perón, que então não eram mais aquelas dos anos anteriores. Assim, o que tinha sido um quadro ideológico que justificava a liberação da nação passou a ser um mecanismo de negação dos reais interesses de Perón. Isso desencadeou uma perseguição cruenta aos jovens ativistas, que se

³ Vale a pena aclarar que o primeiro retorno de Perón a Argentina se dá no ano de 1972 (ou seja, 17 anos após seu exílio), sendo que o ex-presidente permanece por cerca de um mês no país e acaba retornando à Madri. No ano seguinte, 1973, ocorre a volta definitiva de Perón. De acordo com Ana Cecília Olmos em “Cronologia Política (1970-1983)”: “[...] uma multidão espera a chegada do líder no Aeroporto Internacional de Ezeiza, onde ocorre um confronto armado entre setores da esquerda peronista e da direita do partido, estes últimos sob o comando de López Rega; conhecido como o Massacre de Ezeiza, esse confronto teve um saldo aproximado de duzentos mortos e inúmeros feridos; o avião em que viajava Perón desviou para o Aeroporto Militar de Morón; no dia seguinte, o líder pronuncia um discurso omitindo os violentos acontecimentos, marcando, assim, seu primeiro distanciamento da esquerda do movimento peronista” (2001, p. 201).

acirraria ainda mais com a morte de Perón, no ano seguinte e com o golpe militar que aconteceu em 1976 (ETULAIN, 2006, p. 336).

Naquele mesmo ano de 1973, Perón retornou ao poder, pois no mês de “[...] setembro foram realizadas novas eleições e a chapa Perón-Perón, que o líder dividiu com a sua esposa Isabel (Maria Estela Martínez), obteve 62% dos votos (ROMERO, 2006, p. 186). Entretanto, a dobradinha “Perón-Perón” não durou muito, visto que Juan Domingo Perón veio a falecer em julho do ano seguinte. Logo após o trágico episódio para toda a comunidade argentina, quem assumiu o poder foi Isabel Perón e, ao contrário do que muitos esperavam, a líder não conseguiu arrendar forças para dar continuidade às demandas do governo. No romance *La casa de los conejos* há uma crítica referente à atuação governamental de Isabel Perón, tal como lemos a seguir:

La lamentable actuación de Isabel acababa de concluir, al fin, en esa noche del 23 al 24 de marzo de 1976, cuando el helicóptero que debía conducirla a la Residencia Presidencial de Olivos la había depositado en cambio en la prisión: el piloto, por supuesto, era un cómplice de los golpistas. Hasta el último momento, la *Presidenta* había hecho el ridículo y era objeto de burlas.

— ¿Viste? Era una mascarada. Por eso para ella terminó así de simple, sin que los militares tuvieran necesidad de pegar un solo tiro. Ella hacía mucho que ya no ejercía el poder. Con esta nueva Junta, las tres armas no hacían más que tomar oficialmente las riendas. Lejos de ser una sorpresa, este golpe de Estado del 24 de marzo implicaba, más bien, un blanqueo de la situación: todo esto, dijo Diana, aparecería en el periódico. [...] (ALCOBA, 2009, p. 96-97).

Desse modo, a atuação do governo de Isabel Perón, tida por muitos como fracassada, bem como sua retirada do poder, levou o domínio da sociedade argentina às mãos das Forças Armadas Argentinas, que se mostravam reticentes com relação aos caminhos a serem traçados para o país.

1.3. Processo de Reorganização Nacional (PRN) ⁴

“Na Argentina deverão morrer todas as pessoas necessárias para conseguir a paz do país”.

General Videla⁵

“Havia começado a guerra. Uma guerra oblíqua e diferente, uma guerra primitiva em seus procedimentos, mas sofisticada em sua crueldade, uma guerra à qual tivemos que nos acostumar aos poucos, porque não era fácil admitir que o país inteiro se via forçado a uma monstruosa intimidade com o sangue”.

Emílio Massera⁶

“Fizemos [...] nossos cálculos de guerra, e nos preparamos para suportar, no primeiro ano, um número de perdas humanas não inferior a 1.500 baixas. Nossa previsão era esta [...]”.

Firmenich a García Márquez⁷

Em *Ditadura Militar Argentina 1976-1983: do Golpe de Estado à Restauração Democrática* (2007), os autores Novaro e Palermo apontam que o Golpe de Estado foi recebido de forma passiva pelo corpo social, conduta essa que, como veremos mais adiante, foi fator decisivo para promulgar o êxito dos mentores do respectivo processo.

⁴ Processo de Reorganização Nacional, assim foi como se denominou o episódio ditatorial argentino, nome este dado pelas três armas (Exército, Marinha e Força Aérea), que acreditavam na prerrogativa de que era necessário “arrancar todos os males” da sociedade argentina, permitindo a esta a entrada em um novo “processo”.

⁵ (Videla *Apud* NOVARO; PALERMO, 2007, p.104).

⁶ (Massera *Apud* NOVARO; PALERMO, 2007, p. 87).

⁷ (Firmenich *Apud* NOVARO; PALERMO, 2007, p. 97).

Em meados de 1970, a sociedade argentina vivenciou um processo de despolitização, alheamento que emudeceu uma série de vitórias até então conquistadas. O episódio em questão se deve ao fato de que o quadro de militantes que se opunham à ditadura se viu enfraquecido e a sociedade, de uma forma geral, cedeu ao sentimento que vigorava, na época. Como resultado de uma sociedade que estava em plena bancarrota e eminentemente passiva diante dos eventos sociais, assentou-se uma nova configuração social, como se o grupo de militares tivesse recebido “carta branca”, para dar início à empreitada por eles elaborada. Conforme colocam Novaro e Palermo:

[...] cada um deveria se dedicar a seus afazeres [...]: as mulheres, a ser boas donas de casa, esposas e mães; os professores, a sua função apostólica de formar argentinos de bem e respeitadores da ordem; os estudantes, a estudar; os jovens, a aprender a obedecer e respeitar seus pais; os operários, a trabalhar com regularidade; os empresários, a produzir. Tudo isso ficou magnificamente sintetizado nos enormes cartazes instalados em Buenos Aires e outras cidades à vista dos motoristas: “o silêncio é saúde” (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 44).

O representantes da Junta Militar buscavam “reconstruir” a sociedade argentina, que para eles estava imersa num profundo caos, assim, “[...] para curá-la de seus males, os quais a convertiam numa presa fácil da subversão, impor-se-ia uma vigilância escrupulosa e uma disciplina definitiva [...]” (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 29-30). Iniciava-se, a partir da instauração do golpe de Estado, uma verdadeira dissolução nacional e, por parte da sociedade, alimentava-se o sentimento de total anestesia.

Prosseguindo, já em 1975, ainda no governo de Isabel Perón, os pressupostos levantados pela Junta Militar, tais como o terrorismo de Estado e a perseguição, ganharam força e se expandiram progressivamente. Desse modo é que teve início o Processo de Reorganização Nacional (PRN), que começou a ser refletido e arquitetado com mais contundência a partir de setembro de 1975. Lemos o seguinte em *La casa de los conejos*:

El proyecto del “Proceso” era “poner al país de pie”. “Frente al terrible vacío de poder”, Videla, Massera y Agosti se habían sentido en “la obligación, fruto de serenas meditaciones” de “arrancar de raíz los vicios que afectan el país”. Y así lo han declarado. “Con la ayuda de Dios”, esperan llegar a la “Reconstrucción Nacional” (ALCOBA, 2009, p. 97).

Com base nos documentos organizados nos meses subsequentes, a cúpula militar manteve-se segura quanto ao fato de que não precisaria administrar imprevistos no momento do golpe de Estado. A ação demonstrava-se estruturalmente arranjada e pronta para entrar em vigência, visando não somente “[...] minar o poder sindical” (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 56), como também quaisquer práticas comunistas contrárias às planificações arquitetadas. A sociedade “[...] devia ser desmobilizada, desativada politicamente e reordenada dos pés à cabeça” (Idem, 2007, p. 41). Claro está que com o falecimento de Juan Domingo Perón o processo de dissolução nacional sofreu efetiva aceleração.

Nesse momento, as Três Armas – Exército, Marinha e Força Aérea, representadas respectivamente pelos líderes Videla, Massera e Agosti – constituíram a abóbada militar, e, posteriormente, os três principais órgãos do poder ditatorial, a Junta Militar, o Poder Executivo e a Comissão de Assessoramento Legislativo (CAL), fizeram um

[...] diagnóstico [...] que enfatizava a necessidade de erradicar a subversão e o diagnóstico oligárquico-conservador que apontava para a eliminação da proeminência do setor industrial no campo econômico tenderia a coincidir em meios e fins: o berço da subversão, a Argentina populista, tinha por pilares dois setores que deviam ser drasticamente redefinidos: uma classe operária “indisciplinada” e um empresariado industrial “ineficiente” [...] esta era a primeira vez que militares e conservadores livre-cambistas concordavam inteiramente no diagnóstico e na terapia: deviam-se destruir as bases da desordem, havia que liquidar a “Argentina maldita”, acabando para sempre com a insolência das entidades políticas e sociais dos setores populares, seus sindicatos, seus serviços sociais, e até boa parte das fábricas nas quais essa “praga” tinha seu ponto de apoio fundamental [...].

Na verdade, disciplinar a sociedade rebelada desde o advento do peronismo tinha tanto de restauração da “segurança” e dos “valores nacionais” como de vingança histórica. Ela tomava corpo, não por acaso, no que era percebido como uma oportunidade única e que não se repetiria: a conjuntura do “refluxo” popular assinalada pela decomposição do governo de Isabel Perón, a impotência da democracia de partidos, o desconcerto das organizações populares diante dos resultados de suas próprias ações e das atividades da guerrilha; em suma, uma ocasião que não se podia deixar passar para extirpar pela raiz as condições “estruturais” que, se mantidas, dariam impulso, mais cedo ou mais tarde, a uma nova onda populista [...] (NOVARO, PALERMO, 2007, p. 49-50).

A irrupção militar, que se deu em 1976, tratou de não cometer as mesmas ocorrências provocadas pelas Forças Armadas desde a década de 30. Isto é, o “novo” perfil escolhido pela Junta Militar de 76, caracterizou-se pelo desenvolvimento e execução de estratégias incisivas e programáticas, a fim de estabelecer um governo mais fortemente estruturado, capaz de patrocinar a “reordenação” da vida política e social da Argentina.

Desse modo, observamos que o ano de 1976 começou da forma mais truculenta que se possa imaginar, pois a dinâmica inerente a esta fase apontava uma crise que se estendia desde o esfacelamento das instituições até a ruína do setor econômico. Os momentos iniciais do governo peronista foram o espólio principal para o funcionamento das engrenagens econômicas. No entanto, foi o próprio governo autoritário de Isabel Perón que acabou por financiar o afogamento do país no que concerne à conjuntura econômica. Jornais da época denunciaram o cenário crítico que havia se instaurado na Argentina. Iniciava-se um dos períodos mais cruéis e longos da história argentina: O Golpe de Estado e o Processo de Reorganização Nacional (PRN).

Podemos afirmar que as ditaduras, de um modo genérico, foram projetos dizimadores, cujas bases sustentaram-se no integral dilaceramento dos homens e de suas

culturas. Esses processos podem ser vistos como práticas homogeneizadoras e incapazes de colocarem a tônica em estruturas dialéticas, de tal modo que os grupos sociais afetados tiveram de suplantar as facetas de suas próprias práticas, cedendo lugar a uma visão unilateral de direitos, deveres e ideias. No caso da Argentina, a empreitada ditatorial não foi diferente daquilo que se vislumbrava em todo o continente, pois o regime vivido pelos argentinos nos anos de 1976 a 1983 é considerado pelos estudiosos como extremamente repressivo e cruel, uma vez que se estima que cerca de trinta mil pessoas estejam entre os desaparecidos e/ou assassinados. Esse cenário resulta em índices alarmantes na sociedade, pois a violência ademais de política era econômica e suas bases institucionais também haviam sido afetadas. Novaro e Palermo apontam que:

A economia havia permanecido estagnada depois dos efêmeros êxitos iniciais do acordo peronista, e as perspectivas não eram nada animadoras. O aumento do preço internacional do petróleo e a desvalorização dos alimentos anunciavam crescentes desequilíbrios na balança comercial. A inflação disparava apesar das tentativas desesperadas e mais ou menos ortodoxas de controlá-la [...]. O jornal *La opinión* noticiou no mesmo mês de março (1976) que naqueles dias se registrava um assassinato político a cada cinco horas, e a cada três explodia uma bomba. Em dezembro, haviam se contabilizado, segundo o matutino, 62 mortes decorrentes da violência política. Em janeiro elevaram-se a 89 e chegaram a 105 em fevereiro, a maior parte delas provocada por grupos paramilitares que percorriam as ruas brandindo suas armas diante do olhar aterrorizado dos transeuntes e do silêncio cúmplice das autoridades. Enquanto isso, o governo e o peronismo se debatiam em graves conflitos internos que os impediam de reagir frente ao firme avanço militar. Na madrugada de 24 de março de 1976, os edifícios do governo e o Congresso Nacional foram ocupados pelas Forças Armadas. O mesmo aconteceu nas estações de rádio e televisão de Buenos Aires e nas principais cidades do interior. Durante a noite, as tropas haviam cercado numerosas instalações industriais e ocupado as sedes dos principais sindicatos. Nas horas seguintes, por intermédio dos meios de comunicação de massa, comunicou-se ao país que uma Junta de comandantes das três armas havia decidido pôr fim ao [...] exercício das autoridades civis e assumia o poder político em nome do autodenominado *Processo de Reorganização Nacional*, cujos objetivos seriam restabelecer a ordem, reorganizar as instituições e criar as condições para uma autêntica democracia (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 23-26).

Em *La casa de los conejos* consta uma passagem congruente com a cena acima mencionada, já que em determinada altura da narrativa conseguimos extrair elementos que nos permitem entrever que a desigualdade de direitos sociais e econômicos havia se instaurado como a tônica do dia. Em essência, prevalecia uma política na qual os sujeitos sociais eram perseguidos, torturados e tinham suas liberdades individuais extremamente controladas. As conjunturas desenhadas no seio da sociedade argentina demonstravam o caos e as tensões tanto no âmbito econômico quanto no campo de autoridade; além do que reiteradas lutas e, sobretudo, os sentimentos de medo e violência denunciavam as dificuldades que havia para colocar o país no rumo da democracia. Dessa forma, no romance temos o seguinte trecho, a propósito da leitura do texto *Los del '73. Memoria montonera*, que é realizada pela narradora.

Me entero de un enfrentamiento producido en La Plata y salgo a comprar el diario. Leo en La Gaceta del 25 de noviembre de 1976 la siguiente información: En un enfrentamiento producido ayer, poco antes de las 13.40 horas, cuando los efectivos de seguridad procedieron a rodear la manzana situada entre las calles 29, 30, 55 y 56, se observó que la atención de los custodios de la ley estaba concentrada en una vivienda situada entre las calles 29, 30, 55 y 56. Esta casa tenía una placa en la que figuraba la inscripción: Daniel Mariani. Licenciado en Economía. [...]. Poco antes de ser utilizado el mortero con el cual se acalló la resistencia, acudió al enfrentamiento el comandante del Primer Cuerpo de Ejército, General Carlos Suárez Mason, el comandante de la Décima Brigada de Infantería, General Adolfo Siggwald, y el titular de la Policía Provincial, coronel Juan Ramón Camps”. Los tiros cesaron alrededor de las 16.55. Cuando la policía entró en la casa, encontró siete cadáveres: los de Roberto César Porfirio, Juan Carlos Peiris, Eduardo Mendiburu Eliçabe y Diana Esmeralda Teruggi, más otros tres, totalmente carbonizados, que no pudieron identificarse (ALCOBA, 2009, p. 125).

Assim sendo, o ano de 1976 representa um período que marcou profundamente a vida e a cultura argentina, principiando um processo que perdurou por vários anos e que não deixou de ser lembrado pelas gerações posteriores. A empreitada hasteada pela Junta Militar obteve resultados desastrosos, cujos números estatisticamente pensando delatam as

quilíades de argentinos dizimados. O golpe de Estado iniciado na noite de 23 para 24 de março daquele ano ativou procedimentos de controle e coerção, sendo que o Estado, que visava intervir de maneira incisiva na vida da massa popular argentina, entendia que a ele lhe competia a função de garantidor da ordem e que, desse modo, o *status quo* só seria delongado por meio de atitudes concentradas, como as que eram desenvolvidas pelos generais.

As Forças Armadas da Argentina não se constrangiam em saber que por detrás de seus procedimentos residia um caráter opressor e maniqueísta, no qual a sociedade era dividida em dois grandes grupos⁸: aqueles que seguiam os princípios defendidos pelos militares e os que se opunham às estratégias propostas pelo governo em questão. Os primeiros, obviamente, não estavam isentos dos problemas que cercavam o grupo social e também sofriam com o que incidia sobre a coletividade, sendo, inclusive, os verdadeiros reféns da política da época. No caso dos segundos, militantes da oposição, ocorriam torturas de intensa crueldade, e muitas vítimas do regime chegaram a ser sequestradas e sacrificadas. Houve mesmo casos nos quais as pessoas desapareceram e cujo paradeiro é, até hoje, inteiramente ignorado⁹. De acordo com Romero, os procedimentos utilizados

⁸ Quanto ao assunto, os militares defendiam que na sociedade estavam organizados dois grupos que, provavelmente, se oporiam ao Processo de Reorganização Nacional: um deles era alcunhado de “inimigos potenciais”, ou seja, era um grupo que não representava muitos “perigos” para a Junta Militar; o outro grupo era chamado de “inimigos ativos”, isto é, militantes determinados a fazer valer seu poder e voz.

⁹ O autor de *História Contemporânea da Argentina* aponta que: “Os desaparecimentos foram maciços entre 1976 e 1978, o triênio sombrio [...]. Foi um verdadeiro genocídio. A comissão que investigou os desaparecimentos documentou nove mil casos, mas indicou que podia haver muitos outros não denunciados, enquanto as organizações defensoras dos direitos humanos procuravam por 30 mil desaparecidos. Em sua maioria, eram jovens, entre 15 e 35 anos [...]. No meio da mais terrível repressão, um grupo de mães de desaparecidos – assim foram denominadas as vítimas do terrorismo de Estado – começou a se reunir todas as semanas na Plaza da Mayo, marchando com a cabeça coberta por um pano branco, pedindo que seus filhos reaparecessem [...], elas atacaram o próprio centro do discurso repressivo e começaram a atingir a indiferença da sociedade. Em pouco tempo, as Mães da Plaza de Mayo, que também foram vítimas da repressão, se transformaram em referência de um movimento cada vez mais amplo, e foram estabelecendo uma discussão pública [...]. A partir de 1981, os militares se viram obrigados a dar alguma resposta a um assunto que pretendiam arquivar sem discussão” (ROMERO, 2006, p. 199-216).

durante os momentos de repressão eram claros e bem delimitados pelos militares, confirmando-se uma espécie de ritual que sustentava as condutas dos perseguidores. Pois

A repressão foi, em suma, uma ação sistemática realizada pelo Estado [...]. Tratou-se de uma ação terrorista, dividida em quatro momentos principais: sequestro, tortura, prisão e execução. Para os sequestros cada grupo de operações – conhecido como a “patota” – operava preferencialmente à noite, na residência das vítimas, diante de sua família, que, em muitos casos, era incluída na operação. Mas muitas prisões também foram feitas em fábricas ou locais de trabalho, na rua, e até em países vizinhos, com a colaboração das autoridades locais. A operação era realizada com automóveis não-identificados, mas bem conhecidos – os fatídicos “falcões verdes” – e com grande deslocamento de homens e armamento pesado [...]. Depois do sequestro, vinha o saque da residência, posteriormente aperfeiçoado, quando passaram a obrigar as vítimas a ceder a propriedade de seus imóveis, caracterizando a pilhagem da horrenda operação. O primeiro destino do sequestrado era a tortura, sistemática e prolongada. Os choques elétricos, o “submarino” – manter a cabeça submersa em um recipiente com água – e as violações sexuais eram as formas mais comuns, e a elas se somavam outras que combinavam a tecnologia com o refinado sadismo [...]. A tortura física, de duração indefinida, se prolongava na psicológica, com as simulações de fuzilamento, com o suplício de amigos, filhos ou cônjuges, com a comprovação de que todos os vínculos com o exterior estavam cortados, e que não havia ninguém que pudesse se interpor entre a vítima e o algoz. No início, a tortura servia para arrancar informação e obter a denúncia de companheiros, lugares, operações, mas, em geral, tinha o objetivo de quebrar a resistência do preso, anular suas defesas e destruir sua dignidade e personalidade. Muitos morriam durante a tortura, se entregavam. Os sobreviventes iniciavam um período de detenção mais ou menos prolongado em um dos 340 centros de detenção clandestinos – os “*chupaderos*” – que funcionaram naqueles anos e cuja existência foi reiteradamente negada pelas autoridades. Ficavam em unidades militares – a Escola de Mecânica da Armada, o Campo de Maio, os Comandos de Corpo –, mas geralmente em dependências policiais, conhecidas por nomes de fantasia macabra: Olimpo, Vesúvio, Cabo de Navalha, Pérola, Escolinha, Reformatório, Puesto Vasco, Poço de Banfield... A administração e o controle do movimento desse enorme número de centros dão uma ideia da complexidade da operação e da quantidade de pessoas envolvidas, assim como da determinação exigida para manter sua clandestinidade. Nessa fase final do calvário, de duração imprecisa, completava-se a degradação das vítimas, frequentemente muito feridas e sem cuidados médicos, permanentemente encapuzadas ou em cubículos, mal alimentadas, sem instalações sanitárias. Muitas presas grávidas deram à luz nessas condições, para, em seguida, serem separadas de seus filhos, dos quais muitas vezes os sequestradores se apropriavam (ROMERO, 2006, p. 197-198).

Em *La casa de los conejos* a autora alude ao procedimento de desaparecimento de crianças logo após os atentados, visto que esta prática era bastante frequente na época. Na última parte da obra, não há mais a voz da narradora, mas sim um capítulo cujo relato se volta para a fala particular da própria autora. Na ocasião ela comenta ao leitor como foi a viagem que realizou à Argentina, no ano de 2003. Relembrando a circunstância, Laura revela-nos que se sentiu impelida a visitar a casa na qual morou durante sua infância. Chegando ao local, a autora aponta que se encontrou com a senhora María Isabel Chorobik de Mariani, mãe de um dos militantes montoneros que residia em *La casa de los conejos*. No transcorrer do reencontro e das longas conversas ali estabelecidas, Laura e María Isabel acabaram por revisitar esse passado que não passa. Dentre as várias questões por elas dialogadas, a autora revela-nos que Clara Anahí, como era chamada a neta da senhora Mariani, com apenas três meses de idade, foi sequestrada por algum militar no momento em que a casa foi atacada, em 24 de novembro de 1976. Possivelmente, hoje Clara Anahí se encontre no seio de uma família de militares e desconheça a história de sua origem biológica. Tal como consta no romance:

– Los vecinos dicen haber oído llorar a un bebé durante el tiroteo. No caben dudas de que estaba allí. ¿En qué otro lado, si no? Las personas reunidas en la casa fueron evidentemente sorprendidas por los milicos y Diana no tuvo tiempo de sacar de aquí a mi nieta. Pero su cuerpo no se encontró entre los escombros. Estoy convencida de que Clara Anahí sobrevivió y fue criada por militares, como tantos otros chicos (ALCOBA, 2009, p. 128).

1.4. Democracia e Políticas dos Direitos Humanos

Conforme vimos observando, os últimos anos do século XX foram extremamente procazes. À sociedade argentina se somou uma série de conflitos. Problemáticas estas que, ademais de marcas psíquicas, deixaram muitos mortos e desaparecidos políticos. Em

Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad en la Argentina (2012), Hugo Vezzetti tanto coloca em cena as múltiplas discussões acerca do que foi o período ditatorial na Argentina, como expõe as fraturas desencadeadas pelo devastador episódio. Para tanto, ao falar do terrorismo de Estado, Vezzetti leva em consideração os problemas concernentes aos vários desaparecimentos e assassinatos políticos que assolaram a nação argentina durante os anos de chumbo da truculência. Nesse sentido, o fato de Vezzetti ter como escopo o respectivo tema traduz, de certo modo, as repercussões e desdobramentos do contexto insólito na atualidade. Isso porque, findado o período da catástrofe – e aqui nos referimos tão e unicamente à temporalidade cronológica, já que o tempo psicológico de um sobrevivente da tragédia encontra-se costurado a uma série de tensões –, levantou-se no país o intento de instauração democrática, bandeira essa que vem sendo hasteada até os dias de hoje.

A partir dos anos 80, a busca constante por imprimir os signos da democracia no país acabou acarretando o uso potencializado da memória. Ao que nos parece, a Argentina vive num constante desassossego com o seu passado recente, um pretérito que por ser constantemente revisitado se converteu num presente, num aqui e agora da cena trágica. Assinalamos que o processo de rememoração, tão relevante e discutido na atualidade, sobretudo no âmbito das políticas da memória, apresenta-se como um nó górdio para os sobreviventes que, dada a condição de *superstes*, têm de lidar com o fardo de ter voltado para contar ao outro sua história.

Entretanto, mesmo que a recuperação do passado recente se vincule à dor e ao incômodo, claro está que os usos da “memória social” têm sido um instrumento fundamental para a efetivação do processo democrático. Com o fim do regime ditatorial e o começo da democracia no país, setores da sociedade argentina, mesmo que afetados

pelos percalços de sua história, mostraram-se dispostos a não mais ficar sob a tutela despótica dos poderes militares, exigindo assim que medidas legais fossem sancionadas, a fim de que, no âmbito do projeto alfonsinista, os responsáveis pelos crimes impetrados por dirigentes militares tivessem suas penas promulgadas. Ao governo da época, de 1983-1989, cujo representante foi Raúl Ricardo Alfonsín, ocorreu a elaboração de um documento conhecido como *Nunca más*¹⁰. No informe, cujo prólogo é de autoria de Ernesto Sábato, importante escritor argentino, um dos objetivos apresentados está pautado em dar por encerrado o ocultamento das mortes e dos desaparecimentos políticos. De acordo com Romero:

Talvez as lideranças políticas tivessem chegado a um acordo que implicasse em fechar uma cortina sobre o passado e garantir uma passagem sem traumas do regime militar para um regime civil, o que foi, no entanto, impedido tanto pela mobilização cada vez mais intensa da sociedade, quanto pela própria fraqueza das Forças Armadas, corroídas pela consciência crescente de sua ilegitimidade e por seus próprios conflitos internos [...] Os militares tinham de encarar as provas de seu fracasso como administradores [...] e como responsáveis por uma guerra absurda [...]. Principalmente, deviam encarar uma sociedade que, depois de anos de cegueira, se dava conta da existência de grandes cemitérios clandestinos – onde havia pessoas desconhecidas enterradas, sem dúvida vítimas de repressão – de centros clandestinos de detenção, de denúncias feitas por ex-agentes.

[...]

Depois de um longo período de letargia, a sociedade despertava, e vozes que nunca tinham se calado, como a dos militantes das organizações defensoras dos direitos humanos e, especialmente, das Mães da Plaza de Mayo, encontraram nova ressonância [...]. As organizações dos direitos humanos não apenas colocaram a questão dos desaparecidos no centro do debate, deixando os militares na defensiva, mas impuseram a toda prática política uma dimensão ética, um sentido de compromisso e uma

¹⁰ *Nunca más*, título dado ao informe divulgado pela *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP) que foi criada durante o governo Alfonsín, faz referência ao anseio da sociedade de que o terrorismo impetrado pelas juntas militares “nunca mais” ocorra no país. Transcrevemos aqui um trecho do prólogo de Ernesto Sábato ao referido documento: “[...] *Las grandes calamidades son siempre aleccionadoras, y sin duda el más terrible drama que en toda su historia sufrió la Nación durante el periodo que duró la dictadura militar iniciada en marzo de 1976 servirá para hacernos comprender que únicamente la democracia es capaz de preservar a un pueblo de semejante horror, que sólo ella puede mantener y salvar los sagrados y esenciales derechos de la criatura humana. Únicamente así podremos estar seguros de que NUNCA MÁS en nuestra patria se repetirán hechos que nos han hecho trágicamente famosos en el mundo civilizado*”. SABATO, ERNESTO. Prólogo. In.: *Nunca más*. Disponível em: <http://www.losderechoshumanos.com.ar/sabato.htm>. Acesso em outubro de 2013.

valorização dos acordos básicos da sociedade [...] (ROMERO, 2006, p.224-225).

Nesse sentido, é importante destacar que, embora em muitos países latino-americanos tenham sido desenvolvidas sofisticadas práticas de opressão, as respostas dadas por parte das sociedades civis destoaram daquilo que foi, e ainda é, a posição de uma grande parcela do corpo social argentino. A questão da ditadura militar encontra-se refletida de maneira particular nesse país.

Como destacamos, a década de 80 caracterizou-se pelo desejo de mudança, sendo que a efervescência política e cultural denotou a pujança do compromisso ético de considerável parcela da nação argentina para com sua própria história. E, nesse sentido, o informe divulgado pela CONADEP – *Nunca más* – foi tão somente o ponto de partida para se pensar a revisão do passado recente, visto que as políticas da memória prosseguiram, de modo a não permitir que o passado trágico ficasse acomodado nos compêndios de história.

Para a questão, importa-nos também as colocações de Caparrós (2013) em “*Historias de la Voluntad*”. No respectivo artigo, Caparrós fala da “*dictadura setentina*”, tendo em vista a figura do militante e como essa foi se “construindo” desde o primeiro período de instauração democrática. Tentaremos entrelaçar às fases apresentadas e discutidas por Caparrós os momentos cruciais desse (re)ingresso na democracia.

Pensando em consonância com o *Nunca Más* – que tem como referências históricas o ano de 1983 com a chegada de Alfonsín ao governo e a criação da “*Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*” (CONADEP) – e ainda em consonância com o ano de 1985, com o “*Juicio a las Juntas Militares*” e a própria publicação do informe, Caparrós destaca a imagem do militante atada aos anos que se estendem de 1973 a 1995,

momento no qual o militante foi considerado como “vítima” da tragédia impetrada no fim do século XX. De acordo com o autor:

Cuando las primeras Madres de Plaza de Mayo empezaron a recorrer despachos y vicarías pidiendo por sus hijos, lo último que podían hacer era reconocer la militancia de esos jóvenes – que, además, en muchos casos ignoraban. Así que los presentaron como ingenuos que habían caído víctimas de la maldad extrema de un aluvión de perros sanguinarios.

Esta forma pasó a su vez a los organismos de derechos humanos y cristalizó en el *Nunca Más*: en ese texto, los secuestrados y asesinados son personas que no tienen historia previa, que sólo se narran en la medida en que son secuestrados y asesinados. Por eso el discurso común empezó a llamarlos, colectivamente, *los desaparecidos*.

[...] todo el acento estaba puesto en la maldad incomprensible de los malos; al disimular la elección política de los reprimidos, la versión diluía la finalidad política de la represión. La negación era también una defensa: muchos seguían pensando que si identificaban a las víctimas como militantes justificaban – de algún modo – sus asesinatos (CAPARRÓS, 2013, pp. 02-03).

Neste mesmo período, que se estende de 1973 a 1995, constituem-se dois grandes marcos na política argentina. A propósito das políticas da memória, ocorre em 1986 a sanção da “*Ley de Punto Final*,” na qual se estabelecia uma data-limite para que os responsáveis pelas atrocidades cometidas durante o regime militar fossem processados; lei esta criada, justamente, nos anos finais do mandato de Alfonsín, que durante seu governo sofreu uma série de tentativas de golpe. O outro marco de suma relevância e que compreende, ainda de acordo com Caparrós, a figura do militante como vítima, vincula-se ao decreto da *Ley del Punto Final* (nº23.492/86) “[...], que limitou o período de acusação dos envolvidos na repressão militar a apenas 60 dias [...]” e que “[...] teve suas drásticas consequências radicalizadas com a ‘*Ley de Obediencia Debida*’ (setembro de 1987)”, sendo que esta “[...] isentou de culpa todos os militares inferiores ao general de brigada” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 84), deixando-os anistiados dos crimes de *Les a Humanidad*: “Essa lei tornou legítimos o sequestro, o fazer desaparecer, a tortura e até o

assassinato. Não é preciso recordar que Menem deu o último passo nessa trilha do apagamento da culpa – da história – e da justiça ao decretar o indulto aos generais” (Idem).

A segunda fase, para Caparrós, se refere aos anos de 1996 a 2003, momento no qual o militante figura como militante propriamente dito. Caparrós aponta que:

Frente a eso, algunos decíamos que recordar a esos hombres y mujeres como objeto de las decisiones de sus verdugos y no como sujetos de sus propias decisiones era un modo de “volver a desaparecer a los desaparecidos” – en la medida en que se los privaba de su historia, se los transformaba en otros. [...] y se empezó a aceptar que la mayoría de las víctimas de la dictadura lo fueron porque **habían elegido pelear por una forma de sociedad radicalmente distinta de la que defendían los militares.**

Esa nueva forma de La Memoria permitió dar a esas historias un **sentido** más general – **más político** [...] (Idem, p. 03, grifos nossos).

Com relação a essa fase, destacamos, no ano de 2003, a ascensão do governo Kirchner, e com isso uma total reconfiguração da política nacional e do discurso oficial, principalmente no que diz respeito às políticas da memória. Haja vista, por exemplo, ao fato de que logo no primeiro ano de mandato do presidente Néstor Carlos Kirchner, o Congresso Nacional decidiu pela anulação tanto da lei “*de Punto Final*” quanto da de “*Obediencia Debida*”.

Com o passar do tempo e ampliação do discurso acerca das políticas da memória, o militante passou a ser considerado como um “*héroe indefinido*”, nas palavras de Caparrós, cujo período correspondente vai do ano de 2004 até 2010.

Cuando llegaron al gobierno, los doctores Kirchner empezaron a reivindicar a los militantes setentistas como su referencia histórica, su precedente heroico [...]. Los convirtieron en portaestandartes de un vaguísimo “cambio”, de la búsqueda de una “sociedad mejor” [...]. Así, neutralizados, **esos militantes podían ser usados como mito de origen de un gobierno** [...].

[...] Con su estrategia, los Kirchner crearon una confusión fundamental: que ahora los montoneros mandan, que este gobierno es la concreción de las voluntades de aquellos hombres y mujeres (Idem, grifos nossos).

Também é no decorrer dessas tantas mudanças no cenário político e social que, dos anos de 2005 a 2007, a corte suprema decidiu pela inconstitucionalidade das leis anteriormente mencionadas – *Punto Final* e *Obediencia Debida* –, iniciando-se assim um novo momento histórico na Argentina, inclusive porque já em 2003 “todos” estavam em “juicio” e tinham que responder aos mandos e desmandos levados a cabo ao longo do último regime ditatorial. Nesse momento em específico, o discurso oficial na Argentina já não é mais aquele próprio dos anos 70, 80 ou 90. Na verdade, o que predomina nos vieses retóricos e ideológicos da política atual é o fato de que se trouxe para a contenda oficial aquele discurso que outrora se encontrava marginalizado socialmente. Hoje, os que falam são os militantes dos 70 e seus familiares. Entretanto, difícil é afirmar se estes são, de fato, portadores de “vozes” audíveis diante das questões discutidas ou se são, simplesmente, objetos de um “*pragmatismo banal*”, para usar as reflexões de Caparrós. Como bem sabemos, “*no hay nada más cambiante que el pasado*” e para “[...] *algunos, el oportunismo es la única religión verdadera*”, de modo que tratar de um contexto do qual minam tantas dores talvez seja para alguns tantos nada além de mero “*pragmatismo banal*”.

Contudo, não podemos deixar de ressaltar que muitos são os grupos que levam a sério a questão, tendo em vista que ainda hoje as gerações posteriores se defrontam com o trabalho árduo de colocar o dedo na ferida da sociedade, revirando e removendo os escombros da história. No país, o tema da ditadura é latente, sendo que o discurso de maior vigência e amplitude é aquele que defende que a história está para além da rememoração, ou seja, luta-se constantemente, a fim de que os envolvidos nessa trama sejam

responsabilizados pelos atos cometidos. Vários âmbitos da sociedade argentina encontram-se acentuadamente perpassados pelos estilhaços advindos da última ditadura, como se o povo, enclausurado nessa página do tempo, não conseguisse se desvencilhar do drama que encerra a história do país.

Agregamos que, obviamente, nem toda a sociedade compartilha dos mesmos posicionamentos, de modo que há condutas que se alocam em polos distintos. Ou seja, de um lado, e talvez em menor contingente, encontramos sujeitos que buscam tecer um fim para esse passado recente, tratando de redefinir os limites da atual conjuntura social, enquanto do outro lado identificamos de modo mais significativo um elevado índice da sociedade civil cujo foco de suas miradas está centrado nesse passado recente. Assim, mesmo que distanciados espacial e temporalmente do evento, a memória coletiva os aproxima dos cenários comuns dos anos 70 e 80.

Nesse sentido, o caso da rememoração constante tem estreita relação com a própria condição de *superstes*, isto é, para aquele que sobreviveu às circunstâncias adversas torna-se, praticamente, impossível não se relacionar com os percalços da memória. Para Todorov, em *Los abusos de la memoria* (2000):

Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar. [...] La vida ha sucumbido ante la muerte, pero la memoria sale victoriosa en su combate contra la nada (TODOROV, 2000, p. 18).

Nas reflexões de Seligmann-Silva (2003) o relato do sobrevivente, a narração dos fatos trágicos, bem como a rememoração, fazem sentido à medida que atuam como recurso terapêutico para aquele que sobreviveu à morte. Isto é, de acordo com nossos referenciais teóricos, revisitar os meandros constitutivos da memória e narrar as cenas da tragédia, na realidade, representa o meio através do qual o *superstes* pode aliviar parte do seu drama

peçoal. Quando Todorov afirma que “[...] *la memoria sale victoriosa en su combate contra la nada*”, ele ressalta a prerrogativa de que dentre tantas perdas pelas quais o sobrevivente passou está a de sua identidade. Dessa forma, conseguir aproximar-se à linha tênue da memória é uma forma de não apagar os mínimos contornos que restam de uma identidade, sempre tão flagelada e clandestina. Explicitamos que em *La casa de los conejos* residem esses diversos intentos de relacionamento com o passado; elemento este que acaba por explicitar que a literatura permite ao sujeito a reflexão acerca de seu lugar histórico e social e, sobretudo, de sua própria condição humana. Como exemplo, podemos citar o fator terapêutico propiciado pelo ato narrativo, a necessidade de realçar pontos identitários, visto que:

[...] la identidad actual y personal del sujeto construida, entre otras cosas, por las imágenes que este posee del pasado. El yo presente es una escena en la cual intervienen como personajes activos un yo arcaico, apenas consciente, formado en la primera infancia, y un yo reflexivo, imagen de la imagen que los demás tienen de nosotros [...] (TODOROV, 2000, p.25-26).

Acreditamos, nesse sentido, que o ato enunciativo de um sobrevivente encontra-se habitado pelo seu compromisso com o passado, responsabilidade com a história de seu povo e de sua cultura, cujo alicerce funda a necessidade de garantir que as mesmas atrocidades não sejam, novamente, empreendidas. *La casa de los conejos* – e mais uma vez assinalamos a literatura em seu sentido mais amplo – surge, entre outros, a partir do trabalho com a memória. O romance de Alcoba, ao tratar ficcionalmente do tema da morte, da condição de sobrevivente e da complexa imersão no trauma, pede passagem para problematizar questões caras à sociedade argentina, apontamentos que dialogam com a atualidade e que provocam completa simbiose entre o que se concebeu como pretérito e o que se desenha enquanto presente/futuro. Categorias como as de passado e presente não podem ser delimitadas de modo tão preciso quando o que se tem como epicentro são as

políticas de memória na Argentina, contudo o certo é que estas se entrecruzam constantemente e definem aquilo que hoje se entende por sociedade no país.

Nesse sentido, portanto, vemos que em decorrência de vários golpes de Estado e, sobretudo, após a Ditadura ocorrida nos anos 70, a história da sociedade argentina deixou rastros de sangue que chegaram à contemporaneidade, de modo que hoje aqueles que falam ou são avós ou são mães ou são filhos dos desaparecidos ou assassinados pelo Estado repressor. Entendemos assim que para analisar o romance alcobiano, ademais de nos valermos dos elementos social e histórico, não podemos prescindir à profusa conduta dialética que o romance estabelece com outros aspectos pontuais, quais sejam: a questão da morte – elemento que irrompe socialmente e se traduz em aspecto crucial para a exegese do romance –, a condição de sobrevivente e, principalmente, o conceito de trauma advindo das vertentes psicanalíticas; aspectos aos quais nos deteremos a seguir.

Capítulo II

- A Ficcionalização da Voz Infantil

2.1. Rastros de sangue ou as marcas da história

Ao longo das reflexões apregoadas em nossa intentona investigativa, observamos que alguns modos de ver a narrativa acabaram por se delinear. Identificamos que para a projeção exegetica do romance *La casa de los conejos* (2008), escopo de nossas análises, algumas *miradas* se instauraram. O encadeamento composicional da narrativa de Laura Alcoba nos foi permitindo invadir o mais ínfimo de suas entrelinhas, apontando os caminhos percorridos pelo discurso que ali é encaixado.

Os modos narrativos a partir dos quais a narradora nos mostra e/ou conta a história dos dramas pessoais e coletivos acabaram por oferecer-nos algumas pistas de motivos que orquestraram as escolhas da autora, bem como se prestaram ao estabelecimento de certos jogos combinatórios dentro do romance. De modo que, através das falas – tanto da narradora, quanto dos demais personagens –, da escolha das perspectivas, das funções adotadas pela autora/narradora e, ainda, através das referências de espacialidade e temporalidade da trama, entre outros aspectos, os retalhos do discurso alcobiano foram sendo costurados uns aos outros, e a tessitura do romance começou a parir seus significados potenciais.

Através dos enredamentos hermenêuticos iniciais, os sentidos do romance foram se unindo, como se através de um processo relacional as peças de certo “quebra-cabeça” comessem a compor o painel de fundo do romance; cenário esse cujos contornos não simbolizam meras proposições arbitrárias, mas sim traduzem os percalços constitutivos de uma tragédia social (e real), que foi a Ditadura Militar Argentina. Destarte, vemos que a obra de Laura Alcoba foi se constituindo através desse *gap* na história da sociedade argentina, enfim, através mesmo dos rastros de sangue.

Confirmamos que dos dramas perpetrados pelos militares da Argentina dos anos 70 escorre o mote proposicional do romance alcobiano. E ainda que o caráter de tal obra não esteja atrelado às questões de paralelismo histórico/mimético, a narrativa nasce, subordinando-se não somente ao intento de retorno às cenas da catástrofe, mas também, e principalmente, ao compromisso ético do *superstes* com o seu passado.

O cenário inicial do texto alcobiano nos delata a existência de uma espécie de macrocosmo, ou seja, um universo de implícitos que acabam por retroalimentar inúmeras outras problemáticas que, como consequência, passam a integrar o que pode ser chamado de microcosmo. De modo que, em *La casa de los conejos*, visualizamos (enquanto centro irradiador das discussões suscitadas pela escritora/autora/narradora) o tema da morte.

A confluência dialética entre as instâncias narrativas permite que o romance possa, inicialmente, ser lido nessa chave, já que reside nos arrabaldes da trama o constante retorno ao tema da morte; inclusive, apontamos que a tendência à repetição deste tema aparece de forma desmedida, reiterando-se na fala dos personagens, seja em construções diretas, seja em elucubrações indiretas (ou metaforizadas).

As evidências da presença dessa ausência – que é a morte – podem ser confirmadas ao longo do texto de Laura Alcoba e possibilitam o gancho necessário para o desdobramento do romance. Acreditamos que o macrocosmo aqui explicitado é aquele que se estabelece como a tese proeminente da narrativa alcobiano e a partir do qual a autora/narradora evoca seu “[...] *breve retazo de infancia argentina* [...]” (ALCOBA, 2009, p. 11), constituindo-se assim como o *enjambement* imprescindível entre a história oficial e a lógica das ações que sustentam a narrativa.

2.2. Violência e morte como macrocosmos hermenêuticos

Por meio das problemáticas às quais anteriormente fizemos menção vemos que a violência e a morte atuam como fenômenos para pensar o romance, em *stricto sensu*, isso porque tais elementos se insinuam como corolário das proposições alavancadas pela romancista. Contudo, antes de adentrarmos nesse terreno inóspito propugnado pela tessitura narrativa de *La casa de los conejos*, torna-se necessário traçar algumas observações preliminares acerca da obra e suas adjacências.

La casa de los conejos, inicialmente, foi publicada na França no ano de 2006 sob o título *Manèges: petite histoire argentine* e, num momento posterior, ano de 2008, irrompeu na Argentina sob a tradução de Leopoldo Brizuela. A narrativa transcorre nos idos dos anos 70, tendo como pano de fundo a última fase do governo peronista, cuja representante era Isabel Perón. A partir do declínio do poder de Isabelita sucedeu o Golpe que, como sabemos, culminou na instauração do Estado autoritário, do qual as linhas diretivas se pautavam em proscrever quaisquer formas de expressão, configurando assim um governo verticalista e não paritário, cujas estratégias se prestavam a “reordenar” a vida política e social do país.

Com relação a este aspecto, podemos trabalhar com o conceito “estado de exceção”, discutido por Agamben (2004), conceito este que ilumina o paradigma social contemporâneo. De acordo com Agamben, “[...] o estado de exceção apresenta-se como a forma legal daquilo que não pode ter forma legal”, ou seja, existe uma norma preestabelecida e orgânica, elaborada pelo corpo jurídico e político, no entanto, quando o estado de exceção se instaura, as normas sofrem contravenções por parte dos dirigentes políticos, visto que estes se outorgam o direito de deslocar as normas vigentes, provocando

assim certa “[...] indeterminação entre democracia e absolutismo” (p. 12-13). Assim fica latente que o estado de exceção, além de ser uma anulação da ordem jurídica e constitucional, garantidoras dos direitos comuns à sociedade, é também a legitimação de plenos poderes. Dito de modo semelhante, o estado de exceção simboliza a fragilidade das normas frente às medidas excepcionais elaboradas por certos governos autoritários.

Em *La casa de los conejos* o cenário apresentado pela narradora nada mais é do que a representação da ausência de normas e direitos. Assistimos à anulação de quaisquer políticas constitucionais. Também são colocadas a dissolução da democracia e a imposição de crenças, valores e ideologias, visto que a exceção, no *corpus* do romance, adquiriu as feições da regra. O poder que se exhibe no contexto do romance de Alcoba denota agudo carácter homogeneizador e excludente, de modo que a regra aqui é alocar todos os personagens desse drama, que é o terrorismo de Estado, numa mesma lógica, a fim de manter o “curso adequado da vida” e das coisas, convalidando o *status quo*.

O texto de Alcoba, ademais de trabalhar com a ideia do contexto de exceção, pode ser caracterizado como uma escrita que vai além, cujo derramamento dramático é apenas o ponto de partida e cuja narração em primeira pessoa visa à (re)construção da própria história daquela que narra, sinalizando ao leitor a presença de um corpo e de uma dor por meio do constructo narrativo.

Consoante, partimos do pressuposto de que a trama tem seu início logo no prólogo, pois já na introdução de sua obra Alcoba esclarece as principais questões que a levaram à *La casa de los conejos*, evidenciando os aspectos que a impulsionaram a relembrar a Argentina e todo contexto social e político da época. Num dado momento, através de um discurso performativo, a autora arquiteta uma espécie de narratário cujo

nome é Diana, e é para esse narratário que ela justifica a razão de ser de seu romance, tal como vemos a seguir:

[...] antes de comenzar esta pequeña historia, quisiera hacerte una última confesión: que si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco (ALCOBA, 2009, p. 11).

Os personagens que compõem a trama do romance são: a própria narradora-protagonista, com seus sete anos de idade; seus pais, que aqui não possuem nomes revelados; Diana Teruggi e Daniel Enrique, pais de Clara Anahí, recém-nascida; os avós da narradora, com os quais ela passava boa parte do tempo; uma figura que a narradora cognomina de *Ingeniero* e que, ao fim do romance, sugere-se que tenha sido o delator do grupo. Além disso, temos os personagens secundários, como os demais membros montoneros (sendo que alguns não têm suas identidades reveladas), as monjas da escola, etc.

O espaço físico centraliza-se na cidade de La Plata, mas também podemos pensar que em *La casa de los conejos* essa instância narrativa é, em certa medida, itinerante, sobretudo porque os personagens, antes de se instalarem na “*casa de los conejos*”, mudam de residência constantemente, a fim de se resguardarem das possíveis perseguições políticas.

O trabalho narrativo autorreferencial talhado nos meandros constitutivos da obra expressa que a “escrita do eu” proposta por Alcoba se revela como um anseio da escritora em expelir sua experiência autobiográfica, demonstrando que o foco narrativo escolhido atrela-se a uma espécie de compromisso com o passado recente da própria autora. A propósito do assunto, vemos velado nesse compromisso com o passado recente o “despertar para a realidade da morte”, para o “compromisso ético” estendido “à morte do

outro”, quando Laura Alcoba, já no prólogo de *La casa de los conejos* descreve o percurso pelo qual transitou antes de chegar ao romance, à exorcização de seu drama.

La casa de los conejos é uma obra marcada pelos estigmas da violência e aparece como uma espécie de “não lugar” ou espaço de trânsito a partir do qual a narradora conta-nos sua história. Essa narradora se apresenta tanto por meio de seus vieses biológicos, quanto através de suas características psicológicas. Esse desnudamento é a via por meio da qual ela demonstra ao leitor tanto seus conhecimentos acerca das práticas clandestinas de repressão, quanto sua consciência a propósito de que já compreendeu “*hasta qué punto callar es importante*”, revelando-nos sua total consciência sobre os tipos de violência, sejam elas físicas ou psíquicas, pelas quais os militantes passam durante os contextos de exceção.

Em *La casa de los conejos* a narradora vive numa via de tráfego, de “não lugar” e de incompleto pertencimento. Observamos, pelo menos, a existência de três espaços: um primeiro seria a casa de seus avós e a escola, lugares “oficiais”, pelo menos até certo ponto da narrativa; o segundo seria o da “vida clandestina”, no qual, de acordo com a narradora, todos “*debemos refugiarnos, escondernos, y también resistir*” (p. 15), já que em tempos de guerrilha as posições ideológicas divergentes demandam sempre cautela e precaução. Esse segundo lugar seria o espaço no qual se desdobra a “vida não oficial” ou marginal. Ele acaba sendo representado pela própria casa na qual se desenvolvem duas grandes empresas: a venda de coelhos e a impressão do periódico de oposição à Ditadura Militar Argentina, *Evita Montonera*, tal como lemos na narrativa:

Y es que oficialmente aquí sólo se hacen trabajos a fin de acondicionar el galpón que dará albergue a centenares de conejos. Esas bolsas visibles justifican, o así lo esperamos, las innumerables idas y venidas de la pequeña furgoneta gris. Nosotros afectamos la agitación que podría explicar el modesto proyecto de construir un criadero, así como la compra de tantos materiales. Pero detrás de esa construcción se levanta

una obra absolutamente diferente, inmensa y de una importancia única: la casa que habitamos ha sido elegida para ocultar en ella la principal imprenta montonera.

Las dos obras avanzan a un tiempo, y las cosas, a cada día que pasa, van tomando más forma a los ojos de todos: mientras de allá atrás se extraen kilos y kilos de tierra para crear el cuarto secreto donde se esconderá la imprenta, en el galpón se apilan decenas de jaulas metálicas destinadas a los conejos que pronto se nos unirán (ALCOBA, 2009, p. 54).

E prossegue num momento mais adiantado do relato:

[...] ¿los conejos? ¿Por qué deberíamos recibir centenares de conejos para protegernos mejor?

[...] la cría de conejos será la actividad oficial de la casa. La cría artesanal y doméstica en todo caso, porque, con o sin conejos, Cacho conservará su trabajo en Buenos Aires. Pero gracias a esta actividad, se justificarán todas las idas y venidas, así como la construcción del criadero ha justificado hasta hoy la otra obra, la construcción del *embute* (ALCOBA, 2009, p. 72-73).

Por fim, temos um terceiro espaço; ou, melhor dizendo, o “não lugar” ou lugar de trânsito, como mencionado anteriormente.

No primeiro espaço, como por exemplo a casa dos avós, a narradora observa que “*Lo que da miedo a mi abuelo son aquellas personas que quieren cambiar todo*” (p. 19). Dito de modo semelhante, o que assusta o avô da narradora são pessoas que, dentre outras práticas, visam “*poner el mundo patas arriba*” (Idem). A ordem da oficialidade se apresenta por meio de uma série de protocolos no que tange à ideia de pertencimento a esse universo. Quando observamos no romance a dupla vida de Cacho (Daniel Enrique Mariani), a narradora nos revela que, para se adequar ao mundo integrado da “oficialidade”, Cacho careceu de assumir a identidade “exigida” por essa esfera. Ela descreve-nos que:

[...] él casi siempre está fuera.

Durante este tiempo, quien ceba mate soy yo.

Si Cacho tantas veces está ausente, es porque todavía tiene la suerte de trabajar, y por lo demás, usando su verdadero nombre. Nadie sabe que milita en Montoneros, y menos aún se lo sospecha de Diana, que tiene

toda la apariencia de ser la esposa de un ejecutivo sin más preocupación que su trabajo.

Por lo general, Cacho parte a Buenos Aires temprano en la mañana y no vuelve hasta muy tarde en la noche. Trabaja en un estudio donde ocupa un puesto importante, creo; en todo caso, siempre está de punta en blanco. **Salvo los fines de semana, usa un traje azul oscuro, una corbata también azul ligeramente más clara que el traje y una camisa de una blancura irreprochable. Con su maletín de cuero negro y sus bigotes estrictos, en verdad no tiene nada de un “revolucionario”** (ALCOBA, 2009, p. 51-52, grifos nossos).

Vejamos, portanto, que os semas do discurso “oficial” se encontram presentes, inclusive, no modo integrado de vestir-se e apresentar-se socialmente. A roupa representa o ponto de contato entre o sujeito e o espaço da “oficialidade”. Esta argumentação se sustenta, sobretudo, quando um dos militantes comenta o modo como Cacho internalizou o modo de ser da “oficialidade”, a fim é claro de garantir que o grupo não ficasse sob suspeitas. Nesse momento, o personagem César apresenta a seguinte fala: *“Che Cacho, ¿no se te va la mano a vos?”, dice entre risas. “Esa corbata, francamente... Podrías, de vez en cuando, qué sé yo, permitirte un toquecito de locura... ¿una corbata gris perla, aunque sea...!”* (Idem, p. 53).

No segundo espaço pelo qual se envereda a biografia de nossa narradora estão aqueles que, assim como ela, *“se han forzado a entrar en guerra”* e que *“deberán esconderse”*, sobretudo porque *“ciertas personas se han vuelto muy peligrosas: son los miembros de la AAA, la Alianza Anticomunista Argentina, que ‘levantan’ a los militantes como mis padres y los matan o los hacen desaparecer”* (p. 15). Sobre esse segundo espaço a narradora tece uma descrição com minuciosos detalhes. Assim sendo, ao entrar na casa e:

Después de franquear la puerta, uno entra a un corredor. A la derecha, el cuarto de Cacho y Didí se abre a este corredor. A la izquierda, una puerta permite acceder a un garaje. Son las dos únicas piezas que dan a la calle. Al final del pasillo hay una cocina relativamente grande que sirve también de sala y de comedor de diario. Pasando esta habitación casi para todo uso, el corredor termina en otra puerta que da al patio del fondo. Abriéndose también directamente sobre el patio, hay un baño sin ventanas y bastante vetusto. Frente a la puerta de la cocina, otra puerta se

abre sobre una habitación minúscula en la que dormimos nosotras, mi madre y yo. Los espacios son muy pequeños, pero la casa no acaba ahí. Al fondo del pasillo y detrás de la pieza que nosotras compartimos, se encuentra un tinglado rudimentario, un suerte de cobertizo descalabrado que, contrariamente a lo que pensaría cualquier extraño al grupo, es el verdadero corazón de la casa. Fue por la existencia de este galpón en pésimo estado, apenas cubierto con algunas chapas de zinc acanaladas que, malamente, hacen las veces de techo; fue por este galpón que la conducción de los Montoneros ha elegido la casa. Y que vivimos en ella (ALCOBA, 2009, p. 46).

O terceiro espaço, ou “não lugar” da narradora, seria a própria “*casa de los conejos*”, isso porque para entrar tanto no mundo da “não oficialidade” quanto para dele sair rumo à “oficialidade” há que se cruzar esse espaço, realizando nele a travessia. Que é descrita ao leitor do seguinte modo:

Hace ya varios días que vivimos en una nueva casa, lejos del centro, a orillas de los inmensos terrenos baldíos que rodean La Plata – esa franja que ya no es la ciudad ni es, aún, el campo. Frente a la casa hay una antigua vía de ferrocarril desafectada, basuras y desechos abandonados, al parecer, hace ya mucho tiempo. De cuando en cuando, una vaca (ALCOBA, 2009, p. 13).

Esse terceiro espaço, ao que nos parece, é a própria vida da narradora, uma espécie de sobrevida. É um “não lugar”, porque é justamente assim que ela se sente diante da vida: sensação de não pertencimento. Ou seja, no “não lugar” nossa narradora expressa não reconhecer-se no mundo que habita, nesse universo da vida adulta e militante. Um mundo no qual “*El miedo estaba en todas partes*”, um mundo no qual viver era sempre um “*choque [...] muy violento*” (p. 21) e tremendo, em que tudo ocorria de modo sorrateiro e, principalmente, onde “*Centenares de militantes Montoneros eran asesinados día a día [...]*”, “[...] *grupos enteros desaparecían [...]. Así de golpe*” (2009, p. 109-110). Entretanto, ainda assim, foi nesse mesmo mundo que a narradora se viu obrigada a resistir, já que: “*Lo más importante entonces es no detenerse*”, não “*mirar una sola vez atrás*” (p. 21). Mas, caso fosse preciso deter-se no meio do caminho e olhar para trás, uma regra devia ser seguida, como nos explicita a narradora:

Casi siempre, soy yo la que se vuelve a mirar hacia atrás. Resulta más natural que un niño pare, dé media vuelta y desande sus propios pasos; en un adulto, en cambio, este comportamiento podría considerarse sospechoso, signo de una inquietud que nos pondría en peligro de llamar la atención (ALCOBA, 2009, p. 24).

A narradora expõe ainda como se daria esse processo de “*mirar hacia atrás*”:

Por mi parte, aprendí a disimular estos actos de prudencia bajo la apariencia de un juego. Me adelanto encadenando tres saltitos, luego entrechoco las palmas y me doy vuelta de pronto, saltando con los pies juntos. Entre la casa de mi abuela y la de su hermano Carlitos, tengo tiempo de hacerlo unas diez veces, comprobando, así, que nadie nos ha descubierto y nos persigue (Idem).

Voltando a pensar nos três espaços, observamos que, de início, o interligamento físico entre esses universos é bastante curioso e se dá sempre por meio de um “*Citroën 2CV rojo*” que, inclusive, é “*un auto robado*” (p. 21) ou através de “*una furgoneta gris*”. É por meio desses transportes que a travessia entre os três espaços é levada a cabo e que se sobrepõem à vida da narradora.

Mas, para além das questões físicas, está o interligamento psicológico, cuja passagem do mundo “oficial” para o “não oficial”, pelo menos para nossa narradora, se dá por meio de uma alegoria de suma relevância para a compreensão dos conflitos que jazem em *La casa de los conejos*. Atentemo-nos, portanto, ao que nos diz a narradora:

Como cada vez que me reencuentro con mi madre después de una larga ausencia, tengo derecho a una muñeca. Cuando mis padres cayeron presos por primera vez (yo debía de tener unos tres o cuatro años, tal vez un poco más), a su regreso, recuerdo, me regalaron una sirena rubia de plástico, que acunaba entre sus brazos un niño muy pequeño [...]. Por eso, en mi memoria, esa primera estadía en prisión y mi pequeña sirena plástica siguen estrechamente asociadas [...]. Además, sea como sea, en verdad, cuanto más la miro, más me parece llegada de otro mundo, completamente diferente (ALCOBA, 2009, p. 32-33).

Ou seja, a boneca com a qual a narradora é sempre presenteada logo que seu pai e/ou sua mãe retornam, após certos períodos de ausência, aponta para a “*llegada de otro*

mundo”, delatando tanto o interligamento psicológico do mundo “oficial” com o “não oficial”, quanto denunciando a ida para o espaço da alteridade. A boneca opera não somente enquanto tradução do confronto e conflito residentes na relação estabelecida entre a narradora e sua mãe, como também serve para sinalizar quando o “habitual aparece como ruína”, quando é chegada, com pujança e assombro, a era da catástrofe, ou nas palavras de Kaminsky (*Apud* OLMOS, p. 02) a chegada dos “tempos tormentosos”, que seriam os “[...] tempos das grandes experiências humanas que mais ou menos democráticas, mais ou menos totalitárias ou tirânicas, dizem respeito, ainda, a um tempo de luzes e sombras”.

A boneca é, portanto, uma imagem indicadora de transição. Uma representação que fala do vazio do qual emergem “luzes e sombras”. Num primeiro momento, a representação do estar entre a figura materna e a boneca, que por vezes é objeto de maior predileção para a narradora, talvez mais importante que a própria mãe, evidencia ainda a força de um silêncio cortante que passou a residir na relação entre as duas personagens. A narradora aponta que: “*Entre ella [a mãe] y la muñeca, yo sigo su impulso, y no me atrevo a romper el silencio*” (ALCOBA, 2009, p. 35). Identificamos que as cenas de violência se imprimem em cada entranha do relato alcobiano, possuindo diversas facetas e revelando o drama de uma vida que se cerze em concomitância com a tragédia. Nos intervalos do silêncio, a narradora revela, ainda, que:

Entre nosotros, jamás hablamos de lo que está pasando, ni de la clandestinidad [...], ni de la guerra en la que nos obligaron a entrar, aun cuando la ciudad esté llena de gente que no participa de ella y que en ciertos casos, incluso, parece ignorar que existe [...].
No hablamos del miedo, tampoco. (ALCOBA, 2009, p. 42).

Pasemos agora a outro elemento relevante e que desencadeou nossas reflexões preliminares: a aceitação das pulsões e evocações da morte como elementos decodificadores da trama de *La casa de los conejos*. Em determinadas ocasiões do romance respiramos o funéreo emanado pela obra. Vemos ainda que as prefigurações da morte são

ecoadas tendo como ponto de partida dois prismas específicos: um primeiro que representa as evocações diretas e um segundo que é regulado pelas evocações indiretas, que aqui acreditamos ser conveniente chamá-las de metaforizadas. Isto é, compondo o paradigma das pulsões e evocações da morte, encerramos de um lado o tema retratado de modo mais objetivo, visceral – enfim, valendo-se do famoso clichê: em sua “verdade nua e crua” – e, na outra direção, evocado de modo menos diretivo, isto é, mais velado pelo constructo verbal.

No seio da primeira realização das pulsões e evocações da morte, das menções diretas, corroboramos as ponderações anteriormente referidas através de distintos denominadores comuns armados no desenrolar do tecido narrativo. No entanto, preferimos nos restringir tão somente a alguns episódios, visto que estes condensam significativa carga dramática decorrente do relacionamento da narradora com as pulsões e evocações da morte. Um primeiro seria o descrito abaixo:

A mí me gusta jugar con mi gatito.
 El problema es que no aprende a parar y a sosegar [...].
 Cuanto más lo rechazo, él más me acosa, y llega incluso a tomar envión para saltarme a las rodillas y clavarme las uñas [...].
 A veces pierdo la paciencia: lo atrapo por la cola y lo lanzo con todas mis fuerzas contra el muro del patio.
Quiero acabar con él de una vez para siempre.
 Pero mi gatito vuelve siempre a la carga.
 Entonces también yo empiezo de nuevo, más decidida ahora que la vez anterior, **y yo tomo impulso, como si fuera a lanzar una bala en un inmenso campo de juego** – pero el patio es pequeño, la pared está cerca, **y él debería reventarse el cráneo** contra esa pared [...].
 Curiosamente, el pequeño gato atigrado vuelve a ponerse en pie [...].
 Y una vez más vuelvo a empezar, **encarnizada**, pero estos bichos son decididamente muy resistentes. Ahora entiendo la expresión *tener siete vidas como los gatos* [...].
 Sólo una cosa es segura. **No es tan fácil morir** (ALCOBA, 2009, p.71-72, grifos nossos).

Outro exemplo direto acerca das pulsões e evocações da morte pode ser depreendido da cena na qual a narradora expõe suas angústias a propósito de seu

distanciamento da escola, muito embora esse espaço se apresentasse como hostil para ela, como vemos a seguir:

[...] hoy, poco antes de terminar el recreo, ha sucedido algo, un hecho que ha perturbado estos flujos colectivos.

Dos niñas, como arrebatadas de su nebulosa, desprendiéndose al fin del movimiento del grupo, quedaron aisladas en una esquina del patio. La menor se arrodilló ante la otra, una nena de largo pelo rubio, y entre nueve y diez años.

Entonces la mayor sacó de uno de sus bolsillos un pañuelo de liencillo y se cubrió la cabeza, mirando fijo al frente, como ignorando a la otra que, por su parte, juntó las manos, igual que la hermana Rosa, cada día, cuando empieza a rezar.

Una monja cruzó corriendo el patio y fue hacia ellas:

—Pero ¿qué están haciendo? ¿Qué disparate es éste, por Dios Santo?

—Estamos jugando a la Virgen María —respondió la pequeña, aún arrodillada—. Leonor es la Virgen María y yo me arrodillo ante la Virgen María.

Parecía muy orgullosa de sus explicaciones. Pero la monja arrancó con rabia el pañuelo blanco que la mayor tenía sobre la cabeza y puso en pie brutalmente a la otra niña, zamarreándola por un brazo [...].

La hermana descargó el peso de su mano sobre la cara de la niña y el chasquido del bofetón resonó fuerte en el patio, siempre tan silencioso.

[...].

Por fin, la directora tomó el pañuelo de Leonor y lo deslizó en su bolsillo. La prueba de un delito (ALCOBA, 2009, p. 93-94).

A narradora afastou-se do colégio devido ao fato de que um dos militantes, o personagem cognominado de *Ingeniero*, descobriu que no uniforme da escola, com o qual a narradora ia a *San Cayetano*, constava o nome de seu tio. Ficando ele completamente enfurecido, o grupo decide por não enviá-la mais à escola. Acontece que no capítulo 17 do romance, a narradora compartilha com o leitor suas aflições no que concerne à sua situação, visto que ela começa a sentir-se como que “[...] *obsesionada por el miedo de volver[se] idiota, como la Presidenta* [...]” (p. 113). Revisitando lições da época em que frequentava o colégio, a narradora cria um *crucigrama*, e nele acena, mais uma vez, em direção à morte, tal como verificamos em Alcoba (p.115):

—Yo no sé por qué a la gente en este país no le gusta comer conejos — dice Diana, sin que la afecte en lo más mínimo el fracaso de su primera tentativa—. ¿Será por ese dicho de “vender liebre por gato”? ¿O era “gato por liebre”? En fin. Parece que, ya sobre el plato, uno no nota ninguna diferencia entre la carne de gato, de liebre o de conejo. Por lo menos acá vas a estar segura de que no te sirvieron tu gatito: lo matamos juntas... Tan pronto dijo estas palabras, yo solté el conejo, sobrepasada por los esfuerzos que el animal hacía para zafarse; sus patas traseras consiguieron liberarse y llegó a escapársenos por unos minutos, hasta que Diana logró atraparlo de nuevo por las orejas y aplastar otra vez sus miembros posteriores sobre el cemento de la mesada. Aterrándolo con fuerza, agregé:

—Igual, no creo que sea tan fácil que a uno lo engañen... Seguro que mucho más difícil es matar un gato. Si ahora estuviéramos tratando de matar un gato, ya nos habría saltado a la cara con todas las uñas afuera... Avergonzada de mi distracción, que ha frustrado nuestra primera intentona, yo me limito a asentir con un movimiento de cabeza. Y me esfuerzo por estar a la altura.

—Dale, dejame de nuevo. Esta vez no voy a aflojar. Lo agarro fuerte con las dos manos.

Diana me miró.

—El problema es que sos muy chiquita. Si pudieras ponerte por encima del conejo como yo, podrías descargar sobre él todo el peso de tu cuerpo. Mientras dice estas palabras, Diana me ha acercado un banquito que consigue desplazar sirviéndose de una de sus piernas como de un gancho. A mí me admiraba que, a pesar de su enorme vientre de embarazada, consiguiera ser tan ágil. Al mismo tiempo, seguía aferrando la cabeza y las patas delanteras del conejo, que se debatía entre convulsiones.

—Está bien. Subite.

Yo aferré mi propio pedazo de conejo mientras me encaramaba en el banquito.

—¿Lista? —me preguntó Diana—.

—Sí, así es mejor. Ya no hay ningún peligro de que se me escape.

—Bueno, muy bien. Pero así y todo... Me parece que todavía tenemos un pequeño problema de instrumental... Yo pensaba que con el martillo de las milanesas iba a ser suficiente, pero... Tené fuerte, nena. Voy a buscar la plancha de los churrascos...

Mientras yo sostenía el conejo aplastando sus patas contra la mesada, Diana acabó por darle el golpe fatal. Tras unos cuantos saltos convulsivos, el conejo por fin dejó de moverse (ALCOBA, 2009, p. 75-77).

A morte reaparecendo ao longo do desenvolvimento da trama, como nos casos citados, demonstra a pujança do sentimento predominante na vida psíquica da narradora, até mesmo porque como vai se corroborando “*Los nuestros mueren día a día [...]*”, pois ao que parece os “[...] *están masacrando*” (ALCOBA, 2009, p.121).

Por outro lado, vemos que as pulsões e evocações da morte eclodem de modo menos direto, ou seja, em alguns momentos observamos que a morte aparece escamoteada, camuflada, de modo que é nas entrelinhas do discurso de Alcoba que verificamos a presença desse elemento. Destarte, também podemos nos valer de algumas elucidações a propósito de como se estruturam as prefigurações indiretas. Mas é de suma pertinência que nos atenhamos à ideia de que as realizações simbólicas da morte podem aparecer por meio de distintas facetas, principalmente, quando o “novo” suplanta o “velho”: quando a narradora e/ou demais personagens têm a morte dos seus próprios sonhos; quando os montoneros e familiares precisam morrer identitariamente para nascerem na clandestinidade, provocando certo *hueco* em suas biografias; quando os envolvidos na militância são obrigados a abster-se da fala em prol do silenciamento, sempre tão caro às questões mínimas de sobrevivência; e até mesmo quando, além da morte direta, os militantes desaparecem, comprovando assim que o desaparecimento é também uma evidência excessiva de morte.

No caso do elemento identitário, temos a realização da morte simbólica representada na seguinte construção:

Mi madre se decide finalmente a explicarme [...] lo que pasa [...] desde ahora los Montoneros deberán esconderse [...]. Por eso debemos refugiar-nos, esconder-nos, y también resistir. Mi madre me explica que eso se llama “pasar a la clandestinidad” (ALCOBA, 2009, p. 14-15).

Em outra ocasião, a alteridade identitária aparece quando Alcoba expõe através da voz de sua narradora que: “[...] *mi papá y mi mamá no tienen apellido. Son el señor y la señora Nadadenada. Como yo*” (2009, p.69). Conforme, vemos que esse *gap* na identidade da narradora, bem como a reincidência do fenômeno no transcurso da malha narrativa, exalam a dramaticidade de estar exposto à morte constante, à morte do bem primeiro, que é o das marcas identitárias do sujeito. Afirmamos também que reincide na trama a

necessidade de calar-se, silenciar-se diante da realidade impetrada. Visto que a todo o tempo a narradora reitera que sabe até que ponto pode se pronunciar, visto que já compreendeu que “se as palavras são de prata, o silêncio é de ouro”.

Desse modo, identificamos as pulsões e evocações da morte aparecendo de modo negativo, visando o anseio por sua supressão, já que a relação com esse evento advém de outro, não menos trágico que esse estreitamento: a própria Ditadura Militar e suas nefastas consequências. A narradora do romance encara a morte não como a “indesejada das gentes”, da qual fala Manuel Bandeira em seu poema “Consoada”, quando este diz que: “Quando a Indesejada das gentes chegar/ (Não sei se dura ou caroável),/ Talvez eu tenha medo./ Talvez sorria, ou diga:/ - Alô, iniludível!/ O meu dia foi bom, pode a noite descer./ (A noite com seus sortilégios.)/ Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,/ A mesa posta,/ Com cada coisa em seu lugar”; uma vez que o tratamento que a narradora confere à morte relaciona-se antes com a busca pela saída do terreno inóspito.

Nas poucas e sortílegas linhas de seu poema, Bandeira justapõe o elemento reflexivo/metafísico ao transcendental, principalmente quando dispõe a “indesejada das gentes” no patamar do corolário das incertezas. O eu-lírico edificado nos versos de “Consoada” não ergue uma linha tênue no que concerne à chegada da “indesejada das gentes”, sem saber por certo se esta se lhe apresenta como “dura ou caroável”. No poema de Bandeira o leitor não consegue discernir, na insistência de suas mais ínfimas sensações, se a chegada da morte é um elemento ocasionador do “medo” – fenômeno decorrente da evocação/aproximação da morte – ou se sua vinda é coroada por “risos”. A verdade é que, em “Consoada”, a morte é metaforizada por meio da imagem: “A noite com seus sortilégios”, de modo que esse eu-lírico apreende as pulsões atrelando-as a uma sorte de

“encantamento”, “magia”; enfim, em sentido absolutamente antonímico ao que é desenvolvido na tessitura do texto alcobiano.

Em Bandeira, a morte é apenas a “indesejada das gentes”, somente mais uma “consoada” a se realizar e a marcar o fim dum ciclo; já em *La casa de los conejos* podemos sinalizar que a morte é personificada como um organismo gerador de medo e reclusão. As pulsões e evocações da morte regurgitam a pungência fantasmal exalada pela obra, sobretudo quando a narradora explicita que: “*Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. Me he decidido porque **muy a menudo pienso en los muertos***” (ALCOBA, 2009, p.12, grifos nossos), isto é, vemos que no romance aquela que narra é, na verdade, refém da morte e de seus supostos sortilégios.

Para a narradora, bem como para os demais personagens que transitam pelas veredas da narrativa, a morte está acoplada ao pressuposto de “apagamento” das estruturas sociais vigentes e de tudo aquilo que fere os valores e a moral perpetrados pela diretiva militar. Em *La casa de los conejos* as pulsões e evocações da morte são o sinônimo ou a evidência excessiva das sombras de um tempo funesto que em seus desdobramentos lúgubres reconstituem o período tortuoso próprio do luto, gerando processos de denegação e recalçamento da tragédia pela qual a narradora-sobrevivente passou.

Por fim comprovamos que no romance de Alcoba a morte sedia o macrocosmo a partir do qual podem ser pensadas as maneiras de agenciar a narrativa, evidenciando assim o pano de fundo que jaz nas discussões propostas pela escritora, tal como visualizaremos mais adiante.

2.3. A negação e os indícios do trauma

Mientras estaban siendo reprimidos, los recuerdos permanecían activos (obstaculizaban la vida del sujeto); ahora que han sido recuperados, no pueden ser olvidados pero sí dejados de lado.

(Todorov, 2000, p. 24)

A problemática da morte como um macrocosmo e chave de leitura para o romance de Laura Alcoba nos direciona para o universo microcósmico imiscuído na trama, que nos faz ver algumas possibilidades exegéticas.

Ainda tratando do tema da morte é pertinente destacar que a mesma não pode ser compreendida em sua totalidade “nua e crua”, mas sim por meio de uma visualização caleidoscópica, uma vez que a morte se apresenta revestida de inúmeras facetas. Através dessa proposição basilar, depreendemos que os efeitos da morte podem ser observados tendo em vista dois prismas: o primeiro caso refere-se à morte em sua condição arcaica – isto é, em situações naturais – ao passo que o segundo trata da “indesejada das gentes” como aquilo que é inesperado, desconhecido; como exemplo podemos citar os assassinatos, os suicídios, as mortes massivas tais como as que advêm das tragédias, catástrofes, enfim: a morte na sua relação direta com a violência.

No primeiro prisma, temos como resultado da morte um processo de assimilação menos traumático, menos protelado, tendo em vista que os sujeitos envolvidos adentram a uma espécie de “ritual” de aceitação. Gradativamente, os indivíduos envolvidos na situação, isto é, aqueles que sofrem com a perda, começam a assimilar a presença da ausência, adentrando assim ao que podemos chamar de processamento da morte. Nesse

caso, a morte é compreendida mais rapidamente, de modo que, apesar do sofrimento, o processamento da morte não reflete um processo postergado.

No segundo desdobramento da morte temos os indícios de algo mais complexo. A morte atravessada pelo “desconhecido” e “inesperado” sutura uma espécie de dor prolongada, cujas implicações no corpo e na alma dos envolvidos acabam sendo drásticas. A morte que sobrevém de situações-limite, por exemplo, se traduz em grande medida pelo choque e pela negatividade, evidenciando a incapacidade dos envolvidos em processar o momento de ruína. Ou melhor, o processamento/aceitação até podem ocorrer (provavelmente ocorrerão), entretanto existe uma espécie de entrave psicológico que durante muito tempo impossibilita os envolvidos de elaborarem seus relatos, de simbolizarem suas histórias de dor e de perda. Como consequência, o retorno à cena dramática se converterá num episódio recorrente. Esse revisitar anamnésico será, portanto, o meio pelo qual os envolvidos desembocarão nas pulsões e evocações da morte, apontando para um constante roçar-se com o medo, a dor e o horror.

Convém destacarmos um outro olhar acerca do segundo prisma da morte, visto que a não aceitação da perda se trasladará em direção a uma espécie de recalque das imagens advindas da morte e que se circunscrevem na mente do sujeito. De acordo com Castro, o recalque seria:

[...] mecanismo psíquico pelo qual um elemento, considerado pela censura como perigoso, é expulso do campo da consciência e mantido no inconsciente. O que foi recalado não perde sua força, continua tentando ascender à consciência e à motilidade (CASTRO, 1992, p. 76).

Ou, ainda, o recalque atrela-se à ideia de repressão, cujo sujeito “[...] *ha apartado de su memoria viva, de su consciencia, algunos hechos y sucesos sobrevenidos en su primera infancia y que le resultan, de un modo u de outro, inaceptables*” (TODOROV,

2000, p. 24). Dito de modo semelhante, para os que estão submergidos no cenário de perda ocorrerá uma anulação das imagens atreladas a esse contexto. Os envolvidos são afetados por uma espécie de censura que faz emergir em suas estruturas psíquicas certa resistência à compreensão da morte.

A equação de não aceitação da morte ressoa de modo eminente em *La casa de los conejos*. A narradora acaba dando-nos algumas pistas acerca dessa não aceitação da morte e de todo o contexto iniciático que a coloca em *mise-en-scène*. Observamos que essa não assimilação do evento exprime-se também, e principalmente, por suas marcas biográficas reais. Já no prólogo do romance são colocadas tais reflexões, sobretudo no momento em que a autora expõe:

Te preguntarás, Diana, por qué dejé pasar tanto tiempo sin contar esta historia. Me había prometido hacerlo un día, y **más de una vez terminé diciéndome que aún no era el momento**. Había llegado a creer que **lo mejor sería esperar** a hacerme vieja, y aun muy vieja [...] durante largo tiempo estuve convencida. **Debía esperar** a quedarme sola, o casi (ALCOBA, 2009, p. 11, grifos nossos).

Como a própria autora do romance deixa-nos transparecer, habita na psique dos envolvidos em situações-limite a visão de que jamais existirá um momento adequado para um “acerto de contas” com sua história. Normalmente, os envolvidos que sentem a dificuldade de elaboração do drama acreditam que “ainda não é o momento”, sendo que esse “ainda” acaba por converter-se numa fuga do sentimento de perda. No romance, a autora explicita:

Temía que me dijeran: “Qué ganás removiendo todo aquello?”. Y me abrumaba la sola perspectiva de tener que explicar. La única salida era dejar hacer el tiempo, alcanzar ese sitio de soledad y liberación que, así lo imagino, es la vejez. Eso pensaba yo, exactamente (ALCOBA, 2009, p.11).

Comprovam-se nesses trechos que persiste um jogo do “sim-não”, isto é, o envolvido na problemática demonstra que é necessário dar a conhecer as questões que cruzam a essência de sua existência, mas, ao mesmo tempo, “nega” tal evidência, justificando-se através da prerrogativa de que é imprescindível “[...] *dejar hacer el tiempo* [...]”, já que é visível que o que o angustia é “[...] *la sola perspectiva de tener que explicar*”.

A conduta acima mencionada se explica pelo fato de que:

A noção de recalque é antiga [...], trata-se de um tipo de defesa especial, que pode mesmo ser considerada como modelo de todas as atividades defensivas. Mais do que isso, é um mecanismo universal e necessário, na medida em que é pela ação do recalqueamento que se constitui o inconsciente como sistema separado do resto do psiquismo.
[...].

O recalque consiste, pois, no afastamento de certos elementos do campo da consciência, os quais são mantidos na esfera do inconsciente. Os conteúdos recalcados encontram-se, assim, inacessíveis ao domínio consciente e funcionam de acordo com o processo primário. Ora, [...] o elemento recalcado, que está, portanto, fora do alcance consciente é expresso verbalmente, mas sob a forma de uma negação [...] (CASTRO, 1992, p.16-17).

Para Castro (1992), é de suma relevância que se ascenda às projeções interpretativas no que concerne aos “[...] enunciados formalmente negativos”, visto que a “[...] frase negativa pronunciada [...] é índice da presença de uma ideia ou desejo inconsciente que começa a emergir” (CASTRO, 1992, p. 09). Ou seja, ao tentar promover o apagamento de certas estruturas concernentes à morte em sua condição traumática, os envolvidos no processo de assimilação mostram que o elemento que havia sucumbido ao recalque emerge por meio de um discurso que, embora trabalhado negativamente, revela uma positividade. Nesse sentido, a “[...] negação pode revelar conteúdos que, de outra forma, seriam inacessíveis à consciência [...]”. Tem-se, pois, nesse fenômeno, um momento

privilegiado em que o inconsciente se oculta e se mostra ao mesmo tempo” (CASTRO, 1992, p. 12).

Assim, para o protagonista o jogo do sim-não lançado pelo inconsciente representa aquilo que Antero de Quental tão bem anteviu em seu poema “Inconsciente”: “É um espectro mudo, grave, antigo,/ Que parece a conversas mal disposto.../ Ante esse vulto, ascético e composto,/ Mil vezes abro a boca... e nada digo”. Isto é, à medida que o indivíduo resiste em evidenciar certa problemática, as estruturas se depreendem do constructo verbal, sendo que o envolvido é sujeitado à sua aparição de modo despercebido, inclusive porque “[...] o significado é fugaz, e as palavras expressam mais do que dizem” (CASTRO, 1992, p. 14). Deste modo vemos que no inconsciente “*Hay estrategias sutiles, demasiados sutiles. A veces, incluso, salvajes. Estrategias para [...] tener la última palabra*” (ALCOBA, 2009, p.133), encarcerando o envolvido numa cena mais complexa ainda, que conhecemos por trauma. Tendo em vista que no romance de Alcoba o envolvido no lapso da morte é um sobrevivente, tratemos agora dessa categoria – a do sobrevivente – e desse conceito – o trauma.

2.4. A protagonização no circuito do elemento recalcado

Aquele que testemunha sobreviveu – de modo incompreensível – à morte: ele como que a penetrou. Se o indizível está na base da língua, o sobrevivente é aquele que reencena a criação da língua. Nele a morte – o indizível por excelência, que a toda hora tentamos dizer – recebe novamente o cetro e o império sobre a linguagem. O simbólico e o real são recriados na sua relação de mútua fertilização e exclusão.

(Seligmann-Silva, 2003, p.52)

À medida que elencamos nossas abordagens de análise observamos que há uma linha macrocósmica percorrendo o enredo de *La casa de los conejos* que se refere ao tema da morte. Essa espécie de “centro irradiador” expelle além da “negação” e do “recalcamento” outros dois elementos microcósmicos, quais sejam: a categoria do envolvido, que agora suplantamos pelo termo sobrevivente, e o conceito de trauma, talhado por inúmeras propostas teóricas às quais nos prenderemos mais adiante.

Conforme, caminhamos tanto em direção ao protagonista do processo de negação da cena complexa, quanto ao fio condutor que aponta algumas evidências para as problemáticas que estão circunscritas na própria condição de ser daquele que sobrevive. Logo da leitura de *La casa de los conejos*, alguns questionamentos iniciais emergem: Quem é perpassado pela cena complexa? Quem foi impactado pelo choque? Quem teve seus meandros psíquicos acabrunhados pela situação-limite? Enfim, quem é o protagonista do processo a partir do qual surge o trauma? Chegamos, assim, a uma evidência (excessiva): o sobrevivente.

Nos dois casos através dos quais se entronca a morte podemos trabalhar com essa instância, a do sobrevivente, entretanto os transtornos ocasionados nas estruturas psíquicas de cada um desses dois tipos de sobreviventes revestem-se de intensidades distintas, uma vez que no primeiro caso há a prévia preparação e gradual aceitação, enquanto no segundo o trabalho é pós-posto e complexificado, atrelando-se ao luto e à prerrogativa de que vivenciar esse “tempo nublado” é, também, permitir-se processar e ressignificar as imagens sensíveis durante um longo período.

La casa de los conejos dialoga com as questões próprias da segunda realização da morte, e isso se justifica pela evidência de alguns elementos recorrentes no romance,

sobretudo porque através do “enfoque transcendente” (sociológico ou psicológico ou filosófico), do qual fala Todorov, podemos extrair que o sentido histórico da obra prende-se a certa evocação da realidade. Ou seja, de fato estamos diante de um texto que, embora não tenha enquanto pretensão central discorrer sobre elementos do mundo exterior, converge para esse sentido, remetendo-se a “[...] acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que se [...] confundem com os da vida real” (TODOROV, 1976, p. 211).

A perspectiva histórica se afiança como material pré-literário, visto que as circunstâncias e os encadeamentos composicionais que aos poucos constroem as ações definem que a intriga da trama pauta-se, dentre outros, em elementos do mundo factual. A propósito da respectiva afirmação, explicitamos que essa ancoragem no mundo “real” se coloca logo da leitura do prólogo, principalmente porque é nesse ponto que a figura autoral nos abancará em tal problemática. Assim, no trecho a seguir sublinhamos os aspectos basilares do enganchamento do texto alcobiano com a História, aspectos que consequentemente avalizam sua condição de relato de um sobrevivente, já que como afirma Seligmann-Silva (2003, p.08) “[...] sobreviver é ter-se passado por um evento-limite, radical, passagem essa que foi também um ‘atravesar’ a ‘morte’ [...]”, o que, de fato, é explicitado na tessitura narrativa de *La casa de los conejos*. Lemos, desse modo:

Te preguntará [...] por qué dejé pasar tanto tiempo sin contar esta historia. Me había prometido hacerlo un día [...].

Esperar a que los pocos sobrevivientes ya no fueran de este mundo o esperar más para atreverme a evocar ese breve retazo de infancia argentina sin temor de sus miradas, y de cierta incomprensión que creía inevitable [...].

Y luego, un día, no pude tolerar la idea. De pronto ya no quise esperar a estar tan sola, ni a ser tan vieja. Como si no me quedara tiempo.

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

Aquí estoy.

Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia [...] porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. Más aún: estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos, un lugar [...] (ALCOBA, 2009, p.11-12, grifos nossos).

Nas constatações acima transcritas encontramos apoio nas marcações temporais que, de modo preciso, confirmam as analogias históricas aspiradas pela autora. A começar pelo primeiro capítulo do romance, temos a respectiva inscrição: “La Plata, Argentina, 1975” (p.12); o segundo registro aparece no capítulo 13: “La Plata, 24 de marzo de 1976” (p.95); o terceiro indício apresenta-se no último capítulo do livro, que não possui numeração, mas que vem logo após o de número 18, cuja referência temporal evidencia a data de nascimento de Clara Anahí: 12 de agosto de 1976” (p.124). Além disso, no mesmo capítulo inclui-se o intertexto com a obra *Memoria montonera: los del '73*, na qual há uma menção ao fato que ocorrera em “la casa de los conejos” no dia “24 de noviembre de 1976” (p. 125), e, por fim, a narradora, que nesse momento se confunde com a autora, encerra o romance fazendo referências ao momento no qual terminou a concepção de sua obra: “París, marzo de 2006” (p.134).

Em compêndios de historiografia argentina e/ou documentos da época, vemos que os dados que no romance são insinuados legitimam a condição de sobrevivente daquela que se constrói na esfera narrativa. Estamos diante de um texto ficcional que é, também, autobiográfico, no qual o recorte histórico é *ipsis litteris* tangencial à obra. Tanto o prefácio, que nos apresenta a *fábula*, conflui no sentido de tratar de fatos que realmente ocorreram, quanto as demarcações referentes às temporalidades presentes no romance patenteiam a conduta proposta por Alcoba no decorrer do texto, que é a de certo paralelismo com os eventos históricos/“reais” – ainda que esse “real” esteja costurado ao poder imaginativo próprio das veredas literárias.

Sinalizamos, ainda, outro fator que, fundido às questões extraliterárias, reinsere o texto alcobiano – e o sobrevivente – no espaço das menções aos eventos reais. Pois, no conjunto de ações que conformam a obra apresenta-se o recurso à repetição, ou seja, a narradora de *La casa de los conejos* perfila sua insistência em repetir algumas cenas que a aloca na categoria de relato de um *superstes* de algum acontecimento dramático/trágico-e “real”. Defendemos tais hipóteses porque sabemos que, tal como aponta Seligmann-Silva,

Os sobreviventes e as gerações posteriores defrontam-se a cada dia com a tarefa [...] de rememorar a tragédia e enlutar os mortos. Tarefa árdua e ambígua, pois envolve tanto um confronto constante com a catástrofe, com a ferida aberta pelo trauma – e, portanto envolve a resistência e a superação da negação –, como também visa a um consolo nunca totalmente alcançável” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 52).

Em *La casa de los conejos* a narradora também persiste e reitera algumas imagens que assolaram e flagelaram a vida psíquica e social daquela que é autora/narradora do romance.

O texto alcobiano retroalimenta a tendência à repetição e, na construção dessas imagens do passado recente, elabora uma que em sua agudeza define o que é ser sobrevivente do evento-limite, “ter-se passado pela morte” e, ainda assim, ter de conviver com os estilhaços provocados pela tragédia. A construção à qual fazemos menção refere-se às cenas nas quais a protagonista visitava seu pai, quando este “caiu” preso, vítima de perseguição política durante o terrorismo de Estado.

[...] Mi padre ha caído preso [...].
Deberé quedarme en casa de mis abuelos hasta que mi madre dé noticias.
[...]
Finalmente, he ido a la cárcel a ver a mi padre con mis abuelos paternos. Mi padre estaba todo vestido de azul, como los otros, y con el pelo cortado casi al rape. Había más presos de su edad, cuyos hijos y padres venían a verlos por primera vez. Todos parecían haber caído hacía muy poco. También nosotros, hoy, hacemos nuestro debut como visitantes.
[...]

Mi padre pidió que le escriba todas las semanas. Me dijo que leerme, claro, le ayudará. No hablamos de mi madre, ni del altílo secreto, ni de nada de todo eso. Tratamos de hablar de otras cosas, y de otros. De charlar, nomás, como si nada pasara. Después mi abuelo le preguntó a mi padre cómo estaba, y mi padre le preguntó a mi abuela cómo estaba, y luego me tocó a mí responder a la misma pregunta. Todos, cada uno a su turno, hemos dicho que todo estaba bien (ALCOBA, 2009, p. 25-27).

Um segundo caso seria o seguinte:

Ayer fui a ver a mi padre en la cárcel, por segunda vez.

[...]

Lo que siguió yo ya lo conocía: primero, los hombres y las mujeres que debemos ponernos en fila, por separado, para la requisa. Después la misma pequeña pieza con una señora de trajecito estricto y el rodete de siempre [...] revisa largamente, empezando por mi abuela. [...] La señora nos obliga a quedarnos quietísimas y nos moldea a cada una a su turno [...].

Por fin la señora del rodete dijo:

—Está bien. Pueden vestirse.

Otra señora nos acompaña hasta un salón donde ya espera mi abuelo, al lado de otro hombre: esta vez iremos entrando por familias [...].

Al final de aquel pasillo, otra reja y otro policía [...] muy semejante al primero [...]. Él nos palpa una vez más, ahora rápidamente, sin obligarnos a desvestirnos, a la vista de todos [...].

Ante nosotros se alza un enorme portón de hierro gris, apenas horadado, allá arriba, por una mirilla minúscula recruzada de pequeñísimos barrotes. Detrás de los enormes caños de sus armas de fuego [...] dos militares flanquean la inmensa puerta. Esos caños parecen bien aceitados: estoy justo enfrente del agujero negro y veo cómo brillan. Todos permanecen inmóviles mientras otro policía abre la puerta para dejarnos pasar.

En la sala hay dos bancos enfrentados, y otros cuatro militares armados, uno en cada rincón, idénticos a los que había a cada lado de la puerta. Hay otra puerta idéntica a ésa por la cual hemos entrado, justo en el extremo opuesto.

Otras personas con aire de haber llegado poco antes que nosotros están ya instaladas en los bancos [...].

Nosotros aguardamos, impacientes, un tintinear de llaves o de un ruido de pasos. Varias veces escuchamos aproximarse gente, pero no se detienen nunca.

Finalmente, por la otra puerta, no por aquella que nosotros entramos, los vemos llegar. Son tres, mi padre y dos hombres mucho mayores [...].

Tan pronto entra, mi padre esboza una sonrisa incómoda. Haberme visto lo perturba, estoy segura, se sorprende y se inquieta, probablemente. Se sienta ante nosotros, en el banco de enfrente que le señala un nuevo [...]

— cada preso tiene el suyo que lo acompaña y va indicándole, del mismo modo, los lugares que le han sido asignados — Mi abuela se dirige al que nos trajo:

— ¿La nena puede abrazar al padre?

El policía mira a derecha, a izquierda, sin saber, evidentemente, qué debería contestar. Los militares, en las cuatro esquinas de la celda, siguen imperturbables, con los caños de sus armas apuntando hacia el centro.

Manifiestamente turbado y perplejo, el policía se encoge de hombros, signo que mi abuela se apresura a interpretar como un permiso.

— El señor dice que sí — me dice — vamos, andá.

Yo doy algunos pasos en dirección a mi padre, sin despegar los ojos del caño más próximo, el del hombre que está justo frente a mí. Veo bien que ese agujero negro queda justo a la altura de mi sien. Yo alzo la vista para mirar al hombre, pero él permanece inmóvil, con el arma apuntando siempre hacia delante, sin mostrar reacción alguna a la invitación de mi abuela, y a mi lento acercamiento.

— Pero andá, dale — dice mi abuela —. No tengas miedo, el señor no tiene inconveniente. ¿No es cierto, señor?

[...]

Algunos pasos más y ahí estoy, presa de una descompostura y de un escalofrío que trato de contener. Es la náusea, tan sorpresiva como poderosa. Mi estómago se convulsiona violentamente, pero consigo sin embargo dar unos pasos más hasta aferrarme a una de las mangas azules del uniforme de mi padre. Llegada junto a él, le vomito en la oreja (ALCOBA, 2009, p. 85/88-92).

Nos excertos apresentados, vemos o relato de elementos que guardam em si algo de mais incômodo e perturbador, aspectos que se encontram encalacrados no sobrevivente e que desenham a condição de um ser e estar no mundo após ter vivenciado a imposição política e ideológica de um Estado autoritário. Isto é, entendemos que, quando a narradora de *La casa de los conejos* demonstra o drama de ter que visitar seu pai “*en la cárcel*”, na realidade ela oculta uma questão-chave para compreender o que é ser sobrevivente: “ir à prisão” é o mesmo que “estar presa”. A metáfora de visitar o pai condensa a ideia de que a narradora está (re)visitando sua própria história, já que ela mesma (e aqui nos referimos à Alcoba escritora) se encontra “presa” a esse passado que não passa; ela mesma se encontra “presa” às memórias do cárcere no qual se converteu sua própria vida. Esse é, portanto, o ponto nevralgico do relato e a partir do qual se depreende a condição de sujeito sobrevivente. De acordo com Castro (1992, p.77), “[...] aquilo que foi recalcado não é anulado; mantém sua força e pode retornar [...]”, consistindo assim “[...] numa formação de compromisso entre o desejo recalcado e a censura”.

Em *Memórias do cárcere* (1953), obra publicada em quatro volumes, Graciliano Ramos discorre a propósito da condição de ser um sobrevivente e encontrar-se soterrado nos escombros da tragédia, que é não somente pessoal, mas também coletiva. Em seu romance, que inclusive não chegou a ser concluído, dado que o escritor morreu antes, vemos a inserção desse autor/narrador no baluarte da opressão. Graciliano nos conduz a uma trama que é perpassada pelos infortúnios ocorridos durante o evento-limite que foi a Ditadura Militar Brasileira na era Vargas. Através de um relato marcadamente autobiográfico, o autor narra não somente sua condição de vítima do regime de opressão, mas também a posição ocupada por outros sujeitos. O narrador de *Memórias do cárcere*, assim como a narradora de *La casa de los conejos*, expressa em seu relato “[...] *la náusea, tan sorpresiva como poderosa* [...]” que o assola nos porões sórdidos da prisão.

Pretendemos evidenciar, desse modo, que o sobrevivente habita uma linha tênue entre o passado, que não passa, e o presente, que se quer reconciliar com esse passado. Passado esse que, como sabemos, armazena a tragédia e presente que comporta outra evidência (excessiva e microcósmica) identificada no romance: o agigantamento do trauma, essa espécie de antagonista na vida do sobrevivente.

2.5. Recuerdos y desacuerdos: a perlaboração da tragédia

[...] la memoria se ha visto revestida de tanto prestigio a ojos de todos los enemigos del totalitarismo, por qué todo acto de reminiscencia, por humilde que fuese, ha sido asociado con la resistencia antitotalitaria [...] la reconstrucción del pasado ya era percibida como un acto de oposición al poder.

(Todorov, 2000, p. 14)

Conforme aclarado, a estrutura de *La casa de los conejos* possui em sua morfologia a presença do trauma, como se a todo tempo a escritora quisesse imprimir à sua obra os caracteres da dor que a perseguiu por anos a fio, explorando os sintagmas de exceção que perpassaram sua infância.

Dentro de certas reflexões teóricas acerca das catástrofes sociais, tal qual a proposta por Seligmann-Silva (2003), a narração testemunhal se insinua num sentido terapêutico para o sobrevivente. Assim, *La casa de los conejos* é uma trama que se dá numa via de mão dupla, pois apresenta ao leitor tanto a vida daqueles que foram tangencialmente marcados pelo trauma, pela dor, pelo sentimento de perda e de morte, quanto a forma a partir da qual o sobrevivente pode dar a conhecer seu próprio luto, sua história pessoal do drama, de modo a aliviar os efeitos colaterais da tragédia. Desse modo, a

[...] curación [...] pasa por la recuperación de los recuerdos reprimidos. Pero ¿qué hará con ellos el sujeto, a partir del momento en que los haya reintegrado a su consciencia? No tratará de atribuirles un lugar dominante – el adulto no podría regular su vida según sus recuerdos de infancia –, sino que más bien los hará retroceder a una posición periférica donde sean inofensivos; a fin de controlarlos y poder desactivarlos (TODOROV, 2000, p. 24).

La casa de los conejos reflete, portanto, um complexo trabalho simbólico carregado de significações que constituem o intento de dar fim ao luto, reatualizando o drama e garantindo que ele não seja simplesmente apagado, olvidado, relegado ao mausoléu da experiência humana, mas sim que ele seja (re)lembrado em toda sua força, o que por sua vez demonstra que o relato apresentado por Alcoba é um eloquente intento de perlaboração. Relato do qual escorre a tentativa de estabelecer a ponte possível entre o “real” e sua “traduzibilidade”. De igual modo, é importante sublinhar que, muito embora o relato de Alcoba esteja pautado em narrar os episódios alucinados da ditadura militar e

todo o contexto instaurado pelo Estado autoritário na Argentina dos anos 70, ela, enquanto sobrevivente da tragédia, tampouco conseguirá “traduzir” o evento “real”. Isso porque o relato do *superstes* prescinde de relação proporcional, já que há como que um *gap*, como afirma Seligmann-Silva (2003), entre a experiência vivida e o relato engendrado; ou, para mencionarmos a Olmos em “A narrativa das últimas décadas ou acerca de como narrar os ‘delitos de sangue’”, quando a autora cita a Luis Gusmán, existe um desajuste entre a experiência vivida e a “materialidade da língua”, uma vez que de acordo com os preceitos estéticos desse escritor é impossível pensar o “real” fora dela, isto é, da língua. Nessa direção, o “real” reside tão somente nesse espaço e em nenhum outro mais. Vemos que na narrativa de Alcoba o choque e a cicatriz são tão profundos que fogem ao seu poder quaisquer mecanismos de apreensão total da catástrofe. Isto é, o elemento verbal não consegue dar conta do “real” vivenciado por Alcoba. Assim é que a escritora de *La casa de los conejos* vai apresentando-nos os meandros constitutivos de sua odisseia, demonstrando que existe

[...] de um lado, a necessidade premente de narrar a experiência vivida; do outro, tanto a percepção da insuficiência da linguagem diante dos fatos (inenarráveis) como também – e com um sentido muito mais trágico – a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e da sua consequente inverossimilhança [...] O testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade [...] o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o “real”) com o verbal (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.46).

Em *La casa de los conejos* o “real” não pode ser apreendido em sua totalidade, não pode ser traduzido, revelado. Sobretudo porque quando o sujeito percorre cenas como as que delineiam o processo traumático sua maior dificuldade será a de simbolizar/elaborar o drama, de forma que a todo tempo sua narração estará permeada pela sensação de que ele ainda está “lá”, ele ainda está no local da tragédia, da catástrofe, enfim, é como se o

sobrevivente não conseguisse se desunir das cenas que o fizeram adentrar no espaço-tempo do trauma, fazendo com que este passe por constantes *desacuerdos* com seus *recuerdos*.

Como o trauma não pode ser completamente assimilado enquanto ocorre, o sujeito continuará resistindo em compreender os fatos, ele habitará por todo o sempre a “cena da infância”, a origem de tudo, apontando para o recorrente início da catástrofe, para o caráter infinito de simbolização do evento excepcional. “A incapacidade de simbolizar o choque – o acaso que surge com a face da morte e do inimaginável – determina a repetição e a constante “posterioridade”, ou seja, a volta *après-coup* da cena” (Idem, p. 49).

Toda tentativa de libertação do trauma encontra-se, em certa medida, fracassada principalmente porque ao melindrar-se com as cenas do passado o *superstes* atualiza aquilo que para ele é sinônimo de dor. Todorov converge para estas reflexões quando, em *Los abusos de la memoria*, brinda-nos com algumas discussões acerca da concepção do “retorno à cena *après-coup*”, da qual fala Seligmann. Para Todorov, em certa medida, narrar e elaborar o trauma:

[...] no quiere decir que el individuo pueda llegar a ser completamente independiente de su pasado y disponer de éste a su antojo, con total libertad. Tal cosa no será posible al estar la identidad actual y personal del sujeto construida, entre otras, por las imágenes que éste posee del pasado. **El yo presente es una escena en la cual intervienen como personajes activos un yo arcaico, apenas consciente, formado en la primera infancia**, y un yo reflexivo, imagen de la imagen que los demás tienen de nosotros [...]” (TODOROV, 2000, p. 25-26, grifos nossos).

Assim, afirmando que irá se esquecer do evento, o sobrevivente afirma que se lembrará, uma vez que por trás da negativa “me esquecerei” reside a assertiva “me lembrarei”, de tal forma que o trauma nunca será completamente suplantado, bem como o próprio processo de exorcização não será, em absoluto, finalizado. O supérstite tem por condição *sui generis* conviver – e prosseguir – com os estilhaços de seu drama, sendo

frequentemente retaliado e tendo que conviver face a face com o esfacelamento de sua própria identidade, que também se constitui desse “outro”, desse “eu arcaico”.

Quando surge o intento de narração, o anseio de relatar aquilo que nos persegue e que alimenta certo esforço de memória, várias questões se imbricam em torno do tema. Pretender apresentar o passado, seus destroços e desmoronamentos, é uma iniciativa que coloca em diálogo diversos elementos, principalmente a escrita, a memória e o esquecimento. A escrita do trauma de Alcoba conjuga este diálogo, coloca em cena a ferida aberta, a fim de dar um lugar ao seu trauma e ao daqueles que também cruzaram o cenário por ela exposto.

La casa de los conejos reflete, portanto, uma possibilidade de elaboração/simbolização; uma espécie de distanciamento do evento-limite que permitiu à escritora elaborar discursivamente as imagens da catástrofe, inclusive pelo fato de que: “[...] as imagens devem surgir apenas pela evocação comandada pelas palavras e pelos cenários em ruína [...]” atuantes no tempo presente (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 381). Vejamos agora os caminhos e/ou estratégias explorados por Alcoba até chegar à perlaboração de seu drama de infância argentina.

2.6. A “voz da infância” como estratégia discursiva

Embora conscientes de que o que a obra de Alcoba “[...] tem de mais insólito [...] e extraordinário [...] é o fato de que a narrativa se dá pelos olhos e a voz de uma criança, refratada apenas na voz do narrador adulto [...] registrada no tom de incompreensão infantil” (NESTROVSKI, 2000, p. 202), no presente trabalho não nos interessa discutir questões acerca de um discurso advindo da infância *ipsis litteris*, uma vez que sabemos que

neste romance temos o olhar de uma adulta disfarçada de “*niña*”. Interessa-nos mais bem colocar em debate alguns pontos que, desde nossa perspectiva, apresentam-se como mais pertinentes, como por exemplo, o caráter transgressor do texto de Alcoba que ao ser protagonizado pela representação da voz da infância, não somente (dis)simula o intento de elaboração da tragédia, como também atua no sentido de resistência às convenções do discurso predominante.

Dentre outras possibilidades, a ficcionalização da voz enunciativa elaborada por Alcoba pauta-se na autopermissão de retornar à “cena da infância” (posição periférica e inofensiva da qual fala Todorov), de modo que esta consiga controlar os *recuerdos* e a partir daí comece todo o processo de desativação dos mecanismos que a infiltraram no trauma. Nesse retorno, Alcoba delata seu desejo de perlaboração da tragédia, uma tentativa ainda incólume de digerir os cacos do drama que teve início em sua infância e que cruzou toda a sua biografia como um fardo que arruinou sua história, tornando sua vida caótica e sobrepujada pelo desastre. As escolhas narrativas de Laura Alcoba evidenciam o anseio pelo descolamento do passado recente e desprendimento do evento traumático. Como sabemos, os eventos geradores do trauma remontam a uma complexa dinâmica de processamento da realidade, sendo que aquele que foi cruzado pelas farpas da tragédia tentará ao longo de sua vida romper o cordão que o une ao passado, este pretérito tão presente quanto um “aqui” e “agora”.

A elaboração da cena traumática, no mais das vezes, só se torna viável quando aquele que relata pisa num terreno que diverge do seu, sobretudo porque o *superstes* entende que seu lugar é um entre-lugar, um terreno movediço que não o possibilita armar os alicerces de seu relato. O sobrevivente precisa percorrer um caminho oposto, indo da

alteridade para a identidade a fim de buscar algo que o esteie e que o sustente discursivamente, apoiando-o no trabalho de memória.

A representação da voz discursiva da infância instaurada no romance denota também um viés transgressor nos interstícios da narrativa, porque Alcoba explora experiências empíricas e não expropriadas. De acordo com a própria escritora em entrevista ao site DW-WORLD¹²:

La materia prima es autobiográfica, completamente. Yo viví en la casa de los conejos de la que hablo. Los acontecimientos que se ven en la novela son auténticos, pero abordados desde mi subjetividad, desde la experiencia infantil. La que habla es una niña de siete u ocho años, y traté de volver a construir y a situarme en esa posición infantil [...] al volver a la casa de los conejos en 2003, después de 27 años de ausencia, realmente afloraron en mi mente imágenes y sensaciones muy precisas, a partir de las que trabajé, tratando al mismo tiempo escribir un libro que tuviera una forma de desenlace, de fin. Mi idea no era recordar por recordar, en ese sentido no es un testimonio, a pesar de que el libro tenga un valor testimonial [...] Lo que cuento es la entrada en la clandestinidad, cómo la niña aprende la clandestinidad [...] El libro es una reflexión del por qué estamos vivas, mi madre y yo, habiendo estado tan cerca de personas que encontraron la muerte en esa casa. 'La casa de los conejos' cuenta la vida en esa casa, vista desde los ojos de la niña, narradora de la historia.

Nesse sentido, a escritora afirma que um de seus maiores intentos durante o processo de construção ficcional de *La casa de los conejos* era o de que:

[...] se pudiese leer como una novela, que tuviera una posible lectura novelística, porque para mí era una manera de dar esa historia al lector. Que el lector pudiera proyectarse y vivir con esa niña durante los meses que narro en la casa de los conejos.

Com relação à essa narração da história de “la casa de los conejos” “[...] vista desde los ojos de la niña, narradora de la historia”, observamos uma série de críticas que o olhar da inocência traz para a contenda da discussão acerca do que foi ser criança durante os anos de chumbo da Ditadura Militar Argentina, estando principalmente no seio de uma

¹² Entrevista disponível em: <http://www.dw.de/laura-alcoba-un-libro-sobre-vivos-y-muertos/a-5373055>. Acesso em 30 de dezembro de 2012.

família de militantes *montoneros*. No início do relato a narradora expõe um de seus dramas, senão o maior deles:

Referirme a una casa de tejas rojas era, apenas, una manera de hablar. Las tejas podrían haber sido rojas o verdes; lo que yo quería era la vida que se lleva ahí dentro. Padres que vuelven del trabajo a cenar, al caer la tarde. Padres que preparan tortas los domingos siguiendo esas recetas que uno encuentra en gruesos libros de cocina, con láminas relucientes, llenas de fotos. Una madre elegante con uñas largas y esmaltadas y zapatos de taco alto. O botas de cuero marrón, y, colgando del brazo, una cartera haciendo juego. O en todo caso sin botas, pero con un gran tapado azul de cuello redondo. O gris. En el fondo, no era una cuestión de color, no, ni en el caso de las tejas, las botas o el tapado. Me pregunto cómo hemos podido entendernos tan mal [...] (ALCOBA, 2009, p. 14).

Ao referir-se ao drama de não ter uma família da maneira como ela imaginara, a narradora denota a eleição de uma outra vida pelo menos por parte de seus pais: a de ser militantes e resistir ante as forças repressoras. O que, paradoxalmente, poderia conceber-se como um ato de grande nobreza, não o é desde a perspectiva da protagonista do romance. A narradora coloca o dedo na ferida ao questionar-se a propósito das relações de poder que existem até mesmo entre aqueles que vislumbram um regime democrático e socialista. O questionamento da narradora carrega uma crítica de fundo, sobretudo quando evidencia que os militantes de condução do movimento, isto é, os dirigentes, acabaram indo para a Europa durante a guerrilha, ao passo que os militantes de base ficaram na Argentina, na frente da luta armada, tal como observamos no excerto abaixo transcrito:

Me acuerdo de varias reuniones [...].
Fue en el curso de una de esas reuniones cuando surgió un tema nuevo: nuestra partida [...].
[...] Mi madre prosigue:
— Que yo me vaya puede ser útil... Puedo ayudar desde el extranjero. Hay muchos militantes que se han ido ya, ¿o no? Es importante denunciar en Europa lo que está pasando acá...
— Es cierto que muchos militantes se fueron. Pero no los militantes de base, sólo los jefes, sólo la conducción...
Se hace un silencio incómodo. Perturbador.
¿Qué ha dicho? ¿Puede ser verdad?
¿Los militantes de base dan su vida mientras los jefes buscan refugio en el extranjero? (ALCOBA, 2009, p. 119-120).

Vemos que o discurso escolhido para protagonizar a narrativa alcobiana, dentre outras coisas, reclama o lugar daquilo que não foi, o lugar do vazio e que, naquele momento, foi tão somente algo “[...] nulo, [...] negativo, [...] intervalar”, para citar Fernando Pessoa (2006). Além disso, para pensar o discurso presente no romance alcobiano podemos nos valer das reflexões de Dijk (2010), segundo o qual os discursos nas sociedades possuem uma dinâmica bastante peculiar e são administrados por grupos denominados de “elites simbólicas” e/ou “elites discursivas”. As chamadas “elites simbólicas” são aquelas que adentram o território da oficialidade e detêm mais fácil acesso à manutenção do *status quo* discursivo, já que estão amparadas pelos portentos formais para propagarem suas ideologias, dando fortalecimento e continuidade aos processos por elas instaurados; um exemplo manifesto no romance em questão pode ser extraído da imagem da Junta Militar, instaurada ao longo da ditadura.

As “elites simbólicas” das quais fala van Dijk (2010) estão constituídas por grupos que, normalmente, exercem algum tipo de liderança, por isso o poder que perpetram tem estreita relação com o capital simbólico. Os grupos advêm dos mais variados âmbitos sociais e congregam, principalmente, figuras “[...] tais como jornalistas, escritores, artistas, diretores acadêmicos [...]”, políticos, militares, etc. Dessa maneira, os discursos elaborados pelas “elites simbólicas” não são perpassados por uma perspectiva neutra, principalmente porque a todo tempo o discurso que é dirigido por tais forças visa alimentar as ações de dominação social e agir no sentido de garantir formas de controle.

Deste modo, dentro do organismo social que são as “elites simbólicas”, os membros atuantes detêm a propriedade discursiva do poder valendo-se dos benefícios que essas posições lhes outorgam para cometerem abusos de autoridade. Esses sujeitos visam

impor, aos demais indivíduos sociais, determinados mecanismos de conduta e linguagem, alimentando discursos hegemônicos e formas de dominação social e cultural.

Com base no estabelecimento desse circuito é possível visualizar que à esfera social atrelam-se inúmeras relações de poder, originadoras de injustiças e desigualdades, uma vez que suas práticas sociais têm como principal horizonte procedimentos de monolitismo político, econômico e linguístico. Assim, fica nítido que em toda e qualquer sociedade existem duas esferas que, apesar de distintas, se imbricam em torno de um mesmo elemento, ou seja, é evidente que os discursos operam em duas vias: uma primeira que se refere à oficialidade, aquela que denota valores e crenças de um grupo socialmente articulado e controlador e cujas consequências sociais da linguagem são minuciosa e intencionalmente planejadas, a fim de que as posições ideológicas daqueles que se pronunciam não sejam denunciados; e uma segunda, que se encontra em constante embate com as proposições instauradas pela primeira e que diz respeito à não oficialidade ou marginalidade, nas quais as pessoas que a integram, segundo Dijk:

[...] não são livres para falar ou escrever quando, onde, para quem, sobre o que ou como elas querem, mas são parcial ou totalmente controladas pelos outros poderosos, tais como o Estado, a polícia, a mídia ou a imprensa interessada na supressão da liberdade da escrita e da fala [...] Ou, ao contrário, elas têm que falar e escrever como são mandadas a falar ou escrever (DIJK, 2010, p. 18).

Consoante, o teórico também assinala que:

O controle se aplica não só ao discurso como prática social, mas também às mentes daqueles que estão sendo controlados, isto é, aos seus conhecimentos, opiniões, atitudes, ideologias, como também às outras representações pessoais ou sociais. Em geral, o controle da mente é indireto, uma intencional, mas apenas possível ou provável consequência do discurso (DIJK, 2010, p. 18).

Como podemos observar, parece-nos que no âmago das práticas que sustentam as estruturas das “elites simbólicas” o poder e o controle são ordinários e não extraordinários,

ou seja, os procedimentos de derrogação dos processos democráticos são a norma, a ordem, e não a exceção. Desse modo, a condição *sine qua non* que conduz as fissuras dos grupos controladores baseia-se em métodos de transgressão e de abuso de poder, ou, conforme Agamben (2004), o contexto de exceção desvirtua o percurso próprio daquilo que é tido como “lei”, validando que práticas ilegais tornem-se legais. No caso de contextos como os de terrorismo de Estado, tal qual o exposto em *La casa de los conejos*, os poderes autoritários apagam os alcances entre a democracia e o absolutismo, já que para que o discurso seja efetivamente controlador ele terá que controlar mentes que, posteriormente, controlarão ações. E, assim, adentramos a uma espécie de cadeia na qual, cada vez mais, são instituídas sofisticadas estratégias de poder e coerção, que garantem e reafirmam os poderes autoritários.

Vê-se, portanto, que nos interstícios do papel social que exerce o discurso existe um poder e uma espécie de contrapoder, isto é, uma complexa gama de relações entre o discurso e o poder. O contrapoder atua como forma de resistência de grupos que visam estar na contramão daquilo que é imposto pelas “elites simbólicas”. Nessa direção, o abuso de poder e/ou controle “[...] significa a violação de normas e valores fundamentais no interesse daqueles que têm o poder e contra os interesses dos outros. Os abusos de poder significam a violação dos direitos sociais e civis das pessoas” (DIJK, 2010, p. 29).

Nessa direção, ao trabalhar com a representação da “voz” da infância em seu romance, Laura Alcoba pretende posicionar-se diante das imposições arroladas pelas “elites simbólicas”. A escritora evidencia a real necessidade de validar diferentes discursos, garantindo às várias vozes que compõem a esfera social espaços de legitimação, evidenciando assim que “[...] um dos pressupostos da modernidade é o de que não existe uma só verdade, apenas verdades plurais” (CARLOS; ESTEVES, 2009, p. 17). Além

disso, a estratégia construída pela narradora também nos permite pensar que, ao transgredir as “leis” que regem o discurso, a autora esquivou-se de quaisquer reticências e pudores, permitindo-nos acessar um relato em sua “verdade nua e crua”. Assim, é através desse comportamento narrativo que Alcoba encontra um lugar seguro para revisitar seus *recuerdos*, tornando-os inofensivos, principiando, deste modo, a impetrar seu trabalho de controle, regulação e desativação do trauma, tal como explicita Todorov (2000).

Enfatizamos ainda que o modo narrativo adotado por Alcoba em seu romance de estreia marca, na verdade, uma fase específica da produção literária argentina, que teve início a partir dos anos 90. Isso porque, já nos primeiros anos do fim do regime ditatorial e início do governo democrático (e aqui nos remetemos aos anos 80), a literatura ganhou contornos específicos, principalmente porque os narradores das obras que naquele momento estavam sendo publicadas foram concebidos de um modo bastante peculiar. A propósito dos romances da primeira fase pós-ditadura, temos para esse período três grandes referenciais, são eles: *Nadie, nada, nunca* (1980), de Juan José Saer; *Respiración Artificial* (1980), de Ricardo Piglia e *En el corazón de junio* (1983), de Luis Gusmán.

Respiração artificial, do argentino Ricardo Piglia, por exemplo, apresenta-se como exímia obra do período. Publicado em 1980, o romance de Piglia poderia ter sido a expressão pura do silenciamento ante as forças repressoras que naquele período comandaram os caminhos da política argentina. Mas não, essa obra cuja trama se desenha por entre nuances que se dissimulam entre si, demonstra as cenas da exceção, da violência e do horror da qual Piglia também foi um personagem. Em “Subversão ficcional atenta ao cânone e à história argentina”, Olmos (2010) explana que este romance se apresenta como uma obra paradigmática da literatura argentina dos anos 80. Seria *Respiração Artificial* uma espécie de “livro estranho” ou “antirromance”. De acordo com Olmos:

[...] a primeira parte de *Respiração Artificial* desdobra um diálogo epistolar entre o jovem escritor Emilio Renzi e seu tio Marcelo Maggi, um professor de história que, isolado numa cidade de província, mergulha na leitura dos documentos de Enrique Ossorio, um intelectual do século 19 que, na época, optou pela traição à causa política de Juan Manuel de Rosas e pelo exílio [...].

Sem chegar a mencionar a ditadura militar, os narradores se embrenham numa revisão crítica do passado que desestima a dimensão heroica da história e tenta construir, a partir das derrotas, das traições e dos fracassos, uma explicação válida para "o que vem do próprio fundo da história da pátria, ao mesmo tempo único e múltiplo" [...]. *Respiração Artificial* cifra, na alegoria histórica, o presente de uma sociedade submersa no terror e na morte, sem apelar, em momento algum, a um testemunho direto do horror¹³.

Identificamos que o comportamento literário exposto por Olmos em sua análise é bastante recorrente nos pressupostos estéticos do autor, aparecendo inclusive em sua obra *Formas breves* (2004), quando ele explicita que o relato condensa sempre mais de uma história. A lógica seria a seguinte: a história 2 encontra-se velada, ou como diz o escritor “cifrada”, nos interstícios da história 1. De acordo com Piglia: “Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário” (PIGLIA, 2004, p. 40). Nessa direção vemos que em *Respiração Artificial*, o recurso ao modo “alusivo” para tratar das relações políticas na Argentina ditatorial revela, dentre outras coisas, que:

Com efeito, perante o silêncio social e o vazio cultural impostos pelo poder político do regime militar, a literatura argentina proporcionou um gesto de resistência. A reflexão crítica tem assinalado e descrito, em reiteradas oportunidades, como a referência à violência perpetrada pelo Estado durante esses anos introduziu-se no discurso literário de forma oblíqua, cifrada, em relatos que apelavam à fragmentação sequencial, ao descentramento do sujeito de enunciação, à descontinuidade temporal, à mistura discursiva e de gêneros e, sobretudo, a formas alusivas e elusivas de referir o real, em síntese, a procedimentos narrativos que denunciavam a impossibilidade de representar a experiência em termos totalizadores (OLMOS, 2010, p. 04).

Em contrapartida ao apresentado em *Respiração Artificial*, a partir dos anos 90 em diante, e em consonância com as reflexões apresentadas em *La casa de los conejos*,

¹³ Texto disponível no jornal “O Estado de São Paulo”.

estabelece-se um novo paradigma no âmbito da concepção narrativa, fazendo com que o falar sobre o evento histórico apareça de modo muito mais explícito. Aqueles que se pronunciam, em muitas das vezes, oferecem relatos de cunho autobiográfico e, em outros tantos casos, relatam suas experiências tendo como referência os anos da infância. Poderíamos citar inúmeras produções, sendo que o mais interessante é que esses exemplos podem ser extraídos tanto da literatura propriamente dita quanto das produções cinematográficas. No campo específico da literatura, teríamos: *Villa* (1996), de Luis Gusmán; *Dos veces junio* (2002), de Martín Kohan; *Kamchatka* (2003), de Marcelo Figueras, dentre outros. No que concerne à produção cinematográfica, podemos mencionar o chileno-espanhol *Machuca* (2004), de Andres Wood; o brasileiro *O ano que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger; o *A culpa é do Fidel!* (2006), produção França/Itália, cuja direção é de Julie Gavras; e, o mais recente, *Infancia Clandestina* (2011), cuja direção é de Benjamín Avila, e que se soma a um interessante grupo de textos com perspectivas narrativas paralelas.

Nas obras mencionadas, vemos narradores despertarem seus olhares para aquilo que foi a militância de seus pais e/ou de suas famílias e, ainda, o que para eles foi ter que aceitar a vida política em detrimento da familiar. Os autores das referidas obras, sejam elas autobiográficas ou não, retornam ao passado, não seguros de que sairão ilesos dessa “visita”, mas, para dizer umas tantas palavras a propósito de experiências esmagadoras, ditando desse modo “[...] *técnicas narrativas que les permiten nuevas articulaciones entre el pasado ‘real’ y los modos de narrarlo*” (RUIZ, 2005, p. 73), ainda que o “*clima de cementerio*” que reside em tais obras seja, exatamente, o elemento revelador da “[...] *dificultad para contar el pasado reciente, porque han dejado de existir los lenguajes transparentes y simplificadores, y porque las experiencias de lo real han superado lo*

decible” (Idem, p. 72). Encontramos entre *La casa de los conejos* (2008), de Laura Alcoba e *Kamchatka* (2003), de Marcelo Figueras uma série expressiva de diálogos, sobretudo no que concerne aos modos de narrar, sendo que, para Tzvetan Todorov (1976), “[...] os modos da narrativa concernem à maneira pela qual este narrador no-la expõe, no-la apresenta [...]” (p. 240).

Kamchatka é a última palavra que o personagem-protagonista do romance de Figueras escuta dos lábios de seu pai:

Lo último que papá me dijo, la última palabra que oí de sus labios, fue *Kamchatka*.

Me dio un beso raspándome con su barba de días y subió al Citroën. El auto se alejó sobre la cinta ondulante de la ruta, una burbuja verde que aparecía y desaparecía en cada lomada, más chiquita cada vez, hasta que ya no la vi más. Me quedé un rato ahí, la caja del TEG bajo del brazo, hasta que el abuelo me puso la mano en el hombro y me dijo vamos a casa.

Y eso fue todo (FIGUERAS, 2003, p.11).

A trama de *Kamchatka* tem como protagonista um *niño*, chamado Harry, de apenas dez anos de idade, sendo que o narrador já é adulto e retorna a esse período de sua vida para contar-nos alguns acontecimentos.

Cuando recuerdo, mi voz suena de a ratos como si tuviese diez años nuevamente, y a veces suena como si hablase desde los setenta que no alcancé; también suena como sueño hoy, a la edad que tengo... o que creo tener. Aquellos que he sido, soy y seré dialogan constantemente, modificándose los uno a los otros. Que mi pasado y mi presente se alíen para definir mi futuro suena a verdad elemental, pero sospecho que mi futuro y me presente son capaces de hacer lo mismo con mi pasado. Cada vez que recuerdo, aquel que fui dice sus líneas y ejecuta sus acciones con elegancia creciente, como si entendiese más y mejor [...] (FIGUERAS, 2003, p. 14).

O enredo produzido por Marcelo Figueras apresenta uma história que se desdobra ao longo da última ditadura militar argentina, mais precisamente entre os anos de 1976 e 1983, período no qual, como já sabemos, eram frequentes os desaparecimentos e

assassinatos políticos. Harry é filho de desaparecidos políticos e como consequência se viu obrigado a viver com seu avô, um tipo que imprime na biografia de Harry a continuação de uma “história de ausências”, como diz o próprio autor da obra.

A enunciação de *Kamchatka* se dá por meio da perspectiva de Harry. Na referida obra o espaço, sempre muito importante, contribui de forma incisiva para os enredamentos da tessitura narrativa, como em *La casa de los conejos*. Isso se dá devido ao fato de que o termo que dá título ao romance de Figueras remete a um país imaginário que aparece num jogo de mesa: TEG – *Tácticas y estrategias de guerra*. Nesse país clandestino e construído ficcionalmente, em *Kamchatka*, é que Harry se hospeda com sua família, buscando encontrar uma saída plausível para o terror que se vivia durante os anos de chumbo do regime opressor.

De acordo com Figueras, ficcionalizar a voz da infância em seu texto, foi uma forma por ele encontrada de dar outro tom à história que, num primeiro momento, havia sido pensada para integrar um roteiro cinematográfico. Para Figueras (2003), o tom da infância diz respeito ao fato de que:

De niños jugamos siempre a ser otros, cowboys o astronautas, reyes o futbolistas; nos gusta cambiar de nombre e inventarnos una nueva historia y explorar territorios desconocidos. Contar la historia de la clandestinidad, pues, nos permitía apartarnos del relato del horror, porque el niño sufriría la pérdida, sí (perdería su casa, su colegio, sus amigos, sus juguetes), pero al mismo tiempo aprovecharía la oportunidad para la aventura. Con la bendición de sus padres, cambiaría de nombre y de historia y saldría al mundo ancho y desconocido. En este punto el relato se apartaba de la oscuridad del comienzo y hasta podía estar lleno de ruidos y de peripecia y de música y de humor (FIGUERAS, 2003, p. 331-332).

Ou seja, vemos no texto de Figueras, senão um elogio à vida clandestina relatada desde a perspectiva da infância, pelo menos certa visão sacralizada do que foi viver na ditadura do final dos anos 70.

Nesse sentido, e mais uma vez, a ficção que se pretendeu erguer a partir dos anos 90 acabou por demonstrar que, mais que nos ajudar a entender certos episódios históricos, ela atua como uma via possível para a compreensão de que a história não nos está dada, mas sim que ela é construída paulatinamente, e quase sempre reconfigurada, já que não existem discursos transparentes e imparciais. *Kamchatka* denota uma enunciação que se quer por vezes puro derramamento, mas que em larga medida expõe ternura e humor. *Kamchatka* não se apresenta como uma narrativa desesperançada e aguda tal como a obra de Alcoba, ainda que identifiquemos momentos sinonímicos entre uma e outra obra, seja pelo viés da clandestinidade, seja pelo fato de não poder frequentar a escola ou até mesmo de ter que se distanciar dos pais, enfim, pelo sonho não realizado. Em *Kamchatka* temos um narrador que defende a ideia de que:

No podés seguir encerrándote. Ya sé que sufrir es una porquería, ¿a quién le gusta?, todos queríamos tener una armadura que nos proteja del dolor. Pero uno levanta una pared para protegerse de lo que viene de afuera y al final descubre que se ha quedado encerrado [...]. Es preferible sufrir a dejar de sentir. ¡Si vivís con armadura, te vas a perder las mejores cosas!... (FIGUERAS, 2003, p. 300).

Em contrapartida, em *La casa de los conejos* a narradora não exala tanto amor ou esperança diante das situações que por ela foram vivenciadas. O narrador de *Kamchatka* vê com amor e paixão a eleição de seus pais, mesmo que tal escolha tenha lhe reservado uma série de dissabores; a narradora de *La casa de los conejos* critica o projeto assumido por sua família e reclama sua condição de filha no contexto da luta armada. Vemos, portanto, que tanto *La casa de los conejos* quanto *Kamchatka* apresentam-se como a configuração de

um modo de narrar próprio dos anos 90 em diante, modos de narrar que configuram novos olhares a propósito do que foi o terrorismo de Estado e o regime ditatorial do final dos anos 70. Esses narradores guardam em si o olhar daqueles que foram crianças ou jovens e que, não militando diretamente contra as forças militares, acabaram sendo testemunhas oculares do que naquele período ocorreu. Dessa forma, os narradores que surgem a partir dos anos 90 buscam retratar um período de silenciamentos e de vozes marginalizadas.

Conforme destacamos, ainda que na presente dissertação não tratemos de fazer um exaustivo levantamento de obras que, assim como *La casa de los conejos* e *Kamchatka*, têm como pano de fundo o cenário argentino dos anos 70 visto desde a Argentina da década de 90 em diante, importa-nos destacar que muitas são as obras que integram os romances da segunda fase do período pós-ditatorial e que trazem para a contenda os discursos esquecidos. Discursos estes que ora denunciam as mazelas que emolduram a história argentina de militares e militantes, ora sacralizam a família – principalmente pelo fato de esta instituição ter sido protagonista de seu tempo, ainda que este lhe soasse hostil e inóspito.

Capítulo III

-O Giro *Ad Eternum* da *Calesita* nas Narrativas Alcobianas

3.1. Perseguições: o retorno ao tema da morte

Antes de seguirmos com a análise de *La casa de los conejos*, é importante sublinhar algumas questões desenvolvidas nos outros dois romances de Alcoba: *Jardín blanco* (2010) e *Los pasajeros del Anna C.* (2012), observações que dialogarão com a mirada analítica que propomos para pensar nosso objeto de análise, *La casa de los conejos*.

Em seu segundo romance, *Jardín blanco*, Laura Alcoba reafirma sua opção pela voz feminina que já havia aparecido em *La casa de los conejos*. A voz feminina ressurge em *Jardín blanco* encarnada na posição de mulher, de adulta. *Los pasajeros del Anna C.*, recentemente publicado, também contará com essa marca narrativa, pois a narradora é a própria Laura Alcoba que, assim como em *La casa de los conejos*, visa reconstituir certo trajeto biográfico.

Jardín blanco se apresenta por meio de uma estrutura composicional na qual estão instaladas três micronarrativas na atmosfera de uma narrativa maior, que é o próprio romance. Temos, assim, a seguinte sucessão e encaixamento das micronarrativas: num primeiro momento, temos a narração da personagem Ava Gardner; a seguir, temos os “Cuadernos de Carmina”; e, em terceiro lugar, nos encontramos com o “fantasma” de Eva Perón, uma espécie de sombra na vida de seu ex-marido, o general Juan Domingo Perón.

Na primeira micronarrativa identificamos certo agarramento aos fatos do passado por parte de uma das protagonistas da narrativa maior, representada pela personagem Ava Gardner. Ava não consegue desvencilhar-se de sua juventude, de sua vida artística, e acaba por afundar-se numa constante tentativa de religamento com seus pretéritos. Ao ater-se tão ferrenhamente ao passado, Ava Gardner acaba esquecendo-se do presente, de modo que não vive nem no passado nem no presente. Na segunda micronarrativa temos os

“Cuadernos de Carmina”, que se apresenta por meio de um recurso metalinguístico. Por fim, temos a terceira micronarrativa que tem como protagonista o “fantasma” de Eva Perón, através do qual entramos em contato com as reflexões de Juan Domingo Perón, que se consome cotidianamente devido a um problema que aos poucos vai ganhando maiores proporções. Destacamos ainda que as três micronarrativas se entrecruzam no decorrer do romance, visto que Perón se traslada à Madri, indo viver justamente no mesmo prédio de Ava, quem por sua vez tem como confidente Carmina.

As mulheres de *Jardín blanco* encontram-se perpassadas pelo sentimento de morte. Já na epígrafe do romance lemos o seguinte excerto retirado do poema *The Waste Land*, de T.S. Eliot: “**Ese cadáver que plantaste el año pasado en tu jardín**, ¿Empezó ya a brotar? ¿Florecerá este año? ¿O la súbita helada trastornó su lecho?” (grifos nossos). De antemão somos atirados ao tema da morte que também será recorrente nesta segunda obra.

Em Ava Gardner a morte se dá por meio da perda de sua juventude, do seu sucesso; a morte será para ela o seu próprio presente, uma vez que ela não o vive, enterrando-se nos sulcos de sua lembrança. A prisão de Ava às imagens do passado se confirma através das seguintes divagações:

[...] adentro hay todo tipo de fotos e imágenes de mí yo, yo, siempre yo y más yo, como para volverse chiflada, Ava en traje de baño, Ava de perfil, Ava de espalda, Ava con un vestido negro, las piernas cruzadas [...] Ava en la época en que sólo era buena para hacer fotos de género, la pin-up del momento, cuántos trajes de baño pude ponerme sin siquiera meter un dedo del pie en el agua, era la muchacha de las piernas bellas y las buenas tetas, la que hace todo en la casa en traje de baño y tacones de aguja, de la cama hasta los azulejos sin olvidar la jardinería (ALCOBA, 2010, p. 103).

A morte de Ava para o tempo presente se dá a partir do momento no qual ela sofre um acidente:

[...] algunos días después, *París Match* publicó unas fotos, un fotógrafo instalado entre la multitud, pero desde un ángulo perfecto, había sacado tomas de mi caída
 ya corría el rumor, mi carrera estaba terminada
 había bastado un chichón para desfigurarme, yo ya no valía nada
 [...] para ellos, en adelante **me había convertido en una bella muerta**.
 (ALCOBA, 2010, p. 142-143, grifos nossos).

Ademais, de acordo com Ava sua existência era:

[...] un poco como **ser enterrada viva**, hay alguien que sigue respirando allá adentro pero nadie lo sabe, nadie puede siquiera imaginarlo, golpeo y sigo golpeando en el fondo de mi ataúd dorado, pero no hay nada que hacer, nadie viene y pronto será demasiado tarde. (ALCOBA, 2010, p.24, grifos nossos).

Desse modo, vemos que a morte para essa personagem encontra-se atrelada a um processo paulatino de degradação.

A segunda micronarrativa, a de Carmina, pauta-se, dentre outras reflexões, em elucidar a morte do amor, isso porque sua micronarrativa ajusta-se ao intento de discutir um (des) encontro por ela vivenciado. Através dessa “perda”, Carmina é aconselhada por Ava de que é imprescindível “[...] *proceder a enterrar [...]*” quando o que se tem é “[...] *un pena que se vuelve desilusión [...]*”, de modo que para Carmina “[...] *lo único que queda por hacer [...] es localizar al muerto, sacárselo de encima con toda rapidez y salir corriendo*” (ALCOBA, 2010, p.49-50).

No terceiro momento de *Jardín blanco*, Laura Alcoba aposta no retorno ao tema histórico e nos elucida o momento mais dramático do texto quando trata da presença fantasmal da figura de Eva Perón, explicitando-nos os fatos ocorridos com o corpo de *Evita*. Afirmamos que essa micronarrativa condensa o clímax do romance, a própria

peripécia, tendo em vista que Eva nos fala de além-túmulo. Ou seja, a narradora já se encontra morta, mas assume a visão do narrador = personagem (visão “com”).

Em linhas gerais, a personagem da terceira micronarrativa possui uma espécie de visão estereoscópica, uma visão extremamente complexa, tal como destaca Todorov (1976, p.238) em “As categorias da narrativa literária”. Confirmamos tais proposições através das seguintes referências extraídas do texto: 1. “*Pero que yo ya no esté presente no cambia en nada tus costumbres [...]*” (ALCOBA, 2010, p. 15); 2. “*Volviste a decirlo esta mañana. Querés hacer todo lo posible para saber dónde está mi cuerpo. La desaparición de mi querida Evita me atormenta*” (Idem, p.15), e

3. Cuanto más **me estaba yendo**, más rezaba la multitud debajo de mis ventanas [...]. Pero un día, ya no hubo pausa y se pusieron a rezar sin parar [...]. Recuerdo haberme dicho entonces: “Ya ni siquiera hay tiempo muerto” [...].

Es que la hora se acercaba.

[...]

Afuera rezaban de lo lindo. Ese rezo ininterrumpido de golpe me pareció como el ruido de un motor que pasaba de largo. Como yo, en suma, que **me iba a toda velocidad**. La muchedumbre lo sabía. De hecho, rezaba tal como **yo me moría**, a todo lo que da y en línea recta.

[...]

Esa misma noche me morí. Tenía treinta años y un puñado de semanas (ALCOBA, 2010, p. 75-76, grifos nossos).

Conforme exposto, vemos que a terceira micronarrativa encerra o que em *Jardín blanco* podemos chamar de reinserção do tema da morte. É justamente nesse romance que a persecução ao tema da morte atinge a atmosfera do macabro, cuja morta que nos fala de além-túmulo não subtrai os pormenores de tal processo. No trecho acima mencionado, destacamos que são utilizados eufemismos para tratar da aproximação da morte, como por exemplo: “*me estaba yendo*” e “*me iba a toda velocidad*”; contudo, ainda que a personagem se valha de tal recurso, termina por evocar o assunto capital da narrativa: a própria morte, ao dizer: “*Esa misma noche me morí*”.

Los pasajeros del Anna C., terceiro romance de Laura Alcoba, publicado em 2012, trata de estabelecer diálogos com aquela obra que em 2008 irrompeu nos cenários da literatura argentina contemporânea, *La casa de los conejos*. Após a leitura de *Los pasajeros del Anna C.* fica a sensação de que o primeiro texto de Laura Alcoba foi interrompido cronologicamente, tendo em vista que quando estabelecemos uma ponte entre ambas as obras evidencia-se o início *in media res* de *La casa de los conejos*. Tratando de recompor as sinuosidades biográficas e estéticas da autora, parece-nos que a história de Alcoba principia em *Los pasajeros del Anna C.*, para só posteriormente, desdobrar-se em *La casa de los conejos*. Do mesmo modo que em seu primeiro romance, Alcoba traz ao seu público leitor o relato da revolução. Os personagens que, agora, protagonizam os meandros do texto alcobiano são “Los Cinco de La Plata”, grupo representado pelos personagens: Manuel e Soledad (supostamente pais de Laura Alcoba); “Cabezón”; César e Dora, aos quais mais tarde une-se o líder “el Loco”. São esses personagens que unidos a outros, secundários, e que motivados pelo desejo de revolução e de luta apresentam as peripécias alocadas no romance.

O grupo sai de Buenos em direção à Europa e, posteriormente, à Cuba, onde pretendem formar-se política e militarmente. Entretanto, chegando ao destino planejado, a realidade se lhes impõe de modo bastante austero. Sobretudo porque um dos líderes que os aguarda prevê a chegada de militantes “profissionais” qualificados na arte revolucionária. Assim sendo, os percalços já começam a ser colocados desde o início da viagem. Tempos depois, passado longo processo de formação militante, o grupo retorna ao país a bordo do cruzeiro *Anna C.*. Soledad agora é mãe, cuja filha é a própria narradora do romance. Nesse momento, os sonhos e utopias já não são para os “*Cinco de La Plata*” tão límpidos quanto antes da ida à Cuba. Além disso, nesse contexto de desventuras, ocorre uma ainda maior: a

morte de “*Che Guevara*”, que faz com que muitos dos sonhos iniciais entrem em estado de putrefação.

Citar *Los pasajeros del Anna C.* é também um intento de apontar a presença da temática da morte no mesmo. Podemos comparar o tema aqui ao modo como ele aparece em *La casa de los conejos*, especialmente quando falamos da morte em sua faceta metafórica, considerando-a não no seu sentido lato, mas na condição de fenômeno que é regulado pelas evocações indiretas, ou seja, a morte lida nas entrelinhas do discurso, aquela que só conseguimos desvelar através da leitura de seus sentidos plurais.

Como sempre, as notas preliminares dos romances de Alcoba dizem mais do que esperamos. No prólogo a *Los pasajeros del Anna C.*, a autora aponta para o aspecto da clandestinidade que marcará “*Los Cinco de La Plata*”. Temos aí o primeiro indício de morte sendo evidenciado: a perda da identidade, o morrer para a sociedade civil e o ressuscitar na revolução:

Viajes que se multiplican, **danza de identidades** y de papeles falsos [...] La **afición por el secreto** que cultivó toda una generación de revolucionarios [...]. **Discreción y clandestinidad**. Maestría en el arte de borrar las pistas. En toda circunstancia, ocultamiento, impostura y apariencias falsas (ALCOBA, 2012. p.14-15, grifos nossos).

Em outra ocasião vemos a realização da morte em seu sentido explícito, o que nesse caso também podemos chamar de macabro. Tomamos como exemplo o momento no qual floresce o romance entre Manuel e Soledad. A narradora nos relata que Soledad era apaixonada pelas histórias de militância que Manuel costumava compartilhar, principalmente quando este mencionava a expedição na qual havia estado presente, cujo objetivo principal era a procura do corpo do Comandante Segundo:

- Su nombre verdadero era Masetti. El sobrenombre era apenas una manera de proclamar que él, como para todos sus compañeros, el primer Comandante sería siempre el Che. [...] Segundo además era su mejor

amigo, el hombre en quien el Che depositaba la mayor confianza (ALCOBA, 2012, p.24-25).

Manuel expõe em suas falas o que alguns paisanos sabiam a respeito da morte do comandante Segundo:

[...] Segundo no había muerto en combate, sino a causa del agua que había bebido en la selva. El agua de un manantial envenenado [...].

[....]

-Nos dijeron entonces que muchos otros guerrilleros habrían muerto con Segundo, seguramente.

[...]

-Fue entonces que nos hablaron de los perros.

[...]

-Los paisanos nos dijeron que al cadáver de Segundo se lo habían comido los perros salvajes (ALCOBA, 2012, p.28-29).

Assim, apenas para sublinhar o retorno ao tema da morte, vemos que *Los pasajeros del Anna C.* é também um romance perpassado por esse estigma, como se Laura Alcoba não se enfiasse de retornar ao passado de seus dramas pessoais (familiares) e coletivos, perseguindo o respectivo assunto ao longo de sua produção estética, enfim, de seu projeto literário.

3.2. A imagem do guerrilheiro essencial

Hugo Vezzetti, em *Sobre la violencia revolucionaria: memorias y olvidos* (2009), sinaliza a existência de uma espécie de “cultura” e/ou formação política e moral combatente, postura que o teórico adota já no nome que dá à sua obra. Interessa-nos pensar a propósito da violência da qual fala Vezzetti, entretanto há que se ressaltar nossa discordância, ao menos em partes, com algumas das colocações arroladas pelo estudioso. Entendemos que uma resposta consequente à violência é a necessidade de sobrevivência, o que não significa, a nosso ver, a adoção pura e simples da consigna “matar ou morrer” e/ou

“vencer ou morrer” – palavras de ordem de determinados grupos da militância argentina trazidas por Vezzetti na obra já citada –; antes, acreditamos que nas fissuras da guerrilha estão impressos tanto o pelear quanto o reagir para não morrer. Não queremos com isso levantar uma bandeira panfletária na qual conste de um lado a vítima e do outro o vitimário, tampouco defendemos a “Teoria dos Dois Demônios”, o fato é que nos latifúndios da exceção social e política, tal qual a que uma sociedade vivencia durante uma ditadura militar, a postura que cabe ao militante é, basicamente, sua luta e sua resistência.

No capítulo “*Le vimos la cara a Dios*”, Vezzetti, de certo modo, mostra não somente a questão da guerrilha como um ato impregnado de consciência e disposição ao sacrifício, mas explicita também “[...] *la violencia revolucionaria concebida como una acción humana que toca ‘lo intocable’*” (VEZZETTI, 2009, p. 131). Nesse sentido, portanto, a “opção” pela guerra desponta como o ápice da vida militante, verdadeiro “ato de amor”, sendo também a “sacralidade exaltante” e “[...] *la capacidad del sacrificio personal que vence la muerte individual en la donación a la vida del grupo*” (Idem, p. 132). Tais prerrogativas se cruzam com as que nos apresenta René Girard (1990) em sua obra *A violência e o sagrado*, sobretudo no primeiro capítulo de seu texto, momento no qual o antropólogo e crítico literário explica que:

[...] o sacrifício apresenta-se de duas maneiras opostas: ou como ‘algo muito sagrado’, do qual não seria possível abster-se sem negligência grave, ou, ao contrário, como uma espécie de crime, impossível de ser cometido sem expor-se aos riscos igualmente graves (GIRARD, 1990, p. 11).

Nos textos de Alcoba, seja *La casa de los conejos* (2009), seja *Jardín blanco* (2010) ou *Los pasajeros del Anna C.* (2012), a morte aparece, ainda que em cada um desses romances as conotações dadas a ela detenham características peculiares. Isso porque a morte ora se dá por meio do sacrifício, como em *La casa de los conejos*, ora se apresenta

como uma verdadeira “aberração”, sendo que na visão dos militantes a “aberração” decorre do fato de que as mortes não sejam frutos de situações de combate propriamente dito – aspecto que em *Los pasajeros del Anna C.* é enfatizado entre aspas: “combate”.

Em *La casa de los conejos*, por exemplo, a narradora reflete a propósito da morte sacrificial especialmente quando se dá conta das eleições de seus pais, seja uma escolha pela “vida” ou pela “morte heroica”. No caso de sua família, a narradora vê que o *pólemos* atua como elemento ordenador da vida militante. Para a família da narradora, ser militante montonero era o mesmo que aceitar e compreender que “[...] *la guerra es un ethos, es más que un conjunto de hábitos y se impone como un modo de existencia y una segunda naturaleza*” (Idem, p. 135). Nesse sentido, a morte atrela-se, em larga medida, à ideia de sacrifício. Ademais, a narradora traz para a discussão seu principal questionamento: sua condição de filha no bojo da militância. A protagonista busca evidenciar que, para um combatente, “*morir combatiendo es la culminación de la moral del guerrero [...] que pone en juego su propia vida [...] que admite a la muerte como la apuesta última y decisiva [...]*” (Idem). Por isso mesmo é que se entrega à guerrilha o herói combatente, sujeito que escolheu lutar e adentrar o território próprio da luta armada e para o qual a percepção de família precisa ser reconfigurada e concebida desde outra perspectiva. Para os olhos da narradora, o “mito revolucionário” se esvai da mesma forma como se esfuma sua utopia de vida, de infância, de família. Para alguns, como, por exemplo, as organizações militantes e seus membros:

Lo más importante en esta memoria mítica de la sangre y la guerra, es la afirmación de que el valor supremo del combatiente es la ofrenda de la propia vida. Los caídos en combate, los que finalmente cumplieron con el juramento de “vencer o morir”, los que habrían evitado la derrota al buscar su propia muerte, son los que, en un juego de miradas y evaluaciones imaginarias, pueden juzgar la conducta y la fidelidad de los sobrevivientes (VEZZETTI, 2009, p. 137).

Uma vez que, “[...] *sólo la muerte garantiza la pureza y la integridad del compromiso revolucionario* [...]” (Idem). Em contrapartida, verificamos a posição daqueles para os quais – e aqui incluímos nossa narradora – “*Esa recuperación legendaria, cuánto más mide las conductas y las prácticas pasadas a la luz de las cualidades que vuelven sobre la figura del sujeto pleno, más se muestra incapaz de analizar y pensar lo que estaba en juego en esas luchas*” (VEZZETTI, 2009, p. 139). Na mesma direção, Girard aponta que:

Uma vez despertado, o desejo da violência produz certas mudanças corporais que preparam os homens para a luta. Esta disposição violenta possui uma certa duração. Ela não deve ser considerada como um simples reflexo, cujos efeitos desapareceriam assim que o estímulo deixasse de agir [...] é mais difícil apaziguar o desejo de violência que desencadeá-lo, principalmente nas condições normais de vida em sociedade (GIRARD, 1990, p. 12).

Isto é, de um lado temos aqueles que veem na imagem do “guerrilheiro esencial” um verdadeiro “exemplo revolucionário”, aquele para o qual a “[...] *muerte* [...] *es la condición de la inmortalidad*” (VEZZETTI, 2009, p. 139), ao passo que de outra perspectiva há aqueles para os quais não há “morte bela”, nem “sacrifício absoluto”, mas sim o peso, a dor, o trauma e, por vezes, até mesmo a vergonha de ter sobrevivido.

Impossível seria crer que a autora de *La casa de los conejos* sairia ilesa das cenas que viu durante sua travessia, na Argentina da década de 70. No romance, a autora chega a expor uma dessas cenas que, de tão chocantes, demonstram a dura sobrevivência e o trauma daqueles que, como ela, vivenciaram o regime opressor. Em determinados momentos de sua obra, Laura Alcoba constrói cenas que traduzem o drama do qual falamos. Uma delas remete ao momento em que se explicita ao leitor as consequências da eleição pela luta armada: “*Hoy es el día en que se limpian las armas. Yo trato de encontrar un pequeño sitio limpio en la mesa atestada de hisopos y cepillos empapados en aceite. No*

quiero ensuciar mi rodaja de pan untada con dulce de leche” (ALCOBA, 2009, p. 84). É por isso que nos propomos o seguinte questionamento: ao fim e ao cabo, existe a possibilidade de resistir e não sucumbir ao trauma após tantos descabros e sufocamentos? Nessa direção, vamos descobrindo que nem sequer o artista pode encontrar a pretensa liberdade. A autora de *La casa de los conejos* não é livre, e tampouco o será, assim como aqueles que sobreviveram à catástrofe. Em sua condição de artista ela simplesmente toma consciência de sua “prisão” e retorna para visitar os lugares de sua memória, a fim de ressignificar as cenas de seu passado e recuperar a bússola rescindida.

Vezzetti aponta que, ademais de todos esses dramas, há outro aspecto de suma relevância:

Las memorias militantes también consagran a los caídos como un ejemplo imposible de seguir para los sobrevivientes cuando se expresa que murieron los mejores, como si la muerte, sobre todo la muerte en combate, fuera el criterio último para juzgar el valor de una conducta política (VEZZETTI, 2009, p. 140).

Recordemo-nos de que no segundo capítulo tratamos da morte tendo em vista dois possíveis desdobramentos: um processo de aceitação mais postergado e outro menos. Isto é, no segundo caso, a morte é compreendida como parte intrínseca do processo natural e biológico do ser humano: a vida percebida como uma morte cotidiana. Essa segunda perspectiva da morte seria a mesma adotada por aquele que decidiu lutar e resistir; logo, assumir as rédeas da situação e adentrar à luta armada. Para muitos militantes, por exemplo, entrar na militância era o mesmo que oferecer a própria vida e estar ciente dos riscos decorrentes de tal escolha. No contexto da época, e levando em consideração a perspectiva da “morte heroica”,

Un rasgo característico de los héroes que los diferencia de los hombres comunes y corrientes, es que la muerte no les sobreviene sino que la buscan y la eligen. En la gesta revolucionaria, si la consigna “vencer o

morir” es tomada como una disyuntiva absoluta, ¿qué queda para los que no vencieron ni murieron? La encerrona trágica de la heroicidad guerrera se plasma en un mandato que, como se vio, sitúa a la muerte en el lugar de garante de la fidelidad a la causa” (VEZZETTI, 2009, p. 142).

Em *La casa de los conejos* teríamos, portanto, a “morte bela”, e para Vezzetti: “*La muerte puede ser “bella” sólo para los otros, cuando refuerza los mitos del héroe [...]*” (Idem, pp. 150-151).

Em *Los pasajeros del Anna C.* a morte recebe conotações contrárias às que vemos presente em *La casa de los conejos*, haja vista à cena na qual a narradora apresenta-nos a morte de um dos combatentes, o Comandante Segundo:

[...] Segundo no había muerto en combate, sino a causa del agua que había bebido en la selva. El agua de un manantial envenenado [...].
 [...]
 -Nos dijeron entonces que muchos otros guerrilleros habrían muerto con Segundo, seguramente.
 [...]
 -Fue entonces que nos hablaron de los perros.
 [...]
 -Los paisanos nos dijeron que al cadáver de Segundo se lo habían comido los perros salvajes (ALCOBA, 2012, p.28-29).

A morte contada em *Los pasajeros del Anna C.* desenha a “aberração” de não ter sucumbido à vida em momento de luta/combate, denotando assim as peculiaridades que se encontram justapostas à morte que se dá no âmbito da guerrilha. Notemos que há morte e que esta não deixa de ser trágica, porém não vemos nessa realização da morte a conotação heroica que habita, por exemplo, o romance de estreia de Laura Alcoba e que nos apresenta a cena dramática resultante de um enfrentamento ocorrido entre militantes e militares, tal como subtraímos do excerto a seguir:

“[...] los efectivos de seguridad procedieron a rodear la manzana situada entre las calles 29, 30, 55 y 56, se observó que la atención de los custodios de la ley estaba concentrada en una vivienda situada entre las calles 29, 30, 55 y 56. Esta casa tenía una placa en la que figuraba la

inscripción: Daniel Mariani. Licenciado en Economía. [...] Poco antes de ser utilizado el mortero con el cual se acalló la resistencia, acudió al enfrentamiento el comandante del Primer Cuerpo de Ejército, General Carlos Suárez Mason, el comandante de la Décima Brigada de Infantería, General Adolfo Siggwald, y el titular de la Policía Provincial, coronel Juan Ramón Camps”.

Los tiros cesaron alrededor de las 16.55. Cuando la policía entró en la casa, encontró [...] siete cadáveres: los de Roberto César Porfirio, Juan Carlos Peiris, Eduardo Mendiburu Eliçabe y Diana Esmeralda Teruggi, más otros tres, totalmente carbonizados, que no pudieron identificarse (ALCOBA, 2009, p.124-125).

E com relação àqueles que não morreram nem em um caso (a morte sacrificial) nem em outro (a “aberração” de não morrer em combate)? O que é ter sobrevivido para eles? Para pensar acerca de tais problemáticas, façamos outra pergunta: que tipo de sobrevivência é essa? Será mesmo que ter ido e voltado, quer dizer “*ter visto la cara a Dios*” e ter regressado dá conta dos descabros pelos quais esse sobrevivente passou ou passará? E será, ainda, que o sobrevivente conseguirá, à revelia dos dramas calcificados, recomeçar sua própria vida? Mais uma vez, acreditamos que não, visto que o sobrevivente, assim como o artista, é tão somente aquele que tem consciência de sua prisão. *La casa de los conejos* (2008) e *Los pasajeros del Anna C.* (2012) são, nesse sentido, eminentes exemplos desse fenômeno.

Na escrita de Laura Alcoba, identificamos essa espécie de prisão, já que em construções narrativas são tecidos os semas daquele que esteve à espreita tanto da guerrilha quanto do inesperado, sendo que o repentino no caso referia-se tão somente ao anseio de viver em “[...] *una casa con tejas rojas [...] y un jardín, una hamaca y un perro. Una casa como ésas que se ven en los libros para niños. Una casa como aquéllas [...] con un enorme sol muy amarillo encima y un macizo de flores junto a la puerta de entrada*” (ALCOBA, 2009, p. 13-14); o que, no entanto, não chegou a acontecer, uma vez que lhe restou somente “*una casita*”, que pensada a partir do sufixo diminutivo revela certa

avaliação despectiva no âmbito da obra alcobiana. Em *La casa de los conejos*, a “casita” nos é apresentada do seguinte modo:

Al frente [...] hay una verja verde, oxidada por partes, que separa un patiecito ínfimo de una vereda que apenas sí merece el nombre, llena como está de piedras, arena, baldosas y montículos de tierra entre los que se forman enormes charcos de agua cuando llueve [...]. La calle no está asfaltada, lo que es frecuente en las afueras de la ciudad. Para evitar que el viento levante demasiado polvo, en tiempo seco, los vecinos salen a echar baldazos de agua en la porción de tierra que queda justo delante de su puerta, a fin de fijar la tierra al suelo. Lo ideal es que llueva, pero no demasiado, porque entonces la calle se vuelve impracticable [...]. El barrio entero se hunde entonces en el lodo (ALCOBA, 2009, p. 45-46).

Isso para dizer que, de acordo com o olhar da filha, a vida militante de seus pais acabou por agenciar a anulação da vida familiar. A eleição de seus pais pela “morte heroica” resultou na negação de sua posição de filha e de criança. *La casa de los conejos*, que nos apresenta a morte em seu tom sacrificial, se lança por meio da voz da infância não por mera casualidade, já que ao fazê-lo Alcoba pretendeu acentuar os desajustes que se dão entre algumas instituições sociais durante os períodos de exceção, e aqui nos referimos a duas instâncias que ganham centralidade na obra: a família e a militância.

Em *Los pasajeros del Anna C.* a morte não é tida como algo “heroico” e tampouco passível de admiração, para aqueles que militam, é claro. Embora o terceiro romance de Alcoba trate de um drama caro à autora – a questão da identidade – a narradora já é uma adulta, que retorna ao passado para dizê-lo em suas mazelas e desmesuras. Em *Los pasajeros del Anna C.*, a narradora explicita ao seu leitor que nos

“[...] años que siguieron a su retorno a la Argentina [...] pasajeros del Anna C. fueron asesinados o murieron de manera violenta en enfrentamientos con la policía. Cinco sobre nueve: la muerte salió ganando [...]” e que, dessa forma, [informações por nós acrescidas] “[...] las cuentas arrojan un resultado de cinco vivos y cinco muertos. Empate” e finaliza dizendo que: “Como sea, en una u otra cuenta, no es la vida la que gana” (ALCOBA, 2012, pp. 15-16).

Observamos que a morte aqui não configura o duelo apresentado na primeira obra da escritora, sendo que, inclusive, a narradora dá um tom quase cômico aos modos como os “combatentes” em formação tiveram seus óbitos promulgados, tal como podemos verificar no excerto a seguir:

Dos de las personas que iban en aquel barco murieron un mismo día, el 7 de septiembre de 1970, durante un tiroteo. Fernando Abal Medina y Gustavo Ramus. El primero cayó baleado por la policía, el segundo murió al estallar la granada que tenía entre las manos. Uno murió “en combate”, el otro se mató a sí mismo, accidentalmente. ¿O habrá sido un suicidio? El espectro de otro empate se perfila, tan significativo visto desde hoy. Combate vs. Suicidio: otro empate. Uno a uno (ALCOBA, 2012, p. 16).

Nessa direção, ao “[...] sacralizar a violência através do [...] representante do autossacrifício”, tal como aponta Baumgarten (2012), *La casa de los conejos* explora uma concepção de morte em tempos de guerrilha: a “morte heroica”. Morte essa que será simultânea a uma série de anulações como, por exemplo, a abstenção da vida social e familiar, o que já não é possível identificar em *Los pasajeros del Anna C.*. Parece-nos que a “sacralidade” da morte revela-se sob diversas facetas, e assim sendo ninguém sairá incólume aos pesos das escolhas.

Para os que se importam com “o mito revolucionário” a morte será motivo de perda física, mas será, principalmente, a reiteração do “combatente essencial”, essa figura que a partir da sua morte em combate terá a imortalidade perpetuada, embora outras instâncias da vida sejam obliteradas; ao passo que para aqueles que se encontram na contramão de tais preceitos, a morte será uma perda, mas não das mais significativas, tendo em vista que nos interstícios da guerrilha a morte de “combatentes”, como os que nos são apresentados em *Los pasajeros del Anna C.*, se apresenta como anódina, insignificante, isto é: se perde não sem dor, não sem pesar, mas também não com sofrimento. Por fim,

evidenciamos que, tanto em *La casa de los conejos* quanto em *Los pasajeros del Anna C.*, cenas incômodas e perturbadoras acerca da morte ecoam e, mais uma vez, perfilam o universo literário alcobiano, numa espécie de giro *ad eternum*.

Capítulo IV

- O Estatuto Autobiográfico: Um Ponto Intervalar

4.1. O autor: sua morte e ressurreição

Ao sermos convidados a refletir sobre as narrativas do eu na contemporaneidade, não podemos nos esquivar de saber como esteve configurada tal categoria no decorrer do século XX. A esse propósito, é imprescindível lembrar que, em *O rumor da língua*, Barthes publica um texto bastante intrigante acerca da figura do autor, visto que, ao propor que a figura autoral sucumbe à “vida” a partir do momento no qual entra em cena a escrita, o estudioso caracteriza certo paradigma literário, bem como suas repercussões e desdobramentos. Barthes em “A morte do autor” tratará, mais bem, de destituir de “poder” determinada instância do processo de escrita, relegando-a ao sepulcro do fazer literário.

Michel Foucault foi outro teórico que percorreu os mesmos liames reflexivos dos quais fala Barthes com relação ao apagamento do autor, sobretudo porque, em finais dos anos 60, e mais incisivamente nos anos 70, ambos intelectuais começaram a compor um marco teórico que, atualmente, conhecemos como pós-estruturalismo. Na verdade, o grupo não se concebia baixo esta rubrica, entretanto o termo foi cunhado devido às inovações teóricas que desenhavam o desprendimento de tal grupo do estruturalismo francês.

Foucault discute a mesma instância que aparece como objeto de estudo em “A morte do autor”, contudo, é o próprio filósofo quem nos conduz a certas encruzilhadas hermenêuticas, sobretudo porque em “¿Qué es un autor?”, ao explorar vieses sinonímicos aos barthesianos, indaga-se à respeito da seguinte questão: “¿qué importa quién habla, dijo alguien, qué importa quién habla?”. Isto é, tal como aponta Agamben (2005, p. 01), “*El mismo gesto, que niega toda relevancia a la identidad del autor, afirma sin embargo su irreductible necesidad*”.

É justamente esse o nó da questão, pois ao propor tal alteração, o filósofo tanto derruba a soberania da figura autoral, reafirmando que nos idos do século XX essa instância do fazer literário ingressava em atenuado detrimento, quanto valida essa voz, posto que aquele que desloca a autoridade do autor, perguntando “¿qué importa quién habla?” é também aquele que insere o aposto “[...] dijo alguien [...]” e, desse modo, acaba instalando sua fala numa zona de imprecisão. Assim, tais proposições acabaram abrindo caminho para um fenômeno que se posporia, caracterizando outro paradigma: o da contemporaneidade.

Arfuch (2010) em sua obra *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* traz para a contenda da crítica literária uma discussão de extrema pertinência no que concerne às problemáticas suscitadas no âmbito da produção literária recente. A estudiosa discute categorias que, ademais de estarem em voga, sobretudo a partir das últimas décadas do século XX, sinalizam as idiossincrasias do fazer literário atual. No respectivo livro, vemos reforçadas características que perfilam um *modus operandi* próprio dos textos e estilos da modernidade. De acordo com a estudiosa:

Um primeiro levantamento não exaustivo de formas no apogeu – canônicas, inovadoras, novas – poderia incluir: biografias, autorizadas ou não, autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos – e, melhor ainda, secretos –, correspondências, cadernos de notas, de viagens, rascunhos, lembranças de infância, autoficções, romances, filmes, vídeo e teatro autobiográficos, a chamada *reality painting*, os inúmeros registros biográficos da entrevista midiática, conversas, retratos, perfis, anedotários, indiscrições, confissões próprias e alheias, velhas e novas variantes do *show* (*talk show*, *reality show*), a videopolítica, os relatos de vida das ciências sociais e as novas ênfases da pesquisa e da escrita acadêmicas (ARFUCH, 2010, p. 60).

Quando se curva ao referido estudo, Arfuch explicita que algo diverge da categoria canônica, já que: “[...] na trama da cultura contemporânea, outras formas

aparecem disputando o mesmo espaço [...]” (ARFUCH, 2010, p. 15). Em outras palavras, Leonor Arfuch propõe um novo modo de olhar para os deslocamentos e migrações que configuram as narrativas do eu na atualidade, entendendo esses múltiplos desdobramentos como certa “compulsão pela realidade” que, por si só, assinalam o contexto de câmbios que jaz no universo consagrado dos gêneros que tratam das diferentes texturas – discursivas – do vivido.

A autora alvitra uma possível reconfiguração do espaço que conforma as “escritas do eu”, revisitando concepções consagradas no âmbito da autobiografia. É apagando determinados contornos dessas teorias que Leonor Arfuch discute a necessidade de novas proposições para o cenário das “escritas do eu”, nomeando-o como “espaço biográfico”. Arfuch ressalta um aspecto relevante para o “espaço biográfico” ao afirmar que o exacerbado retorno às narrativas autorreferenciais se deve, em certa medida, a uma característica que é intrínseca à contemporaneidade, isto é, para Leonor Arfuch, há como que uma compulsão/desejo em saber e conhecer o espaço da outridade, pois:

[...] a disseminação do biográfico [...] está longe de supor somente uma virada formal, uma mera coincidência temática, uma ampliação do território dos gêneros para novas variáveis [...]. Trata-se [...] de uma verdadeira reconfiguração da subjetividade contemporânea [...] (ARFUCH, 2010, p.339).

Conforme, já podemos de antemão afirmar que explorar o tecer literário a partir da perspectiva autorreferencial é um recurso ao qual escritores da literatura contemporânea recorrem, a fim de se imiscuírem num tecer narrativo que dialogue com várias questões relativas à geografia política, social e cultural da contemporaneidade. É, também, por isso que partimos do pressuposto de que escrever sobre si é, no mínimo, um exercício de soberana ambivalência. Poderíamos, inclusive, afirmar que é nesse território que se encontra a linha tênue (e caótica) na qual está circunscrita a identidade do sujeito

contemporâneo. Fronteira essa atrelada à concepção de que o sujeito coetâneo é, em certa medida, povoado pelo caos, sendo essa uma decorrência do fato de que sua identidade está sempre costurada a uma série de outras identidades e, conseqüentemente, o falar sobre si converte-se num falar de outros e habitar no terreno próprio da ambiguidade.

Prosseguindo, Jeanne-Marie Gagnebin, em “Memória e identidade”, aponta que “[...] a identidade é ligada à história e, portanto, à narração”. A pensadora entende que até mesmo a história (com maiúscula), denota uma construção discursiva, ou seja, ao que nos parece a história está permeada por versões daquilo que percebemos ou que, pelo menos, tentamos compreender como “real” ou como realidade, de modo que cada discurso ofereceria-nos apenas uma versão daquilo que se pretende como “real”. Dessa forma, torna-se inviável pensar que os discursos construídos são detentores de certa nitidez rigorosa, visto que, ao fim e ao cabo, os discursos são feitos de contrastes, apagamentos e outras tantas comiserações. Seguindo essa linha, a narração apresenta-se como uma enunciação maior a partir da qual outras narrações se desdobram, como por exemplo ocorre na autobiografia, gênero no qual o falar sobre si e tratar de discutir questões acerca de determinada subjetividade podem ser condutas consideradas como facetas de uma narração mais ampla, por meio da qual o sujeito busca consolidar sua própria ficção.

Ainda para Jeanne-Marie, a identidade do indivíduo é formada a partir das inúmeras narrações elaboradas ao longo de uma vida mais ampla e social, de maneira que a “[...] identidade humana, é um grande tema [...]” e, “[...] portanto, é a enunciação da mesma pessoa, mas essa pessoa se transformou”. Nas palavras de Ricoeur, a questão da distância entre aquele que enuncia e aquele que é enunciado seria melhor explicada pelo conceito de *ipseidade*, no qual coexiste a seguinte prerrogativa: “sou diferente, mas sou eu mesma quem toma a palavra”. De acordo com Gagnebin (2009):

Ricoeur propõe pensar o sujeito humano não como *idem*, mas de maneira radical, como *ipse*. O *ipse*, diz o filósofo, responde à questão *quem?* E não à questão *quê?* como o faz o *idem*. Quem age? Quem faz? Quem fala? A ipseidade é própria da identidade de um sujeito que assume sua ação (em particular [...] de tomar a palavra e de dizer “eu”), mas que não precisa, para fazê-lo, recorrer a uma substância imutável através do tempo [...] o *ipse* é aquele que pode reconhecer e assumir suas ações como também prometer. Ele é esse sujeito *distendido* entre a memória e a espera [...] (GAGNEBIN, 2009, p. 135-136).

Assim, notemos que esse “eu” que se apresenta sob a perspectiva da enunciação é, na realidade, uma figura cindida pelas armadilhas da memória: lembrança e esquecimento, e pelo frequente duelo entre essas duas instâncias. Consequentemente, o “eu” da enunciação converte-se num sujeito cuja biografia está subordinada tanto a um presente, quanto a um pretérito. Com relação a esse aspecto, vemos que Arfuch, ao propor rediscutir algumas perspectivas teóricas que têm como cerne de suas problematizações a reflexão sobre “[...] o limiar que separa autobiografia de ficção” (2010, p.54), acaba trabalhando com a concepção de Jean Starobinski. Para Arfuch, o teórico deixou em suspenso alguns pontos delicados no tocante às discussões do gênero autobiográfico, mas ainda assim acabou sendo mais exitoso que Lejeune.

Dessa forma, no âmbito de seu referencial teórico, Arfuch destaca que de modo acertado Starobinski marcou estarmos diante de um estatuto problemático, já que para ele, ao escrever, aquele que se autorreferencia no texto está, na verdade, fazendo menção ao “eu” atual, àquele que naquela ocasião representa a instância motriz do processo de escritura. Consoante, Starobinski assinala a existência de uma distância, marcadamente temporal e identitária, entre aquele que escreve – o “eu” atual – e aquele que protagoniza o relato. Ou seja, “[...] para além do nome próprio, da coincidência empírica, o narrador é *outro* diferente daquele que protagonizou o que vai narrar [...]” (ARFUCH, 2010, p. 54).

Não é tanto a ‘verdade do ocorrido’, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de outro eu (ARFUCH, 2010, p. 73).

Assim sendo, recaímos na tese de Gagnebin, segundo a qual falar sobre si é, *ad eternum*, um questão narrativa. Todorov, em *Los abusos de la memoria* (2000), percorrendo a mesma esteira de reflexões, aponta que com relação à tentativa de se desvencilhar dos tons e sons do passado, é inerente ao sobrevivente a recorrência a imagens advindas da tragédia, visto que este detém uma identidade plurifacetada, ou seja, aquele que narra e que se enuncia como um “eu” atual, está povoado por outros “eus”. Nesse sentido, Todorov defende que pretender a existência de um “eu” soberano é algo completamente impossível.

Para tratar desse “eu” fragmentário, típico do tempo presente, uma variada gama de nomenclaturas passou a compor o cenário da narração descomedida de si. Dispomos dos seguintes conceitos para tratar da questão da referencialidade presente nos textos contemporâneos: umbrais da interioridade, modulações do vivencial, retóricas da subjetividade, apropriações do eu, visibilidade do íntimo, visibilidade do eu, espaço da interioridade, exercícios ou representações do eu, etc. Esse deslindamento conceitual a propósito da narração autorreferencial nos lança no intrigante cenário da literatura hispano-americana contemporânea, no qual há uma linha cujos relatos baseiam-se no intento de, através do constructo verbal, dar conta dos fatos “reais”, vividos por um sujeito empírico. Muito embora, como é de nossa sabedoria, o “[...] *restablecimiento integral del pasado es algo por supuesto imposible* [...]”; *la memoria como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos [...] serán conservados, otros, inmediata o progresivamente marginados y luego olvidados*” (TODOROV, 2000, p. 16).

Eis que chegamos a outro dilema contemporâneo: já sabemos que estamos diante de um cenário que desconstrói a categoria de sujeito cartesiano, mas, para além desse fenômeno, as modulações narrativas que tentam dar conta do “eu”, “[...] se inscreve[m] no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma verdade na escrita” (KLINGER, 2007, p.26). Ou seja, na contemporaneidade observamos a existência de certa compulsão pela narração do “eu”; entretanto, é concomitante à urgência desse anseio o reconhecimento da existência de uma crise da representação do sujeito. Observamos no panorama literário das narrativas do eu a articulação de uma espécie de peleja entre forças, na qual se visualiza: “[...] de um lado, a necessidade premente de narrar a experiência vivida; do outro, a percepção [...] da insuficiência da linguagem diante dos fatos (inenarráveis) [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46).

A propósito dessa afirmação e atrelando nossas reflexões à análise do texto alcobiano, notamos que reside nos interstícios das narrativas acerca dos eventos trágicos algumas impossibilidades. Em *La casa de los conejos*, observamos que o texto é tecido com base em repetidas séries de contrassensos: num primeiro movimento, identificamos a distância entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, afastamento esse que foi antevisto por Starobinski, quando o teórico colocou em xeque algumas perspectivas teóricas inerentes ao contexto das escrituras autobiográficas. A segunda impossibilidade revela-se quando Seligmann-Silva (2003) reafirma a prerrogativa de que a linguagem é marcadamente diminuta para dar conta do “real”, do vivido, enfim, da experiência humana – o que para nós comprova a existência de narrativas “fraturadas”. Logo, afirmamos que as tentativas de representação do “eu” conformam não somente uma necessidade do sujeito contemporâneo, como também são, em sentido estrito, o próprio signo da impossibilidade.

Vemos nascer, portanto, um novo centro de interesses no panorama literário hispano-americano contemporâneo, aos quais verdadeiras zonas de intersecção justapõem-se e que, ademais de realocarem a discussão, não nos oferecem fórmulas tranquilizantes, mas, antes, nos propõem um contexto multifacetado ao qual se coordenam lacunas, vazios e indagações. É exatamente nesse cenário que observamos a produção da argentina Laura Alcoba, cuja obra em análise converge para esses desvios, rupturas, desconexões e quebras.

4.2. A fragmentação do “eu” e as ambiguidades na ficcionalização do “real”

Te preguntará, Diana, por qué dejé pasar tanto tiempo sin contar esta historia. Me había prometido hacerlo un día, y más de una vez terminé diciéndome que aún no era el momento. Había llegado a creer que lo mejor sería esperar a hacerme vieja, y aun muy vieja [...] durante largo tiempo estuve convencida. Debía esperar a quedarme sola, o casi. Esperar a que los pocos sobrevivientes ya no fueran de este mundo o esperar más todavía para atreverme a evocar ese breve retazo de infancia argentina.

(Alcoba, 2009, p. 11)

Corroboramos as questões problematizadas anteriormente logo da leitura do romance (?)¹⁴ *La casa de los conejos*. Na mencionada obra, a argentina Laura Alcoba

¹⁴ Quando aferimos a condição de romance ao texto de Laura Alcoba e, em seguida, colocamos dentro de parênteses um ponto de interrogação, na verdade, temos por intenção instaurar certa “provocação”, propondo que o texto alcobiano reside numa zona de ambiguidade e que, por conta disso, torna-se, praticamente, impossível ler essa obra apenas, e tão somente, por meio dessa chave interpretativa. Acreditamos que o romance (?) de Alcoba vai além, sobretudo pelo fato de que ele “joga” / “atira” seu leitor ao cenário do drama, do trauma, enfim, do caos, aspectos estes inerentes à tragédia social que foi a Ditadura Militar Argentina dos anos 70.

desvela-nos episódios de uma biografia que, ainda que tangencialmente marcada por questões atreladas à ficção, não deixa de pisar no terreno inóspito que é o da geografia do “real”, ou seja, o contexto histórico que se perfilou na Argentina dos anos 70.

La casa de los conejos aloca-se na dinâmica própria da literatura contemporânea, porque é recorrente na literatura hodierna da América Latina que os escritores se valham de aspectos do passado recente enquanto temas de seus interesses. Tais elementos ressignificam a presença do teor autobiográfico nas tessituras narrativas e delineiam, como no caso argentino, uma literatura que numa direção nostálgica tem se utilizado constantemente desse pretérito.

Para Olmos, em “A narrativa argentina das últimas décadas ou acerca de como narrar os ‘delitos de sangue’”, a atualização do passado recente, sobretudo em textos literários,

[...] consiste em construir, sem compaixão nem piedade, um passado *a posteriori*. Noutras palavras, esses romances não apelam a uma reconstrução histórica que, ligada ao antiquário ou ao museu, reduza o passado a uma escritura desapaixonada que só legitime novos mitos nacionais, pelo contrário, eles apostam à recuperação de uma memória crítica que esteja ao serviço da vida e da ação e, para tanto, lançam sua palavra ao presente propondo uma releitura do passado em favor de uma época por vir (OLMOS, p. 05).

Ou seja, para Olmos, o fazer literário na América Latina tem voltado suas preocupações para além da virada formal que caracteriza essa fase, já que em muitos dos textos encontramos refletido o intento de entrecruzar passado e presente como forma de salvaguardar a própria identidade daquele que escreve.

No romance alcobiano, a autora expõe como se deram os últimos anos da década de 70 em seu país, apontando por meio da representação discursiva da infância como é encarada essa categoria geracional nos momentos de terrorismo de Estado. Ainda que seu relato da catástrofe argentina esteja estilhaçado, visto que há uma espécie de *gap* (certo afastamento entre o passado e o presente), é através da ficcionalização da posição de criança que a autora demonstra as vicissitudes pelas quais passou durante a infância. *La casa de los conejos* apresenta-se como uma obra detentora de assentamentos autobiográficos, cuja narração em primeira pessoa ambiciona à (re)construção da própria história daquela que narra, sinalizando ao leitor tanto a presença de um corpo e de uma dor por meio do constructo narrativo, quanto um cenário que, como citado em outra ocasião, dialoga amplamente com a história de um povo, de uma nação. Vemos na obra de Alcoba a coexistência entre aquilo que podemos chamar de ficcional e aquilo que se pretende como “real”. Laura transita entre essas duas esferas e é dessa forma que engendra os fios de seu drama, num *continuum* trabalho homérico de tecer e destecer.

Em Alcoba identificamos que se autonarrar reflete não só um compromisso ético da autora com seu passado (para fazer menção a Seligmann-Silva), mas também permuta da condição de luto. Isto é, em *La casa de los conejos* a voz narrativa em primeira pessoa apresenta-se como a única via por meio da qual o indizível pode se tornar dito, o narrar a si é a única forma de libertação, de exorcização do trauma, do choque, ambos provocados pelas cenas do desastre.

Como a própria narradora expõe, o esforço por ela sinalizado de rememorar sua infância argentina deve-se, sobretudo, ao fato de que ela carecia não apenas de emancipar-se dos fantasmas do seu passado, mas também da necessidade de garantir um túmulo àqueles que, durante a ação do Estado repressor, foram massacrados e mortos. Além disso,

a narração é uma forma de não esquecer aqueles que ainda vivem. Em entrevista, Alcoba afirma que: “[...] *Todo eso, si no lo hablo, se pierde*”.

O sentido da narração ganha contornos mais bem definidos quando encontra-se atrelado à ideia de que a narração possui, de fato, um sentido terapêutico. Nessa direção, a narrativa de Alcoba denota outro ponto bastante discutido atualmente: o de que a literatura atua em mão dupla, sendo tanto sinônimo de morte – já que no texto jaz a “febre do existir” do autor – quanto um meio de emancipação, libertação, enfim, salvação.

No caso particular de Alcoba, estamos diante de um texto que traz enquanto cerne de suas discussões o registro íntimo de uma série de instabilidades, e eis que não podemos ignorar que é este um registro cujas linhas estão para além dos muros da ficção. É bastante óbvio que o romance de Alcoba se alastra por entre as cartografias da ficção, porém ele não deixa de dizer seu valor “real”, tal como é evidenciado pelas linhas:

Aquí estoy.

Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. Más aún: estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos, un lugar. Esto es lo que he tardado tanto en comprender, Diana. Sin duda por eso he demorado tanto (ALCOBA, 2009, p. 12).

Observamos que a autora não opta por operar a urdidura narrativa através apenas do sobrepasso ficcional ou mesmo por meio do relato marcadamente testemunhal. Alcoba busca ajustar sua história da catástrofe argentina às indizibilidades próprias do estar aqui e alhures ao mesmo tempo, do estar entre o elemento ficcional e o crivo do “real”, sinalizando, portanto, que sua obra aloca-se numa fronteira bastante difusa. De modo mais explícito, podemos destacar que, no que tange à questão da referencialidade, Alcoba não

abre mão dos binarismos entre aquilo que entendemos como fato e o que se concebe como ficção. Em seu texto vemos a presença de um “[...] jogo em que ficção e não-ficção não remetem a territórios nitidamente separados” (KLINGER, 2007, p. 13); fenômeno esse que se anuncia como uma zona fronteiriça, cujas indefinições gestam o que podemos chamar aqui de ambiguidades.

O modo como se inicia o texto alcobiano nos delata a existência de uma pluralidade de elementos intrínsecos à narrativa autobiográfica. A título de exemplificação, observamos que a primeira marca se dá através da figura da narradora, uma vez que esta se apresenta por meio do pronome em primeira pessoa e enuncia que evocará a história de sua vida e de tudo aquilo que foi a “*locura argentina*” dos 70. Essa narradora, que é exatamente o sujeito protagonista do romance, ou seja, a pequena Alcoba por volta de seus sete ou oito anos de idade (aquela que, como é evidenciado na obra, viverá as múltiplas facetas da marginalidade), começa seu processo de escritura alimentando em seu leitor uma pérfida ilusão: a de que ela conseguirá dar cabo de sua história por meio do constructo verbal.

A ilusão operada pelo texto alcobiano também se dá devido ao fato de que a trama está arquitetada de modo que aquela que a narra e a protagoniza é aquela à qual se dirige a questão de autoria da obra. Isto é, temos em *La casa de los conejos* uma tripla identificação entre as seguintes instâncias: autoria, narração e protagonização da trama, visto que todas as figuras afluem para uma corporatura arcaica: a Laura Alcoba, argentina (cubana?

francesa?)¹⁵, que passou parte de sua infância no país de origem de seus pais, mas que, posteriormente, teve que trasladar-se à França, país no qual mora ainda hoje.

Observando as questões até o presente expostas, poderíamos arriscar-nos a dizer que a construção do texto alcobiano converge para o fato de que a estruturação formal estaria mais bem atrelada às concepções mais tradicionais do que seja uma obra autobiográfica. Não obstante, acreditamos que essa é uma aparente ilusão criada pelo fazer literário alcobiano e por conta disso partimos do pressuposto de que Alcoba apenas sugere que seu texto seja pura e simplesmente uma autobiografia advinda dos modelos tradicionais. Não que estejamos negando o pertencimento deste texto à forma autobiográfica, uma vez que este não deixa de sê-lo, contudo, a nosso ver Alcoba intenta ao máximo fugir dos famosos enquadramentos fixos. A autora se aloca em dois polos: o ficcional e o “real”. Afirmamos ainda que o texto (que para nós é custoso chamar de romance) propõe-nos que sua estrutura é detentora de assentamentos autobiográficos, sendo essa, portanto, a condição *sine qua non* que rege sua constituição.

Ao não buscar o enquadramento fixo, Alcoba deixa sua obra nessa espécie de “entre-lugar” e é a partir daí que enuncia suas desventuras argentinas. Assim sendo, vemos que o relato proposto por Laura Alcoba desmente todas as expectativas do leitor, dado que os elementos da ficção e do “real” entram em conflito constante, digladiando-se a cada linha traçada.

¹⁵ Esse questionamento se dá pelo fato de Laura Alcoba ter nascido em Cuba, quando seus pais ali estiveram, durante o processo de formação militante pelos Montoneros. Fica evidenciado que a Argentina foi o país no qual a escritora acabou sendo registrada oficialmente. Além disso, a escritora mudou-se para França aos 10 anos de idade, lugar no qual permaneceu com sua mãe, que já se encontrava em exílio político. Desse modo, e mais uma vez, sublinhamos que a escritora Laura Alcoba é a representação daquilo que na contemporaneidade convém chamar de “cidadã do mundo”. Uma espécie de sujeito cujos limites identitários (subjetivos) e geográficos são comumente apagados e que, sendo assim, converte-se num sujeito povoado por outros sujeitos, por outras culturas, um verdadeiro náufrago do existir, enfim, um sujeito constituído por fragmentos decorrentes de suas migrâncias.

A propósito, podemos encontrar no texto alcobiano uma ampla gama de elementos que desestabilizam o leitor em relação ao estatuto ficcional do relato, tal como a cena na qual ela aponta como tomou conhecimento sobre o ocorrido em *la casa*. Isso porque Laura Alcoba acabou se mudando da residência de “*los conejos*” logo que sua mãe se exilou e, como consequência, não esteve na casa no momento em que esta foi atacada pelos militares, numa tarde de novembro de 1976. No capítulo 18, lemos o seguinte:

Muchos años después, ya bien avanzado el nuevo período democrático, mi padre, en libertad desde poco después de la Guerra de Malvinas, cuando la dictadura había comenzado a derrumbarse y ya no pudo retener a los presos políticos, me tendió un libro diciéndome: “Tomá. Acá se habla de la casa donde viviste con tu madre”. No dijo nada más.

En verdad, nos cuesta mucho hablar de todo aquello.

El libro en cuestión lleva por título *Los del '73. Memoria montonera*. Consiste en el testimonio de dos viejos militantes, Gonzalo Leonidas Chaves y Jorge Omar Lewinger. Yo busqué el pasaje al que mi padre había hecho alusión: no fue sino en las últimas páginas de la obra que me topé con estas líneas:

“Me enteró de un enfrentamiento producido en La Plata y salgo a comprar el diario. Leo en *La Gaceta* del 25 de noviembre de 1976 la siguiente información: *En un enfrentamiento producido ayer, poco antes de las 13.40 horas, cuando los efectivos de seguridad procedieron a rodear la manzana situada entre las calles 29, 30, 55 y 56, se observó que la atención de los custodios de la ley estaba concentrada en una vivienda situada entre las calles 29, 30, 55 y 56. Esta casa tenía una placa en la que figuraba la inscripción: Daniel Mariani. Licenciado en Economía. [...] Poco antes de ser utilizado el mortero con el cual se acalló la resistencia, acudió al enfrentamiento el comandante del Primer Cuerpo de Ejército, General Carlos Suárez Mason, el comandante de la Décima Brigada de Infantería, General Adolfo Siggwald, y el titular de la Policía Provincial, coronel Juan Ramón Camps*”.

Los **tiros** cesaron alrededor de las 16.55. **Cuando la policía entró en la casa, encontró [...] siete cadáveres:** los de Roberto César Porfirio, Juan Carlos **Peiris**, Eduardo Mendiburu **Elicabe** y Diana Esmeralda Teruggi, más otros tres, totalmente carbonizados, que no pudieron identificarse (ALCOBA, 2009, p.124-125, grifos nossos).

Já no próprio livro *Los del '73. Memoria Montonera*, identificamos alguns elementos que, de certa forma, divergem do que é exposto por Alcoba em *La casa de los conejos*, tal como os termos que acima estão em negrito. No caso da obra de Chaves e Lewinger (1999), observarmos as seguintes construções:

Me entero de un enfrentamiento producido en La Plata y salgo a comprar el diario. Leo en La Gaceta del 25 de noviembre de 1976 la siguiente información: *En un enfrentamiento **registrado** ayer, poco antes de las 13.40 horas, cuando los efectivos de seguridad procedieron a rodear **las manzanas comprendidas** por las calles 29, 30, 55 y 56 se observó que la atención de los custodios de la ley estaba concentrada en una vivienda situada **en la calle 30 entre 55 y 56**. Esta casa tenía una placa en la que figuraba la inscripción: Daniel Mariani. Licenciado en Economía. [...] Poco antes de ser utilizado el mortero con el cual se acalló la resistencia, acudió al enfrentamiento el comandante del Primer Cuerpo de Ejército, General Carlos Suárez Mason, el comandante de la Décima Brigada de Infantería, General Adolfo Siggwald, y el titular de la Policía Provincial, coronel Juan Ramón Camps”.*

A las 16.55 cesaron los disparos; cuando entraron a la casa – según la prensa – siete personas muertas: los de Roberto Porfirio Abel, Juan Carlos Poiris, Eduardo Mendiburu **Elizalde** y Diana Esmeralda Teruggi, más otros tres, totalmente carbonizados, que no pudieron identificarse (CHAVES; LEWINGER, 1999, p.187-188, grifos nossos).

Assim, notamos que, embora Alcoba esteja tratando de dados que são verificáveis no âmbito do discurso histórico, ela não necessariamente precisa adotar um compromisso mimético, tal como se pretendia no Realismo. Laura Alcoba pode sim sofismar, tecendo reflexões que se coloquem em posições contrapostas àquelas que são defendidas pela perspectiva de “verdade” e/ou do discurso histórico. Isto é, importa a essa que nos escreve apenas uma verdade estética, que não esfume por completo a carga e o drama próprios do evento trágico, e que ao mesmo tempo não deixe de dizer seu “valor” literário. Conforme, “[...] o enunciado entra em contradição com o enunciador, ou em outras palavras, o eu [...] que enuncia em primeira pessoa entra em contradição [...]” com aquilo que é enunciado. “O relato retrospectivo da vida não somente desfaz sua ilusão de referência, mas ao mesmo tempo resulta de uma cisão interna do narrador que problematiza a noção de identidade da própria voz narrativa” (KLINGER, 2007, p. 20-21).

Outro aspecto que denota a inconstância entre o “real” e o ficcional na tessitura narrativa de *La casa de los conejos* pode ser corroborado por meio do discurso que a autora instaura na obra, preleção essa que, como a própria escritora afirma, seria uma espécie de

discurso da inocência, ou seja, uma mirada que nos oferece tanto o distanciamento pretendido pela escritora como também a fragilidade e a impotência daquela que narra a catástrofe, e até mesmo o olhar de “[...] *una nena que entiende sin entender*”.

Como viemos afirmando desde o primeiro momento, essa “[...] *nena que entiende sin entender*” atua como o clímax do texto alcobiano, uma espécie de vereda transgressora através da qual a escritora opera a obra. O sujeito que se pretende como o “eu” da narração está afastado espacial e temporalmente daquele que escreve a obra. Não existem possibilidades de identificação entre um e outro, a menos que seja no nível do pacto entre leitor e escritor. Grande parcela das cenas construídas por Laura Alcoba demonstra a presença de elevada consciência daquela que narra. O “eu” reflexivo construído pela escritora nada mais é do que a adulta Laura Alcoba tentando solucionar alguns conflitos entre esse “eu” adulto que dá a conhecer tanto a trajetória de sua biografia, como também, e em maior escala, busca não perder de vista o que é o narrar a partir da perspectiva da infância, da inocência e, principalmente, narrar tendo como ponto de partida um discurso menos povoado por outros discursos. Uma fala que até pode estar contaminada por outras vozes e ideologias, mas que seguramente não abriga posicionamentos tais quais os que vemos inerentes à vida e ao mundo da cultura no qual o sujeito adulto está submerso.

A propósito da concepção de criança, enquanto sujeito social que resguarda tanto a inocência quanto a “impotência”, algumas contribuições teóricas nos ajudam a pensar em consonância com a fala de Laura Alcoba. Se nos detivermos numa perspectiva diacrônica conseguiremos visualizar como esteve configurada essa fase da vida desde os mais remotos momentos de nossa cultura. A própria Filosofia aponta-nos que já na época de Platão e Aristóteles a infância estava à margem na *pólis*, porque o *páthos* – pura sensação – jamais poderia ganhar posição de destaque em relação ao *logos* – a razão. A infância, categoria

inerente aos “sem fala”, de acordo com a etimologia do vocábulo, desde muito cedo começou a ser negada na história da humanidade, sofrendo dessa forma sucessivos exílios.

Quando pensamos no lugar social que é reservado a essa categoria geracional nos damos conta de que, muito tempo depois, e agora nos remetemos ao século XX, a infância ainda permanecia marginalizada. Na terceira década do século XX, ainda que timidamente, vemos surgir algumas preocupações a respeito dessa figura social para além das teorias desenvolvimentistas, ou seja, alguns intelectuais passaram a conceber a criança como parte constitutiva da dinâmica própria da produção de cultura. É nesse momento que surge o conceito “sociologia da infância”. Tais reflexões atinaram para a importância das crianças enquanto autores de socialização e não somente como meros receptores das práticas de socialização dos adultos.

Destacamos ainda que foi somente na década de 90 que os estudos relacionados a essa área desenvolveram-se de forma mais pungente, tanto no contexto nacional, quanto no âmbito internacional, “[...] tanto no que se refere aos fundamentos teóricos e às concepções de infância, quanto no que diz respeito às políticas sociais [...]” (KRAMER, 2008, p. 163). Foi assim que a sociedade passou a conceber a criança como um sujeito protagonista de sua própria história, que diverge do adulto à medida que sua biografia se apropria do mundo e de suas imagens, ressignificando-os por meio de uma lógica e ordenação bastante peculiares e intrínsecas à dinâmica que estrutura determinada categoria geracional. Gomes (2008) assinala que:

Superada a ideia de que a infância ou as crianças se tornassem meros objetos de investigação, o que veio se evidenciando foi a necessidade de permitir-se – e promover – que as crianças tomassem o lugar de sujeito nas investigações, ou seja, que fossem consideradas enquanto atores sociais, produtores de sentido, plenos participantes das práticas sociais nas quais se encontravam envolvidos (GOMES, 2008, p. 82).

Desse modo, engendrou-se nos idos do século XX a necessidade de dar voz aos silenciados, àqueles que tinham sido esquecidos nos discursos oficiais e cujas formas de expressão haviam sido negadas pela cultura, entendida aqui como espaço de realização do pensamento humano.

É plausível destacar que a voz da infância, emanada pelos sujeitos empíricos, pode chegar a ser crítica independentemente dos valores e avaliações que são postulados a partir da perspectiva do mundo adulto. Nesse caso, não podemos esquecer que os discursos podem sim ter sua veracidade contestada, assim como pode ocorrer com aquele tido como “oficial” – já que não existem verdades que sejam totalizantes, sobretudo na contemporaneidade –, mas ainda assim o olhar da criança simboliza uma fonte inesgotável de outros olhares acerca do universo social, ou seja, um “[...] olhar [...] distinto nas suas formas de expressão e significação do mundo”, tal como afirma Gouvea (2008, p. 112).

Nesse sentido, quando Laura Alcoba aponta que seu relato a propósito do regime ditatorial argentino, ao ser narrado pela voz da infância, seria uma espécie de tentativa de mostrar a impotência e inocência que subjaz a essa figura social, na verdade a escritora leva para o âmbito da ficção outra questão, que aos olhos de um leitor mais arguto não passa despercebida: a instauração de um trabalho que se preocupa em trazer para a contenda dessa discussão maior a posição assumida pela criança durante os momentos de tragédia social. A concepção de infância que se encontra presente no romance alcobiano só ali aparece devido ao fato de que quem está pensando todas essas questões é a própria Laura Alcoba (a adulta), e é somente na posição de adulta que Alcoba pode construir esse personagem (a Alcoba narradora) e colocar em debate a multiplicidade de temas e questões, tais como os que identificamos no decorrer deste trabalho. A narradora Alcoba

(*la niña*) é, sem sombra de dúvidas, apenas um artifício novelesco do qual se vale a escritora adulta a fim de potencializar os pontos que a ela lhe são pertinentes, para que estes apareçam desdobrados de forma estética.

De saída, destacamos que é pertinente observar que a voz que é representada e que percorre todo o romance, embora seja emanada da infância e esteja à margem do discurso oficial das “elites simbólicas” (Dijk 2010), acaba atuando como uma espécie de contradiscurso, denotando assim a existência de um discurso que é por sua vez detentor de elevado grau de consciência, conforme podemos observar no excerto que segue:

[...] Yo ya soy grande, tengo siete años pero todo el mundo dice que hablo y razono como una persona mayor. Los hace reír que sepa el nombre de Firmenich, el jefe de los Montoneros, e incluso la letra de la marcha de la Juventud Peronista, de memoria. A mí ya me han explicado todo [...]. No voy a decir nada. Ni aunque me retuerzan el brazo o me quemen con la plancha. Ni aunque me claven clavitos en las rodillas. Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante (ALCOBA, 2009, p.17-18).

Assim sendo, nos damos conta de que nos interstícios de *La casa de los conejos* quem se apresenta nada mais é que a voz enunciativa da escritora adulta, que mora na França e que, após vários distanciamentos e exílios, conseguiu ter uma ampla consciência do que foi o regime impetrado pelos militares argentinos e, a partir de então, encontrar um lugar seguro, uma espécie de templo, desde o qual volta a tocar na ferida aberta.

Em mais essa ocasião, vemos corroborar-se o pressuposto de que não há identificação possível entre aquele que enuncia e aquele que é enunciado. O espaço e o tempo são outros, o sujeito é vítima das artimanhas de sua memória, esta página da vida sobre a qual nenhum de nós terá plenos poderes, visto que lembrança e esquecimento sempre serão suas principais cerzaduras, pois conforme aponta Agamben em *Infancia e historia: ensayo sobre la destrucción de la experiencia* (2007):

Cada concepción de la historia va siempre acompañada por una determinada experiencia del tiempo [...]. Del mismo modo, cada cultura es ante todo una determinada experiencia del tiempo y no es posible una nueva cultura sin una modificación de esa experiencia (AGAMBEN, 2007, p. 131).

Isto é, de acordo com Agamben, é impossível pensar que não estaremos (ou seremos) livres da cultura e das ações da história em nossas biografias. Estamos (e somos) contaminados pelas experiências que adquirimos ao longo das relações espaço-temporais travadas socialmente. Quando afirmamos que em *La casa de los conejos* há zonas que são bastante imprecisas, como, por exemplo, as indefinições que gestam a perspectiva da *niñez* e a que ordena a fala da Alcoba adulta, estamos apontando para sucessivas séries de ambiguidades que residem nesse discurso, principalmente quando tentamos compreender como é que essa *niña-narradora* pensa o mundo. É exatamente nesse ponto que nos deparamos com uma das maiores controvérsias que guarda a novela alcobiana: o fato de que há uma lacuna entre maturidade e a infância.

Sublinhamos que em vários momentos torna-se evidente o fato de que o discurso proposto por Alcoba não é o discurso de uma *niña*, mas sim o de uma adulta que se encontra em profundas divagações a propósito das experiências pelas quais passou, durante sua infância. Observamos que a voz da pequena narradora esconde a voz de Laura Alcoba já adulta, e tal afirmação pauta-se na prerrogativa de que há certa impossibilidade de que a pequena narradora aloje o fato trágico e o transborde de forma tão rotunda.

Outra cena, já mencionada, é aquela na qual a pequena Alcoba busca um espaço para que possa fazer seu lanche. Alcoba nos apresenta a seguinte imagem: “*Hoy es el día en que se limpian las armas. Yo trato de encontrar un pequeño sitio limpio en la mesa atestada de hisopos y cepillos empapados en aceite. No quiero ensuciar mi rodaja de pan untada con dulce de leche*”, (ALCOBA, 2009, p.84). Conforme, a cena criada é bastante

precisa e mostra o choque entre dois imponentes mundos: o da infância e o da maturidade, mas ainda assim, mesmo que queira se colocar no lugar de criança, essa narradora demonstra simbólica precisão na construção da cena; nesse sentido, e novamente, vemos evidenciada a reflexividade da Laura Alcoba adulta.

O mundo da infância que Laura Alcoba busca consolidar em sua narrativa é seguramente uma forma diferenciada do narrar à qual se subordina uma razão de ser, uma vez que dentre tantos discursos possíveis, a autora oferta ao leitor o discurso que reside no espaço da não-oficialidade. A nosso ver, em *La casa de los conejo*, o mundo da infância encontra-se infiltrado pela compreensão de uma adulta, cuja narradora-protagonista se impõe diante de sua realidade, atuando como sujeito da experiência autêntica que se empodera e questiona, interpelando as situações vividas sempre com cautela e reflexividade, já que a experiência aqui é tida como consciência das situações-limite que cercam seu cotidiano.

Destacamos que tais questões podem ser melhor observadas quando o leitor tem acesso às reflexões que a escritora arrola no sexto capítulo de seu romance. Tal como mencionamos anteriormente, o capítulo seis é uma espécie de ensaio. Não nos deteremos em demasia nesse momento do texto, considerando que já tecemos algumas considerações a respeito do mesmo, no entanto interessa-nos determinados trechos nos quais se evidencia que existe em *La casa de los conejos* um afastamento entre o sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, uma vez que a voz que se perfila nesse momento da narrativa aponta para seu enraizamento no tempo presente. Desse modo, sublinhamos os seguintes excertos – sendo que todos se remetem à circunstância na qual a escritora busca compreender o que significa o termo *embute*:

1. “Este término del idioma español, del habla argentina, tan familiar para todos nosotros durante **aquel período** [...]” (2009, p. 47);
2. “Desde el mismo instante en que empecé a hurgar en el pasado – sólo en mi mente al principio, tratando de encontrar una cronología todavía confusa, poniendo en palabras las imágenes, los momentos y los retazos de conversación que **habían quedado en mí** [...]” (2009, p. 47);
3. “**Consulté** en principio los diccionarios con que contaba en casa [...]. Durante meses **interrogué** a cuanto hispanohablante **tuve** ocasión de cruzar en mi camino [...]” (2009, p. 47);
4. “[...] en mi memoria no se trata de nada parecido. La palabra *embute*, tal como **se la empleaba**, no tenía nada que ver con el arte de la carnicería” (2009, p. 49);
5. “*Embute* parece pertenecer a una suerte de jerga propia de los movimientos revolucionarios argentinos **de aquellos años**, más bien articulada **ya, y visiblemente desaparecida**” (2009, p.50).

Os termos que estão em negrito, em sua maioria verbos, demonstram que o sujeito da enunciação, que neste momento problematiza questões sobre o termo *embute*, está distanciado, temporalmente falando, daquele que é enunciado. Os verbos em destaque marcam o pretérito daquela que enuncia, bem como seu intento de encontrar o sentido para uma palavra tão recorrentemente utilizada durante o último regime ditatorial argentino: *embute*. Desse modo, portanto, eis que chegamos a algumas chaves de leitura a partir das quais se torna possível engendrar modos de interação com o texto alcobiano: ambiguidade e quebra da ideia unilateral de ficcionalidade, sendo que tanto o primeiro caso quanto o segundo encontram-se mutuamente imbricados.

Quando nos referimos à ambiguidade, aferimos essa chave à posição do romance de estar nos campos da ficção e do “real”, habilitando esse espaço do interdito, do fronteiro, enfim, do limítrofe, e, no segundo momento, quando mencionamos o esfacelamento da ideia unívoca de ficcionalidade também estamos fazendo referência à ideia de que em *La casa de los conejos* a escritura de Alcoba nos leva para um “além da ficção”, ou seja, estamos na ficção, mas estamos antes, e também, no “real”. O “real”, podemos assim dizer, é a condição primeira para que essa ficção se instaure e irrompa no cenário literário hispano-americano contemporâneo. Ademais, seria uma postura demasiado inocente propor uma leitura da obra através, e tão somente, da categoria autobiográfica tradicional e por isso mesmo nos interessa pensar o texto de Laura Alcoba a partir da perspectiva crítica da argentina Leonor Arfuch.

4.3. As narrativas do “eu” na literatura hispano-americana contemporânea

Já em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), Leonor Arfuch se detém no minucioso estudo das formas que hoje acomodam a subjetividade contemporânea. Sua obra delimita dois grandes pontos de estudo: o primeiro se refere à detida análise dos modos clássicos de narrar a própria vida e, ao mesmo tempo, trata de apresentar os modos de representação que dão conta da subjetividade coetânea, como por exemplo, a entrevista, que é inclusive um dos pontos máximos de sua pesquisa. O segundo aspecto diz respeito à tentativa da escritora em compreender como está organizado esse espaço múltiplo que visa refletir acerca das narrativas do eu. Dito isso,

interessa a Leonor Arfuch (2010) entender de que modo se deu a teorização contemporânea sobre os relatos da própria vida, iluminando um paradigma epocal.

Arfuch problematiza alguns pontos de determinadas amarrações teóricas, sobretudo porque ela identifica nestes estudos visões que, em certa medida, se apresentam truncadas e que delimitam as possibilidades de pensar as modulações/narrações da experiência vivencial na contemporaneidade. Como é afirmado logo no prólogo d'*O espaço biográfico: Dilemas da subjetividade contemporânea*: “[...] A subversão dos gêneros tradicionais do relato e a emergência de uma nova panóplia de categorias analíticas dão seu sentido à argumentação desta obra” (ARFUCH, 2010, p. 10).

Para dar conta de sua pretensão, Arfuch busca em Bakhtin algumas possibilidades de ampliação das perspectivas teóricas predominantes até então, atendo-se à ideia de valor biográfico, uma vez que ela parte do pressuposto de que é através da concepção de Bakhtin que se torna possível entrever que “[...] não há coincidência entre autor e personagem, nem sequer na autobiografia [...]”; há, antes, “[...] um sujeito que se expressaria através do discurso e outro que se constitui através dele” (ARFUCH, 2010, p.11).

Retomando a discussão acerca da autobiografia, para GALLE e OLMOS (2009, p. 10) algumas certezas que eram tão comuns na produção discursiva crítica acerca do referido gênero durante o século XX e que defendiam a “[...] concepção positiva de um “eu” consciente de si, a configuração da experiência de vida como uma unidade coesa e a confiança inabalável na língua como veículo de representação, começaram a desmoronar”, de modo que na contemporaneidade vemos a diluição das ditas verdades positivistas.

Ainda, de um lado, Arfuch aponta que Lejeune viu num primeiro momento a autobiografia como uma espécie de sistema a partir do qual outros tipos de narrativas

seriam possíveis, elaborando uma espécie de “contrato”, o que ele chamou, posteriormente, de “pacto autobiográfico”, uma atitude contratual que se tornava imprescindível para o seu aporte teórico. Paralelamente, na mesma esteira de reflexões, GALLE e OLMOS (2009) sinalizam que o livro de Lejeune apresenta-se:

[...] como um dos aportes mais influentes e não menos polêmicos das últimas décadas. A referência ao ‘pacto autobiográfico’, como instância definitiva do gênero, remete ao modo particular que a recepção literária assume nas escrituras de si. Segundo Lejeune, nestas formas discursivas, uma disposição peculiar de determinados elementos textuais e paratextuais permite sugerir que a leitura seja realizada sob o pressuposto de que autor, narrador e protagonista se identificam. Nesse ponto, segundo o autor, a autobiografia diferencia-se da ficção (GALLE; OLMOS, 2009, p. 12-13).

É justamente a partir de tal afirmação que, segundo ARFUCH (2010), torna-se pertinente defender a ideia de que existe um espaço biográfico. Concepção que, até o presente, acaba dando conta do cenário no qual estão circunscritas as distintas modulações do vivencial. Para Leonor Arfuch:

[...] a ideia [...] se revelou altamente produtiva, enquanto horizonte analítico para dar conta da multiplicidade, lugar de confluência e circulação, de semelhanças de família, proximidades e diferenças [...] (e) [...] em prol da pluralidade, e tentando inclusive apreender um excedente da literatura [...] para dar lugar às diversas formas que assumiu, com o correr dos séculos, a narração inveterada das vidas, notáveis ou “obscuras”, dentre as quais, a autobiografia moderna é apenas um “caso” (ARFUCH, 2010, p. 22).

Nesse sentido, não podemos abrir mão da prerrogativa de que *La casa de los conejos* compõe, de igual maneira, esse cenário do espaço biográfico proposto por Arfuch. O texto de Alcoba se delineia tendo como ponto de partida as variadas formas de se pensar a narração das modulações do vivencial. Afirmamos ainda que *La casa de los conejos* pisa no terreno próprio do testemunhal, o que na atualidade seria uma das formas mais proeminentes do relato autobiográfico.

Destarte, em *La casa de los conejos* são decodificados os múltiplos elementos que traduzem a fórmula a partir da qual vem se configurando a nova narrativa latino-americana. Em linhas gerais, observamos que, em sua maioria, os escritores de narrativas das modulações do eu que tratam de questões advindas de contextos de exceção colocam “[...] em circulação estratégias narrativas específicas que [...] levam a pensar que nessas situações de exceção política e social ganha maior relevância aquela premissa moderna de que na arte a forma significa” (OLMOS, p. 02). De modo que a arte não significa apenas um ser e estar no tempo e no espaço, mas um ser e estar no tempo e no espaço impregnados de subjetividade. Tais elementos outorgam, portanto, à literatura o direito de (re)anunciar a presença da figura autoral, o retorno à cena literária de uma instância que, ademais de ficcional, é também real, podendo assim apresentar suas mazelas, desmesuras e demais arrabaldes. Isto é, não existem direções unívocas, mas sim veredas que, intercambiando diálogos em mão dupla, colocam em xeque a possibilidade de pensar um fazer literário estanque e alhures aos fenômenos e dilemas que compõem a subjetividade do sujeito escritor contemporâneo.

4.4. Herança alcobiana: resgates e tensões

La casa de los conejos [...] escribí con esa consciencia y con la impresión, a veces, en la escritura, de tratar de hacer vivir por escrito a una serie de fantasmas que tenía alrededor.

Laura Alcoba¹⁶

¹⁶ Excerto extraído da entrevista que a autora deu ao Programa “Los siete locos” (2012).

Conforme vimos afirmando, o romance alcobiano pauta-se em expor os fragmentos de uma biografia, e, para tanto, o processo de escrita está vinculado a determinadas operações que, inclusive, seriam uma espécie de denominador comum de uma determinada vertente da literatura hispano-americana contemporânea, principalmente no que concerne aos deslocamentos administrados pela escritora argentina.

Em *La casa de los conejos* o tempo todo o leitor é “transportado” para distintas problemáticas. O leitor alcobiano é compelido a transitar por veredas cujos limites – sempre corroídos – apresentam uma série de dilemas. A linha da literatura contemporânea que está circunscrita no panorama literário hispano-americano da qual viemos falando pode ser pensada, dentre outros aspectos, a partir de seu caráter de contaminação e ruptura. Os escritores contemporâneos passaram a desenhar um cenário no qual parece não haver espaço para as ditas verdades totalizantes. Poderíamos até mesmo pensar acerca de alguns elementos mais pontuais, tais como: a questão da mimese, a corrosão entre as esferas do público e do privado, a exploração de aspectos mais idiossincráticos para pensar o fazer literário, o trânsito por diversos gêneros e linguagens artísticas, o esmorecimento de discursos que são clausurados em si mesmos, o retorno da figura autoral, num exacerbado trabalho performático e, o que por hora nos interessa mais detidamente, a desterritorialização do sujeito, ou seja, o escritor como “cidadão do mundo”, o escritor como uma figura na qual já não podemos encontrar uma “identidade” única, mas sim uma “identidade” à qual se conjugam vários deslocamentos, inclusive, os linguísticos e geográficos.

Interessa-nos a figura do autor na medida em que esta retorna, reacende e potencializa sua voz, mas, ao mesmo tempo, está ciente de suas fragilidades e de que seu “eu” se reconhece em “outros”. Para nossas reflexões é pertinente pensar a figura autoral

como a de um sujeito que se vê através dos espelhos e metáforas freudianos e que, sendo assim, intenta ao máximo imergir num processo de resgate de sua história e de reordenação de sua vida, embora ao iniciar tal agenciamento, ele mesmo já saiba que esse resgate estará suturado a uma série de tensões e impossibilidades.

Partimos de tais preocupações, tendo em vista que *La casa de los conejos* se insere nessa postura afirmativa que subjaz ao âmago literário mais amplo. De modo que não nos interessa instalar a trama de Alcoba neste ou naquele tipo de enquadramento, principalmente porque a ideia de “comunidade literária”, tal qual a que imperou até a primeira metade do século XX, também acabou perdendo sua validade.

Evidenciamos, dessa forma, que as discussões aqui apregoadas encontram esteio em concepções como a de Ginzburg (2009) presente em “Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema de teoria da autobiografia”, quando o teórico aponta que:

As reflexões sobre obras autobiográficas associadas a regimes autoritários envolvem desafios conceituais e metodológicos. Sua análise requer a consideração de componentes conflitivos de sua constituição. Isso se aplica tanto a textos escritos no interior dos períodos de duração formal de regimes autoritários, como a trabalhos que, com distância temporal, apontam para um passado marcado pela repressão [...] (GINZBURG, 2009, p.125).

E, além disso, é de suma relevância sublinhar que: “Os recentes estudos sobre literatura e testemunho têm evidenciado a dificuldade de abordar essas obras com categorias tipológicas tradicionais” (Idem). Assim sendo, vemos que Alcoba é esse sujeito plurifacetado do qual fala a psicanálise, um sujeito feito de migrâncias, errâncias e reconstituições. Para retomar alguns dos apontamentos abordados no segundo capítulo, notamos, mais uma vez, que o tema da morte é realmente algo que possui sérios desdobramentos na obra de Alcoba. Isso porque, essa que foi vítima da catástrofe e de um

regime totalitário, ao pretender narrar a própria vida em sua completude, percebe a existência das indizibilidades e vazios que são inerentes ao seu relato. É a partir daí que se dá conta de que está tentando narrar a si mesma e que, de forma implícita, acaba narrando a um “outro” e, igualmente, essa que narra a si, na verdade, se converterá numa espécie de naufrago, cuja existência será o mesmo que “[...] ‘enganar a solidão do existir’, esse viver ‘sem portas nem janelas’” (ARUFCH, 2009, p. 121).

Laura Alcoba ao tentar ordenar e retraçar as veredas por ela cruzadas, começa a notar que os contornos estão borrados e que as imagens que arquivou do seu passado já não são tão nítidas, visto que ela possui uma história que não é somente sua, posto que seja também a história de uma comunidade, uma trama que é também coletiva e que por isso mesmo está nesse espaço dos “sem porta nem janelas”. Aquela que narra a si começa a perceber que sua narração do “eu” pretendido é, em alguma medida, a narração de “outros”, de modo que ao narrar-se a si começa a se reconhecer num terceiro espaço: o da herança. Ou seja, o texto alcobiano pode ser pensado a partir da seguinte proposição: narro a mim mesma, mas narro também aos “outros” que me habitam, visto que minha narração está, na realidade, povoada por outras narrativas e por tudo aquilo que herdei – olhares, fragmentos e imagens – de cada um desses relatos que me acompanham. Assim, vemos a obra de Alcoba como um espaço no qual a escritora explora as heranças que por ela foram “carregadas” ao longo de sua vida e de seu luto. A narrativa acaba sendo, portanto, a via por meio da qual essa herança passa a ser reconfigurada.

Como anteriormente afirmado, essa sobrevivente/herdeira precisa, em determinada ocasião, dar a conhecer seu relato e para tanto adentrará as profundezas de seu inconsciente e reativará seu processo de religamento com o mundo. Nesse sentido, o caráter autobiográfico de certos textos literários – como é o caso do romance em análise –

se inscreve, justamente, nesse anseio que o sobrevivente possui em encontrar uma via possível para que, ademais de sua religação, ele consiga elaborar discursivamente as cenas que havia introjetado em seu inconsciente.

Laura Alcoba ao tecer os fios de sua obra, recorreu a essa espécie de reinserção e reconexão com o mundo, sendo que, além disso, a escritora apostou em outras saídas, tais como os deslocamentos, e é nessa questão em específico que podemos afirmar que seu relato da catástrofe argentina confina o que aqui podemos chamar de herança. Não nos restam dúvidas de que Laura Alcoba é uma herdeira. Se pararmos para refletir a respeito dos sentidos dos vocábulos “herdeiro” ou “herança” veremos que a herança remete àquilo que se herda, que é transmitido por vias biológicas/socioculturais, e é ainda uma espécie de patrimônio que alguém deixa como legado ao morrer. A escritora não vivencia esse legado argentino de forma direta, entretanto, indiretamente, ela é lembrada de que a ela lhe deixaram algum tipo de patrimônio e, sendo assim, é imprescindível o “acerto” de contas com seus pretéritos e com esse legado que os mortos lhe deixaram. Alcoba regressa e eis que esse *retour* assemelha-se a um intróito, um princípio que será o mesmo que “começar a morrer”. Conforme, a escritora afirma no prólogo de sua obra que no concerne à questão do retorno:

Ese día estoy convencida, se corresponde con un viaje que hice a la Argentina, en compañía de mi hija, a fines del año 2003. En los mismos lugares, yo investigué, encontré gente. Empecé a recordar con mucha más precisión que antes; cuando sólo contaba con la ayuda del pasado. Y el tiempo terminó por hacer su obra más rápidamente que lo que yo había imaginado jamás: a partir de entonces, narrar se volvió imperioso (ALCOBA, 2009, p. 12).

Nesse sentido, o relato que nos é dado por Alcoba está impregnado da ideia de regresso e pelas tensões que o retorno provoca nessa sobrevivente, que se vê na necessidade de conflitar-se com as idiossincrasias de seu próprio drama. Com relação a

esse “estar do lado de fora”, em “La pertenencia rota: viaje y regreso en Matilde Sánchez”, Saraceni (2012, p. 30) diz o seguinte:

Estar afuera, expuesta a la alteridad del extranjero propicia [...] la necesidad de regresar al origen, como si la condición de ajenidad [...] diera un lugar a un repliegue hacia adentro, hacia una memoria privada, afectiva, íntima que se manifiesta justo cuando el sujeto se encuentra fuera de lugar.

É por conta disso que já no prólogo de sua obra, Alcoba faz questão de obviar que “*narrar se volvió imperioso*”. Sendo que esse arrebatamento pela perlaboração surgiu a partir do momento no qual ela voltou à casa, aos mesmos lugares de sua infância, e quando encontrou naqueles espaços pessoas e fragmentos de sua vida que já não eram tão fortes ou bem definidos em sua memória. Saraceni (2012) com relação a esse fenômeno, afirma que:

[...] la casa que se deja no es la misma a la que se vuelve: ‘esta desorientación en el punto de regreso indica la radical falta de coincidencia entre el punto de partida y el punto de regreso. Porque el punto de regreso como repetición del punto de partida no puede tener lugar sin una diferencia en esa repetición (*detour*) que el viaje mismo implica [...] (SARACENI, 2012, p. 33).

Uma vez que:

[...] volver es necesariamente también un volver a ver desde la experiencia adquirida durante el viaje. Lo que supone, para el sujeto que regresa, el reconocimiento como diferencia. Es decir, que regresar implica reconocer el *oikos* como la casa a la que no se puede volver sino desde la constatación de su imposibilidad (SARACENI, 2012, p. 33).

Verificamos que estar na posição de herdeira pode ser para Alcoba o próprio conflito, uma vez que ela sempre estará tentando resgatar o tempo perdido por meio da narração. É aqui que novamente a autora assinala mais uma impossibilidade: a ilusão de que ao narrar ela conseguirá se inscrever numa outra dinâmica, como se ela pudesse controlar o peso da história que toca sua vida. Alcoba não só não conseguirá narrar para esquecer, como também não esconjurará por completo seu drama. Isso se dá pelo fato de

que ela é herdeira e também em decorrência de seu pertencimento a uma “comunidade” que, inclusive, possui outros membros, os quais guardam suas próprias narrativas da catástrofe. Essa “comunidade” é também herdeira e, como Alcoba, detém uma herança que reitera a condição de sobrevivente e que, ademais, aponta para o fato de que recordar e narrar não serão os vieses possíveis para o esquecimento. A narração alcobiana acaba demonstrando que essa autora está presa nos labirintos do passado e que caiu numa armadilha, arapuca na qual ela viverá o eterno retorno e o constante embate em dar por encerrada sua relação com o passado.

Para reafirmar tais elucubrações, afirmamos que a imagem da “calesita” (“*Manèges*” – que, inclusive é o nome que dá título à edição francesa: *Manèges: petite histoire argentine*) aponta para a existência da narração cíclica costurada por Alcoba, de modo que é a própria “calesita” (em português “carrossel”) que dará por evidenciada a questão do eterno retorno. Ou seja, o giro, *ad eternum*, da “calesita” acaba sendo a alegoria para a narrativa dessa herdeira, visto que a narração será repetida, reelaborada e será, ainda, a narração de outras narrações. A “calesita” é, ainda, a imagem de um relato que termina com a ida da mãe da narradora para a Europa:

Mi madre logró dejar el país gracias a uno de esos hombres tan vinculados a mi abuelo, para quienes las fronteras entre la Argentina, el Brasil y el Paraguay, más precisamente ese punto en que los tres límites se tocan, carecían de secretos: era la manera, típica de un estilo, de retribuir algún servicio prestado, mucho tiempo atrás [...] mi madre pudo dejar la Argentina y luego América Latina y encontrar refugio en Francia (ALCOBA, 2009, p. 123).

E nessa direção vemos que o último capítulo marca a partida da mãe, ao passo que o prólogo evidencia a chegada da filha, sinalizando uma espécie de movimento cíclico constante na narrativa, que se inicia com a ida da mãe à Europa e com a chegada da filha na Argentina do século XXI, uma chegada em muito relacionada às tentativas de

reconciliação com uma história que, quando da partida da mãe, permaneceu irresoluta. Além disso, o texto de Alcoba será a narração de seus antepassados, e será também a narração das vozes dos fantasmas, dos mortos que, de além-túmulo, marcam sua biografia.

Por fim, ainda com Saraceni:

Para la hija, regresar al origen significa volverse “cartógrafa de una memoria ajena”, la de los padres, que no calza en el mapa del presente y se manifiesta como desencuentro y frustración pero a la vez es también su memoria futura, legado de un pasado que hereda como desvío, como pérdida e imposibilidad [...] (SARACENI, 2012, p.41).

Para arrematar os apontamentos já levantados, a chave interpretativa que tentou se definir aqui busca afirmar que a índole autobiográfica da obra de Laura Alcoba é de extrema importância. Além disso, assim como a própria autora sublinha, é imprescindível pensar naqueles que estão vivos e precisam que suas vozes e lugares sociais sejam validados, mas, concomitantemente, e para além dessa questão, o caráter literário do texto alcobiano é o elemento que possibilita que a narradora conte e reconte essa narração e que esteja liberta de quaisquer amarras intrínsecas às verdades ditas totalizantes. Ela acaba, desse modo, permitindo-se “ser” e compreende, ao fim e ao cabo, que ser sujeito é ser vítima das armadilhas, lacunas e vazios da memória, nosso mais profundo e intrigante “*jardín secreto*”; e essa como bem sabemos é mais uma evidência excessiva.

Considerações Finais

Será que sobre a impossibilidade de falar, o melhor é silenciar? É realmente possível que o indizível permaneça incólume ante uma biografia dilacerada pela dor, pela perda e pela melancolia? A linguagem torna-se refém do não dizer? Ou será que aquele que foi cruzado pela morte tentará talhar, por meio das palavras, as experiências de seus infortúnios? É com essas questões, em distintas ocasiões colocadas em cena por alguns escritores, que abrimos nossas reflexões a propósito do estudo analítico do romance da argentina Laura Alcoba, e que as encerramos.

Ao longo do presente estudo viemos tecendo enredamentos hermenêuticos que nos fizeram desembocar em situações que apresentam a violência, no mais das vezes, como o ponto de partida, sendo que através desse mesmo elemento é que se ramificam outros tantos processos paralelos, que acabaram se arrastando ao longo da história da humanidade. Expliquemo-nos: a violência é por si só um processo de extrema desumanização. Quando acentuada em situações tais como as guerras, as ditaduras e tantas outras ações de monolitismo político, ideológico e de fúria, vemos que seus contornos se redimensionam drasticamente. As ações de fúria, estrategicamente arquitetadas nos interstícios dos contextos de exceção, sinalizam, por um lado, para situações de extremo autoritarismo e, por outro, para cenas de covardia e crueldade. Nos contextos de exceção os “delitos de sangue” (OLMOS, 2008) sacrificam a todos, seja em curto, em médio ou em longo prazo. Raro parece-nos tratar o tema de modo tão cartesiano, mas nestes casos a lógica é capaz de traduzir parcelas expressivas do drama.

No decorrer de nossas proposições, os questionamentos acerca da violência foram aos poucos se desenhando como uma chave de leitura possível. Através desse fio condutor,

tantas vezes estudado por intelectuais como Márcio Seligmann-Silva, Jaime Ginzburg, Ana Cecília Olmos, João Camillo Penna, Jeane-Marie Gagnebin, dentre outros, foi que reconhecemos um viés interpretativo para as experiências narradas em *La casa de los conejos*. A narradora alcobiana nos envereda pelos labirintos da transgressão, evidenciando-nos que no reino da linguagem até mesmo os semas das mais inóspitas peripécias são passíveis de reconfiguração.

Tão somente por meio do enganchamento da análise com os elementos de ordem simbólica é que nos foi possível compreender a experiência que se quis audível ao longo do relato alcobiano. A pequena narradora de *La casa de los conejos* coloca em cena os dramas advindos da violência, da morte, dos infortúnios e de todos os fantasmas que, de além-túmulo, se pretenderam como um presente nebuloso. Entretanto, para além da questão, foi justamente esse tipo de escolha narrativa o que nos permitiu ver a história da oficialidade contada a partir de outra perspectiva. Em *La casa de los conejos* a representação da voz da infância, ou da inocência, revela o poder da arte no que concerne à mudança, à permuta, enfim, à reconfiguração de um determinado cenário.

Nesse sentido, verificamos que na tessitura narrativa apresentada por Alcoba, as bordas do evento catastrófico se tingem de novos tons. A autora direciona o olhar para aqueles que, em tantos momentos, foram marginalizados, outorgando àquela que narra o direito de falar dos descabros de uma história e, sobretudo, de tentar “[...] cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma forma no ato de sua recepção” (Seligmann-Silva, 2003). Ousadias à parte, acreditamos que o estudo de *La casa de los conejos* traduz uma época de histórias, testemunhos e reconfigurações. Os herdeiros retornam para falar e para suturar os retalhos de suas biografias. São eles os que abrem os baús da memória, escavando dali os estilhaços de tudo aquilo que não se pode escrutinar e que, até então,

compunha um pretérito narrado por outros. A herança, enquanto legado, é aceita não sem dor, não sem pesar, mas, sobretudo, simboliza uma cartografia que não pode ser ignorada. Pois, como disse Todorov (2000), é preciso lembrar para não olvidar.

Por fim, nessa “conexão direta entre estética e ética” (Ginzburg, 2012), o estudo de *La casa de los conejos* atua como uma espécie de mediação que nos possibilita pensar os vaivens que coexistem entre a história, a literatura e a vida propriamente dita, tendo em vista que não há a possibilidade de, entre estas, haver uma via de mão única. Não queremos com isso atestar que o relato alcobiano seja pura e simplesmente uma transposição da “realidade”, muito pelo contrário. Já que, como bem sabemos, muito embora a arte não se desvincule da vida, do “real”, a ela se lhe pode ofertar o *status* da veracidade ou não. O certo é que nas batalhas estabelecidas entre a linguagem, a memória e a representação, os relatos, tais como o de Alcoba, insinuam tanto a necessidade de exorcizar traumas, como também, e principalmente, o dever de retomar a história, embarcando nessa *calesita* narrativa, na qual ora conduzimos, ora somos conduzidos pelos fios suspensos, espaços em branco, deslocamentos e olvidos, e, como bem sabemos essa é mais uma evidência excessiva.

Adendo

-Entrevista com María Isabel Chorobik de Mariani

ADENDO¹⁷

A entrevista a seguir, relato de uma sobrevivente da última Ditadura Militar que ocorreu na Argentina, na década de 70, nos foi concedida pela senhora María Isabel Chorobik de Mariani¹⁸. A entrevista pretendeu seguir um roteiro previamente elaborado, entretanto, logo de início, outros aspectos foram abordados. A entrevistada começou sua fala comentando como foi que conheceu Laura Alcoba para, em seguida, relatar os fatos ocorridos naquela época¹⁹.

Parte 1²⁰

Entrevistada: - Laura Alcoba tenía ocho años y fue con Diana, mi nuera, a mi casa a tomar el té y me fascinó esa muchachita gordita, muy inteligente que miraba a todo, [¿?] discretísima y no me la olvidé nunca. Una sola vez la vi. Después por los inconvenientes que tenían ahí con su militancia [¿?] salieron del país. Yo las perdí de vista para siempre. Y un día apareció acá una amiga mía de Ginebra, de Suiza, [...] muy amiga mía a lo largo del trabajo de tantos años y me contó que su hijo, trabajaba con, o estudiaba o eran

¹⁷ A entrevista realizou-se no dia 13 de dezembro de 2012, na residência da senhora María Isabel Chorobik de Mariani, situada na cidade de La Plata, Argentina.

¹⁸ María Isabel Chorobik de Mariani, também conhecida como ‘Chicha Mariani’ é quem, atualmente, dirige as atividades da “*Asociación Anahí*”. O ativismo social e político da senhora Mariani teve início, principalmente, após o assassinato de seu filho Daniel Enrique Mariani e sua nora Diana Esmeralda Teruggi, e também em decorrência do desaparecimento de sua neta Clara Anahí; fatos estes ocorridos durante o último regime ditatorial do referido país. María Isabel ainda hoje tenta descobrir o paradeiro de sua neta.

¹⁹ Elaboramos uma espécie de “legenda” com a finalidade de facilitar a compreensão da entrevista. Isso porque, em determinados momentos, surgiram dificuldades na transcrição do áudio. Assim temos os seguintes elementos: [¿?]→ Interrogação entre colchetes representa os elementos que por conta de ruídos na gravação não foram transcritos; ()→ Palavras ou expressões que foram escutadas, mas que geraram dúvidas durante a transcrição; [...]→ Reticências dentro dos colchetes ou não, revelam certa pausa na fala, tanto da entrevistada quanto da entrevistadora.

²⁰ A entrevista encontra-se dividida em três momentos. As pausas realizaram-se, a fim de que a entrevistada pudesse receber e cumprimentar as visitas que a todo tempo chegam à sua residência.

profesores, no me acuerdo, en una Universidad de París, juntos. Ahí fue el primero contacto, después de tantos años, con Laura Alcoba. ¡Es una chica fascinante! ¿La conocés personalmente?

Entrevistadora: - ¡No, todavía no!

Entrevistada: - ¡Es fascinante! Es una criatura maravillosa y que pasó a contar su historia desde los ocho años, desde lo que ella veía, desde lo que ella sentía. Hay algunos pequeños errores en el libro, pero cuando lo supo, ella escribió el libro [¿?]. La madre que conocía la historia [¿?], tenía ya su trabajo hecho y le dijo; “- Mira acá esta zona se llamaba así, esta otra... ‘tás’ confundiendo los nombres!”. Pero, ella decidió dejar así como ya lo recordaba. El día en que yo lo leí me mandaron [¿?] cuando salió primer en francés, después en castellano, ¿no? Y me quedé, yo creo que se me congeló la sonrisa durante varios días. No podía me [¿?] de eso y bueno deseando verla vino a la casa. Fue un choque muy grande para ella y me contó un poquito, muy poco, porque lloraba y lloraba. Un sentimiento [¿?] muchísimo [¿?]. Entonces llegar allí y recordar fue durísimo. Y después fuimos otra vez, vino otra vez de Francia y fuimos las dos otra vez a la casa ya más tranquila y por una tercera vez, y ya al final la única vez que pudo contar alguna cosa: donde estaba esta ventana que se cambió de lado, donde estaba esta planta...cosas que antes eran imposibles. Así que yo tengo para ella un agradecimiento y un cariño muy especial, muy especial. Es una hermosa criatura. Vino con su nena, su nene y tenemos una foto del limonero famoso y su nena está apretando el limón, en el jardín de la casa. ¡Es una foto muy linda! Y hacerlo es como que [¿?] la historia, ¿no? ¡Creo que vendrá este año! ¡Espero que venga! Cuando viene nos vemos siempre.

Entrevistadora: - ¿Este año, 2012?

Entrevistada: - ¡Sí, suele venir para fin de año! Pero, viene a ver a su familia, su tía, sus primos. Y la mamá de ella fue alumna mía, en el Liceo [¿?] Mercante Secundario, de la universidad. Así que había, la hermana y las tías también. Eran varias mujeres, yo las recuerdo, (tan tiñamente), cuando eran chiquitas, cuando tenían doce años, trece años. [...] tuve que reencontrarme con ella en estas circunstancias.

Entrevistadora: - ¿Cómo se llamaba la mamá de Alcoba? La verdad es que yo todavía no sé.

Entrevistada: - María Silvia.

Entrevistadora: - Ah, María Silva, aham. Sí, porque en la novela ella no dice el nombre de la mamá ni del papá, ¿no?

Entrevistada: - Sí, son los recuerdos. Y fue un libro con una resonancia en el mundo entero, porque ya fue traducido a varios idiomas y anda y anda y anda el libro a cada tanto, en alemán, en francés, en inglés. Tuvo una repercusión muy grande. Después ella ha escrito otros libros.

Entrevistadora: - Sí, *Jardín Blanco*.

Entrevistada: - ¡... yo no lo leí!

Entrevistadora: - Sí, *Jardín Blanco* que recién lo vi en la librería y, el otro, del [...] *Anna C.* que no me acuerdo el nombre totalmente pero [...] a los tres yo los conseguí acá en Argentina. Voy a leerlos también, porque todavía no los conozco [¿?].

Entrevistada: - Acaso debe estar en la librería de la... ¿Cómo se llamaba? ¡Me he olvidado el nombre de la librería! ... ¡La Campana!

Entrevistadora: - Ah, ¡La Campana! ¡Yo estuve allá!

Entrevistada: - ¡En La Campana hay libros interesantísimos!

Entrevistadora: - Aham, ¡sí! Yo estuve en La Campana y me gustó muchísimo esa editorial. La verdad es que yo fui a Rayuela y me dijeron que yo fuera a La Campana, porque necesitaba de algunos libros y no los encontré [...].

Entrevistada: - ¡Claro!

Entrevistadora: - ¿siempre viviste en Argentina, (en la región) de La Plata?

Entrevistada: - ¡No! Yo nací en Mendoza, San Rafael, en el Departamento de (Asa Sur), Mendoza. Allí hice el secundario, primario, por supuesto, escuela primaria, después la secundaria y [¿?] una casualidad, diría yo. Todos los lugares donde estudié, en todos donde hice curso, estudié carrera siempre fue una escuela o una universidad que recién se inauguraba. Es cuando las universidades están en todo su esplendor. Es...así que me tocó muchísimas cosas nuevas. En la primaria, tuve una magnífica profesora que se llamaba Moyano, de apellido, señora Moyano. ¡Inolvidable! Ahí, íbamos con los últimos adelantos en Educación: el trabajo en conjunto, todas las nuevas cosas que aplicaban allí y después se llevaban (ahí), a la práctica en todo el país. Así que tuve esa suerte de haber tenido siempre lo más nuevo en escuela primaria, secundaria también inauguraron con el (nacional justo). Y ahí, hice mi secundario también en San Rafael, después me fui a la Universidad Nacional de Cuyo, ahí también se acababa de inaugurar. Ahí mi marido había llegado, quien fue mi marido, Enrique Mariani, había llegado de La Pampa, como yo llegué de San Rafael a estudiar en esa universidad: él, Música; yo Plástica. Y ¡ahí nos conocimos! Así que siempre estuvimos dando vueltas en estos círculos, ¿no? Y, después de una revolución,

asumió Perón. Cuando asumió Perón, la primera presidencia de Perón, [¿?], todos éramos totalmente antiperonistas. Hacíamos huelga porque sacaron todos los mejores profesores que teníamos, entonces ¡no nos soportaban! Huelga, tomadas de la universidad...Nos fuimos todos de la Universidad de Cuyo y la única que quedó fueron [¿?] todos los demás volvieron, y (yo no volví). En cambio, me casé, tuvimos a nuestro hijo y mi marido era de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Cuyo y se presentó a concurso acá en La Plata, pues quería, había pensado que [...] bienvenidos para acá. Y venimos (al de lo) concurso, nos venimos y nos instalamos en City Belle y ¡todo una aventura! ¡Todo una aventura! Y acá yo ingresé. No había rendido las últimas materias en la Universidad de Cuyo, me inscribí acá en la Universidad de La Plata en primer año. No quise rendir ninguna materia. Me hice toda la carrera de nuevo y un poco de Cerámica, varios años de Cerámica. Mientras tanto, mi marido se terminó su curso [¿?] se presentó en el Teatro Colón, ingresó en el Teatro Colón, en la orquesta [¿?] y, además, fundaron el cuarteto de cuerdas de la Orquesta de la Universidad de La Plata, eh... cuatro músicos. Bien, estuvieron veinticinco años en ese cargo, un cargo... un cargo (*part-time*), en la Universidad de La Plata. Y yo...esté... seguí hasta egresar, después ingresé en la docencia. Ingresé en la docencia por casualidad. ¡No me gustaba! Pero, yo [¿?] metiéndome en esas cosas y me di cuenta de que no era un buen camino y la única manera de salir de la casa y dejarlo más libre era dar clases ¡Me presenté! Y después descubrí que fue la pasión de mi vida, la enseñanza. Estuve 25 años en la enseñanza secundaria de la Universidad de La Plata y cuando estaba ya lista para jubilarme ocurrió la tragedia en la casa de m'hijo, que mataron a mi nuera y otros chicos que estaban en la casa en ese momento, se llevaron a mi nieta. M'hijo no estaba, así que lo mataron [¿?] meses después. Y ahí empezó la otra etapa de mi vida, completamente distinta. No pinté más, no dibujé más. ¡Soy una lectora infernal! Leo todo el día y todo el tiempo. ¡Leo! ¡Leía! Después paré ya [¿?]. Pero, me leen un poco. Así que, me dediqué la

vida entera a dar justicia a m'hijo y a mi nuera. Saber de ellos, saber donde lo habían dejado, qué habían hecho con ellos y, sobre todo, buscar a Clara Anahí, fuera donde fuera. Con esto... [¿Sigo hablando yo o prefiere preguntarme otra cosa?].

Entrevistadora: - ¡No, no! ¡Está bien! ¡Está bien!

Entrevistada: - Un día, después del 24 de noviembre del '76, [¿?] se llevaron a mi nieta, y mataron a Diana y me destrozaron la vida, cercenaron la casa. M'hijo pasó a ser clandestino, pues como estaba en Buenos Aires [¿?] y lo persiguieron desde ese día. ¿Por qué atacaron la casa? Porque tenía una imprenta en el fondo de la casa, disimulada entre dos paredes y no se podían publicar las verdades, como en toda dictadura, en ese momento estaba acá. Publicaban la revista, famosa en ese momento, *Evita Montonera*. Y para destruir eso fue que atacaron a todo...a todo el barrio²¹.

Parte 2

Entrevistadora: - ¡Listo!

Entrevistada: - Bueno, eh... Yo busqué a Clara Anahí desde el día siguiente de desaparecer, llevo treinta y seis años ... eh... yo creía que era sólo yo la que tenía una criatura desaparecida por la dictadura militar, eh... corría, iba, venía, en un peligro tremendo. Un día fui a pedir noticias en la comisaría donde estaba uno de los campos de concentración más grande y entré y hablé con el comisario... y me expuse, fui al regimiento, fui a todos lados, sola, sola y sola y hecha un [¿?] cómo puede quedar uno

²¹ Nesse momento, chegam alguns amigos à casa de María Isabel Chorobik de Mariani e ela solicita uma pausa na entrevista.

cuando le matan a su familia, ¿no?, tan injustamente. Eh... así pasaron varios meses, entre esos trámites que yo hacía, fue ir al juzgado de menores de la plata y allí hice... iba todos los miércoles a hablar con una asesora, la doctora Lidia (Pilleno) que me escuchaba, tomaba nota, mandaba nota a distintos lugares pidiendo información, siendo de los pocos lugares donde se me escuchó y... donde podía yo contar las cosas. Un día me dijo la señora, la doctora, que había otra señora buscando bebés y otra más que venía de Buenos Aires. Le pedí la dirección de la de La Plata y fui a la casa de Alicia Subarnavar de [¿?] Cuadra a pedirle que trabajáramos juntas, que íbamos a tener más respuestas seguro que andando solas. Le pareció muy buena la idea y me avisó que venía un... un funcionario de... Jimmy Carter, [¿?] de Estados Unidos y que venía nada más que a ver qué pasaba que se hablaba de gente desaparecida. Y.... Me dijo: ¿Querés venir? Tráete un testimonio y vamos a... al encuentro de... el emisario [¿?] a las... en la plaza San Martín, no en La Plaza de Mayo. Y fui y ahí me encontré ya habíamos hecho... había hecho Richard, había hecho correr la voz de que estábamos buscando juntarnos con quienes tuvieran niños desaparecidos y.... después de q...pu... que se entregó el testimonio y se fue Silvans con... en una plaza llena de soldados, perros, perros de policía por todos lados eh... las madres que estaban por ahí de repente se pusieron los pañuelos [...]. - Y... y gritaban por sus hijos y fue... fue una cosa, algo inolvidable. Eso fue el 21 de noviembre de '77. O sea, un año después de la desaparición de Clara Anahí. Ese fue...el primer día que nos juntamos todas allí en la plaza y decidimos ya empezar a reunirnos las doce, en... en lugares que iríamos eligiendo porque estaba en plena dictadura. [...]. - Todo era peligro. Y poco después, un mes después, no más, desaparecieron las madres que estaban haciendo pedidos por sus hijos y [¿?] en la... iglesia... de la Santa Cruz, las tomaban prisioneras... y pues las mataron... y han aparecido sus cuerpos, ahora que entre... los huesos que arrojó el mar todo el tiempo.

[...]. - Se recuperaron los restos de ellas... ¿no?... restos.

- Bueno eso... empezamos a reunirnos, a escondidas con todos los peligros del mundo, disimulando todo y... y lo primero que hicimos fue escribirle al Papa y lo pusimos en el buzón, la carta, tan ignorantes de los protocolos y demás, y por supuesto nunca recibimos respuesta. Y empezamos a recorrer la... la justicia, todos los juzgados de todo el país y sobre todo los de La Plata, como Buenos Aires y la provincia de Buenos Aires. Y ahí... ¡pará! ¡Pará un poquito!²²

Parte 3

Entrevistada: - Esté... bueno y ahí empezamos nuestra tarea en conjunto... eh... organizamos... eh... la que sabía escribir a máquina hacía ese trabajo, la que podía hacer otra cosa, cada una con lo que podía, éramos todas de distintas extracciones sociales, de distintas... eh... carreras... eh... ama de casa, planchadoras, profesoras, médicas, así que hubo de todo en ese primer grupo. Y después de años... eh... nos pedimos a Adolfo Pérez Esquivel, presidente de Paz y Justicia y después fue Premio Nobel de la Paz [¿?] que nos aconsejara como acomodar mejor nuestra asociación. Él pensó que podríamos unirnos a las madres [¿?] también pensó lo mismo, nos reunimos decidimos que no podíamos trabajar juntas, porque ellas basaban su búsqueda en el reclamo y nosotras en la justicia. [...]. Entonces íbamos a chocar de cualquier manera, cada una tenía su carácter así que no, decidimos seguir pero si nos cambiamos de nombre, porque en un principio nos llamábamos Abuelas Argentinas con Nietitos Desaparecidos y después nos llamamos Abuelas de Plaza de Mayo. Esa organización creció, creció, creció enormemente en

²² Outra ocasião na qual necessitamos interromper a conversa.

prestigio, en tener una...esté... ser consideradas éticas, una asociación muy ética. Bueno, después en mil novecientos ochenta y nue... y recorrimos todo el mundo... eh... llevando el problema y buscando chicos, algunos los encontramos en el exterior. Eh... en el 1989 en noviembre también renuncié a abuelas por diferencias internas. [...]. - Yo era presidenta de abuelas hasta entonces y empecé a buscar a Clara Anahí sola de nuevo, y me siguieron otra cantidad de personas que habían trabajado ahí en... en la asociación y formamos, me insistieron tanto para formarla otra asociación para aprovechar la experiencia de tanta búsqueda, tantos años de búsqueda. Y bueno al final vencieron ellos, los que aconsejaban y formamos la Asociación Anahí, que está hasta ahora vigente, eso como un trazo general del pasado. [...]. - ¿Que más quisieras que ahondáramos?

Entrevistadora: - Yo querría que usted hablara un poco de cómo fue esté... los 70's. ¿Sí?

Entrevistada: Sí.

Entrevistadora: Cómo, desde tú perspectiva, cómo fueron los 70's en Argentina.

Entrevistada: - Yo daba clases en un... en un, en el colegio en el Liceo (Víctor) Mercante, donde, no sé si por los exámenes, (el estímulo), el ingreso, eran chicos muy especiales, muy inteligentes, muy capaces...eh... El colegio tenía también una enseñanza muy especial, lo que se les enseñaba a ser libres, a pensar, a decidir, a mantener sus ideas y sus quejas era un colegio creería yo un poco distinto al resto, eh... bastante distinto. Y bueno ahí empezó... esté... una efervescencia no, no ahí, sino en todo el país, pero en el liceo se notó, yo lo notaba, una efervescencia política... esté... los chicos interesadísimos en entrar en la historia viva, como decían ellos. [...]. - En... en todo lo que se les decía que no era cierto que desmitificar las cosas. Se hablaba de y se aceptaba [¿?] lo discutían y... y vino la...esté... el veinticuatro de marzo del '76, el Golpe de Estado y subieron los militares

que derrocaron al gobierno, que no era bueno pero era un gobierno constitucional. Estaba funcionando una terrible asociación, la Triple A, que aparecía gente muerta por las calles y uno no sabía que era, yo por lo menos no sabía. [...]. - Yo era muy alejada, estaba muy alejada de la política. [...].

- Eh... me dedicaba al arte, a acompañar a mi marido en su carrera y a mi hijo y a aprender, yo siempre he estado aprendiendo, todavía hoy. Busco todo lo que puede enseñarme algo porque me encanta, me encantan todas las cosas, la astronomía, especialmente la arqueología, la historia, la botánica, todo me gusta. [...]. - Así que no me canso nunca, hay tiempo para darle alimento a mi ambición de saber... eh... seguí bastante aislada. M'hijo había estudiado Ciencias Económicas en la Universidad de La Plata, había egresado, se había casado con Diana Teruggi, que fue alumna mía, alumna del Liceo (Víctor) Mercante, de los que hay cuarenta y ocho desaparecidos y asesinados, alumnos, alumnos y [...] no docentes también y algún profesor. Así es que ahí se produce el... la gran efervescencia política en todo el país, aparecen las organizaciones como Montoneros y yo seguía dando clase, con terror a veces. El aula de que teníamos muy especial para pintar, para hacer prácticas con los chicos, estaba en un semisótano, o sea, que por la pared se veía para afuera, había ventanas allá arriba y un día estaba yo dando clase de Historia del Arte y miraba los ojos de los chicos eran de doce, trece años, enormes mirando para la ventana, en silencio, ¿no? Y miro yo y veo los zapatos de los soldados apoyados en el vidrio, acostados en el pasto y apuntando para la vereda, pues estábamos en un nivel más bajo. [...]. - Los ojos de los chicos se les salían de las caritas y me miraban, yo ¿qué decía en ese momento? En toda la ventana había soldados que tiraban los tiros para allá y se suponía que si tiraban tiros para allá podrían tirar para acá [...] Los tranquilicé y les dije: ¿Seguimos hablando de Egipto? 'Tabamos' hablando de Egipto, del arte egipcio,

todos mudos y yo hablando de Egipto...eh... hasta que pasó como media hora y se fueron y recién empezamos a hablar de lo que acabamos de ver. Así que esto era casi un clásico, pasar esos momentos tremendos y yo lloraba en mi casa, porque leía en los diarios los nombres de alumnos o ex alumnos que... ah... los habían matado el día anterior o que se los habían llevado, todavía no teníamos noción de las desapariciones, así que uno no sabía, se los llevaron presos, suponíamos. Una época desesperante, me acuerdo haberle dicho a mi hijo: había que hacer algo...“¡-Claro mamá!”, me dijo antes de que pasara lo de ellos. Le digo ¿-Qué se te ocurriría?, [¿?] le digo: -Mirá, yo creo que deberíamos salir todas las madres de todo el país vestidas de blanco o de negro, todas por las calles, en silencio para que se nos considere que estamos ahí, que estamos pidiendo algo por qué no se podía desacreditar [...] y me dijo: “-¿Por qué no lo iniciás?” Yo, le dije. Y sí, dice. ¿Cómo? “-¡Salí a una plaza!, ¡-Convocálas!”. ¡No! ¿Yo en una plaza convocando? ¡No!, ¡no!, ¡no! Totalmente ajena, pero sufriendo muchísimo.

[...]

- Bueno después me tocó la... la búsqueda ¿no?, de tantos años. Fui muchas veces a São Paulo, esté, la primer ida fue con por una recomendación de Pérez Esquivel, el Premio Nobel que ya era Premio Nobel... esté... pa' ver a Fraia Ramiro de Paz y Justicia o Justicia y Paz, no sé. [...]. - Algo así, porque hay dos de Justicia y Paz y Paz y Justicia. Así que bueno, llena de inconvenientes, sustos, miedos, coraje, de todo, anécdotas. Y empezamos a ir al arzobispado de doctor Arnés...eh...monseñor Arnés y ahí conocimos a (Jaime Raini) fue para nosotros un ángel protector...eh... aprendimos de él, aprendimos a ser cautelosas, a ser cuidadosas, a ser respetuosas dentro de todo y a no cejar y aprovechar, como decía él, todas las grietas que se producen en la piedra. “-Ahí, donde hay una grieta, ¡aprovéchala!”.

[...] - Eh...establecimos un gran contacto con Clamor, que era el órgano periodístico de ellos. Trabajaron muchos por la Argentina y por los desaparecidos, vino muchas veces (Jaime Raini) y su mujer Alma, maravillosa gente, sus hijas y nos ayu... ayudaron una barbaridad y nos introdujeron... nos introdujo a la iglesia donde también nos ayudaron enormemente durante todo el tiempo y nos cuidaron también, así que eso fue así a grandes rasgos [¿?] la historia del pasado. Y el 70' todos estábamos esperando que se terminara en el 75', esa matanza que no sabíamos de donde venía, nocturna en las calles que era la que era la Triple A, que estaba enlazada con el gobierno de Isabel Perón.

[...] - El famoso (López Rega)...eh... yo me acuerdo ese día que supe que se había (amotinado) el ejército, yo me alegré, me he arrepentido todos los días de mi vida después. Me alegré por que dije al fin se va a terminar la matanza espantosa y los horrores que estamos viviendo, faltó... pasó un día y ya vi que no era así y bueno se vino la noche encima, ¿no? Y los chicos y no sólo eran los chicos, secundarios, los chicos de la universidad, la gente joven, profesionales, hasta... bueno... la gente de la iglesia eh... bueno hay tanto para [¿?] podría decir de eso. [...] - [¿?] se hubiera conseguido algo en la mitad de esa década, treinta mil o no sé cuántos muertos.

Entrevistadora: - Sí.

Entrevistada: - ¿Tenés...eh...otra pregunta?

Entrevistadora: - Sí, tengo... tengo una más [...]. - Qué sería... eh... ¿Cuál sería su posición respecto a las políticas que hay hoy en día en el país?

Entrevistada: - Eh... Tuve muchas esperanzas al principio de este gobierno, de que fuera muy distinto de los anteriores. Todos los gobiernos anteriores fueron para mi terribles. El

gobierno radical primero del doctor Alfonsín, fue tibio, hizo cosas pero hasta por ahí no más, los desaparecidos seguían desaparecidos y los niños los seguíamos buscando las abuelas. Después aparecieron los otros presidentes posteriormente [¿?]. eh... ya no me acuerdo quienes más fueron. Bueno, ¡no vale la pena acordarse! [...] - El caso de cuando asume eh... Kirchner y su mujer yo tuve muchas esperanzas de que... de que se hiciera lo que se hizo en un principio, se hizo, trataron de, era muy difícil, difícil desde todo punto de vista, eso hay que reconocerlo, han trabajado mucho, han trabajado bien. Se abrió la puerta para trabajar en los juicios, claro llevamos treinta y seis años, yo desde el primer día tengo juicios por Clara Anahí y los chicos, m'hijo y mi nuera. Treinta y seis años y ahora recién el lunes va a haber un veredicto acá en La Plata sobre qué pasó con Clara Anahí, por ejemplo. Eh... Diana ya pusieron juicio...eh... mandaron a prisión perpetua a él [¿?] que fue estaba arriba del techo cuando mataron a Diana y debe haber sido él, el que la mató [¿?]. O sea, que la justicia para Diana, prácticamente está hecha. Clara Anahí, yo no... no me interesa que los tengan presos, que se mueran en una esquina de... llena de basura, no me importa eso, me importa que me digan dónde está Clara Anahí. Eso es lo que yo busco y hasta ahora no asoma. Eh... cada vez... he trabajado muchísimo sin descanso todos los días y todas las horas, pero yo apporto y generalmente en otras cosas que voy aportando se van diluyendo el tiempo y no se llega a nada; ése es mi reproche, ¿Por qué no se abren los secretos de la **SIDE**? Por ejemplo.

Entrevistadora: - ¿Los secretos de la...?

Entrevistada: - De la... SIDE la... los Servicios Secretos de la Nación. [...] - Ahí está todo, no se han abierto los secretos de... de... de tal regimiento. Yo pedí el allanamiento del regimiento de La Plata, cuando fuimos, bueno, todo un trámite larguísimo de contar, el

juez...esté... el fiscal, los abogados, yo también fui. Y, al final, después de una mañana entera de idas y venidas, juntamos lo que nos... algunas cosas que nos interesaban.

[...] - Eh...no las pudimos llevar por que tenía que haber dos jueces, yo me quería morir porque eso tan esperado, tan buscado la lista de soldados para poder preguntarles, poder llamarlos... quedaron ahí otra vez. No sé si fueron dos o tres veces, hasta que al fin llegaron al juzgado, después de todo ese tiempo de estar guardados en el mismo regimiento que estaban. Esas cosas te deshacen porque, ¿qué seguridad tengo yo con lo que han sido los militares que nos dieron lo que elegimos ese día y luchar contra un otro que es demasiado poderoso? Y uno es muy poca cosa para poder vencerlos pero he trabajado, es el consuelo que tengo sin descanso, tratando de descubrir y con ayudando a los demás también, ¿no?

[...] - Yo busco a mi nieta, pero estoy trabajando para todos, así es que tengo que decírtelo que siento hoy: siento una inmensa decepción... ¡decepción! y me duele decirlo, me sangra el corazón cada vez que lo digo, pero es así. Decepción de la justicia que nunca va más allá de lo que uno lleva para que hagan, salvo uno o dos jueces que se pierden en... en el mar de gente incapaz o... o no incapaz, mal intencionada; expedientes que se encajonan y quedan ahí cinco o seis años, casos que no se mueven en todo un año, dos años, en tres, en diez. Tardaron seis años en decirme a mí donde habían tirado los restos de m'hijo... de mi nuera y de m'hijo. Seis años pidiendo yo en los juzgados saber y simplemente estaban en los libros que tenía [¿?], o sea la... la cúpula de los policías en el cementerio, la... en los libros de las morgues, 'taban' todos ahí. Yo tengo ahora las copias, ahora ¿para qué me sirven? Cuando me dijeron donde habían estado enterrados fue cuando ya los habían sacado y tirado a un osario donde jamás los podría recuperar. Así que no tengo nada más que...eh... amarguras y quejas con respecto a la policía judicial, con respecto a los

políticos [¿?]. Con respecto al gobierno actual, les agradezco muchísimo la apertura que han facilitado para poder avanzar un poco más rápido, pero como yo digo, sin echarles ningún cargo, hacerles ningún cargo, no los estoy acusando al gobierno pero ¿dónde está mi nieta? Después de treinta y seis años de no parar ni un día buscándola, ¿La buscó el gobierno? La iglesia, me cerró la puerta, sé que sabían, sé los nombres de los obispos que sabían que habían hecho con ella y se murieron de [¿?]. Entonces, lo que tengo ahora es una gran decepción de la gente que sabe y no habla. Me decepciona ver el ser humano, estos seres humanos que no parecen humanos, que están ahí escuchando los juicios, los traen esposados, la mayoría están sueltos. Van, escuchan los cargos y después dicen que ellos no saben nada, no hicieron nada. Entonces, a los ochenta y nueve años ¿a mí qué me queda?, sentir una enorme decepción y rogar que no haya que volver a la tierra porque yo no quiero volver, sin embargo hice... hice mucho...todo... la naturaleza, la gente, siempre he creído mucho en la gente, todos... a todos, creía en la gente, la gente. En...lo...me encuentras en un momento de mucha decepción, (total).

Entrevistadora: - ¡Qué triste! ...

Entrevistada: - Ojalá... ojalá... ojalá hubieran tenido algunos consejeros para la parte de Derechos Humanos, porque derechos humanos no consiste en ir a poner la cara y decir yo estoy haciendo tal cosa, hay que hacerla.

Entrevistadora: - Entendí, seguro que sí...

Entrevistada: - Lamento no ser más... más esperanzadora, no puedo dar mensaje de esperanza.

Entrevistadora: - Eh... bueno ...

Entrevistada: - Hay, ¿Hay alguna otra cosa?

Entrevistadora: - Eh... no, no, terminamos. Yo quería hacerle estas preguntas que en inicio tantas otras cosas me dijo. Eh... estoy muy agradecida por nuestra charla y por esta entrevista. Le agradezco por todas las informaciones que me brindó ¿sí? y ¿quiere decirme alguna cosa más?

Entrevistada: - ¡No, no!

Entrevistadora: - ¿No? Entonces muchas gracias.

Entrevistada: - Sí, no estoy dando entrevistas. Pero ¿sabés? hay algo, no... aquí se ríen de mí, porque mi gente... porque digo ésta es mi última entrevista y porque no quiero hablar en negativo pero es que no puedo tampoco mentir. [...] - Tengo que decir lo que siento. Entonces estoy tratando de cerrarlo y digo siempre esta es mi última entrevista. Al otro día me llama alguien y digo: Pero ¿cómo no le voy a decir a Debora que sí? Y si vive en São Paulo, en Brasil eh...es amiga de Valdéz y...

Entrevistadora: - Ahh! Muchas gracias.

Entrevistada: - Este, es... siempre caigo.

Entrevistadora: - ¿Y esta fue la última?

Entrevistada: - Si (risas) y dentro de un rato viene otro periodista.

Entrevistadora: - (Risas)...Claro, claro, ¡Gracias ! ¡Muchas gracias!

Entrevistada: - ¡Espero que todo vaya bien!

* Observações para uma possível análise da entrevista

¿Qué es lo que lleva, después de tanto tiempo, a volver sobre ese pasado? ¿Por qué hacer pública la experiencia más íntima del miedo, la vejación, la tortura, el dolor? ¿Por qué revivir en el relato cada una de las instancias de ese sufrimiento – secuestro, confinamiento, tortura, delación, abuso sexual, perversión, pérdida de los compañeros, peligro de muerte, exilio –? Porque el lenguaje trae consigo, inexorablemente, toda la carga de la afección.

(Arfuch, 2013, pp.88-89).

Refletindo sobre as colocações que se seguiram ao longo desta dissertação, é visível que os posicionamentos explicitados não se distanciaram das seguintes questões: Qual é de fato o estatuto possível para se pensar não apenas a literatura cujo tema central advém das catástrofes, mas também o testemunho, ambos tidos aqui como o que o *outro* nos conta acerca de determinada experiência? Quais são as fronteiras entre o que se entende por “real” e aquilo que se convencionou chamar de “ficcional”? O que é, ao fim e ao cabo, a “verdade” e como se encontra o estado da arte para a questão, quando o que temos em cena é o fato histórico atravessado pela subjetividade e pela experiência ocular de um sobrevivente? As perguntas, demasiadamente herméticas, demandam aqui um processo exegético não menos espinhoso.

Márcio Seligmann-Silva aborda algumas dessas questões em seu texto “O testemunho para além do falocentrismo: pensando um outro paradigma”, presente no livro *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia* (2009), e prossegue nessa esteira de reflexões nos artigos constantes na obra *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes* (2003). Em suas contribuições, Seligmann-Silva aposta numa série de “saídas” (ou entradas), a fim de erguer possibilidades teóricas para o campo

discursivo que trata das problemáticas sociais e históricas mais prementes no século XX, que, como ele cita, pode ser considerado como a “era das catástrofes”.

O principal *leitmotiv* do segundo livro aqui mencionado, refere-se ao anseio de alguns pesquisadores em consolidar uma linha de estudos a partir da qual se estabeleça uma postura teórica acerca tanto da literatura da “era das catástrofes” quanto dos testemunhos que se pretendem como “reais”. Tal empreitada propõe um olhar mais cuidadoso para as referidas produções discursivas, tratando de trazer à tona a mirada daqueles que foram perpassados pelas práticas repressoras de processos autoritários, dentre os quais os que se desdobraram na América Latina. Nesse sentido, no que cabe ao discurso literário propriamente dito, Seligmann-Silva assinala que seria pertinente pensar nesse tipo de discurso como sendo literário e ao qual está alinhado o que ele chama de “teor testemunhal”.

Sugerir uma reflexão a propósito do paradigma literário do século XX seria uma forma de nos desvencilharmos de certos comportamentos literários inerentes ao século precedente, e isso já é inclusive um lugar comum. Dito de modo semelhante, ao imergimos nos processos literários próprios do século XX, e aqui nos interessa mais detidamente o fim do século (anos 70, 80 e 90), adentramos a um espaço literário no qual já não é possível ater-se às ditas “verdades”, tais quais as postuladas pelos realistas/ naturalistas.

Aqueles, os realistas/naturalistas, tinham concepções alicerçadas no Positivismo da época, eles se pretendiam detentores de uma “verdade” que podia ser fidedignamente comprovada. Eram adeptos da historiografia tradicional, conservadora, e buscavam esteio naquilo que, de acordo com eles, poderia ser facilmente verificável no mundo factual. Em contrapartida, as experiências do século XX colocaram em xeque as condutas que por

aqueles foram perfiladas, instaurando portanto um novo modo de compreender não somente a literatura, mas as artes de uma forma mais ampla, sem desconhecer, é claro, outros tipos de discurso, tais como os apresentados pelo viés histórico. Para a questão, leia-se “El texto histórico como artefacto literário” (2003), de Hayden White, historiador dos mais conceituados quando o que se pretende é pensar a história a partir de outra perspectiva, entendendo-a como parte integrante de um todo muito mais complexo, contraditório e paradoxal: o processo de tradução do “real” para o verbal, isto é, a própria escritura.

A tese de Hayden White defende que os episódios históricos têm uma espécie de “valor neutral”, ou seja, são em certa medida provisórios, visto que sempre passarão pelo crivo hermenêutico do historiador. Para o teórico, a exposição do fato histórico encontra-se intrinsecamente relacionada com a decisão de determinado estudioso em dar ao componente histórico uma formatação peculiar, ora ressaltando determinados aspectos, ora enfatizando outros.

Cómo debe ser configurada una situación histórica dada depende de la sutileza del historiador para relacionar una estructura de trama específica con un conjunto de acontecimientos históricos a los que desea dotar de un tipo especial de significado. Esto es esencialmente una operación literaria, es decir, productora de ficción y llamarla así en ninguna forma invalida el *status* de las narrativas históricas como proveedoras de un tipo de conocimiento (2003, p. 115).

White prossegue suas reflexões com um exemplo bastante esclarecedor do que seja essa “sutileza do historiador”:

De esta manera, tenemos un conjunto de acontecimientos.

(1) a, b, c, d, e, ..., n,
ordenados cronológicamente pero que requieren que se describan o caractericen como elementos de la trama o del argumento para darles significado. Ahora bien, las series pueden ser tramadas de diferentes maneras y, por ende, dotadas con diferentes significados sin violar los

imperativos del orden cronológico. Podemos caracterizar brevemente algunos de esos tramados de las siguientes maneras:

(2) **A**, b, c, d, e,..., n

(3) a, **B**, c, d, e,..., n

(4) a, b, **C**, d, e,..., n

(5) a, b, c, **D**, e ..., n

Y así sucesivamente (2003, p. 127).

As proposições apresentadas por Hayden White confirmam uma problemática que já não pode ser considerada alheia ao contemporâneo. Em García (2002), na obra *Ficción, testimonio y debate social: acerca de Recuerdo de la muerte de Miguel Bonasso*, o referido assunto é retomado no momento em que a autora, aludindo às teorias de Bruss (1991)²³ e Bakhtin (1985)²⁴, diz o seguinte: “*Para ella [Bruss], tanto para Bajtín, el acto de leer o escribir supone una elección de estilo o temática en función de una postura ideológica relacionada con una determinada acción que se pretenda llevar a cabo a través del texto*” (GARCÍA, 2002, p. 37). E, por fim, com Seligmann-Silva temos o seguinte: “[...] não existe historiografia imune à questão aparentemente banal do ‘ponto de vista’ [...] uma vez que a nossa visão de mundo sempre determinará nossos discursos e a reconstrução da história”, e também porque já “[...] não podemos mais contar com discursos puros” (2003, p. 17-18).

Dito isso, o fato é que os eixos abalizados pelo pensamento histórico do século XIX foram colocados, *ipso facto*, na berlinda. Notamos que hoje pulsa um intenso anseio em se pensar o discurso como parte constitutiva de um espaço no qual as verdades “estéticas” são admissíveis. Um lugar a partir do qual o discurso pode ser olhado desde sua positividade, e não ao contrário. Ou seja, atualmente, se pleiteia o caráter de contaminação

²³ BRUSS, Elizabeth. “Actos literarios”. Suplemento *Antrhopos*, n. 29, diciembre: 62-78. Primera Edición: Introducción y Capítulo I. Trad. al español de Eduard Ribau Font y Antonia Ferrà Mir.

²⁴ BAKHTIN, Mikhail. “El problema de los géneros discursivos”. In.____: *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno, 1979.

e pulverização dos discursos, acreditando-se dessa forma que as fronteiras encontram-se, amplamente, difusas, posto que não existe um discurso do qual não goteje as interferências de seu “criador”.

No presente adendo, propomo-nos discutir um relato cujo valor testemunhal está imerso tanto nos fluxos próprios da história, quanto atrelado à memória e ao seu consequente oposto, o esquecimento. Nosso ponto de partida sustenta-se na prerrogativa de que não é possível conjecturar a própria experiência sem que esteja nos interstícios do gesto discursivo daquele que narra uma postura flutuante entre o que ele foi no “passado” e aquilo que ele convencionou chamar de *eu* no presente. Há que se considerar que na contemporaneidade é flagrante a inexistência de um *eu* sobrepujado pela orientação cartesiana, sobretudo após os processos e estilhaços herdados historicamente.

Em certa medida, as composições narrativas da contemporaneidade, sejam elas literárias ou históricas, esfacelam as probabilidades de confirmação de um *eu* que se quer colado a não-contradição. Assim, observa-se que por meio das discussões engendradas ao longo de todo o século XX é que o paradigma ganhou novos contornos, encetando, dessa forma, um processo de transição e relativização de aspectos que antes eram extremamente unívocos e engessados.

**** O *testis* e o *superstes*; o testemunho e a ficção: algumas considerações**

Já sabemos que o sobrevivente carece de dar seu relato. Ele precisa externar seu drama, sua tragédia pessoal (e ao mesmo tempo coletiva), enfim ele tem que testemunhar, de modo que seu testemunho provoque uma espécie de redimensionamento da dor, dando assim um sentido ao imbróglio no qual se converteu sua vida.

Pensando na condição daquele que testemunha acerca de determinada situação, interessa-nos duas noções: uma primeira que é abordada por João Camillo Penna em seu artigo “Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano” (2003), na qual o autor explicita a etimologia da palavra mártir, do grego *Martyros*, quando, baseado nas reflexões de Achugar (1992), explana que:

O ‘animar-se a dar um testemunho tem sua origem ou sua própria história na história etimológica do termo; etimologia que é também a história do testemunho. Originalmente, ‘testemunho’ vem do grego ‘mártir’, ‘aquele que dá fé de algo’ e supõe o fato de se haver vivido ou presenciado um determinado fato. Entre os gregos, de fato, o uso do mártir conota sofrimento ou sacrifício e atende basicamente ao fato de ser fonte de primeira mão. Ao passar ao latim, e sobretudo com o advento da Era cristã, mártir adquire o significado hoje vigente daquele que dá testemunho de sua fé e sofre ou morre por isso. Aqui é, pois, quando o termo adquire o sentido de conduta exemplar. A vida do mártir é oferecida em narração biográfica como um exemplo a respeitar e eventualmente a seguir; quer dizer, a narração de sua vida é oferecida como uma conduta exemplar e exemplarizante (Achugar, 1992, p. 59 *Apud* PENNA, 2003, p. 321).

A segunda noção inscreve-se no domínio das discussões de Seligmann-Silva em vários de seus textos; acepções por meio das quais o teórico reflete a propósito das expressões latinas *testis* e *superstes*, sendo que: “A primeira indica o depoimento de um terceiro em um processo [...]. Também o sentido de *superstes* é importante no nosso contexto: ele indica a pessoa que atravessou uma provação, o *sobrevivente*” (2003, p. 373-374). Observamos, dessa forma, que dentro das contribuições de ambos estudiosos vem à tona a ideia de que o sobrevivente tratará de problematizar o passado por ele vivenciado, dada sua condição tanto de mártir, quanto de *testis* e *superstes*. De modo que “[...] a aceção de testemunho como sobrevivente e como mártir indica a categoria excepcional do ‘real’ que o testemunho tenta dar conta *a posteriori*” (Idem, p.374).

O “real” que aparece problematizado na fala do sobrevivente, tal como afirma Seligmann-Silva, deve ser entendido na chave freudiana do trauma, ou seja, o “real” que: “[...] não deve ser confundido com a ‘realidade’ [...] o ‘real’ que nos interessa aqui deve ser compreendido [...] na chave de um evento que justamente resiste à representação” (2003, p. 373). Isto é, o “real” elaborado por aquele que testemunha não pode estar apenas e tão somente cravado no caráter histórico ou jurídico dos fatos, isso porque o sobrevivente necessita simbolizar as cenas que residem em sua memória. Esse processo de “dar forma” ao evento catastrófico seria, antes, o ligamento constitutivo do relato testemunhal, ou seja, o aspecto que enuncia o paradigma fronteiro entre o “real” e o “ficcional”. Desse modo, podemos afirmar que: “A tensão que habita a literatura na sua relação dupla com o ‘real’ – de afirmação e de negação – também se encontra no coração do testemunho. Literatura e testemunho só existem no espaço entre as palavras e as ‘coisas’” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 374).

Em certa medida, tais questões podem parecer paradoxais entre si, o que não seria de todo falso, tendo em vista que, de acordo com a esteira de colocações que vimos arquitetando, o relato de Mariani confirma a intenção primeira da fala de um sobrevivente, a qual seria de não ceder espaços de seu terreno para a ambiguidade, fazendo com que seu relato não seja encarado como um discurso poroso ou passível de dúvidas. Isto é, o sobrevivente busca, em larga medida, extrair o mais abominável de sua enunciação para que, desse modo, implique seu interlocutor na história: um leitor (no caso do testemunho escrito) ou um ouvinte (na ocasião de um testemunho oral), demonstrando que não fora nenhuma ode a sua vida. De forma geral, “[...] o testemunho quer justamente resgatar o que existe de mais terrível no ‘real’ para apresentá-lo” (Idem, p. 375).

O *superstes* estabelece uma espécie de “contrato” com o “real” por ele cruzado, mas este acaba se esquecendo de que é refém de sua consciência e das possíveis emboscadas de sua memória. Enganchado ao relato do sobrevente está uma espécie de anisocronia, na qual se notam certas divergências entre o plano da história e o do discurso, isto é, a ordem dos acontecimentos e o modo como estes são enunciados sofrem inúmeras dissonâncias. O *superstes* acredita que é próprio de sua condição o domínio do passado, no entanto: “[...] A verdade é que esse limite entre a ficção e a ‘realidade’ não pode ser delimitado” (Idem, p.375); isso seria, portanto, o fenômeno que justifica o fato de que o sobrevivente acaba recorrendo a certas estratégias da imaginação para dar cabo de sua experiência.

O tempo todo lidamos com o limite e com a ruptura, fenômenos estes intrínsecos à modernidade. Nessa direção, verificamos que os discursos podem ser configurados à contumácia daquele que gesta a malha textual e que os fatos podem ser apresentados coerentemente às suas possíveis cronologias, no entanto o produtor do discurso é quem desvelará determinados acontecimentos e disfarçará outros. Assim sendo, até mesmo a historiografia e os discursos tidos como “verdadeiros” têm perdido o *status* de autenticidade irrevogável. Com base em tais afirmações, o que mais nos resta? A “verdade” – com o cuidado das aspas – é que a mescla entre a ficção e a dita realidade nos deixa entrever que:

[...] a passagem pela imaginação poderia dar conta daquilo que escapa ao conceito [...]. Mas a imaginação não deve ser confundida com a ‘imagem’: o que conta é a capacidade de *criar* imagens, comparações e sobretudo de *evocar* o que não pode ser diretamente apresentado e muito menos representado (Idem, p. 380).

Apostamos no redimensionamento do gênero, de modo que se considere a existência de sua outra face: a imaginação. Ou seja, para o caso do testemunho, confiamos à imaginação (à ficção) a traduzibilidade do evento “real”. Sendo que este será o recurso por meio do qual o sobrevivente poderá simbolizar as circunstâncias/experiências do seu passado, e que, inclusive, fogem ao império do conceito. Assim sendo, é relevante reiterar que “[...] a imaginação não deve ser confundida com a imagem: o que conta é a capacidade de [...] *evocar* [...]”.

Obviamente, teremos que guardar as devidas proporções dos usos da imaginação tanto para a literatura quanto para testemunho. Pois, como bem sabemos, o eixo que enreda as elucubrações literárias se sustenta, principalmente, nas probabilidades do perjúrio: o que “vale” neste caso é a “verdade” estética.

No caso da obra de Laura Alcoba, a qual tem como ponto de partida as mesmas questões suscitadas por Mariani – os deploráveis anos do século XX na Argentina –, a autora afirma o seguinte: “*Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina*” (grifo nosso). Com isso, Laura Alcoba atesta a condição de imaginação inerente ao seu relato. Ela não apenas explora o sentido primeiro do vocábulo, que é o de “trazer à lembrança”, mas também denota o cuidado que teve em utilizar o referido verbo, já que outra forma admissível de significado seria “chamar de algum lugar”, ou ainda, “clamar por (almas do outro mundo, demônios) mediante exorcismos ou invocações”. Tudo isso para dizer que, ao minar a ideia de “evocação”, a literatura explora o caráter transcendental inseparável do seu tipo de discurso. O autor literário, de uma forma geral, pode ter várias epifanias, pisar no território do sagrado ou do profano, buscar a *verossimilhança* ou não, enfim, o que bem desejar, visto que a ele lhe é permitida tal conduta. É isso, portanto, o que marca o código

peculiar do gênero, lhe importando, e aqui afirmamos mais uma vez, a “verdade” estética.

García (2002) aponta que:

Los procedimientos de orden literario abren un espacio en donde se exceden los límites del testimonio, es decir, de lo que el autor empírico pudo haberse enterado por acceso a documentación, por los relatos de protagonistas y testigos, o vivenciado personalmente, y se hace lugar a la invención, aunque dentro del marco que impone la verosimilitud. La invención no resulta gratuita ni desorienta al lector respecto del contrato testimonial sino que en estos pasajes tiene una funcionalidad específica (p. 78).

Já no caso do testemunho, atrelado à sua intenção primeira está a necessidade de assegurar o *status* de veracidade, muito embora o *superstes* seja refém do tempo, de suas lembranças e esquecimentos. Aquele que testemunha também recorrerá às evocações de seu pretérito, no entanto, preocupar-se-á muito mais em conferir ao seu relato a credulidade e isto é o que explica seu recorrente esteio nos dados comprováveis no mundo factual. De todo modo, ainda é relevante sublinhar que, ao fim e ao cabo, a voz do sobrevivente inserida num testemunho é uma voz política, já que o mártir é *superstes*, mas é também *testis*, isto é, uma voz jurídica que tem algo a falar sobre um terceiro e que, estando imbuída do anseio de juízo, não deixa que seu discurso dê margem às peripécias da ambiguidade.

Em Alcoba a escolha feita pela autora é a do “eterno retorno”, haja vista a metáfora da *calesita*. A autora trabalhou com uma imagem bastante significativa e que pode ser pensada tanto para a literatura quanto para o testemunho. No entanto, na literatura o “eterno retorno” pode ser contado e recontado de *plusieurs formes*, tendo em vista que a literatura:

[...] pode ser vista como um espaço de auto-reflexão²⁵ da linguagem, como um *médium* do trabalho de Penélope de costura e descostura [...] ou ainda como uma oficina de aprimoramento da linguagem enquanto uma

²⁵ Optamos por manter a grafia presente na respectiva edição.

máquina não tanto de ‘representar’ o ‘real’, mas sim de dar uma forma a ele (Idem, p. 372).

Quanto ao testemunho, mesmo que ele seja contado e recontado, a performance do seu enunciador tentará ao máximo armazenar os mesmos aspectos estruturantes, as mesmas questões expostas em outras circunstâncias, o mesmo sentido, etc.; tentando ser uma enunciação “homogênea”, menos ambígua e mais obediente a certo protocolo.

***** O relato de María Isabel Chorobik de Mariani**

Com uma abertura em *flashback* é que se inicia o relato de Mariani, notando-se em suas remissões a presença da carga emocional. A entrevistada, embora tenha enquanto pretensão basilar apresentar um dado histórico, apela aos recursos da língua para discorrer sobre sua vida. Na entrevista transcrita observamos não só o uso de figuras de linguagem, tais como as elipses, os anacolutos, como também o emprego de sufixação nominal com sentido diminutivo. Nesse segundo caso, a utilização das terminações “*ita*” (diminutivo do idioma espanhol) nos vocábulos “*muchachita*” e “*gordita*” revela-nos um artifício de estilo bem definido: o de sentimento de afeição que a entrevistada possui em relação à outra pessoa; fato que acaba se confirmando logo em seguida quando fala a propósito de Laura Alcoba:

- ¡Es una chica fascinante! [...] ¡Es fascinante! Es una criatura maravillosa y que pasó a contar su historia desde los ocho años, desde lo que ella veía, desde lo que ella sentía [...] Así que yo tengo para ella un agradecimiento y un cariño muy especial, muy especial. Es una hermosa criatura.

Nas falas iniciais de Mariani já se apresentam as aporias de sua voz estertorante, à medida que nos aclara que por conta das desventuras do tempo e das condições políticas

vivenciadas na Argentina ela acabou perdendo o contato com Alcoba, e só muito tempo depois é que, por meio de uma amiga, pode contatar Laura. Nessa ocasião, expõe o seguinte: “[...] *un día apareció acá una amiga mía de Ginebra, de Suiza, [...] muy amiga mía a lo largo del trabajo de tantos años y me contó que su hijo, trabajaba con, o estudiaba o eran profesores, no me acuerdo, en una Universidad de París, juntos*”. Nesse fragmento, a entrevistada constrói o sintagma “*no me acuerdo*”, ou seja, mesmo sem pretender, acaba obviando o que inserimos em nossa alteração inicial: a condição de refém daquele que testemunha, sobretudo porque o mártir ao apresentar seu relato trabalha simultaneamente com a memória e com o esquecimento.

Prosseguindo, quando elucida sua postura após a leitura de *La casa de los conejos*, a entrevistada ergue uma metáfora de suma relevância para se refletir acerca da linha que prende o *superstes* ao seu passado: “[...] *yo creo que se me congeló la sonrisa durante varios días*”. Essa menção de María Isabel traz para a discussão o processo de submersão no trauma, que percorre a vida do sobrevivente. Uma vez que, para a testemunha ocular, continuar vivendo depois da catástrofe é o mesmo que viver “congelado”, arrefecido. Os sobreviventes, e aqui recorreremos novamente à vertente teórica que cruza nossa análise, é afetado pelo sentimento de culpa por ter escapado da morte, e isso acaba aniquilando sua alegria. A dor da qual fala, como já evidenciado na dissertação, também foi vivenciada pela autora de *La casa de los conejos*, pois de acordo com a entrevistada, quando Laura voltou à Argentina e foi, depois de tantos anos, até a casa na qual morou durante sua infância ela sofreu “[...] *un choque muy grande [...] lloraba y lloraba [...] Entonces llegar allí y recordar fue durísimo*”. Referência que também encontramos no livro:

Meses después de la lectura del libro *Los del '73*, tuve ocasión de entrar en contacto con Chicha Mariani, madre de Daniel – “Cacho”, para mí. Y

todo ocurrió gracias a un concurso de circunstancias que todavía me maravilla: una cena absolutamente fortuita con la madre de un amigo que evocó al pasar su nombre, ignorando que yo había vivido en la casa de los conejos y hasta qué punto todo aquello todavía vivía en mí. Sin duda otro azar prodigioso. Tras un breve intercambio epistolar con ella, me fui volando a la Argentina.

Acompañada por, casi treinta años después, en La Plata, pude así volver a ver lo que queda de la casa de los conejos. Hoy una asociación se ocupa de ella y trata de convertirla en un espacio de recordación. Chicha está al frente.

En ese lugar, aún puede distinguirse el emplazamiento de la imprenta clandestina. Una placa explica de qué servía este extraño espacio estrecho, encerrado entre dos muros, hoy en gran parte devastados. Pero la palabra *embute* no aparece, ni siquiera entre comillas.

Sí. Creo que ha desaparecido definitivamente.

Todo muestra que el ataque fue de una violencia inaudita.

No existen palabras para la emoción que me invadió cuando descubrí, en cada cosa recordada, las mareas de la muerte y la destrucción.

Un solo disparo de mortero horadó dos paredes. Perforó la fachada y luego abrió un agujero idéntico en el muro que separaba el cuarto de Diana y Cacho, de la cocina.

En el garaje, aun está la furgoneta: un resto de naufragio oxidado y acribillado a balazos.

El techo fue incendiado casi completamente. En la parte de atrás de la casa, allí donde se encontraban los conejos y la imprenta, no quedan sino ruinas de lo que yo había conocido. Ruinas y escombros. Nada más.

Yo quería visitar la casa. Quería sobre todo hablar con Chicha, y tratar de saber más, cuanto fuera posible [...] (ALCOBA, 2009, pp. 126-128).

A entrevistada enuncia algo interessante acerca da obra de Alcoba ao apontar que “[...] *Hay algunos pequeños errores en el libro*”, no entanto esta só pode entrar em contato com a autora tempos depois da publicação. Segundo María Isabel: “*La madre que conocía la historia [...] le dijo: ‘Mira acá esta zona se llamaba así, esta otra... ¡tás’ confundiendo los nombres!’*”. Ou seja, tanto para a senhora Mariani quanto para a mãe da autora, que havia sido militante da organização de esquerda Montoneros, era imprescindível que no texto alcobiano aparecessem os acontecimentos tal como haviam ocorrido de fato. Não obstante, a escritora decidiu “[...] *dejar así como ya lo recordaba*”. A fala da entrevistada sinaliza dois argumentos que se aproximam e divergem ao mesmo tempo: a necessidade da “verdade”, do “real” e/ ou da “transparência” para o recorte histórico e a “liberdade” estética inerente à ficção.

O fato de sublinhar a existencia de “erros” em *La casa de los conejos* encontra-se atrelado à voz política do testemunho, pois, de acordo com a entrevistada, esse “[...] *fue un libro con una resonancia en el mundo entero, porque ya fue traducido a varios idiomas y anda y anda y anda el libro a cada tanto, en alemán, en francés, en inglés*”, ou seja, a obra de Alcoba teve “[...] *una repercusión muy grande*”. Nessa direção, quando cita os “equívocos” constantes no livro, a senhora Mariani demonstra sua preocupação no que concerne à apresentação dos fatos recuperando “[...] o que existe de mais terrível no ‘real’ para apresentá-lo” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 375). De modo que a voz política do testemunho deve-se pressupor isenta do caráter “imaginativo”. Para García (2002): “*El relato testimonial argentino se posiciona en el debate social como una voz disonante y periférica, ubicada deliberadamente fuera de los géneros institucionalizados para combatir un estado de cosas [...], constituyéndose en un nuevo centro de interés*” (p. 115), de modo que não se pode negar ao relato testemunhal o seu “*tono de denuncia*” e, no caso de Mariani, de certa militância.

Ainda na primeira parte do testemunho, a entrevistada fala-nos um pouco mais de sua biografia, relatando não somente como fora sua vida antes da chegada à cidade de *La Plata*, como também como se deu seu processo de formação intelectual – inicialmente na *Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza* e, em seguida, na *Universidad Nacional de La Plata*, relembrando-se que esteve “[...] *veinticinco años en la enseñanza secundaria de la Universidad de La Plata [...]*”, só que:

[...] cuando estaba ya lista para jubilarme ocurrió la tragedia en la casa de m’hijo, [...] mataron a mi nuera y otros chicos que estaban en la casa en ese momento, se llevaron a mi nieta. M’hijo no estaba, así que lo mataron [¿?] meses después. Y ahí empezó la otra etapa de mi vida, completamente distinta. No pinté más, no dibujé más. ¡Soy una lectora infernal! Leo todo el día y todo el tiempo. ¡Leo! ¡Leía! Después paré ya [¿?]. Pero, me leen un poco. Así que, me dediqué la vida entera a dar justicia a m’hijo y mi nuera. Saber de ellos, saber donde lo habían

dejado, qué habían hecho con ellos y, sobre todo, buscar a Clara Anahí, fuera donde fuera [...] Un día, después del 24 de noviembre del '76, [¿?] se llevaron a mi nieta, y mataron a Diana y se me destrozaron la vida, cercenaron la casa. M'hijo pasó a ser clandestino, pues como estaba en Buenos Aires [¿?] y lo persiguieron desde ese día.

A propósito do excerto, observamos que Mariani alude ao regime ditatorial da década de 70, denotando dentre outros aspectos as repercussões que se reverberaram em sua vida devido a esse processo. A entrevistada aponta para o fato de que, com o ataque à casa de seu filho, as mortes que ali ocorreram e o desaparecimento de sua neta Clara Anahí, ela se viu obrigada a reconfigurar suas concepções de mundo e de compromisso ético. Fica sugerido que o trauma também passou a ser condição inerente ao seu cotidiano, à sua história. A entrevistada afirma que: “[...] *ahí empezó la otra etapa de mi vida, completamente distinta. No pinté más, no dibujé más. ¡Soy una lectora infernal! Leo todo el día y todo el tiempo. ¡Leo! ¡Leía!*”. Isto é, María Isabel assinala que desde aquele momento sua vida submergiu num sangramento impossível de ser estancado, não podendo controlar tamanha dor e consternação. Consoante, Mariani revela-nos que acabou se transformando numa “leitora infernal”, o que traduz uma espécie de “obsessão”. Sobretudo, porque mesmo tendo sido atingida pela perda da visão e obrigada a parar de ler, ela diz: “*Pero, me leen un poco*”. Muito embora atrelemos esse comportamento da entrevistada ao termo “obsessão”, nos é claro que a literatura atua nesse caso como uma espécie de antídoto. Sendo que, provavelmente, essa tenha sido a dose de confiança e força que permitiu à entrevistada seguir anos e anos a fio na busca por sua neta.

Num dado momento de suas reflexões a entrevistada recorre a cenas que, inclusive, estão presentes em *La casa de los conejos*. Na ocasião, a enunciativa explicita o

porquê do ataque praticado pelos militares às pessoas que se encontravam na casa de seu filho, em novembro de 1976.

-¿Por qué atacaron la casa? Porque tenía una imprenta en el fondo [...] disimulada entre dos paredes y no se podían publicar las verdades, como en toda dictadura, en ese momento estaba acá. Publicaban la revista, famosa en ese momento, *Evita Montonera*. Y para destruir eso fue que atacaron a todo...a todo el barrio.

Conforme assinalado, Clara Anahí, neta recém-nascida de María Isabel Chorobik de Mariani, desapareceu, e desde então começou um dos maiores dramas da vida da entrevistada, tragédia essa que se arrasta até hoje mesmo depois de transcorridos quase 37 anos, visto que ainda não logrou encontrar-se com sua neta.

Dadas às circunstâncias, Mariani articulou-se com outras avós que se encontravam na mesma situação e não tardou muito para que todas passassem a se reunir e a constituir um dos mais emblemáticos movimentos internacionais: “*Las abuelas de Plaza de Mayo*”, que de acordo com María Isabel foi inicialmente alcunhado “*Abuelas Argentinas con Nietitos Desaparecidos*”. A senhora Mariani cita como fora o momento no qual as *madres* y *abuelas* se reuniram pela primeira vez, começando assim um dos trabalhos mais importantes na história dos Direitos Humanos na Argentina e no mundo.

[...] las madres que estaban por ahí de repente se pusieron los pañuelos [...] Y... y gritaban por sus hijos y fue... fue una cosa, algo inolvidable. Eso fue el 21 de noviembre de '77. O sea, un año después de desaparición de Clara Anahí. Ese fue...el primer día que nos juntamos todas allí en la plaza y decidimos ya empezar a reunirnos las doce, en... en lugares que iríamos eligiendo porque estaba en plena dictadura. Todo era peligro. Y poco después, un mes después, no más, desaparecieron las madres que estaban haciendo pedidos por sus hijos y [¿?] en la [...iglesia...] de la Santa Cruz, las tomaban prisioneras... y pues las mataron... y han aparecido sus cuerpos, ahora que entre... los huesos que arrojó el mar todo el tiempo.

Após a truculência vivenciada por muitas mães e avós é que os parentes dos desaparecidos políticos começaram a se reunir de modo mais sigiloso, “*disimulado*”, como ela diz. O medo estava por todas as partes e a única forma de pedir ajuda era aos chefes do governo, os próprios militares. Os argentinos que buscavam pelos desaparecidos se encontravam completamente desamparados, sem saber ao fim e ao cabo como encontrar os parentes que, da noite para o dia, tinham sumido sem deixar quaisquer tipos de vestígios.

Mesmo nas deploráveis condições políticas na qual se encontrava o país, o sentimento de justiça imperou entre as mães e avós e por conta disso é que a associação prosseguiu atinente aos seus objetivos. Passado um tempo, e depois de conflitos internos, a organização *Las abuelas de Plaza de Mayo*:

[...] creció, creció, creció enormemente en prestigio, en [...] ser consideradas éticas, una asociación muy ética. Bueno, después en mil novecientos ochenta y nue... y recorrimos todo el mundo... eh... llevando el problema y buscando chicos, algunos los encontramos en el exterior.

A entrevistada conta-nos que, em 1989, saiu da organização *Abuelas de Plaza de Mayo*. Mas não deixou adormecer seu desejo de encontrar a neta Clara Anahí. Por conta disso é que fundou a *Asociación Anahí*, que está localizada no espaço físico no qual morou Laura Alcoba, Diana Teruggi e Daniel Enrique Mariani. A *Casa-Museo*, situada em La Plata, constitui um intento de estabelecer diálogos com possíveis informantes acerca do paradeiro de Clara Anahí e de outros desaparecidos.

Como uma questão forte, apontamos, num primeiro momento, para o fato de que María Isabel desligou-se das propostas desenvolvidas pelas “*Abuelas de Plaza de Mayo*”, e, em segundo lugar, sublinhamos sua descrença em relação às práticas atreladas às Políticas da Memória que ainda hoje são tema de ordem na Argentina. Ouvimos a voz

política emanada pela entrevistada que nos brinda com seu testemunho, mas que preferiu não vincular os objetivos da organização *Abuelas de Plaza de Mayo* com aqueles que eram traçados pelas *Madres de La Plaza de Mayo*, conforme nos explica:

[...] después de años...eh... pedimos a Adolfo Pérez Esquivel, presidente de Paz y Justicia y después fue Premio Nobel de la Paz [¿?] que nos aconsejara como acomodar mejor nuestra asociación. Él pensó que podríamos unirnos a las madres [¿?] también pensó lo mismo, nos reunimos decidimos que no podíamos trabajar juntas, porque ellas basaban su búsqueda en el reclamo y nosotras en la justicia.

No entanto, mesmo tendo atrelado seu intento de justiça ao grupo de avós, acabou por se desvencilhar das propostas que, em certa medida, sedimentavam as práticas de tal grupo. A entrevistada aponta para os paradoxos que regem o sistema tanto de Direitos Humanos, quanto jurídico, deixando entrever nas entrelinhas de seu discurso a ideia de que preferiu consolidar a *Asociación Anahí*, principalmente, porque passou a desacreditar de tudo aquilo que por ela fora vivenciado. É por isso que ela também afirma: “*Lamento no ser más... más esperanzadora, no puedo dar mensaje de esperanza*”.

Já no terceiro e último momento da entrevista, Mariani percorre com mais contundência as sendas históricas propriamente ditas, explorando seu olhar a propósito dos últimos anos da década de 70 na Argentina. De início, a entrevistada esclarece que naquela época ela ainda dava aulas no ensino básico e afirma que até então havia permanecido alheia à política. No entanto, os acontecimentos acabaram exigindo maior compreensão e envolvimento de toda a sociedade, de uma forma geral, até mesmo porque com o golpe de Estado de 1976, e a consequente ascensão ao poder dos militares, não só o governo foi sobrepujado, como também um surto de violência começou a invadir a existência de todos. Mariani fala que: “[...] *aparecía gente muerta por las calles y uno no sabía que era [...]*”. O clima demandava posicionamento ideológico e, como já era de se esperar, a

“efervescência” política entrou em cena, principalmente, com a atuação e engajamento dos militantes das vertentes de esquerda, como os *Montoneros*. A entrevistada aponta que nessas circunstâncias é que “[...] *seguía dando clase, con terror a veces* [...]” e se emociona ao falar que:

El aula de que teníamos muy especial para pintar, para hacer prácticas con los chicos, estaba en un semisótano, o sea, que por la pared se veía para afuera, había ventanas allá arriba y un día estaba yo dando clase de historia del arte y miraba los ojos de los chicos eran de doce, trece años, enormes mirando para la ventana, en silencio, ¿no? Y miro yo y veo los zapatones de los soldados apoyados en el vidrio, acostados en el pasto y apuntando para la vereda, pues estábamos en un nivel más bajo.

Los ojos de los chicos se les salían de las caritas y me miraban, yo ¿qué decía en ese momento?, en toda la ventana había soldados que tiraban los tiros para allá y se suponía que si tiraban tiros para allá podrían tirar para acá.

Los tranquilicé y les dije: ¿Seguimos hablando de Egipto? ‘Tabamos’ hablando de Egipto, del arte egipcio, todos mudos y yo hablando de Egipto...eh... hasta que pasó como media hora y se fueron y recién empezamos a hablar de lo que acabamos de ver. Así que esto era casi un clásico, pasar esos momentos tremendos y yo lloraba en mi casa, porque leía en los diarios los nombres de alumnos o ex alumnos que... ah... los habían matado el día anterior o que se los habían llevado, todavía no teníamos noción de las desapariciones, así que uno no sabía, se los llevaron presos, suponíamos. Una época desesperante [...].

Nessa perspectiva, portanto, é que seguiram os últimos anos de 1970 na Argentina, com cerca de “[...] *treinta mil o no sé cuántos muertos*” e desaparecidos políticos, sendo que até hoje representantes dos Direitos Humanos e de outras organizações envolvidas na questão lutam para que sejam dissecadas as nervuras que encobrem a tragédia daqueles que ainda não foram encontrados por suas avós, mães, filhos, enfim, por seus parentes.

Perguntamos à senhora Mariani quais as impressões que ela possui a respeito das políticas que, atualmente, são exercidas em seu país no que tange ao caso das vítimas da derradeira Ditadura Militar. Ela comenta um pouco acerca dos governos que vivenciou

desde quando o processo democrático foi retomado. Mariani resalta que nos primeiros momentos, governo Alfonsín, observou-se certa retração por parte dos dirigentes, o que ela chama de “governo tibio”, visto que “[...] *los desaparecidos seguían desaparecidos y los niños los seguíamos buscando las abuelas*”. Posteriormente, a entrevistada fala sobre o governo Kirchner:

[...] cuando asume eh... Kirchner y su mujer yo tuve muchas esperanzas de que... de que se hiciera lo que se hizo en un principio, se hizo, trataron de, era muy difícil, difícil desde todo punto de vista, eso hay que reconocerlo, han trabajado mucho, han trabajado bien. Se abrió la puerta para trabajar en los juicios, claro llevamos treinta y seis años, yo desde el primer día tengo juicios por Clara Anahí y los chicos, m'hijo y mi nuera. Treinta y seis años y ahora recién el lunes va a haber un veredicto acá en La Plata sobre qué paso con Clara Anahí, por ejemplo. Eh... Diana ya pusieron juicio...eh... mandaron a prisión perpetua a él [¿?] que fue estaba arriba del techo cuando mataron a Diana y debe haber sido él el que la mató [¿?]. O sea, que la justicia para Diana, prácticamente está hecha. Clara Anahí, yo no... no me interesa que los tengan presos, que se mueran en una esquina de... llena de basura, no me importa eso, me importa que me digan dónde está Clara Anahí. Eso es lo que yo busco y hasta ahora no asoma. Eh... cada vez... he trabajado muchísimo sin descanso todos los días y todas las horas, pero yo apporto y generalmente en otras cosas que voy aportando se van diluyendo el tiempo y no se llega a nada; ése es mi reproche, ¿Por qué no se abren los secretos de la **SIDE**, por ejemplo?

[...]

Ahí está todo, no se han abierto los secretos de... de... de tal regimiento.

E conclui:

Esas cosas te deshacen [...].

Yo busco a mi nieta, pero estoy trabajando para todos, así es que tengo que te decir que siento hoy: siento una inmensa decepción... ¡decepción! y me duele decirlo, me sangra el corazón cada vez que lo digo, pero es así. Decepción de la justicia que nunca va más allá de lo que uno lleva para que hagan, salvo uno o dos jueces que se pierden en... en el mar de gente incapaz o... o no incapaz, mal intencionada; expedientes que se encajonan y quedan ahí cinco o seis años, casos que no se mueven en todo un año, dos años, en tres, en diez. Tardaron seis años en decirme a mí donde habían tirado los restos de m'hijo... de mi nuera y de m'hijo. Seis años pidiendo yo en los juzgados saber y simplemente estaban en los libros que tenía [¿?], o sea la... la cúpula de los policías en el cementerio, la... en los libros de las morgues, ‘taban’ todos ahí. Yo tengo ahora las copias, ahora ¿para qué me sirven? Cuando me dijeron donde habían estado enterrados fue cuando ya los habían sacado y tirado a un osario donde jamás los podría recuperar. Así que no tengo nada más que...eh... amarguras y quejas con respecto a la policía judicial, con respecto a los

políticos [¿?]. Con respecto al gobierno actual, les agradezco muchísimo la apertura que han facilitado para poder avanzar un poco más rápido, pero como yo digo, sin echarles ningún cargo hacerles ningún cargo, no los estoy acusando al gobierno pero ¿Dónde está mi nieta? Después de treinta y seis años de no parar ni un día buscándola, ¿La buscó el gobierno? La iglesia, me cerró la puerta, sé que sabían, sé los nombres de los obispos que sabían que habían hecho con ella y se murieron de [¿?]. Entonces, lo que tengo ahora es una gran decepción de la gente que sabe y no habla. Me decepciona ver el ser humano, estos seres humanos que no parecen humanos, que están ahí escuchando los juicios, los traen esposados, la mayoría están sueltos. Van, escuchan los cargos y después dicen que ellos no saben nada, no hicieron nada. Entonces, a los ochenta y nueve años ¿a mí qué me queda?, sentir una enorme decepción y rogar que no haya que volver a la tierra porque yo no quiero volver, sin embargo hice... hice mucho... todo... la naturaleza, la gente, siempre he creído mucho en la gente, todos... a todos, creía en la gente, la gente. En...lo...me encuentras en un momento de mucha de mucha decepción, total.

[...]

Lamento no ser más... más esperanzadora, no puedo dar mensaje de esperanza.

Com a citação final, chegamos à conclusão de que o testemunho “fala por si só”, e justifica a razão categórica de se repensar os postulados do discurso histórico que se pretendem bem delimitados e isentos de subjetividade. Podemos afirmar, sem reservas, que o testemunho de um sobrevivente, mesmo que cindido por questões espaciais e temporais, não deixa de ser detentor de uma consciência sensível a respeito de determinados momentos da História. A tensão que habita entre essa instituição social e a subjetividade que em muitos momentos se expressa como elemento constitutivo do relato testemunhal opera como chave de leitura possível para que se compreendam os acontecimentos sociais. Não admitir a ambiguidade dos discursos, bem como apagar as parcialidades que lhe são intrínsecas, acaba sendo, portanto, um gesto ingênuo, não só porque “[...] a historiografia no seu modelo historicista encontra cada vez menos espaço na nossa sociedade [...]”, (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 79), mas também, e principalmente, porque trazer a voz dos silenciados, colocando-as em cena, é uma forma de não perder as riquezas que outros

olhares e idiossincrasias podem oferecer acerca de um mesmo elemento. Ao fim e ao cabo, importa-nos o “desconcerto das vozes” e a diversidade retórica, tal como nos ensinou Leonor Arfuch (2009).

E, assim, encerramos com García:

Contar al margen lo prohibido, haciendo aparecer a sujetos marginales o anónimos, a los fusilados, a los muertos y encarcelados por el poder, a los exiliados, a los desaparecidos, que pueden confundirse con cualquier ciudadano común, es otro gesto contestatario [...] porque apunta a la identificación del público lector con esos personajes que sufrieron la represión en carne propia.

Contar el margen, el horror, la desaparición, desde la perspectiva de los que desaparecieron o murieron, o fueron torturados, de los que no tenían o no tienen voz, es una estrategia de persuasión que apunta directamente a las zonas más vulnerables del receptor. Es un llamado de atención, un disparo dirigido a la parte más indiferente de la sociedad y a los que no se dieron por enterados de los hechos criminales perpetrados por el Estado.

Contar el margen es ubicarse en el centro de la polémica social. Es como poner un afiche de la revolución bolchevique en medio de una sala del palacio de Versalles (GARCÍA, 2002, p.59).

Em síntese, interessa-nos demonstrar que, ainda que a entrevistada nos diga que “*Esas cosas te deshacen [...]*”, revelando que tais acontecimentos abatem a capacidade do sobrevivente de seguir adiante, sabemos que de seu relato proliferam os clamores dos sujeitos que comumente são ignorados nos interstícios da história oficial. Nesse sentido: “[...] *los relatos testimoniales argentinos no pueden ser leídos fuera de la clave política en función de la cual han sido escritos*” e, em nosso caso, relatados oralmente. A voz que se quer audível no relato de María Isabel Chorobik de Mariani é uma voz de contestação, uma voz que tem nome e sobrenome e cuja intenção principal é mostrar a ferida que está aberta, que ainda não cicatrizou, de modo que esse sujeito que foi cruzado por várias negações possa romper com o estado de coisas e sair dos escombros que amalgamados à sua memória estão.

**** Fotografias da Casa-Museu “Asociación Anahí”

“Calle 30-Casa de los conejos”,

Fotografía de Hugo Aveta.

María Isabel Chorobik de Marinai.

La Plata, dezembro de 2012.

“En ese lugar aún puede distinguirse el emplazamiento de la imprenta clandestina. Una placa explica de qué servía este extraño espacio estrecho, encerrado entre dos muros, hoy en gran parte devastados. Pero la palabra embute no aparece, ni siquiera entre comillas”

(ALCOBA, 2009, p. 127).

“En el garaje, aun está la furgoneta: un resto de naufragio oxidado y acribillado a balazos”

(ALCOBA, 2009, p. 127)

“Un solo disparo de mortero horadó dos paredes. Perforó la fachada y luego abrió un agujero idéntico en el muro que separaba el cuarto de Diana y Cacho de la cocina”.

(ALCOBA, 2009, p. 127)

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Infancia e historia: ensayo sobre la destrucción de la experiencia**. 4. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

_____. **Estado de exceção**. Trad. De Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004. (Estado de Sítio).

_____. **El autor como gesto**. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/16174009/Agamben-G-El-autor-como-gesto-2005>. Acesso em: 10 de maio de 2013.

ALCOBA, Laura. **La casa de los conejos**. 1. ed. Buenos Aires: Edhasa, 2009.

_____. **Manèges: petite histoire argentine**. Paris: Gallimard, 2007.

_____. **Jardín Blanco**. 1.ed. Buenos Aires, Edhasa, 2010.

_____. **Los pasajeros del Anna C**. 1.ed. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

_____. **Entrevista ao Programa “Los siete locos”**. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=PO9nBKC5J9c> Acesso em: 13 de maio de 2013.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2010.

_____. **Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites**. 1. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

AVETA, Hugo. “Casa de los conejos”. Fotografia disponível em: <http://edilecturayescritura.blogspot.com.br/>. Acesso em: 12 de agosto de 2011.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo, Martins Fontes: 1992.

BANDEIRA, Manuel. Consoada. Disponível em: <http://www.poesiaspoemaseversos.com.br/manuel-bandeira-poemas/>. Acesso em: 12 de janeiro de 2013.

BARTHES, Roland. A morte do autor. Disponível em: http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/48019/mod_resource/content/1/morte_do_autor.pdf. Acesso em: 16 de maio de 2013.

BAUMGARTEN, Jens. O mártir como modelo: imagem e ritual na Roma pós- tridentina e na Munique nazista. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot. (Orgs.) . **Escritas da violência: o testemunho**. Vol. I. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. pp. 136-161.

BERGERO, Adriana; REATI, Fernando (compiladores). **Memoria coletiva y políticas de olvido: Argentina y Uruguay, 1970-1990**. 1. ed. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.

CAMARERO, Jesús. **Autobiografía: Escritura y existência**. Barcelona: Anthropos Editorial, 2011.

CANETTI, Elias. **A língua absolvida: História de uma juventude**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CAPARRÓS, Martín. **Historias de la voluntad**, 2013. Disponível em: <http://blogs.elpais.com/pamplinas/2013/03/historias-de-la-voluntad.html>. Acesso em: 10 de outubro de 2013.

CARLOS, Ana Maria; ESTEVES, Antonio Roberto. (Org.). **Narrativas do eu: a memória através da escrita**. Assis: FCL- Unesp; Bauru: Canal 16, 2009.

CASTRO, Eliana de Moura. **Psicanálise e linguagem**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

CHAVES, Gonzalo Leonidas.; LEWINGER, Jorge Omar. **Los del '73: memoria montonera**. 2.ed. La Plata: De la Campana, 1999. (Colección Campana de Palo).

DIJK, Teun. A. Van. **Discurso e poder**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

ETULAIN, Carlos. **Juventude, política e peronismo nos anos 60 e 70**. Revista de Ciências Humanas, Florianópolis, EDUFSC, n. 40, p. 317-337, 2006. Disponível em: <http://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/download/17654/16215>. Acesso em: 17 de setembro de 2013.

FIGUEIREDO, Vera. **Da profecia ao labirinto. Imagens da história na ficção latino-americana contemporânea**. Rio de Janeiro: UERJ/Imago, 1994.

FIGUERAS, Marcelo. **Kamchatka**. Madrid: Alfaguara, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. **¿Qué es un autor?**. Disponível em: http://www.4shared.com/get/31zLoG3b/O_QUE_UM_AUTOR_FOUCAULT.html. Acesso em: 20 de dezembro de 2012.

FRANCO, Jean. **Historia de la literatura hispanoamericana**. 15. ed. Barcelona: Ariel, 2002.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GAGNEBIN, Jeane-Marie. **Memória e identidade**. Disponível em: www.institutohypnos.org.br/?p=4505. Acesso em: 14 de março de 2013.

GALASSO, Norberto. **Perón: Exílio, resistencia, retorno y muerte, 1955-1974.** Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=gcYPv-q41c4C&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 16 de setembro de 2013.

GALLE, Helmut. (org.) et al. **Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia.** São Paulo: Annablume; FAPESP; FFLCH, USP, 2009.

GARCÍA, Romina. **Ficción, testimonio y debate social: acerca de recuerdo de la muerte de Miguel Bonasso.** Mar del Plata: Estanislao Balder UNMDP, 2002.

GINZBURG, Jaime. Ditadura e estética do trauma: exílio e fantasmagoria. In: CORRERIA, Francisco José Gomes; VIANA, Chico (orgs.). **O rosto escuro de Narciso: ensaios sobre literatura e melancolia.** João Pessoa: Ideia, 2004.

_____. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: **Revista Conexão Letras**, Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Vol. 3, número 3, 2008.

_____. **Literatura, violência e melancolia.** Campinas: Autores Associados, 2012. (Coleção Ensaio e Letras).

GIRARD, René. **A violência e o sagrado.** 3.ed. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

GOMES, Ana Maria Rabelo. Outras crianças, outras infâncias? In: SARMENTO, M.; GOUVEA, M. C. S. de (Orgs.). **Estudos da infância: educação e práticas sociais.** 1. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

GOUVEA, Maria Cristina Soares de. A escrita da história da infância: periodização e fontes. In: SARMENTO, M.; GOUVEA, M. C. S. de (Orgs.). **Estudos da infância: educação e práticas sociais.** 1. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

GUSMÁN, Luis. **Villa.** São Paulo: Iluminuras, 2001.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernarado Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago, Diana Irene Klinger.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

KOHAN, Martín. **Duas vezes junho.** São Paulo: Amauta Editorial, 2005.

KRAMER, Sonia. Crianças e adultos em diferentes contextos- desafios de um percurso de pesquisa sobre infância, cultura e formação. In: SARMENTO, M.; GOUVEA, M. C. S. de (Orgs.). **Estudos da infância: educação e práticas sociais.** 1. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e Literatura.** 5. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

LORAU, Nicole. **Madres en duelo**. Buenos Aires: Ediciones de la Equis, 1995.

LORENZANO, Sandra; BUCHENHORST (ed.). **Políticas de la memoria: tensiones en la palabra y la imagen**. 1.ed. Sandra Lorenzano et. al. Buenos Aires: Gorla, 2007.

LUDMER, Josefina. **Aquí América Latina: una especulación**. 1. ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

MANEIRO, María. **Como el árbol talado: memorias del genocidio en La Plata, Berisso y Ensenada**. La Plata: Ediciones Al Margen, 2005. (Colección Iagonios).

MERCADO, Tununa. **Em estado de memória**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. **Narrar después**. 1. ed. Rosario: Beatris Viterbo, 2003.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (orgs.). **Catástrofe e representação: ensaios**. 1.ed. São Paulo: Escuta, 2000.

NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. **A Ditadura Militar Argentina: 1976-1983: Do Golpe de Estado à Restauração Democrática**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007. (Ensaio Latino-americanos; 7).

OLMOS, Ana Cecilia. A narrativa argentina das últimas décadas ou acerca de como narrar os 'delitos de sangue'. Santa Maria: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras PPGL/UFSM**, nº35. Disponível em: http://w3.ufsm.br/revistaletas/artigos_r35/art6.pdf. Acesso em: 15 de março de 2013.

_____. Subversão ficcional atenta ao cânone e à história argentina. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 2010. Acesso em: 24 de novembro de 2013.

_____. Cronologia política (1970- 1983). In: GUSMÁN, Luis. **Villa**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIGLIA, Ricardo. **Respiração artificial**. São Paulo: Iluminuras, 1987.

_____. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIZARRO, Ana. (Org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial/ Campinas: Unicamp, 1994.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1990.

RAGGIO, Sandra; SALVATORI, Samanta. (coord.). **La última dictadura militar en Argentina: entre el pasado y el presente: propuestas para trabajar en el aula**. 1.ed. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 2009. (Educación y Memoria).

REUTER, Yves. A narração. In: **A análise da narrativa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROMERO, Luis Alberto. **História Contemporânea da Argentina**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

RUIZ, Laura. **Voces ásperas: las narrativas argentinas de los 90**. 1. ed. Buenos Aires: Biblos, 2005.

SÁBATO, Ernesto. Prólogo. In: **Nunca más**. Disponível em: <http://www.losderechoshumanos.com.ar/sabato.htm>. Acesso em: outubro de 2013.

SAER, Juan José. **Ninguém, nada, nunca**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARACENI, Gina. La pertenencia rota: viaje y regreso en Matilde Sánchez. In: **Caracol: Revista do Programa de Pós-Graduação da Área de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. n.3 (2012). São Paulo: FFLCH-USP, 2012.

SARLO, Beatriz. **A paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, Montoneros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SELIGMANN- SILVA, Márcio. (org.). **História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

_____. **O local da diferença: Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. Literatura e Trauma: um novo paradigma. In: **O local da diferença. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.

SIERRA, Gonzalo T. **Eva Perón y la cultura peronista**. Disponível em: <http://tal.tv/video/eva-peron-y-la-cultura-peronista>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2012.

TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Barcelona: Paidós Asterisco, 2000.

_____. As categorias da narrativa literária. In: **Análise Estrutural da narrativa**. 4.ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes Limitada, 1976. (Novas Perspectivas em Comunicação).

VEZZETTI, Hugo. **Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad en la Argentina**. 1.ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012. (Sociología y política).

_____. **Sobre la violencia revolucionaria: memoria y olvidos**. 1. ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

WHITE, Hayden. **El texto histórico como artefacto literario**. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/105263415/Hayden-White-El-texto-histo%CC%81rico-como-artefacto-literario>. Acesso em: 28 de julho de 2013.

YERUSHALMI, Yosef Hayim. Reflexiones sobre el olvido. In: **Usos del olvido**. 2.ed. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC, 1998.