

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

RENATA CRISTINA PEREIRA RAULINO

**Entre o lembrar e o esquecer:  
a corrosão de relações afetivas em narrativas e poemas latino-americanos  
contemporâneos**

São Paulo  
2022

RENATA CRISTINA PEREIRA RAULINO

**Entre o lembrar e o esquecer:  
a corrosão de relações afetivas em narrativas e poemas latino-americanos  
contemporâneos**

**Versão original**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: literatura hispano-americana

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Kanzepolsky

São Paulo  
2022

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

R245e Raulino, Renata  
Entre o lembrar e o esquecer: a corrosão de  
relações afetivas em narrativas e poemas  
latino-americanos contemporâneos / Renata Raulino;  
orientadora Adriana Kanzevolsky - São Paulo, 2022.  
117 f.

Tese (Doutorado)- 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. Memória e esquecimento. 2. Alzheimer. 3.  
Corrosão de relações. 4. Literatura latino-americana  
contemporânea. I. Kanzevolsky, Adriana, orient. II.  
Título.

Renata Cristina Pereira Raulino

Entre o lembrar e o esquecer: a corrosão de relações afetivas em narrativas e poemas latino-americanos contemporâneos

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: literatura hispano-americana

Aprovado em: \_\_\_\_\_

Banca examinadora

Profa. Dra.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Profa. Dra.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Profa. Dra.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

## **DEDICATÓRIA**

Aos meus pais, com amor e gratidão, por sua compreensão e carinho.

À melhor amiga Luci, por seu carinho, confiança e compreensão.

## AGRADECIMENTOS

À professora doutora Adriana Kanzeplsky, por todo o apoio, incentivo e orientação desde a graduação. Agradeço especialmente o tempo doado, a paciência, o interesse e o cuidado em ler o que eu escrevo.

Às professoras doutoras Andrea Saad Hossne e Miriam Viviana Gárate, pela importante colaboração no exame de qualificação e por aceitarem compor a banca de defesa.

À professora doutora Ana Cecilia Olmos por aceitar compor a banca de defesa.

À CAPES pelo financiamento fornecido para o desenvolvimento desta pesquisa.

À María Papé, pelos encontros em que conversamos e trabalhamos juntas.

Às escritoras anônimas, Ana Francini e Andreia Moura, por todos os nossos encontros em que pudemos compartilhar e conversar sobre nossas vidas acadêmicas.

À doutora Laís di Bella, minha psicoterapeuta, pela empatia, compreensão e incentivo a ser mais compreensiva e compassiva comigo mesma nesses últimos e sofridos anos de confinamento e de escrita da tese.

Ao Grupo Reflexivo de Apoio e Permanência na Universidade de São Paulo (GRUPASP), iniciativa do laboratório LIPSIC do Instituto de Psicologia, pelo espaço de reflexão em que fiz amizades e ouvi e compartilhei minhas experiências na Universidade durante e depois da quarentena.

Aos amigos e amigas, que foram, que permanecem e que virão.

## RESUMO

RAULINO, Renata Cristina Pereira. **Entre o lembrar e o esquecer: a corrosão de relações afetivas em narrativas e poemas latino-americanos contemporâneos**. 2022. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Nesta tese, analiso como as escritas de narradores e sujeitos poéticos de cinco textos literários latino-americanos contemporâneos são afetadas pela corrosão das suas relações com personagens doentes de Alzheimer. No primeiro capítulo, analiso os impactos que sofrem a narradora de *Desarticulaciones* (2010), de Sylvia Molloy e os sujeitos poéticos de *El eco de mi madre*, de Tamara Kamenszain e do poema longo “H” — o último de *Monodrama* (2009), de Carlito Azevedo — por não serem reconhecidos pelos seus amados doentes. Findo ou ameaçado o reconhecimento mútuo, a narradora e os sujeitos poéticos levam suas relações por um fio adiante ao se afirmarem enquanto familiares para quem não mais os reconhece como tais através de suas escritas. No segundo capítulo, argumento principalmente que os escritos que os narradores-protagonistas de *Diário da queda* (2011), de Michel Laub e de *Mar azul* (2012), de Paloma Vidal herdaram estão profundamente marcados pelo que não lhes foi transmitido porque seus familiares não escreveram sobre a Shoá na Segunda Guerra Mundial (1939-1945), no caso de *Diário da queda*, nem sobre o golpe que derrubou o presidente Juan Domingo Perón na Argentina em 1955, no caso de *Mar azul*, apesar de seus antepassados estarem bastante envolvidos nesses acontecimentos históricos. Concluo que, diante da perda da memória dos seus amados e da impossibilidade do reconhecimento mútuo, os narradores e sujeitos poéticos se responsabilizam escrevendo pela sobrevivência das relações em corrosão e, portanto, pela manutenção das suas existências e dos amados doentes nesses vínculos instáveis.

Palavras-chave: Memória e esquecimento. Alzheimer. Corrosão de relações. Literatura latino-americana contemporânea. Carlito Azevedo. Michel Laub. Paloma Vidal. Sylvia Molloy. Tamara Kamenszain.

## ABSTRACT

RAULINO, Renata Cristina Pereira. **Between remembering and forgetting: the corrosion of affective relationships in contemporary Latin American narratives and poems.** 2022. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

In this thesis, I analyze how the writings of narrators and poetic subjects of five contemporary Latin American literary texts are affected by the erosion of their relationships with Alzheimer's sick characters. In the first chapter, I analyze the impacts suffered by the narrator of *Desarticulaciones* (2010) by Sylvia Molloy and the poetic subjects of *El eco de mi madre* by Tamara Kamenszain and the long poem “H” — the last one from *Monodrama* (2009) by Carlito Azevedo — for not being recognized by their sick loved ones. When mutual recognition ends or is threatened, the narrator and the poetic subjects carry on their relationships forward by asserting themselves as familiar to those who no longer recognize them through their writings. In the second chapter, I argue that the writings that the narrators-protagonists of *Diário da queda* (2011) by Michel Laub and *Mar azul* (2012) by Paloma Vidal inherited are deeply marked by what was not transmitted to them because their family members did not write about the *Shoah* in the Second World War (1939-1945), in the case of *Diário da queda*, nor about the coup that overthrew President Juan Domingo Perón in Argentina in 1955, in the case of *Mar Azul*, although their ancestors were quite involved in those historical events. I conclude that, faced with memory loss of their loved ones and the impossibility of mutual recognition, the narrators and poetic subjects take responsibility by writing for the survival of the corrosive relationships and, therefore, for the maintenance of their existences and those of their sick loved ones in these unstable bonds.

Keywords: Memory and oblivion. Alzheimer. Corrosion of relationships. Contemporary Latin American literature. Carlito Azevedo. Michel Laub. Paloma Vidal. Sylvia Molloy. Tamara Kamenszain.



## RESUMEN

RAULINO, Renata Cristina Pereira. **Entre el recordar y el olvidar: la corrosión de relaciones afectivas en narrativas y poemas latinoamericanos contemporáneos**. 2022. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

En esta tesis analizo cómo las escrituras de narradores y sujetos poéticos de cinco textos literarios latinoamericanos contemporáneos se ven afectados por la erosión de sus relaciones con personajes enfermos de Alzheimer. En el primer capítulo analizo los impactos que sufren la narradora de *Desarticulaciones* (2010) de Sylvia Molloy y los sujetos poéticos de *El eco de mi madre* de Tamara Kamenszain y el poema largo “H” — el último de *Monodrama* (2009) de Carlito Azevedo — porque sus seres queridos enfermos no los reconocen. Cuando el reconocimiento mutuo termina o está amenazado, la narradora y los sujetos poéticos llevan adelante sus relaciones corroídas afirmándose como familiares de quienes ya no los reconocen a través de sus escritos. En el segundo capítulo argumento principalmente que las escrituras que heredaron los narradores-protagonistas de *Diário da queda* (2011) de Michel Laub y de *Mar azul* (2012) de Paloma Vidal están profundamente marcadas por lo que no se les transmitió, dado que sus parientes no escribieron sobre la Shoá en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), en el caso de *Diário da queda*, ni sobre el golpe que derrocó al presidente Juan Domingo Perón en Argentina en 1955, en el caso de *Mar Azul*, aunque sus antepasados hubieran estado muy involucrados en estos hechos históricos. Concluyo que, ante la pérdida de la memoria de sus seres queridos y la imposibilidad del reconocimiento mutuo, los narradores y los sujetos poéticos se responsabilizan escribiendo sobre la supervivencia de relaciones corroídas y, por lo tanto, por la conservación de sus existencias y de los seres queridos enfermos en estos lazos inestables.

Palabras clave: Memoria y olvido. Alzheimer. Corrosión de relaciones. Literatura latinoamericana contemporánea. Carlito Azevedo. Michel Laub. Paloma Vidal. Sylvia Molloy. Tamara Kamenszain.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1 QUANDO O FAMILIAR SE TORNA INFAMILIAR</b>	<b>14</b>
Considerações iniciais	14
A amiga lembrada e esquecida em <i>Desarticulaciones</i> , de Sylvia Molloy	19
A filha “desmadrada” : <i>El eco de mi madre</i> , de Tamara Kamenszain	34
O filho confundido: “H.”, de Carlito Azevedo	53
Considerações finais	65
<b>CAPÍTULO 2 O ESQUECIMENTO COMO HERANÇA</b>	<b>66</b>
Considerações iniciais	66
A transmissão do desejo de esquecimento em <i>Diário da queda</i> , de Michel Laub	72
Escrevendo com o pai ausente: <i>Mar azul</i> , de Paloma Vidal	89
Considerações finais	102
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>103</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>104</b>

## INTRODUÇÃO

Analiso nesta tese como as escritas de narradores e sujeitos poéticos de cinco textos literários latino-americanos são afetadas pela corrosão das relações com personagens doentes de Alzheimer, doença neurodegenerativa que pode levar o doente a perder a memória e, portanto, a capacidade de se comunicar, a noção de tempo, o senso de direção, a autopercepção e o autocontrole de maneira irreversível e contínua. Os cinco textos são os seguintes: a narrativa em fragmentos *Desarticulaciones* (2010), de Sylvia Molloy; o poemário *El eco de mi madre* (2010), de Tamara Kamenszain; o poema longo e em prosa “H.” — o último de *Monodrama* (2009), de Carlito Azevedo; e os romances *Diário da queda* (2011), de Michel Laub e *Mar azul* (2012), de Paloma Vidal.

Em *Desarticulaciones*, a narradora anota suas visitas a ML., amiga de longa data e ex-amante, mostrando como a relação entre elas se tornou instável devido à deterioração da memória de ML., quem vai apagando as lembranças que ambas compartilham, desconhecendo às vezes a narradora como amiga.

Em *El eco de mi madre*, a sujeita poética escreve poemas sobre os últimos dias da mãe com Alzheimer, quem não reconhece mais os seus familiares, inclusive a filha que escreve. O eco refere-se à perda da memória e sua conseqüente fala desarticulada e repetitiva.

Em “H.” o filho, que é o sujeito poético, mostra como a sua vida se transforma quando descobre que sua mãe está com Alzheimer e morrendo especialmente porque ela o confunde com outros familiares por causa dessa doença.

Em *Diário da queda*, o filho, aquele que narra o romance, escreve sobre a história de três gerações de sua família de origem judaica: a dele, a de seu pai e a de seu avô, sobrevivente de Auschwitz, comparado metaforicamente a um doente de Alzheimer porque não escreve o que viveu nesse campo. Por sua vez, a descoberta de que o pai está com Alzheimer é o que dispara a narrativa.

Em *Mar azul*, a narradora encontra as anotações do pai morto, quem provavelmente se exilou em Brasília nos anos 50 por se opor ao regime militar que derrubou o presidente Juan Domingo Perón em 1955. Talvez, no fim da vida, ele padeceu de Alzheimer e combatia a perda da sua memória anotando o que estava esquecendo. A narradora escreve nos versos das folhas dos cadernos paternos sobre como a relação entre eles estava corroída antes do advento dessa doença, mas esta intensifica e explicita tal corrosão.

Segundo Sergio Chejfec (2015) em “Lengua simple, nombre”: “[...] [E]scribir no es recordar; sino al contrario, delimitar lo que es imposible de recuperar” (on-line). No caso dos

textos do *corpus* desta tese, se explicita as dificuldades em escrever as lembranças compartilhadas que estão se perdendo e que ainda sobrevivem como resto no presente, construindo a amiga e os familiares com Alzheimer como seres que especialmente se esquecem. Por isso, os narradores e os sujeitos poéticos são semelhantes aos narradores que Jeanne Marie Gagnebin (2014) identifica em *Lembrar, escrever, esquecer*. Neste livro, Gagnebin reflete sobre a narração em ruínas nos ensaios de Walter Benjamin e, para ela, nesses textos, diante das marcas de uma ausência do passado, o narrador se coloca em uma posição mais humilde, semelhante ao catador de sucata e de lixo, personagem dos grandes centros urbanos “que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza [...], mas também pelo desejo de não deixar nada se perder” (GAGNEBIN, 2014, p. 53) para mostrar o que se perdeu, o vazio na própria escrita.

A escrita pode ser um ato de memória em si e, por isso, é produtora de lembranças e esquecimentos em uma contemporaneidade na qual exercer a memória é uma prática intensa. Em *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*, Andreas Huyssen (2002) argumenta que um fenômeno importante dos últimos anos é o surgimento da memória como preocupação central nas sociedades ocidentais desde os eventos coletivos e traumáticos do século XX, tais como a *Shoá*, a queda do muro de Berlim e o fim das ditaduras militares latino-americanas. Segundo o autor, isso aconteceu porque nós ocidentais desejamos alguma perduração temporal em um mundo instável e acelerado, apesar de estarmos conscientes da transitoriedade e incompletude da memória.

Por sua vez, concordo com Harald Weinrich (2001) quando, em *Lete: arte e crítica do esquecimento*, argumenta que a escrita é aliada do olvido porque a revolução escritural das sociedades ocidentais reduziu a capacidade de lembrar, ampliando a tendência humana a esquecer. Por isso, muitas vezes, escrever se relaciona a uma memória que expõe suas limitações, que produz mais esquecimentos do que lembranças, delimitando, como disse Chejfec (2015) mais acima, o que é impossível de recuperar.

Os textos que analisamos nesta tese são escritas de si em que os sujeitos existem em relação: entre amigas em *Desarticulaciones*; entre mãe e filho em “H.”; entre mãe e filha em *El eco de mi madre*; entre avô, pai e neto-filho em *Diário da queda*; e entre pai e filha em *Mar azul*. Por isso, as relações com os doentes de Alzheimer — inclusive o avô do narrador de *Diário da queda*, comparado no romance a alguém com Alzheimer por não ter escrito sobre sua passagem por Auschwitz e a nova família que constituiu quando chegou no Brasil — se desestabilizam quando os enfermos não reconhecem os narradores e os sujeitos

poéticos, ou não reconhecerão, no caso do pai do narrador de *Diário da queda*, como alguém que lhes é familiar.

Em *Desarticulaciones*, “H.” e *El eco de mi madre*, o Alzheimer é fundamental para a corrosão dos vínculos e a História não é algo que atravesse de maneira importante esses mesmos vínculos. Em contrapartida, em *Diário da queda* e *Mar azul*, as relações entre os narradores e seus pais doentes são corroídas especialmente por acontecimentos históricos — a *Shoá*, no caso do primeiro romance e a ditadura militar argentina, no segundo — e o esquecimento causado pelo Alzheimer intensifica e explicita a instabilidade dessas relações familiares.

Por isso, dividi a tese em dois capítulos, que sintetizo nos próximos dois parágrafos.

Em “Quando o familiar se torna infamiliar”, primeiro capítulo da tese, analiso os impactos de a narradora e os sujeitos poéticos não serem reconhecidos como amiga em *Desarticulaciones*, como filha em *El eco de mi madre* e como filho em “H.” pelos seus amados com Alzheimer. Nestes textos, findo ou ameaçado o reconhecimento mútuo, os sujeitos poéticos e a narradora levam essas relações por um fio adiante ao se afirmarem enquanto familiares para quem não mais os reconhece como tais através de suas escritas. Ademais, no caso de *El eco de mi madre* e “H”, o sujeito e a sujeita escrevem estar conscientes da morte de suas mães antes de acontecer, sendo o Alzheimer um disparador de um luto antecipado.

Por sua vez, no segundo capítulo, “O esquecimento como herança”, argumento que os escritos que os narradores de *Diário da queda* e *Mar azul* herdaram<sup>1</sup> estão profundamente marcados pelo que não lhes foi transmitido porque seus familiares não escreveram sobre a *Shoá* na Segunda Guerra Mundial (1939-1945), no caso de *Diário da queda*, e o golpe que derrubou o presidente Perón na Argentina em 1955, no caso de *Mar azul*, apesar de seus antepassados estarem bastante envolvidos nesses acontecimentos. Por isso, estou de acordo com os introdutores de *Lazos de familia* (2004) quando afirmam que:

El devenir familiar a lo largo de los siglos ha demostrado estar más cerca de las diferencias que de las coincidencias, más próximo a los antagonismos que a los acuerdos incondicionales. Antes que una afinidad sentimental plena, suele ser la violencia el signo de la perpetuación de los linajes y las sucesiones. Los términos de este conflicto no son sólo privados sino [...] sobre todo políticos (p. 20).

---

<sup>1</sup> Penso em herança como Gina Saraceni (2008) pensou em *Escribir hacia atrás*, “no como un patrimonio de bienes incuestionables y definitivos sino como legado amenazado por la dispersión y la pérdida, en constante tensión entre acumulación y desperdicio” (p. 18), cabendo ao herdeiro interpretar esse legado.

Dessa maneira, mostro neste capítulo como essa não transmissão fragiliza as relações porque, para os narradores, não transmitir é não reconhecê-los como familiares. Essa fragilidade se intensifica com o Alzheimer que acomete os pais dos narradores.

Além de motivadores, os familiares e amigos são os destinatários dos escritos do que os sujeitos poéticos e os narradores escrevem. Entretanto, esses endereçamentos estão tão corroídos como as relações porque os destinatários são incapazes de responder ao que lhes é destinado por estarem perdendo a memória (*Desarticulaciones, El eco de mi madre* e “H”.) ou por estarem mortos (*El eco de mi madre, “H.”, Diário da queda e Mar azul*), com exceção do pai do narrador de *Diário da queda*, quem escreve para o filho enquanto o Alzheimer não lhe rouba suas lembranças ou sua capacidade de escrever.

Segundo Judith Butler (2019) em *Vida precária: os poderes do luto e da violência*, o luto é o que mais evidencia a nossa existência em relação. Segundo a filósofa:

Quando perdemos certas pessoas, ou quando somos despossuídos de um lugar, ou de uma comunidade, podemos simplesmente sentir que estamos passando por algo temporário, que o luto passará e que alguma restauração da ordem anterior será alcançada. Mas talvez, quando passamos pelo que passamos, algo sobre o que somos nos é revelado, algo que delinea os laços que mantemos com os outros, que nos mostra que esses laços constituem o que somos, laços e elos que nos compõem. Não é como se um “eu” existisse independentemente aqui, e então simplesmente perdesse um “você” ali, especialmente se o apego ao “você” é parte do que compõe o “eu”. Se eu perco você, nessas condições, não apenas passo pelo luto da perda, mas tomo-me inescrutável a mim mesmo. Quem “sou” eu, sem você? Quando perdemos alguns desses laços que nos constituem, não sabemos quem somos ou o que fazer. De certa maneira, acho que perdi “você” apenas para descobrir que “eu” desapareci também. De outra maneira, talvez o que eu tenha perdido “em” você, aquilo para o qual não tenho um vocabulário pronto, seja uma relacionalidade composta não exclusivamente nem de mim e nem de você, mas concebida como o laço pelo qual esses termos são diferenciados e relacionados (BUTLER, 2019, p. 42).

Por conseguinte, os textos que analiso nesta tese são escritas em luto porque estão movidas pela perda do reconhecimento mútuo — causado ou intensificado pelo Alzheimer —, pressuposto de relações mais ou menos estáveis. No entanto, as mesmas escritas endereçadas mas sem resposta possível sustentam por um fio a existência desses mesmos laços frágeis porque o próprio ato de endereçar a escrita pressupõe uma relação. Por isso, escrever é menos uma tentativa de salvação do que uma forma de luto, menos a autoafirmação de uma relação ou de si mesmo do que uma reflexão sobre a fragilidade dos relacionamentos.

## CAPÍTULO 1 QUANDO O FAMILIAR SE TORNA INFAMILIAR

### Considerações iniciais

*Desarticulaciones*, de Sylvia Molloy; *El eco de mi madre*, de Tamara Kamenszain e “H.”, de Carlito Azevedo são textos autobiográficos porque as próprias vidas e relações dos autores com pessoas próximas com Alzheimer são o motivo original do que escrevem. Talvez seja por isso que a narradora e os sujeitos poéticos dos poemas esclarecem que são eles que escrevem os textos, levando os leitores a identificá-los com seus autores, o que se evidencia em entrevistas que os três deram porque os entrevistadores perguntam sobre a amiga de Molloy e sobre as mães de Azevedo e Kamenszain quando falam sobre esses livros.

Apesar de escreverem em primeira pessoa, a narradora e os sujeitos poéticos não são autocentrados porque se constroem em relações com pessoas doentes de Alzheimer, enfermidade que ameaça as relações em si porque, entre outras razões, um dos efeitos desta enfermidade é o doente desconhecer, ainda que de maneira mais ou menos intermitente, com quem se relacionam, o que corrói o vínculo.

Em uma entrevista em vídeo<sup>2</sup>, Sylvia Molloy enfatiza que sua maior preocupação é não reconhecer membros da família em fotos. De maneira semelhante, o fato de serem esquecidos por pessoas próximas é fundamental para a escrita da narradora e dos sujeitos poéticos. Por isso, neste capítulo, argumento que a escrita desses textos expressa a continuidade instável de uma relação com entes queridos que não se lembram quem são esses escritores, sendo que em *Desarticulaciones* o esquecimento oscila, o que não acontece em “H.” e nem em *El eco de mi madre*.

Em *Desarticulaciones*, a narradora anota em fragmentos seus encontros com ML., amiga que ora a reconhece como tal e ora não por estar com Alzheimer. Devido aos esquecimentos intermitentes de ML., essa amizade oscila, deixando-a por um fio. Por sua vez, nos poemas de *El eco de mi madre*, a filha enfatiza o contraditório de cuidar e se lembrar da mãe com Alzheimer, quem a esqueceu. Já em “H.” — último e mais longo poema de *Monodrama*, de Carlito Azevedo —, o filho escreve como essa doença faz com que a sua mãe o desconheça e o confunda com outros familiares, como marido, irmão e pai.

---

<sup>2</sup> MOLLOY, Sylvia. **Retazos: una conversación con Sylvia Molloy**. [s. l.:s.n], 2019. 1 vídeo (29 min.). Entrevista concedida a Soledad Marambio. Disponível em <[https://vimeo.com/357527188?ref=fb-share&1&fbclid=IwAR1RYA5V1QexgVLvXR3\\_ovcF7H-KD43SIUvoFQ8tkri6PBArcWSUTPo\\_Pjo](https://vimeo.com/357527188?ref=fb-share&1&fbclid=IwAR1RYA5V1QexgVLvXR3_ovcF7H-KD43SIUvoFQ8tkri6PBArcWSUTPo_Pjo)>. Acesso em 04 nov. 2021.

Sendo assim, para a narradora e os sujeitos poéticos, não ser lembrado significa não ser reconhecido por esses enfermos de Alzheimer como amiga em *Desarticulaciones*, como filha em *El eco de mi madre* e como filho em “H.”. Portanto, temporária ou mais longamente dependendo do texto que analiso neste capítulo, os que poetizam e a que narra são infamiliars para os seus amados enfermos, ideia que Freud (2019) explora em *O infamiliar* para se referir a momentos quando o que era familiar se torna infamiliar, desconhecido ou estranho porque foi esquecido<sup>3</sup>.

Ademais, isso não parece acontecer porque os sujeitos poéticos e a narradora sabem que ser desconhecido dos entes queridos com Alzheimer é um efeito de estar doente, e escrever permite que eles mantenham essa intimidade ao afirmar seus papéis como amigos, filhas e filhos.

Essa infamiliaridade intensa inquieta a narradora e os sujeitos poéticos, pois ameaça a intimidade das relações já que, mesmo que esses relacionamentos não cessem totalmente nos textos, segundo François Jullien (2016) em *Lo íntimo*, a intimidade acontece quando um “eu” coexiste com um “tu” em reciprocidade. Portanto, a que narra e os que poetizam estão em luto porque perdem a intimidade com os personagens enfermos quando colapsa o reconhecimento mútuo em *El eco de mi madre* e “H” e quando oscila em *Desarticulaciones* já que é impossível permanecer íntimo de quem os desconhece, mesmo que a intimidade sobreviva nas memórias desses escritores, sobrevivência que talvez impeça que o infamiliar causasse outros sentimentos que Freud (2019) aponta como os mais comuns, como o horror. Isso também parece não acontecer porque eles sabem que ser desconhecidos para esses amados é um efeito do Alzheimer, como afirmei mais acima.

Além disso, às vezes os sujeitos poéticos e a narradora não reconhecem os personagens doentes porque o Alzheimer altera as subjetividades dos últimos, tornando-as instáveis. Em maior ou menor grau, as transformações dos enfermos em sujeitos diferentes de quem conheciam levam a relações com alguém subjetivamente instável para que o vínculo continue, embora de forma diferente e ameaçado por tal instabilidade. Entretanto, segundo Daniela Feriani (2017), tal percepção vacila na visão de quem conviveu e convive com o

---

<sup>3</sup> Partindo de suas observações clínicas e da análise do conto “O homem da areia”, do escritor alemão E. T. A. Hoffman, Freud percebe que quando o sujeito se depara com uma situação ou alguém que causa uma enorme inquietação, medo, horror ou grande desconforto foi também devido a algo que lhe era mais familiar, mas foi esquecido porque recalado. Por isso, conclui que dificilmente percebemos como estranho algo ou alguém que não conhecemos. Além dessas situações clínicas e literárias, Freud relata um caso que lhe aconteceu como exemplo de uma situação infamiliar: em uma viagem de trem a noite, ele não reconheceu o seu próprio reflexo no espelho durante alguns minutos e se assustou. Essa situação de não-autorreconhecimento é muito comum para doentes de Alzheimer e algo que a sujeita de *El eco de mi madre* aponta nos seus poemas.



doente porque há nessa percepção uma oscilação entre quem o enfermo era antes e depois da manifestação da enfermidade.

Por sua vez, na introdução à antologia de narrativas breves *Excesos del cuerpo*, Javier Guerrero e Nathalie Bouzaglo (2009) argumentam que na literatura produzida no século XXI, o corpo doente não é só tema ou matéria para a escrita, mas ponto de partida em que os personagens ressignificam sua própria existência. No mesmo sentido, em “La mirada médica y el cuerpo subversivo: la enfermedad como posibilidad vital”, artigo do livro *Cuerpos presentes*, Daniela Giménez (2017) define a enfermidade como um desvio do que a sociedade considera um corpo saudável:

Desde la mirada divina, como consecuencia de un pecado mortal, o desde la mirada secular, como modo de habitar la alteridad, se divisa en el cuerpo enfermo un sustrato, una suma exponencial de significados que rebasan los meros síntomas o dolores concretos. Sobre el estatuto físico y moral del enfermo, de los comportamientos y hábitos generales de la sociedad en su conjunto, de los imaginarios de lo exótico, lo extraño y lo catastrófico, la enfermedad siempre da cuenta de un desvío o un hiato irreconciliable entre el que la porta y un cuerpo saludable (p. 57).

Em síntese, a doença perturba a percepção unívoca e estabelecida que a sociedade tem do sujeito que adocece porque na enfermidade radica a potencialidade de o sujeito se transformar em um ser-corpo estranho, diferente de si. Por isso, a enfermidade passa a ser uma parte crucial dele, principalmente quando incurável.

Devido à doença, ficamos mais conscientes da existência do corpo, porque prestamos mais atenção nele quando está doente ou com dor. Sobre isso, em “Cuerpos vulnerados”, outro artigo do livro *Cuerpos presentes*, Alicia Montes (2017) afirma que a ferida é uma lembrança da vulnerabilidade dos nossos corpos.

Por sua vez, em “Narrating the limits of narration: Alzheimer’s disease in contemporary literary texts”, artigo do livro *Popularizing dementia*, Irmela Krüger-Fürhoff (2015) argumenta que doenças como o Alzheimer explicitam mais a transformação do doente porque modificam a maneira como uma pessoa se comporta. No caso dos textos que analisarei neste capítulo, em maior ou menor medida, a narradora e os sujeitos poéticos percebem que os personagens com Alzheimer oscilam em suas atitudes, que ora correspondem à personalidade “de sempre” desses enfermos, ora é a doença agindo através deles. Portanto, a doença não transforma nem destrói os enfermos, mas torna mais inconstantes as suas subjetividades e, por conseguinte, mais imprevisíveis. Sobre isso, Gabriela Simón e Laura Raso (2015) afirmam o seguinte em “Una vitalidad desesperada: la escritura del duelo en *Desarticulaciones* de Sylvia Molloy”:

ML no está muerta, pero no es la viva que la narradora conoció. Es una vida otra, una vida en viaje, una vida que ya no le pertenece a nadie ni a nada. La desarticulación es su modo de ser-estar, deviene desarticulaciones desde la mirada de la que se despide sin poder dejar de querer-asir a la que se está yendo (p. 37).

No caso de *El eco de mi madre* e “H.”, antes de morrerem, a desarticulação também é uma forma de ser das mães enfermas porque os sujeitos poéticos-filhos notam a transformação de suas mães pelo Alzheimer, pois se lembram de quem elas eram antes da doença.

Em contrapartida, segundo Lucy Burke (2014) em “Oneself as Another: Intersubjectivity and Ethics in Alzheimer's illness narratives”, textos literários de sujeitos próximos a doentes de Alzheimer — se referindo especialmente às narrativas de filhos e filhas com mães e pais com essa doença — possuem uma dimensão ética porque evidenciam que o lugar da subjetividade não está somente em um espaço mental interno, mas também possui uma dimensão social porque os filhos e filhas, ao narrarem, atuam como co-autores ou co-constructores da identidade da pessoa com Alzheimer. No caso dos textos que analisarei neste capítulo, embora transformados pela doença, quem escreve não esquece quem os está esquecendo, porque a posição dos últimos na relação não está ameaçada: ML. ainda é amiga da narradora de *Desarticulaciones*, a mãe ainda é mãe do sujeito poético de *El eco de mi madre* e H. ainda é a mãe do sujeito poético de “H.”.

Enquanto os enfermos estão vivos — e também quando morrem, como é o caso das mães de *El eco de mi madre* e “H.” —, escrever é uma maneira de a narradora e os sujeitos poéticos continuarem a se conectar com quem lhes são próximos porque eles são os principais motivos de suas escrituras. Ademais, a escrita é uma forma dos que poetizam e da que narra se auto-reconhecerem enquanto amiga, filha e filho nessas relações em que o reconhecimento mútuo foi corroído pelo esquecimento. Portanto, escrevem os efeitos do esquecimento de si por parte dos enfermos enquanto esse esquecimento ainda não é definitivo, mas em muito breve será.

Além disso, os sujeitos poéticos que escrevem especialmente como filhos nos poemas que analiso neste capítulo assumem o papel de cuidadores, função que cabia às mães em um passado compartilhado e perdido, o que indica uma inversão de papéis provocado pela doença. A filha de *El eco de mi madre* é cuidadora de sua mãe e resiste em interná-la em um asilo porque não se sente mais capaz de cuidar dela quando chega mais perto de morrer. No caso de “H.”, o filho compartilha o cuidado da mãe com enfermeiras e é o único da família que ainda mora com ela.

Os sujeitos poéticos e a narradora não se esquecem, não abandonam, não param de se relacionar com quem os está esquecendo, mas eles sabem que os estão perdendo. Em *Luto e Melancolia*, Freud (2014) argumenta que o sujeito perde parte de si quando perde um objeto, como alguém amado. É clara a adesão objeto-sujeito nos textos que analiso nesta tese porque os sujeitos existem em relação e o esquecimento desestabiliza esse modo de ser, evidenciando a sobrevivência frágil dessas relações. Dessa maneira, diante da intimidade em colapso, escrever é uma forma de manter essa intimidade porque se afirmam como amiga, filha e filho para se contrapor ao desconhecimento da amiga e das mães, o que faz sobreviver a relação, ainda que por um esforço unilateral da parte dos sujeitos poéticos e da narradora.

Sendo assim, de maneira semelhante ao Barthes (2011) de *Diario de duelo*<sup>4</sup>, a força por trás desses escritos foi o luto pelo objeto amado que está se perdendo devido ao desaparecimento da relação em um futuro muito próximo porque eles deixam de ser familiares de forma mais ou menos previsível para os personagens com Alzheimer, pois os doentes esquecem o que foram juntos em um passado que só continuava a existir porque fazia sentido compartilhá-lo no presente. Além disso, o processo de luto é prolongado e intensificado pela morte iminente de ML. em *Desarticulaciones* e pelas mortes das mães em *El eco de mi madre* e “H.”.

---

<sup>4</sup> Em uma entrada do *Diario de duelo* de 6 de novembro de 1977, Barthes afirma: “Mi duelo es el de la relación cariñosa” (2011, p. 42).

## A amiga lembrada e esquecida em *Desarticulaciones*, de Sylvia Molloy

Para Sylvia Molloy, narrar é lembrar repetidas vezes de maneiras diferentes. Na entrevista em vídeo que mencionei, a autora alega não ter imaginação porque a matéria de sua literatura está baseada nas suas próprias lembranças, afirmação que também está<sup>5</sup> num retrato que a autora fez de si em “Entre traslados y regresos” e que relaciona com o seu deslocamento para a França e para os Estados Unidos porque a sua escrita da memória é uma maneira de voltar a um passado no país de origem:

Yo me pregunto [...] si hubiera escrito ficción de haberme quedado en Buenos Aires. Creo que ese gesto liberador que es para mí escribir ficción y armar tramas a partir de recuerdos borrosos, acaso inventados, se lo debo, en buena parte, al exilio. Vuelvo bastante al pasado, no con gesto nostálgico sino como una solución expeditiva para poder seguir escribiendo. Ese pasado, recordado o imaginado, es como mi arsenal de realidad (MOLLOY, 2001, p. 13).

A autora salienta o uso do seu material autobiográfico não para negar a ficção/invenção no que escreve ou o que há de inventivo na memória, mas sim para marcar que seus livros são escritas da memória de outros tempos-espacos em que viveu e pessoas com quem se relacionou, sejam as mais ficcionais como os romances *En breve cárcel* (1981) e *El común olvido* (2002), sejam as mais evidentemente autobiográficas como *Varia imaginación* (2003), *Desarticulaciones* (2010), *Vivir entre lenguas* (2016) e *Citas de lectura* (2017) ou seja um livro mais acadêmico sobre as formas da autobiografia na literatura hispano-americana como *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America* (1991)<sup>6</sup>. Por exemplo, no autorretrato que mencionei, Molloy explica como um resto mínimo de uma lembrança imprecisa foi o ponto de partida de *El común olvido*: “cuando murió mi madre encontré entre sus cosas un viejo billete de un peso argentino en el que había anotadas algunas palabras, y este ha sido el punto de partida de esta nueva novela” (MOLLOY 2001, p. 13). Curiosamente, em uma entrevista para *La Nación*, Molloy (2006) aponta como outro ponto de partida desse romance o desaparecimento das cinzas da sua mãe, mostrando como as lembranças mudam com o passar do tempo e a medida que ela repete quais lembranças imprecisas e incertas estão contidas nos seus textos. Sendo assim, a memória é um material infiel e criativo que se escreve em fragmentos de restos de lembranças arruinadas e imprecisas porque o esquecimento domina a memória, ainda que saudável e profusa como a da autora,

---

<sup>5</sup> Molloy muitas vezes repete o que já disse ou escreveu, demonstrando a importância de certos temas para ela como, por exemplo, a escrita da memória, a relação entre memória e ficção, escrever em trânsito e a sua relação com o espanhol argentino, o inglês e o francês.

<sup>6</sup> Este livro foi traduzido para o espanhol em 1996 com o título *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, livro também traduzido para o português em 2003 como *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica*.

excesso que ela percebe como uma compensação e como um antídoto para o pânico pela perda da memória de ML. e pela sua própria perda de memória depois de passar um tempo internada, episódio que ela relata no fragmento de *Desarticulaciones* intitulado “Fractura”. Por isso, tanto vale o que se recupera dos restos de lembranças como o que é esquecido.

Em contrapartida, em entrevista para a *Página/12*, a autora (2011) contrasta o caráter mais memorialístico de seus livros ficcionais anteriores com a necessidade urgente de escrever um testemunho do que estava vivendo com a amiga enferma no presente, necessidade que a levou a escrever *Desarticulaciones*:

[...] [M]is ficciones anteriores también trabajaban con la memoria, con recuerdos personales que se utilizaban ya ficcionalmente, como en *En breve cárcel* y *El común olvido*, ya autobiográficamente, como en *Varia imaginación*; y aclaro al pasar que esta división entre autobiografía y ficción es completamente inestable. En *Desarticulaciones* me impulsaba otro propósito, que era atestiguar algo que estaba pasando ahora mismo, ante mis ojos, y que cambiaba todos los días. Algo que yo estaba viviendo, no recordando, y que contribuía a armar (MOLLOY, 2011).

Para Kamenszain (2016) em “Narrarse a sí misma, versificar a la otra (el caso Molloy-Kamenszain)” — ensaio em que escreve sobre *Desarticulaciones* e *El eco de mi madre*, presente no livro *Una intimidad inofensiva* —, os textos de Molloy possuem o espírito da anotação porque neles há sujeitos afetados pelo seu entorno e com quem se relacionam através do que escrevem, assim como os sujeitos poéticos de *El eco de mi madre* e “H.”, como mostro nas próximas análises. Entretanto, enquanto os livros anteriores de Molloy as lembranças que servem de material são mais distantes do presente da escrita, o objetivo de *Desarticulaciones* é testemunhar uma relação que está se corroendo porque ML. oscila em reconhecer a narradora como amiga, um passado tão próximo ao tempo da escrita que as temporalidades se fundem já que o que a narradora escreve no presente se torna um passado muito recente através da própria escritura. Para isso, a forma de testemunhar uma relação em corrosão é um texto de tom diarístico, tom que a autora adotou para a narradora-escritora desde o manuscrito do livro, como afirma em uma entrevista para o *Clarín*:

[...][E]n un primer momento [escribir] fue un acto de autoprotección. Pensé que si yo registraba semanalmente mis visitas a mi amiga la tarea no me resultaría tan triste y empecé a anotar, muy brevemente, como en un diario, esos encuentros (MOLLOY, 2010, grifo meu).

A voz narrativa relata cada visita que faz à amiga em fragmentos similares as entradas de um diário aparentemente escritas imediatamente após seus encontros, explicitando a oscilação da memória de ML. e, portanto, da relação entre elas.

No diário, há o fluxo mais ou menos constante de anotações acompanhadas por uma data, a dicção pessoal e a atenção aos detalhes da vida cotidiana. A imposição do calendário

— única cláusula dessa forma, segundo Blanchot (2005) em “O diário íntimo e a narrativa”  
— cria textos em fragmentos. Portanto, essa forma de anotação expressa o seu próprio processo: uma escrita de si em que o diarista se constrói e se desconstrói a si mesmo, o mundo ao seu redor e as pessoas com quem se relaciona. Em *Desarticulaciones*, a narradora não testemunha sobre si ou sobre ML. como seres independentes, mas sim sobre ela e a amiga em uma relação em corrosão. Por exemplo:

Al escribirla me tienta la idea de hacerlo como era antes, concretamente cuando la conocí, de recomponerla en su momento de mayor fuerza y no en su derrumbe. Pero no se trata de eso, me digo, no se trata de eso: no escribo para remendar huecos y hacerle creer a alguien (a mí misma) que aquí no ha pasado nada sino para atestiguar incoherencias, hiatos, silencios (MOLLOY, 2010, p. 38).

Sendo assim, a narração se desvia da reconstrução de um passado para se concentrar na sua inevitável perda, no esquecimento e nos restos de lembranças que ainda sobrevivem porque, ao relatar os efeitos da enfermidade da amiga como parte fundamental do seu presente, a narradora simultaneamente luta e conta com o esquecimento de ML. para escrever sobre a sua amizade com ela. Por isso, o tom diarístico concretiza as falhas da memória porque escreve sobre a relação com uma amiga que sofre de uma doença incurável que expande o esquecimento, expansão que talvez explique a ausência de datas porque o Alzheimer compromete a noção de passagem do tempo. A dominância do olvido também precariza ainda mais uma escrita já frágil porque, segundo Adriana Kanzepolsky (2017) em “Diários e memória”, no livro *Em torno da memória*, um diarista escrevendo sobre um passado recente não seleciona ou edita de forma eficiente porque não há distanciamento temporal suficiente entre as enunciações diarística e o passado que deseja escrever. Por sua vez, para o escritor Abelardo Castillo (2017) em “Las razones existenciales”, ao contrário de outros escritos memorialísticos, a função existencial dos diários é o esquecimento:

Un diario es [...] una forma de olvidar lo que pasa. Esa es la diferencia con las memorias. En un diario uno anota para olvidar, para sacarse algo de encima; en las memorias se hace el camino inverso: la idea es recordar (p 90, grifo meu).

Em “El diario personal en la literatura: teoría del diario literario”, Álvaro Luque Amo (2016) aponta que o diário é uma forma de anotação em que o diarista é o protagonista e o único ponto de vista. De fato, a narradora de *Desarticulaciones* é a protagonista, mas não a única porque é a relação com a amiga enferma que a motiva a escrever. Por isso, para mostrar como o Alzheimer de ML. afeta suas percepções e vivências cotidianas com a amiga, a narradora deixa em segundo plano experiências que não são afetadas pela doença. Portanto, além de precária, a prática diarística também é passageira porque, segundo Philippe Lejeune

(2008) em *O pacto autobiográfico*, a maioria dos diaristas anota somente uma parte de sua vida, geralmente uma crise, como a descoberta e a convivência com um doente de Alzheimer que pode esquecer a qualquer momento quem é a diarista. O ordinário do dia a dia escrito é afetado reiteradamente pela extraordinária doença de Alzheimer.

A narradora-diarista não pode ter certeza do futuro da relação porque escreve sobre um presente corroído pelo esquecimento alheio. Em “El fondo de los fondos”, Alan Pauls (2005) sustenta que a principal pergunta de um diarista é “Em quem eu estou me transformando?” porque, ao anotar especialmente sobre o seu presente ou passado mais próximos, o diarista explicita a sua ignorância sobre o futuro. No caso de *Desarticulaciones*, penso em outras perguntas não ditas e sem resposta como “Em que a minha relação com a minha amiga com Alzheimer está se transformando?”, “A minha relação com ML. vai acabar antes da sua morte?” ou “Eu não vou mais ser reconhecida/lembrada um dia?”. Como o futuro é nitidamente imprevisível e o passado compartilhado é cada vez mais desgastado pela doença de Alzheimer, o presente é o único tempo que por enquanto resta para as amigas.

Na entrevista publicada no jornal *Clarín*, Molloy afirma que *Desarticulaciones* não é linear porque a narradora relata principalmente o vaivém da memória de ML., amiga que ora se lembra de como ler, ora não se lembra, ora sabe seu próprio nome e ora não sabe porque está com Alzheimer. Por isso, argumento que a desestabilização da amizade entre ML. e a narradora ocorre devido ao vaivém da memória da primeira porque ela oscila em reconhecer a voz narrativa como sua amiga de longa data. Entretanto, a relação sobrevive nesta oscilação porque a narradora continua a compartilhar restos de lembranças em conversas com ML. dado que, como a narradora diz, “para mantener una conversación — para mantener una relación — es necesario hacer memoria juntas o jugar a hacerla” (MOLLOY, 2010, p. 33). Portanto, a narradora assume a responsabilidade de manter a amizade, recorrendo inclusive à invenção de lembranças passíveis de ser compartilhadas .

Por ser um texto autobiográfico, a narradora usa iniciais para se referir às pessoas do círculo social de ML. e seu para proteger as suas identidades, algo que Molloy fez em outros de seus livros. Entretanto, *Desarticulaciones* não é um “roman à clef” como *En breve cárcel*, primeiro romance de Molloy, porque a autora não substitui nomes de personagens reais/autobiográficos por nomes inventados para esconder as suas identidades. Além dessa função protetora, iniciais como ML. são outra forma de expressar a memória desequilibrada de um doente de Alzheimer. Sobre elas, em “Retóricas del cuerpo/Retóricas del género. Desplazar-nombrar-habitar”, Silvia Barei (2013) afirma o seguinte:

No es casualidad que la narradora elija llamar a su amiga ML (y no, pongamos por decir algo María Luisa o Mónica Luciani). ML pierde su nombre completo junto con su memoria, con su enfermedad, con su conciencia como sujeto. ML ‘era’ una editora exitosa, una traductora excelente, una amante amorosa, etc., es decir, un sujeto con otros atributos que ahora ha perdido o al menos para ella misma, se hacen desconocidos (p. 132).

Para ML., os nomes estão se esvaziando de sentido porque ela, ainda que não definitivamente, esquece as pessoas à sua volta, especialmente a narradora, S.. Em *Memorias para Paul de Man*, Derrida (2008) diz que a condição do morto é não poder responder ao seu nome:

Lo que nos constriñe a pensar (sin jamás creer en él) en un “duelo verdadero” (si hay tal) es la esencia del nombre propio. Lo que en nuestra tristeza llamamos la vida de Paul de Man es, en nuestra memoria, el momento en que Paul de Man mismo podía responder al nombre, Paul de Man, y responder en y al nombre de Paul de Man. En el momento de la muerte el nombre propio permanece; a través de él podemos nombrar, llamar, invocar, designar, pero sabemos, podemos *pensar* (y este pensamiento no se puede reducir a mera memoria, aunque proviene de un recuerdo) que Paul de Man mismo, el portador de este nombre y único polo de estos actos, estas referencias, nunca volverá a responder a él, nunca responderá él mismo, nunca más, excepto a través de lo que misteriosamente llamamos memoria (p. 60).

No caso de *Desarticulaciones*, a morte está à espreita, mas nunca chega. No entanto, quem não pode mais interpelar pelo nome é ML. e é talvez isso que as iniciais também expressam.

S. e ML. são interdependentes porque a narradora pensa a amizade como uma partilha da própria existência, de maneira similar a como Giorgio Agamben (2009) pensa essa relação em “O amigo”, ensaio onde afirma o seguinte:

Os amigos não con-dividem algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são con-divididos pela experiência da amizade. A amizade é a divisão que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida (p. 92).

S. narra e testemunha porque está perdendo uma relação e, por conseguinte, se perdendo<sup>7</sup>. Quando S. escreve que ML. não a reconhece como amiga, a primeira se torna infamiliar<sup>8</sup> para a enferma de Alzheimer e, ainda que provisoriamente, as duas deixam de con-dividir essa existência que é a amizade, relação em que o reconhecimento recíproco é crucial porque não existem fatores biológicos ou institucionais que a precedem ou garantem.

<sup>7</sup> Em “Argentina en la valija: la ficción de Molloy”, Ana Cuiñas (2011) afirma que uma perda é o ponto de partida de muitos dos livros da autora: “Renata falta a una cita con la narradora y eso desencadena la escritura de *En breve cárcel*; así como en *El común olvido* es la muerte de la madre la que precipita la narración. El pasado y la Argentina ausente es rememorada en *Varia imaginación* a partir de la pérdida de la torres gemelas; y, en *Desarticulaciones* la progresiva ausencia de memoria de una amiga es el motor de la narración. *Es claro: Molloy narra porque pierde*” (p. 69, grifo meu).

<sup>8</sup> Em “Ficciones de la autobiografía”, Molloy (1997) reconhece que as situações “uncanny”, infamiliar em inglês, que viveu “proveen un esquema, tanto estratégico como visual, para mis relatos, y esos momentos de reconocimiento [do “uncanny”] operan, para mí, como convocatoria” (p. 66).



É por isso que nem ML. e nem a narradora existem como seres autônomos, mas sim em uma relação que sobrevive em desarticulação.

No fragmento intitulado “De la propiedad en el lenguaje”, está uma das cenas de desconhecimento mais evidentes de *Desarticulaciones*:

“¿Te conoce todavía?”, me preguntan. “¿Cómo sabés que todavía te conoce?”. Efectivamente no lo sé, pero habitualmente respondo que sí, que sabe quién soy, para evitar más expresiones de pena. *Sospecho que si L. no le dijera mi nombre, antes de pasarle el teléfono cuando la llamo, o antes de abrirme la puerta cuando la voy a visitar, sería una extraña para ella.* De hecho, la mención de mi nombre ha perdido la capacidad de convocar, no provee mucha información. La impulsa, sí, a preguntarme por E. y por “el gato”, pero me consta que no sabe quién es E. porque me ha preguntado por ella en su presencia, cómo está tu compañerita. En cuanto a la mención del “gato” así, anónimo, es una expresión más de buenos modales. O acaso un lejano recuerdo de un arquetipo platónico, como si preguntara por la gatidad.

*Ayer descubrí que me había vuelto aún menos yo para ella.* La llamé y a pesar de que L. le pasó el teléfono diciéndole quién llamaba me habló de tú — de tú y no de vos — durante la conversación. Fue una conversación cordial y eminentemente correcta en un español que jamás hemos hablado. *Sentí que había perdido algo más de lo que quedaba de mí* (MOLLOY, 2010, p. 37, grifos meus).

S. suspeita no primeiro parágrafo acima que se a cuidadora não a nomeasse, ela seria infamiliar para ML. e ela confirma essa suspeita no segundo parágrafo. ML. não reconhece a narradora como amiga ao se dirigir a ela de maneira cordial em um espanhol que jamais conversaram e parece fingir reconhecê-la como alguém que ela deveria conhecer, mas que de fato não conhece. Além disso, o “vos” é uma característica marcante do espanhol falado na Argentina, característica potencializada pelo fato das duas viverem em outro país há muitos anos, os Estados Unidos. Consequentemente, elas conversavam em um espanhol argentino de outra época e repleto de traços comuns que tornavam a linguagem que elas compartilhavam em única e irreplicável em outras relações, como a narradora afirma no fragmento “Lengua y patria”:

Con nadie, me doy cada vez más cuenta, hablo la lengua que hablo con ella, un español si se quiere de entrecasa pero de una casa que nunca fue del todo la mía. Una casa de otra época, habitada por palabras que ya no se usan, que acaso (o no) usaron nuestras madres o abuelas, como porrazo, mangangá, creída, chucara, a la que te criaste, y por expresiones de amigos comunes ya muertos, qué me contds. Un español hecho de citas, pero entonces qué lenguaje no lo es; hablar es buscar complicidad: nos entendemos, sabemos de dónde somos. El lenguaje, después de todo, crea raíces y alberga anécdotas. Cuando hablo con otros — compatriotas, pongamos por caso — a veces uso alguna que otra de esas palabras o expresiones, cautelosamente, buscando el reconocimiento. A veces se da; otras, no.

Al hablar con ella me siento — o me sentía — conectada con un pasado no del todo ilusorio. Y con un lugar: el de *antes*. Ahora me encuentro hablando en un vacío: ya no hay casa, no hay antes, solo cámara de ecos (MOLLOY, 2010, p. 73).

Como apontei no início desta análise, Molloy alega que o que escreve toma como ponto de partida a memória porque está deslocada do seu país de origem por morar fora há muitos anos e a escrita da memória é um modo de fazer sobreviver um tempo e um lugar que sobrevivem em restos mínimos e cotidianos de lembranças imprecisas e fragmentadas, restos que estão, por exemplo, em palavras ouvidas ou lidas no passado no fragmento acima e é a escritura que interessa a Molloy fazer, como afirma em “Literatura, una patria sin fronteras” (2013):

Lo que me interesa principalmente es la escritura que resulta del traslado, la escritura como traslado, como traducción; la escritura desde un lugar que no es del todo propio y sin duda no lo será nunca, un lugar donde subsiste siempre un resto de extranjería y de extrañeza, donde se aprende una lengua nueva pero se escribe en la lengua que se trajo, y donde, si por azar uno oye hablar en castellano en la calle, uno se siente interpelado y se da vuelta: me están hablando. A mí.

Sobre isso, em “Ir y venir”, Leonor Arfuch (2021) sintetiza que Molloy tem “la mirada viajera y la lengua que migra llevando consigo el hogar. Restos de patria que afloran súbitamente en una inflexión del decir, sin ser llamados” (p. 31), “restos de patria que habitan la memoria anodina” (p. 34). Por sua vez, para Kanzepolsky (2014) em “Su ‘acumulación primitiva’: *Desarticulaciones* de Sylvia Molloy”, escrever fora é simultaneamente um pesar e um alívio pelo seguinte motivo:

Escribir afuera, dice Molloy en los ensayos, también es una mezcla de pesar y de alivio, una “experiencia traumática y liberadora”, porque como sucede frente a la desmemoria del otro, estar afuera obliga y permite la invención de una nueva lengua que oscile entre la fidelidad a la lengua materna y la invención de una lengua propia hecha de citas, de palabras que se paladean porque encantaron en la infancia pero también de un castellano que sabemos nunca fue del todo propio (p. 31).

Ao usar o “tú” e não o “vos”, ML. expulsa S. de um espaço-tempo argentino que compartilhavam, uma Argentina portátil depositada, segundo Kanzepolsky (2014), “en la relación con otra persona [...] en la memoria compartida, en la lengua compartida” (p. 26). Em momentos de infamiliaridade como esse, a narradora nos mostra estar perdendo uma língua em comum com a amiga, um léxico familiar<sup>9</sup> que carrega a memória de um passado compartilhado que passa a não ser mais, colocando em risco a amizade entre as duas porque a manutenção desse laço afetivo depende desse compartilhamento. Consequentemente, assim

<sup>9</sup> *Léxico familiar* é o título de uma autobiografia familiar da italiana Natalia Ginzburg, livro em que a narradora relata as lembranças de infância e juventude em convivência com uma família em meio ao fascismo italiano e à Segunda Guerra Mundial, lembranças que sobrevivem especialmente por expressões recorrentes da linguagem de grupo, a qual constitui uma memória coletiva/familiar e não individual. Na advertência ao livro, a autora escreve o seguinte: “Não sentia muita vontade de falar de mim. De fato, esta não é a minha história, mas antes, mesmo com vazios e lacunas, a história de minha família. Devo acrescentar que, no decorrer de minha infância e adolescência, propunha-me sempre a escrever um livro que contasse sobre as pessoas que viviam, então, ao meu redor. Este, em parte, é aquele livro: mas só em parte, porque a memória é lábil, e porque os livros extraídos da realidade frequentemente não passam de tênues vislumbres e estilhaços de tudo o que vimos e ouvimos” (p. 16).

como a escrita em tradução de Molloy e a amizade entre S. e ML., o léxico familiar se torna infamiliar e, portanto, não mais compartilhável porque irreconhecível para ML. e S. se sente falando sozinha, em uma “câmara de ecos”.

A narradora também percebe que ML. perdeu outras habilidades cognitivas, como escrever crítica literária ou qualquer texto longo, mas ainda não perdeu algumas, como traduzir. No fragmento intitulado “Traducción”, conta o seguinte:

Como la retórica, la facultad de traducir no se pierde, por lo menos hasta el final. Lo comprobé una vez más, al hablar con L.. Le pregunté si el médico estaba al tanto de que ML. habría sufrido un mareo y me dijo que sí. Por curiosidad le pregunté cómo le había transmitido la información, ya que L. no habla inglés. Me lo tradujo ML., me dijo. Es decir, ML. es incapaz de decir que ella misma ha sufrido un mareo, o sea, es incapaz de recordar que sufrió un mareo, pero es capaz de traducir al inglés el mensaje que L. dice que ella, ML., ha sufrido un mareo. Es como lograr una momentánea identidad, una momentánea existencia, en ese discurso transmitido eficazmente. Por un instante, en esa traducción, ML. *es* (MOLLOY, 2010, p. 18).

Segundo a narradora, no fragmento que citei acima, a momentânea existência da amiga que ainda traduz demonstra que a doença não transforma ML. em uma pessoa completamente irreconhecível, mas em alguém instável e imprevisível. Portanto, este relato é feito de pedaços extra-ordinários de um relacionamento que se transforma por uma doença, enquanto a transformação total (ou o desaparecimento total?) da amiga ainda está por vir. Sobre isso, Simón e Raso (2015) afirmam o seguinte:

ML no está muerta, pero no es la viva que la narradora conoció. Es una vida otra, una vida en viaje, una vida que ya no le pertenece a nadie ni a nada. La desarticulación es su modo de ser-estar, deviene desarticulaciones desde la mirada de la que se despide sin poder dejar de querer-asir a la que se está yendo (p. 37).

No entanto, o Alzheimer degenera progressivamente as capacidades cognitivas do enfermo. Em *Vivir entre lenguas* (2016) — outro texto autobiográfico de Sylvia Molloy em que a narradora reflete sobre ser trilingue por falar espanhol, inglês e francês desde a infância —, ML. provavelmente reaparece perdendo sua capacidade de transitar entre línguas. Neste livro, embora a voz narrativa não mencione os nomes próprios de outras pessoas do seu entorno social mais próximo, a ML. de *Desarticulaciones* é talvez uma “amiga que ha perdido la memoria” e a capacidade de falar ao emitir palavras por sua sonoridade e não para comunicar um sentido. No fragmento “Reconocimiento”, o qual cito a seguir, a narradora inicialmente se espanta de que a amiga com Alzheimer ainda compreende o inglês, mas, logo

em seguida, ela nota que a provável ML. não mais “switchea”<sup>10</sup> entre as línguas espanhola e inglesa, indicando um aumento na perda da memória da linguagem:

Sorprendentemente, mi amiga que sufre de Alzheimer no ha olvidado el inglés, idioma aprendido en su juventud. Simplemente ya no lo sabe hablar. Me explico: si alguien le dice algo en inglés contesta en inglés, perfectamente. Si alguien le habla en español, lo mismo. Pero si en medio de una conversación en español alguien cambia de lengua, se perturba. Es decir, ya no puede hacer el *switch*, como cualquier bilingüe se queda pegada a la lengua en que empezó la conversación, tratando en vano de entender lo que se ha dicho en inglés desde el español. La última vez que pasó esto se asustó, vi el desasosiego en sus ojos, como si hubiera aparecido en el cuarto un extranjero. Me pregunto si ocurriría lo mismo en una conversación en inglés que pasara, sin aviso, al español. ¿Trataría de entender desde el inglés o se acomodaría en el acto al cambio de lengua? Sospecho que reconocería la lengua intrusa pero en realidad no tengo base para hacerlo, solo una vaga creencia en la remanencia de la lengua llamada materna. Pero si no reconoce a la gente, ¿cómo reconocería su propia lengua, alienada, acaso amenazadora? (MOLLOY, 2016, l. 304-312)

Assim como às vezes não reconhece as pessoas em *Desarticulaciones*, no fragmento de *Vivir entre lenguas*, a “amiga que ha perdido la memoria” não reconhece o inglês quando a conversa começa em espanhol e a narradora acredita que o contrário também poderia ocorrer, sendo essa a perda de uma parte de sua identidade como bilíngue. Para a narradora, “ser bilingüe es hablar sabiendo que lo que se dice está siempre siendo dicho en *otro* lado, en muchos lados” (2016, l. 438). A amiga que não é mais capaz de “switchear” arruína parte de sua identidade como bilíngue porque o inglês e o espanhol não mais se contaminam. Ademais, ser bilíngue — ou trilingüe — é algo que as amigas tinham em comum e é a existência e a escrita entre línguas/em tradução que interessa a Molloy marcar no que escreve.

S. não deixa de reconhecer ML. como amiga apesar dessas perdas cognitivas que a transformam em alguém diferente de quem ela era porque escrever enquanto não é permanentemente esquecida é uma maneira de evidenciar a continuidade da sua relação com ML., mesmo que esse esquecimento ameace a amizade entre elas. Assim como o verbo “estar” no espanhol, a narradora explicita como o esquecimento de ML. é temporário no fragmento “Ser y estar”:

Acaso lo más difícil del español, para quien lo está aprendiendo, es la diferencia entre los verbos *ser* y *estar*. Recuerdo las veces que, hace años, me tocaba corregir, en vano, los *soy cansado* y *estoy una chica buena* de los estudiantes. Más cerca, en casa, asisto divertida a los intentos de E. por dominar la diferencia. Ayer le oigo decir por teléfono a un amigo común, hablando de mí y como para lucir sus tenues

---

<sup>10</sup> De acordo com Pablo Gasparini (2019) em “A língua como shibboleth, o ensaio como sotaque: uma leitura de *Vivir entre lenguas*, de Sylvia Molloy”, “‘switcheo’ [...] refere-se ao code-switching [...], a alternância que frequentemente acontece na comunicação de bilíngues. Longe de ser entendido como um efeito de certa incompetência linguística em qualquer uma das línguas, o code-switching pode ser considerado como a marca de uma competência bilíngue sofisticada” (p. 159-160).

conocimientos, “ella es ausente”. Me río, por enésima vez le explico a E. que no se dice así. Pero sí puede decirse, me digo, pensando en ML.. Ella *es* ausente.

*And yet, and yet.* Hoy la llamé como lo hago todas las noches, para ver cómo había pasado el día, y como todas las noches respondió: “Sin novedad”. Pero hoy sí hubo novedad: cuando L. le pasó el tubo diciéndole “te llama S.”, atendió y me dijo “cómo te va, Molloy”. Todavía, en algún recoveco de su mente no soy ausente: estoy (MOLLOY, 2010, p. 58).

No fragmento acima, a narradora é chamada pelo sobrenome “Molloy” pela amiga que não a reconhecia e a tratava como estrangeira no fragmento que mencionei antes. Na memória inconstante de ML., a narradora não *é* ausente, *está* algumas vezes presente e *está* algumas vezes ausente. Por sua vez, no fragmento “Nombres secretos”, a narradora especula que o seu nome secreto ainda existe na memória da ex-amante e amiga atual, nome que ML. parou de usar quando o relacionamento romântico acabou e que a voz narrativa mantém em segredo para nós leitores. Curiosamente, a narradora anota que não ser chamada por tal nome secreto significa que a doença ainda não afetou “la censura provocada por el despecho [...], junto con las buenas maneras” (MOLLOY, 2010, p. 46).

S. continua a visitar ML. porque ainda a vê como amiga e é a frágil continuação dessa amizade que lhes permite continuar a compartilhar os mínimos resquícios de lembranças que sobrevivem em um presente dominado pelo esquecimento porque, segundo César Aira (2007) em “A intimidade”, “o mínimo se refugia na intimidade. Os íntimos [como são os amigos íntimos] se entendem ‘com meias-palavras’” (p. 129) ou lembranças mínimas que são restos de um passado no presente, passado em que a coexistência de um “eu” e um “tu” sobrevive, tempo em que as duas amigas sustentaram a existência da amizade. Portanto, a intimidade oscila, mas não se perde, perda que acontece com mais intensidade nos presentes de *El eco de mi madre* e “H.” porque não há o vaivém da memória e, por isso, os filhos-sujeitos poéticos se esforçam mais para manter a intimidade.

Além de evidenciar a oscilação da memória de ML., o tom diarístico de *Desarticulaciones* permite que a narradora escreva urgente e provisoriamente sobre essa relação frágil, tom que possibilita que ela continue ou interrompa a escrita a qualquer momento, como acontece nas últimas páginas do livro, enquanto a amizade sobrevive. Tal provisoriabilidade e fragilidade estão explícitas na dedicatória do livro:

*Para ML., que todavía está.*

*Tengo que escribir estos textos mientras ella está viva, mientras no haya muerte o clausura, para tratar de entender este estar/no estar de una persona que se desarticula ante mis ojos. Tengo que hacerlo así para seguir adelante, para hacer durar una relación que continúa pese a la ruina, que subsiste aunque apenas queden palabras* (MOLLOY, 2010, p. 8-9).

Essas ruínas ou vestígios do passado compõem a escrita de Molloy, restos que se multiplicam e se expandem em um livro como *Desarticulaciones*, onde a narradora escreve sobre como o esquecimento é cada dia mais dominante em sua relação com ML. em cada cena/visita relatada em tom diarístico. Para expressar essa escrita dos restos da memória e da dominação do esquecimento, a autora preferiu a forma breve para alguns de seus escritos mais autobiográficos, forma que adquire um novo sentido em *Desarticulaciones*: a expressão da pobreza dos encontros com a amiga, como afirma na entrevista para o diário *Clarín*:

Hace mucho que me intereso por la forma breve, te diré desde épocas remotas en que sospechaba (pero no sabía del todo) que más tarde me dedicaría a escribir. Entonces anotaba párrafos, secuencias, pequeños argumentos pensando que algún día me servirían y de hecho usé algunos de esos fragmentos en *Varia imaginación*. Aquí fue algo distinto, la forma breve me permite recalcar la pobreza de esos encuentros, o mejor dicho su carácter elemental. Son contactos pequeños que apuntan a un mundo más grande que se ha perdido y del que sólo subsisten ecos, susurros y alguna que otra iluminación que de pronto surge de la desmemoria (MOLLOY, 2010).

A narradora escreve para si e escreve com urgência para a amiga que ainda se lembra dela e ainda está viva, pois, no futuro, ML. pode esquecer definitivamente S. e morrer porque a doença de Alzheimer corrói progressivamente a memória e outras habilidades cognitivas do enfermo e também é terminal. Sobre isso, em “Avatares de la palabra escrita: la notación como posibilidad narrativa. Una lectura de Levrero, Molloy y Kamenszain”, María Victoria Rupil (2015) afirma que a narradora busca uma escrita urgente para “asir el débil hilo que todavía vincula a los personajes del relato. La escritura se asienta sobre el resto de la memoria que queda y vuelve continuo lo discontinuo” (p. 232).

A narradora contrasta a memória esburacada de ML. com sua memória exacerbada para mostrar que está atenta ao que resta das lembranças que elas compartilham, o que também mantém o vínculo ainda que por um fio. S. atribui a si uma memória desmedida que se intromete incontrolavelmente no seu presente e se pergunta se isto não seria uma reação à perda de memória da amiga. Logo após relatar que ela se esqueceu de sua estadia no hospital devido a uma fratura na perna, relata como sua memória entrou em um estado febril, em um “abarroamiento digno de Funes” (Molloy, 2010, p. 62)<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Funes é o protagonista de um conto de Jorge Luis Borges, “Funes, el memorioso”, quem possui uma memória profusa e, por isso, se lembra de tudo e é incapaz de esquecer. Borges é muito importante para Molloy: o autor é uma lembrança de leitura constante em seus escritos, uma influência para sua prática literária e também objeto de estudo de seus textos acadêmicos como *Las letras de Borges y otros ensayos*. Em “A los 41 años de *Las letras de Borges*”, Daniel Balderston (2021), diretor da revista *Variaciones Borges*, escreve que este livro é um dos mais influentes da crítica em torno a Borges principalmente porque sua lição inicial é “depurar la crítica en torno a Borges de lugares comunes y de lecturas simplistas” (p. 39), fazendo uma leitura não essencialista do autor, leitura em que, como Molloy (2017) mostra em “Borges y yo”, a tradução, a citação, o detalhe, o entrelugar, o temporário e o vaivém são aspectos que se destacam na sua leitura, assim como também são identificáveis no que Molloy escreve.

A memória da narradora está enferma por ser excessiva ou está saudável por sua capacidade de lembrar tanto? Esta questão não tem resposta no texto. Por outro lado, a memória de ML. está doente por suas incontáveis e irreversíveis perdas. Por isso, concordo com Mauro Libertella (2010) quando, em um texto que antecede a entrevista que faz a Molloy para o *Clarín*, destaca que a narradora se torna a mente e as mãos nas quais permanecem a palavra escrita. S. escreve pela enferma porque ML. mal assina o próprio nome e se trata de alguém que no passado escreveu com a narradora quando as duas não conseguiam escrever sozinhas. Sendo assim, ela é ainda capaz de testemunhar sobre a amizade em corrosão e testemunhar/escrever por ambas é uma maneira de fazer sobreviver essa relação. De maneira semelhante ao que Tamara Kamenszain (2007) diz sobre o testemunhar na poesia de César Vallejo em *La boca del testimonio* — em diálogo com a ideia de testemunho de Agamben —, ML. é um sujeito em crise escrito pela testemunha-narradora porque a amiga com Alzheimer parece não ter consciência da própria doença, da intensidade e expansão do seu esquecimento e de outras perdas cognitivas. Portanto, resta a S. escrever sobre os efeitos dessa consciência perdida daquela que não pode mais escrever porque desmemoriada e quase analfabeta, assim como o narrador de *Diário da queda* é testemunha por sobretudo mostrar o que o avô silenciou sobre a sua sobrevivência a Auschwitz ou como a narradora de *Mar azul* — quem constata a sua ausência nos cadernos paternos — ou como os sujeitos poéticos de *El eco de mi madre* e “H.” testemunham pelas mãos que os esquecem, como mostrarei nas próximas análises desta tese. E esses testemunhos de relações em corrosão ou já corroídas sobrevivem nestes textos, sendo atualizadas a cada leitura.

Diante do que escrevi até agora, além de aproximar a construção dessa amizade da forma que Agamben a pensa, aproximo o que penso da co-existência das duas amigas de *Desarticulaciones* da forma que Maurice Blanchot (1976) reflete em “La amistad”, quem enfatiza que a “amistad [...] pasa por el reconocimiento de la extrañeza común que no nos permite hablar de nuestros amigos, sino sólo hablarles” (p. 266). Por isso, conclui que deveríamos “renunciar a conocer a aquellos a quienes algo especial nos une; quiero decir, debemos aceptarlos en la relación con lo desconocido en que nos aceptan, a nosotros también, en nuestro alejamiento” (BLANCHOT, 1976 p. 266).

Nem Blanchot e nem a narradora de *Desarticulaciones* justificam esta impossibilidade de falar dos amigos com qualquer motivação moral. Um amigo nunca pode ser falado porque a amizade envolve a compreensão de que somos todos inapreensíveis e incompreensíveis, uma compreensão que parece ficar mais evidente quando o vínculo é com um sujeito com

Alzheimer. Por exemplo, S. imagina o que aconteceria se as cuidadoras de ML. não a preparassem para a sua visita no fragmento “Expectativa”:

Ayer fue por alguna razón una visita particularmente patética, es decir, yo me quedé melancólica. Son los únicos sentimientos de los que puedo dar cuenta, los míos; *los de ella son casi imposibles de leer, más allá de la sonrisa o de una exclamación de dolor*. Yo me quedé melancólica; ella no creo que haya quedado nada. Me estaba esperando cuando llegué, es decir, la habían preparado para que me estuviera esperando, diciéndole cada tanto que yo estaba por llegar para crear, siquiera por un momento, una actitud de espera. Me pregunto qué ocurriría si no le anunciaran mi visita, si de verme aparecer de pronto me reconocería; prefiero no averiguar (MOLLOY, 2010, p. 29, grifo meu).

O trecho que transcrevi destaca o que é impossível de recuperar ou responder. É evidente ao longo do livro que a narradora é incapaz de compreender os sentimentos da amiga, apesar de levantar hipóteses. Por isso, ML. estar doente explicita para a narradora que a amiga é incognoscível e surpreendente.

Além de estar atenta ao que resta das lembranças compartilhadas com ML. para manter uma relação com ela, S. brinca de fazer memória com ela pelo mesmo motivo, brincadeira que aparece nos fragmentos “Rememoración” e “Libertad narrativa”, os quais cito a seguir:

#### REMEMORACIÓN

Más de una vez me encuentro diciéndole te acordás de tal y cual cosa, cuando es obvio que la respuesta será negativa, y me impaciento conmigo misma por haberle hecho la pregunta, no tanto por ella, para quien el no acordarse no significa nada, sino por mí, que sigo lanzando estos pedidos de confirmación como si echara agua al viento. ¿Por qué no le digo “sabés que una vez” y le cuento el recuerdo como si fuera un relato nuevo, como si fuera relato de otro que no pide identificación ni reconocimiento? Lo he hecho alguna vez, le cuento cómo una vez fuimos a Buenos Aires juntas y nos pararon en la aduana porque ella llevaba una bolsita con un polvo blanco y los vistas no le creyeron cuando les dijo que era jabón en polvo, usted cree que aquí no hay jabón de lavar, señora, y nos tuvieron horas esperando mientras analizaban el polvo. Ella se divierte, piensa que exagero, yo hice eso, me dice con una retrospectiva admiración. Sí, le aseguro, y otra vez viajaste gratis llevando una estola de visón que mandaba un peletero a una clienta argentina. Y esa vez no te pararon no sé cómo, era pleno verano y vos entraste con la piel puesta. Sigue sonriendo, entre satisfecha y desconcertada.

*No puedo acostumbrarme a no decir “te acordás” porque intento mantener en esos pedacitos de pasado compartido, los lazos cómplices que me unen a ella. Y porque para mantener una conversación — para mantener una relación — es necesario hacer memoria juntas o jugar a hacerla, aun cuando ella — es decir, su memoria — ya ha dejado sola a la mía* (MOLLOY, p. 32, grifos meus).

#### LIBERTAD NARRATIVA

No quedan testigos de una parte de mi vida, la que su memoria se ha llevado consigo. *Esa pérdida que podría angustiarme curiosamente me libera: no*



*hay nadie que me corrija si me decido a inventar.* En su presencia le cuento alguna anécdota mía a L., que poco sabe de su pasado y nada del mío, y para mejorar el relato invento algún detalle, varios detalles. L. se ríe y ella también festeja, ninguna de las dos duda de la veracidad de lo que digo, aun cuando no ha ocurrido.

*Acaso esté inventando esto que escribo. Nadie, después de todo, me podría contradecir* (MOLLOY, 2010, p. 22, grifos meus).

S. cria uma história em que ML. foi a protagonista e ela a testemunha no primeiro fragmento que citei acima. No segundo, S. inventa sobre si para quem ainda é sua amiga, mas não mais testemunha de um passado perdido porque a narradora enquanto testemunha que escreve por si e pela amiga de uma relação em corrosão é semelhante à testemunha que Tamara Kamenszain define no prólogo de *La boca del testimonio*, pois “el testigo ya no es el que sabe más que los demás sino el que necesita de los demás para saber de sí” (KAMENSZAIN, 2007, p. 11). Quando a narradora perde a amiga como testemunha, ela passa a saber menos de si porque a amiga deixa de reconhecer esse passado compartilhado, desestabilizando a relação, mas simultaneamente a libera para inventar um passado a partir de restos de lembranças compartilhadas corroídas pelo esquecimento, procedimento da escrita da memória de Molloy. Entretanto, a sua intenção não é preencher vazios da memória de ML., mas sim tornar a conversa com a amiga prazerosa e divertida para ambas e para quem ouve ou lê, a cuidadora L. e os leitores.

Talvez o que ainda vincule as duas não seja mais as lembranças em comum, mas o esquecimento porque ML. está constantemente se esquecendo e S. está constantemente trazendo lembranças de seu passado compartilhado, sejam essas lembranças inventadas ou não.

Além disso, ao escrever “acaso esté inventando esto que escribo”, a narradora de *Desarticulaciones* enfatiza a possibilidade da invenção de um texto autobiográfico. Por conseguinte, no livro em análise, realidade e ficção são indiscerníveis porque ML. não pode contradizer a narradora, visto que a amiga especialmente não se lembra. Como ML., os leitores também não seriam capazes de saber o que há de invenção e o que há de vivido num texto literário com aspectos autobiográficos.

Em uma entrevista para o jornal *Página/12*, Sylvia Molloy esclarece que, nas últimas páginas de *Desarticulaciones*, a narradora não se surpreende mais porque a surpresa passou a ser a norma da relação:

Ya nada me sorprende, dice la narradora, porque en sus visitas a M.L. todo es, o puede ser, sorpresa. La lección que se aprende es que, para que haya contacto, hay que aceptar la sorpresa, el dislate, entrar en ellos sin intentar racionalizarlos. La sorpresa es la norma en estos encuentros, pero nunca se vuelve hábito, repetición.

Quiero decir que siempre es una sorpresa nueva para la cual no se está preparada (MOLLOY, 2011).

Esta explicação de Molloy sobre o que escreveu é semelhante ao que Martín Kohan (2017) diz sobre o diário em “La máquina de escribir”. Para ele, o diarístico é composto pelo “transcurso de las rutinas, o bien le aplica la forma de las rutinas (sus ritmos, sus tonos, sus cadencias) a los hechos de excepción (una enfermedad, un duelo, la guerra)” (Kohan, 2017, p. 95). *Desarticulaciones* enfatiza a doença como algo extraordinário, o que perturba a rotina da relação, mas também transforma em rotina o que uma vez foi extraordinário.

A escrita da narradora se interrompe logo após ela deixar de se surpreender com a “retórica de la enfermedad”, em que o extra-ordinário se torna ordinário, comum e repetitivo. A continuidade da escrita é interrompida e a relação é interrompida no último fragmento do livro, “Interrupción”:

Siento que dejar este relato es dejarla, que al no registrar más mis encuentros le estoy negando algo, una continuidad de la que solo yo, en estas visitas, puedo dar fe. Siento que la estoy abandonando. Pero de algún modo ella misma se está abandonando, así que no me siento culpable. Casi (MOLLOY, 2010, p. 76).

Para Simón e Raso (2015), a narradora interrompe a escrita porque ela não tenta interromper a morte ou o avanço da doença de ML., o que é impossível, mas rearticular na linguagem o passado perdido como tal. Além disso, acrescento que a escritura também é uma tentativa de fazer sobreviver o que ainda não se perdeu, mas está sendo corroído por essa doença, a amizade entre ML. e S. no presente e no futuro.

Para Blanchot (1975), a amizade precisa estar acompanhada do esquecimento porque “en vano pretendemos mantener con nuestras palabras, con nuestros escritos lo que se ausenta” (p. 264). Por isso, há uma desesperança na voz da narradora de *Desarticulaciones* e, portanto, não há final porque só lhe resta abandonar a memória daquela que está se abandonando. Relatar os resíduos de um passado compartilhado em um presente dominado pelo esquecimento mostra para S. que a perda é inevitável e crescente. Ser infamiliar para a amiga com Alzheimer põe em risco a existência do vínculo. No texto, porém, esse risco não se cumpre porque talvez se interrompa, pois a não clausura do texto mantém em curso a relação com ML., mesmo que corroída pelo esquecimento e sob ameaça de uma dissolução definitiva ou total se a oscilação entre lembrar-se e esquecer-se da memória de ML. parar no esquecimento. A amizade “todavía está” na escritura e na leitura de *Desarticulaciones* e a intimidade entre elas sobrevive porque a narradora se esforça para que a amizade entre elas sobreviva nessa oscilação, ainda que esse esforço não pareça ser recíproco. Sendo assim, a escrita é uma forma de S. se afirmar como a amiga lembrada e esquecida.

## A filha “desmadrada” : *El eco de mi madre*, de Tamara Kamenszain

Ao contrário de *Desarticulaciones*, no poemário *El eco de mi madre* e no poema longo “H.”, que analisarei na seguinte seção, Alzheimer e morte estão relacionados porque as mães dos sujeitos poéticos se debilitam e morrem devido a essa doença. Segundo Christian Dunker (2017) em *Reinvenção da intimidade*, atualmente:

A concepção de morte começa a ser substituída por uma concepção e um temor do processo de morrer. A dor, a impotência, a dependência, o desamparo, que cercam o morrer tornam-se assim o concentrado de temores que nossa época define em associação com a *perda de si* (p. 52).

Nesse mesmo sentido, para Allan Kellehear (2016) em *Uma história social do morrer*, o morrer é uma “antecipação [consciente e] autoconsciente da morte iminente e nas alterações sociais no nosso estilo de vida, provocados por nós mesmos e pelos outros, que se baseiam em tal consciência” (p.15), sendo o HIV e o Alzheimer os maiores exemplos do morrer prolongado. Por isso, afirma que o morrer deve ser reconhecido por ser uma experiência compartilhada:

O morrer não chega a ser bom ou bem administrado se não for reconhecido. Seus requisitos sugerem que é preciso haver um reconhecimento básico por parte do morrente e do seu círculo social imediato — a família, os amigos, os profissionais —, pois morrer é uma experiência social compartilhada a ser apoiada como uma passagem final (p. 416).

O Alzheimer das mães dos sujeitos poéticos dispara a escrita de ambos os poemas como trabalhos de luto porque esse, como já disse, não é somente a perda de algo ou alguém, mas também a perda da posição do enlutado na relação. Portanto, essa enfermidade é uma quase morte para quem está próximo do doente não somente por ser uma doença terminal, mas por afetar a memória a tal ponto de ser possível que o enfermo desconheça quem lhes é próximo, sendo esse desconhecimento mais, como no caso de *El eco de mi madre* e “H.”, ou menos intermitente, como no caso de *Desarticulaciones*. Dessa maneira, a perda que move a escrita desses sujeitos poéticos não é somente a morte, mas o esquecimento de si por parte de suas mães com Alzheimer, quem não reconhecem os sujeitos poéticos como filhos, o que corrói a relação entre eles afetando a escrita dos próprios poemas em suas estruturas porque essas experiências-limite como doença e morte de pessoas amadas reverberam por esses poemas serem atos de memória que materializam o que esses sujeitos estão perdendo. Em contrapartida, diante do esquecimento de si, os sujeitos resistem nessa relação através da escrita ao se construírem como filhos em luto pela perda de suas mães.

Em relação a *El eco de mi madre*, objeto de análise desta seção, a sujeita poética<sup>12</sup> escreve poemas se concentrando em uma perda importante em cada uma das suas três partes: na primeira, escreve sobre sua relação com a mãe com Alzheimer; na segunda, sobre seu processo de luto por sua morte; e na última, sobre o processo de luto da mãe pela morte de seu filho pequeno, anos atrás. Nesta seção, me concentro em mostrar como Alzheimer e morte se relacionam movendo a escrita em luto dessa sujeita.

Em uma entrevista para *BBC News Mundo*, Kamenszain (2019) responde que vê o Alzheimer como “una doble muerte, pues el duelo lo vas haciendo antes. Ella [sua mãe] deja de ser quien era y pasa a ser otra, entonces de algún modo, la madre que era, uno ya la perdió”. Entretanto, concordo mais com Kanzepolsky (2020) quando afirma o seguinte sobre as mortes em *El eco de mi madre* em *Tamara Kamenszain por Adriana Kanzepolsky*: “a morte pode ser dita como eco, como desrazão, mas não exclusivamente como ‘dupla morte’ [...], e sim como uma *morte que se repete em eco* desde a infância e se atualiza de modos diversos ao longo do livro” (p. 83, grifo meu). Dessa forma, para a sujeita, o Alzheimer é uma antecipação da consciência de que a mãe está morrendo, que se *desdobra* ao longo da primeira parte do poemário e se dá no seu último poema.

Na primeira parte, a sujeita poética expressa a ambiguidade de uma relação em que se lembra e, por isso, cuida da sua mãe com Alzheimer, quem a esqueceu e está morrendo. Para isso, mostro como esta doença corrói a própria estrutura dos poemas dessa parte, a relação entre mãe e filha e a comunicação entre elas de diferentes maneiras. Em seguida, mostro como na segunda parte, a mãe de quem se mais se lembra, paradoxalmente, foi a que a esqueceu.

Os vínculos familiares são a principal relação sobre os quais os poemas de Kamenszain tratam e, por isso, a sujeita poética assume as mais variadas posições familiares de uma mulher: filha, mãe, avó, esposa, amiga de escritores, uma vez que os amigos e as amigas também são parte da família em um sentido simbólico<sup>13</sup>. Portanto, a sujeita se auto-constrói em relação com outros familiares. Em *El eco de mi madre*, desde seu título e

---

<sup>12</sup> Escolhi escrever “sujeita poética” ou “sujeita” porque a autora usa esse termo para se referir ao sujeito poético dos poemas que escreve em outros de seus livros, parecendo ser um modo dela se desidentificar parcialmente da primeira pessoa dos seus poemas. Digo parcialmente porque, assim como a narradora de *Desarticulaciones* e sujeito poético de “H.”, segundo a própria Kamenszain (2016) em “Narrarse a sí misma-versificar a la otra (El caso Molloy-Kamenszain)”, a sujeita está desde o título no possessivo “mi” que antecede “madre” como também uma indicação do autobiográfico no que escreve e com a marcação de um lugar de escrita feminino.

<sup>13</sup> Sobre isso, Foffani (2004) afirma o seguinte em *Lazos de familia*: “la imagen del árbol se encuentra entre los cimientos de la obra poética de Tamara Kamenszain como un motivo vinculado al tema del linaje, ya que [...] indaga de manera sostenida acerca del ‘árbol genealógico’ que [...] excede las filiaciones de sangre para devenir en una proliferación de familias: familia de amigos, familia literaria, familia de vecinos, familia de lenguas, familia de espacios” (p. 326).

dedicatória<sup>14</sup>, a sujeita dos poemas se constitui como parte de uma família, especialmente como filha. Por esta razão, assim como mostrei em *Desarticulaciones* e como mostrarei em “H.”, a existência da própria sujeita se desestabiliza quando deixa de ser reconhecida pela matriarca porque esta a esqueceu, o que impossibilita a continuidade de uma relação baseada no reconhecimento mútuo. Sendo assim, a relação entre mãe e filha não sobrevive na oscilação entre o lembrar e o esquecer — como acontece em *Desarticulaciones* —, mas na contradição porque a mãe não reconhece sua filha como sua filha e esta continua a reconhecer sua mãe como sua mãe.

Esse desconhecimento que desequilibra a relação também se manifesta na epígrafe do poemário, um verso do poema “Los heraldos negros”, de César Vallejo: “Hay golpes en la vida tan fuertes ... Yo no sé”, verso que se repete como um eco no primeiro poema de *El eco de mi madre*:

Hay golpes en la vida tan fuertes  
que me demoro en el verso de Vallejo  
para dejar dicho de entrada  
lo que sin duda el eco de mi madre  
rematará entre puntos suspensivos:  
Yo no sé... yo no sé... yo no sé (KAMENSZAIN, 2010, p. 13).

O poema ocorre entre a afirmação do primeiro verso e a negação reiterada desta mesma afirmação no último, eco que reafirma o esquecimento materno. Em relação a isso, em um ensaio de *La boca del testimonio* sobre Vallejo intitulado “Testimoniar en oxímoron”, Kamenszain (2007)<sup>15</sup> diz que a poesia acontece na suspensão de sentido:

Ese no saber, que asienta su grafismo sobre los puntos suspensivos, es garantía de vida. Porque lo que se pone a trabajar en ese período que queda suspendido entre puntos es una amnesia. Instancia ineludible de la memoria para que la vida se haga presente como escritura. El escritor, a diferencia del autor, no sabe, no recuerda, no imagina, no conoce (p. 21).

Em *El eco de mi madre*, a filha materializa a amnésia que domina a memória materna. Por isso, os poemas não restauram a memória e nem a fala maternas, mas expressam seus vazios e seus silêncios através de repetições, alusões, interrupções e reticências. É por essa razão que Kamenszain qualifica sua poesia como anoréxica em uma entrevista publicada na *Página /12* a Luis Chitarroni:

---

<sup>14</sup> “Este libro es para *mi* hermana Rut con quien la perplejidad de *ser hija* resultó siempre una aventura compartida” (KAMENSZAIN, 2010, p. 8, grifos meus).

<sup>15</sup> Assim como os outros autores dos textos analisados nesta tese, Kamenszain é uma escritora crítica. Nos seus ensaios e entrevistas, citados ao longo desta análise, ela reflete especialmente sobre a sua própria poesia, sobre uma tradição poética e sobre a poesia contemporânea.

Te diría, en ese sentido, que desde mi primer libro parece verse una tendencia a elidir, a decir menos, que me llevó a que me consideren neobarroca por lo opuesto que a otros: no por abundancia sino más bien por anorexia. De un libro a otro, traté de ir abriendo esa cerrazón medio oscurantista pero lo que seguro queda es la apuesta a la escansión y a los encabalgamientos como un modo de decir más diciendo menos, es decir, evitando cualquier recurso que suene a explicación (KAMENSZAIN, 2005).

Acima, a autora aponta uma transformação na sua poesia porque pretende ser menos obscura, mas sem ser de todo transparente para evitar o didatismo por ainda se reconhecer como neobarroca, neobarrosa e neoborrosa, designações que a inserem na poesia contemporânea junto com poetas argentinos como Arturo Carrera e Néstor Perlongher. A partir dos anos 80, para ir contra o realismo pedagógico e conteudista, os poetas neobarrocos/neobarrosos davam mais atenção para a linguagem distorcendo a gramática e cultivando o hermetismo, algo que se modifica no decorrer do tempo nos poemas de Kamenszain porque ela evidencia o aspecto narrativo da poesia, inclusive para relatar a impossibilidade de narrar, e coloca o que escreve entre a poesia e a prosa, entre o hermético e o transparente, como explica em uma entrevista para o jornal *La gaceta*, optando por se autodefinir como neoborrosa para resistir aos dualismos borrando as fronteiras e preferindo estar no entre:

Sí claro, yo reconozco y reivindico haber formado parte de un movimiento que fue llamado por la crítica neobarroco y que después uno de nuestros compañeros de ruta, el poeta Néstor Perlongher, rebautizó como neobarroso dándole una impronta más local, más barrial, más rioplatense. Entre las grandes cosas que para mí tuvo el neobarroco reivindico la capacidad de tomar distancia tanto del tipo de estética que por ese entonces se daba en llamar “realismo socialista” que pedía un poema comprometido, referenciado hacia un objeto social, como de la del abstraccionismo metafísico, esa tendencia neutral — “blanquita” lo llamaría ahora — que dominaba a otra parte de la poesía (sobre todo la argentina) y que era, entre otras cosas, rabiosamente anticoloquial. En ese sentido el neobarroco neobarroso fue una opción interesante con la que yo me identifiqué. Pero lo que sirvió en una época no puede servir para siempre, porque corre el riesgo de transformarse en un dogma anquilosado, que es justo lo opuesto a lo que quiso el movimiento cuando surgió. Por eso yo, siguiendo el ejemplo de Perlongher que supo mover de lugar el dogma cambiando la nominación por una letra, me animo a cambiar otra letra para referirme ahora al neoborroso, un nuevo ajuste que busca borrar los dualismos. Porque si la cosa vuelve a dirimirse peligrosamente entre forma y contenido o entre hermetismo y claridad, o nos retrotraemos a la perimida polémica Boedo y Florida, tenemos la obligación de intentar borrar de nuevo los binarismos. No podemos quedarnos pegados a algo que funcionó en su momento pero que hoy, tomando en cuenta lo que producen las nuevas generaciones, ya quedó atrás (KAMENSZAIN, 2013).

O “Yo no sé... yo no sé ... yo no sé” é a manifestação do Alzheimer materno que assume a forma de um eco que reverbera seu esquecimento, tornando o que era familiar — a casa em que mora, seu próprio reflexo no espelho, as fotografias de família e os parentes — infamiliar. A esse respeito, em uma entrevista concedida para o jornal *Página/12* sobre *El eco de mi madre*, Kamenszain afirma que “la poesía parece surgir más de la extrañeza frente a lo

familiar, más de lo que falta de que lo que hay” (2010). Por exemplo, no seguinte trecho, a sujeita relata no presente como a sua mãe não reconhece o seu próprio reflexo no espelho ou reconhece o corredor de sua própria casa:

Coral le contrató una profesora de baile  
confiada em que memorizando los pasos  
su madre reencontraría el camino  
por el que se estaba perdiendo.  
La mía camina por un pasillo  
que conoce desde siempre  
y cuando tiene que doblar  
el lazarillo que la acompaña baila  
bajo un foco de neuronas alarmadas.  
Al pasar por el baño el espejo  
recibe a una señora que saluda a otra  
las dos se dejan ver enlazadas  
en una única silueta trenzan para nadie  
esa danza que repite todavía  
*lo que hace rato transpuso sin retorno*  
*las puertas de lo familiar* (KAMENSZAIN, 2010, p. 25, grifos meus).

A filha percebe que essa infamiliaridade também recaiu sobre ela. Ser infamiliar desassossega a sujeita porque elimina a intimidade da relação, visto que o reconhecimento mútuo cessa e a intimidade atual se perde e só sobrevive na sua memória. É por isso que a filha diz não poder narrar porque se trataria do relato impossível de um passado perdido porque não é mais compartilhado com a mãe e a última já não a “teje más” (KAMENSZAIN, 2010, p. 15), sendo que o ato de tecer está relacionado ao trabalho materno da memória, que falha em reconhecer a filha. Sobre isso, Jorge Monteleone (2010) afirma o seguinte em “El vacío de la palabra”:

El poema describe ese hecho traumático [a doença materna] que el yo registra con estupor sordo: “No puedo narrar/ ¿Qué pretérito me serviría/ si mi madre ya no me teje más”. Aquel texto-tejido de la lengua materna pierde su fundamento. Por ello, la sabiduría del libro de Kamenzain radica en no rehuir la manifestación llana del dolor y el estupor, y asumir ese vacío de lenguaje donde ahora debe decirse y desdecirse la pérdida.

Ainda a esse respeito, por *El eco de mi madre* ser autobiográfico, quem a entrevistou para o portal *BBC News Mundo* perguntou a Kamenzain como ela se sentiu quando a memória e a linguagem de sua mãe estavam desaparecendo:

Yo digo en algún momento que ella no me puede narrar, no puede hacerse cargo de lo mío. Uno pierde la garantía, la tarjeta de crédito.

La madre es como el garante de la vida del hijo, de su historia. Uno se siente huérfano en ese sentido, pero uno se vuelve testigo de esa pérdida y, al ser testigo, te va habilitando para narrar esa falta (2019).

Por sua vez, em “Bordado y costura del texto”, Kamenszain (2000) sustenta que a mãe é o elemento feminino da escritura porque é através dela que os escritores e as escritoras aprendem a escrever<sup>16</sup>. Por isso, a impossibilidade de narrar a perda materna é uma forma de expressá-la, de mostrar como a escrita da sujeita se vulnerabiliza. Ademais, essa perda é também autobiográfica porque, assim como Molloy em *Desarticulaciones* e em outros de seus livros, Kamenszain explicita e repete em entrevistas a proximidade entre o que vive e o que escreve. Por exemplo, na mesma entrevista para *La Gaceta*, ela afirma o seguinte sobre a sua poesia reunida, *La novela de la poesía* (2012):

Se ve que algo quiero novelar cuando escribo poesía, algo muy íntimo, pero que al mismo tiempo también tiene muchas ganas de despegarse de mi propia historia personal, de transformarse en una historia compartida, que los lectores se identifiquen un poco, que sepan de qué estoy hablando pero manteniendo la singularidad, sin transformar el texto en una telenovela (porque en poesía también hay telenovelas, no te creas que no...). Obviamente no tengo idea de si ese efecto se logra, ojalá que sí...(KAMENSZAIN, 2013).

O íntimo está relacionado ao autobiográfico e é simultaneamente singular e compartilhado porque a família e a perda são temas fundamentais da sua poesia e da vida de muitas pessoas. Portanto, Kamenszain escreve com “lo que hay”, a sua vida, assim como os escritores sobre os quais reflete em *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*. Nesse sentido, em uma entrevista para a revista *Iberoamericana*, Kamenszain qualifica de extrema a escrita de *El eco de mi madre* porque via como um grande desafio se distanciar do material autobiográfico da doença e morte da mãe:

Le preguntaron el otro día a un actor que tenía que hacer de mujer en una obra, si le resultaba difícil el papel porque no tenía nada que ver con él, y dijo que todo lo contrario. Que le resultaban más difíciles los papeles que eran más cercanos a su vida o a su forma de ser, porque en ese caso tenía que hacer un doble esfuerzo para distanciarse de sí mismo. A mí me pasa algo parecido: intentar que lo autobiográfico se distancie de mí, en el sentido de poder transmitir algo que valga también para otros, es muy difícil, pero lo difícil no es cubrirlo de máscaras retóricas sino decirlo en crudo y que, sin embargo, exceda lo confesional. Mi experiencia más extrema en ese sentido fue con el libro *El eco de mi madre* (2010) donde todo el tiempo me encontraba ante el desafío de tener que dar cuenta no tanto de lo que pasó con la enfermedad y la muerte de mi madre, como de lo que no pasó, de lo que quedó sin decir. Ese real que te comentaba antes, que es un increíble pero que la poesía fuerza, presentifica (KAMENSZAIN, 2017, p. 741).

A filha é testemunha do quanto é infamiliar para a mãe em um presente finito. É por isso que Kanzevsky (2020) afirma o seguinte: “um desassossego [...] percorre [*El eco de mi madre*]: a da tensão irresolúvel [...] entre uma concepção do poema como instância do

---

<sup>16</sup> Este ensaio foi publicado pela primeira vez em 1981 na Revista de la Universidad del México (UNAM) e apesar de estar muito marcado por essa época, o texto continua fazendo sentido no que estou analisando e comentando.



presente e o luto pela perda da mãe como aquela que a ajudaria a saber sobre si mesma” (p. 78) antes mesmo de sua morte.

Na poesia e na ensaística de Kamenszain há uma evidente interlocução com outros autores, o que ela apresenta como uma necessidade em uma entrevista para o *Clarín*: “Necesito invocar adentro de mis libros a otros escritores y ahí me siento segura y acompañada para armar lo mío” (KAMENSZAIN, 2018). Portanto, assim como a testemunha que define em *La boca del testimonio*, a sujeita dos poemas da autora assume uma posição de enunciação que não sabe e interroga os demais para saber de si. Em *El eco de mi madre*, para compartilhar a perda de si para quem lhe é próximo devido à perda de uma interlocutora, a sujeita menciona outras escritoras que também testemunharam e escreveram sobre a enfermidade e a morte de pessoas próximas, incluindo Sylvia Molloy. A respeito dessas citações, Diana Klinger (2013) escreve o seguinte em uma resenha da edição brasileira de *O gueto/O eco da minha mãe*:

através das epígrafes, vai se construindo outra “família” de afetos poéticos. São escritoras-amigas, cujas histórias de perdas ressoam como ecos da própria: Lucía Laragione, Sylvia Molloy, Coral Bracho, Diamela Eltit. [...] O que une todas elas, além da perda — da amiga, da mãe, do pai —, é o apagamento da memória e, com isso, a desarticulação da língua [...]. Na poesia de Tamara, a escuta dessas outras vozes em eco, descentram (sic) a própria voz (p. 309).

Em cada poema, a sujeita compartilha com outras escritoras-amigas a dor de perder a mãe pouco a pouco e escrever sobre isso. Os ecos são as perdas que restam para as pessoas próximas sobreviventes.

Ademais, em “Narrarse a sí misma-versificar a la otra (El caso Molloy-Kamenszain)”, Kamenszain (2016) aproxima *El eco de mi madre* a *Desarticulaciones*, mostrando como ambas escrevem sobre a perda da memória de uma interlocutora próxima devido ao Alzheimer:

Casualmente, para la misma época en que Sylvia Molloy y yo comparábamos en nuestras charlas los síntomas de deterioro de la memoria de su amiga ML. con los que estaba padeciendo mi madre, se nos ocurrió a ambas ponernos a escribir sobre esa singular irrupción, en nuestra cotidianeidad, de un fenómeno que estaba transformando la interlocución con nuestro ser querido hasta el límite de lo indecible. Ese era el desafío que creo nos estaba interpelando tanto a Sylvia como a mí: se hacía necesario consignar por escrito aquello a lo que el paso del tiempo le iba quitando palabras (l. 1331-1335).

A sujeita de *El eco de mi madre* usa como epígrafe o fragmento em que a ML. de *Desarticulaciones* trata a narradora de “tú” e não de “vos” e o compara a um momento em que a mãe trata a filha de “usted”, tratamento formal e inexistente na Argentina entre familiares próximos:

*Ayer descubrí eso que me había vuelto  
aún menos yo para ella*  
SYLVIA MOLLOY

Como mi madre que a veces me trata de usted  
y yo me doy vuelta para ver quién soy  
la amiga de Sylvia que perdió el voseo  
la desconoce hablándole de tú  
Correctas educadas casi pomposas  
estas rehenes del Alzheimer  
ponen a congelar la lengua materna  
mientras nos despiden de su mundo sin palabras (KAMENSZAIN, 2010, p. 27).

A epígrafe e os versos que acabo de citar mostram que a filha se torna infamiliar por ser tratada como “usted” ao ponto de não se reconhecer no tratamento da mãe, assim como ML. tornou infamiliar a narradora a tratando de “tú” e não de “vos” em *Desarticulaciones*. As “rehenes del Alzheimer” expulsam as duas de “su mundo sin palabras”.

A presente e finita relação entre a mãe e a filha em *El eco...* não se baseia no reconhecimento mútuo e isso ameaça o vínculo ameaçando a intimidade entre elas, mas não o destrói. Assim como um animal abandonado, a filha se sente “desmadrada”, abandonada pela mãe e se constrói no texto como “la descuidada que la cuida” (KAMENSZAIN, 2010, p. 15). Por exemplo, nos próximos versos, ela — usando o “voseo” — dá a sua mãe instruções sobre como deveria agir, instruções que não se estendem além do presente, pois serão esquecidas no dia seguinte:

ella no sabe lo que yo no sé me pregunta ¿yo qué hago?  
le contesto comé vestite dormí caminé sentate  
el chirrido de su robot le hace caso por hoy  
a ese minimalismo que habrá de reprogramar mañana (KAMENSZAIN, 2010, p. 17).

Memória e diálogo — que antes uniam mãe e filha — estão sendo corroídos por essa doença. As palavras são escassas entre as duas, se reduzem a imperativos, a comunicação dinâmica cessa e da voz materna resta um eco porque está esvaziada de sentidos e de lembranças. O eco é um som entre o humano e o fantasmagórico, uma reverberação de algo que está desaparecendo, como a presença da mãe que está se ausentando antes de morrer. Por isso, não importa o quanto a matriarca fale, aqueles ao seu redor não a entendem porque, segundo Kanzevolsky (2020), é uma “fala que só se repete na superfície da desrazão” (p. 74), o que leva à fraturação da comunicação e ao isolamento da mãe do grupo familiar:

y la gramática se torna un escándalo  
cuando ella que olvidó las palabras  
adelanta su bebé furioso

*con el fin de decirlo todo  
aunque no se entiende nada* (KAMENSZAIN, 2010, p. 15, grifo meu).

A gramática é um escândalo porque o eco da língua materna evidencia uma vontade excessiva de se comunicar, mas o que ela diz resulta no seu contrário: uma escassez de sentidos. Em “El ghetto de mi lengua”, Kamenszain (2006) reflete sobre como a sua poesia e a sua ensaística foram um modo de transpor os limites da casa, da separação entre línguas, das identidades fixas, transposições metaforizadas no entrar e sair do espaço do gueto pela autora ser de uma família judia — cultura tradicionalmente em trânsito —, tema tratado de maneira pontual em *El eco de mi madre* e de maneira mais evidente e extensa no poemário *El ghetto*, no qual os poemas são uma homenagem póstuma ao pai que legou à filha o judaísmo. Em contrapartida, concordo com Kanzepolsky (2020) quando argumenta que o gueto é também metáfora do Alzheimer materno “enquanto desmemória que a afeta e a converte em uma câmara de ecos e é construído como um espaço do qual ninguém pode sair” (p. 46), gueto no qual a filha ou qualquer familiar não pode mais entrar porque a doença impõe o silêncio e o esquecimento. É como se houvesse uma barreira no gueto que é o Alzheimer, barreira que deixa a sujeita de fora e a mãe dentro, ambas sem poder entrar ou sair, ao contrário do gueto da língua, em que se transita de dentro para fora e de fora para dentro. Sendo assim, os poemas de *El eco de mi madre* expressam essa imobilidade.

A filha também inscreve a relação contraditória com a mãe em um paradoxo temporal porque, embora compartilhem o mesmo espaço, elas estão separadas temporalmente. Por exemplo, nos versos seguintes, a sujeita diz:

Sentada al borde de su memoria  
me archivo como puedo en ese olvido que la trabaja  
entre nosotras las palabras se acortan  
ella no habla yo dejo de decir lo que decía  
la dejo que no diga para no avergonzarla  
juntas vamos armando un presente que no dura  
en ese instante precoz mi madre se queda sola  
porque yo como los tontos elijo seguir de largo  
creo que a futuro todo me espera  
mientras nadie a ella le da esperanzas  
así separadas nos vamos juntando  
la que oyó mi nacimiento me sienta en el borde  
para hacerme escuchar el anticipo de su muerte  
vienen y van nuestros pasados compartidos  
van y vienen nuestros futuros distanciándose  
ella no sabe lo que yo no sé me pregunta (KAMENSZAIN, 2010, p. 17).

Escreve os poemas predominantemente em um presente que ela sabe ser finito, mas é o único tempo estável que ela tem em comum com a mãe, o que permite uma conexão temporária enquanto estão juntas em um “estado de cosas demasiado presente”

(KAMENSZAIN, 2010, p. 17). Entretanto, filha e mãe vivenciam essa dimensão temporal de maneiras diferentes porque, ao contrário da primeira, a segunda tem um passado dominado pelo esquecimento e não tem futuro porque não consegue criar novas lembranças e a doença é uma antecipação de sua morte. Portanto, a sujeita do poemário vincula seu nascimento à morte materna, pois foi a mãe quem escutou a voz de sua filha ao nascer e fará com que a mesma filha escute a aproximação da morte de sua mãe nesses ecos. Por mais que elas estejam juntas, elas vivem em mundos com diferentes concepções de tempo nos quais a sujeita cresce e a mãe decresce por perder algumas capacidades cognitivas e, por essa razão, demandar cuidados. Com isso, há uma inversão de papéis na dinâmica familiar porque a filha assume o papel de cuidadora de quem já cuidou dela e da família sem estar preparada para isso.

Apesar do que mostrei até agora, a relação continua graças à sujeita, quem escreve nos últimos versos do terceiro poema:

y ella bien puede no acordarse de mí pero no importa  
entre mi nacimiento y su muerte la de la alegría fotogénica  
ésa que me legó generosamente un parecido  
*todavía está viva y nada le impide*  
*seguir siendo mi madre* (KAMENSZAIN, 2010, p. 18, grifos meus).

Ao escrever sobre a perda da mãe como interlocutora possível e testemunha da sua própria existência, a sujeita encontra restos que mantêm a relação, ainda que corroída pela ausência do reconhecimento mútuo, como a semelhança de seus rostos. Enquanto a mãe continua viva, a relação sobrevive. Não importa para a sujeita se ela é reconhecida como filha porque segue reconhecendo sua mãe como sua mãe, esforçando-se para manter um relacionamento num presente finito. Sobre a sobrevivência dessa relação, faço um breve desvio para falar sobre como no último livro de Kamenszain, *Chicas en tiempos suspendidos* (2021), a mãe é lembrada em um presente marcado pelo isolamento ocasionado pela pandemia de COVID-19:

nunca hablé con mi madre de sexo  
nunca hablé con mi madre de casi nada  
y sin embargo y sin embargo  
la invoco ahora porque ella  
me puede proteger de los contagios.  
Aunque era química y respetaba  
el cientificismo de los vates  
durante la pandemia de la polio me fabricó  
un collar del que colgaba  
una piedrita de alcanfor.  
La piedrita que no me dejaba sacarme ni para dormir  
fue el amuleto mujeril que de la madre a la hija  
alejaba al ancestro miedoso, ese fantasma que

como el lobo de Amelia o el “real” de mi analista  
espera su oportunidad para acecharme (l. 316-327).

No trecho acima, a sujeita começa a falar sobre o que não falava com a mãe, mostrando uma outra impossibilidade: a de falar sobre sexo ou qualquer outro assunto relacionado. Entretanto, “sin embargo”, a sujeita poética invoca a mãe e um tempo em que ela como filha “desmadrada” em *El eco de mi madre* foi protegida de uma outra pandemia. Sem mencionar novamente a doença e a morte<sup>17</sup> maternas, assim como menciona outras pessoas mortas, a sujeita imagina como a mãe agiria e falaria nesse presente novamente pandêmico. Portanto, há uma construção da imagem materna diversa da de *El eco...* : a mãe está inscrita em um grupo de mulheres que a sujeita imagina como agiria diante da pandemia.

Voltando a *El eco ...*, quem escreve não é apenas filha, mas também irmã de Rut, a quem dedica o livro e com quem compartilha lembranças de um universo familiar que não era o que é hoje através de um léxico familiar que a mãe lhes falava:

Con mi hermana hablamos de ella.  
Viste lo que dijo escuchá lo que no dice  
te acordás lo que decía.  
Con mi hermana le damos  
una vida de muñeca la investimos  
con lo que nos queda de sus grandezas pasadas  
la vamos decorando  
con lo que permanece de su dignidad presente  
no sabemos qué más hacer es nuestra protagonista  
la letra de ella sale por nuestras bocas  
y decimos cosas que nadie  
que no provenga de una estirpe pánica  
podría llegar a comprender.  
Son monólogos de dos perdidas en familia  
mandamos señales a otros tiempos (KAMENSZAIN, 2010, p. 21).

Nessas conversas, escreve que as duas irmãs dão à mãe uma vida de boneca e um passado perdido, brincadeira que destaca como o Alzheimer, além de impossibilitá-la de se comunicar, também corrói a sua autonomia, demandando o cuidado filial. Ademais, a sujeita poética imagina a si mesma e a irmã como bonecas na pança de uma “mamushka”, palavra russa para mãe que também remete a “matrioshka”, série de bonecas russas colocadas umas dentro das outras, da maior para a menor. Sobre a “mamushka”, em *La boca del testimonio*, quando fala a respeito da poesia de Roberta Iannamico, Kamenzain (2007) conclui que a “mamushka” é uma espécie de mãe que se mostra como um ponto de nascimento que transmite a continuidade, a movimentação de uma família e não a sua paralisia em uma origem ou estereótipo porque “el secreto del crecimiento, ese particular modo de reciclar lo

---

<sup>17</sup> Em um dos últimos poemas desse livro, a sujeita escreve: “¿Y la enfermedad? / ¿Y la muerte? / De esos asuntos ya hablé en otros libros / y no me queda nada más para decir” (l. 456-466).

que hay — hacer nuevo con lo viejo — es lo que las mamushkas se transmiten mutuamente como herencia” (p. 157).

Voltando ao fragmento citado anteriormente, por não poderem mais conversar com a mãe que não as responde com palavras, as duas irmãs reafirmam uma à outra enquanto filhas e como cuidadoras da mãe nesses monólogos de duas perdidas em família porque estão perdendo o seu ponto de nascimento e de transmissão do crescimento.

É por meio da escrita que a filha “desmadrada” também se reafirma como filha, escrevendo por ela e pela mãe, assim como a narradora de *Desarticulaciones* escreve por ML.:

El padre de Lucy copiaba un libro ajeno  
mientras decía que lo estaba escribiendo.  
En ese gesto senil la desmemoria del escritor  
fuerza un homenaje doméstico  
a lo que letra por letra tuvo para su vida  
la trascendencia de un asunto impreso.  
Mi madre también se copia de la que era  
mientras yo plagiando al plagiario  
trato de pasar en limpio ese diario de vida  
que la autora de mis días escribe como puede (KAMENSZAIN, 2010, p. 23).

No prólogo a *La boca del testimonio*, Kamenzain (2007) cita um verso de César Vallejo — “Cuéntame lo que me pasa” — e interpreta que há um sujeito que não sabe de si e que, por isso, pergunta ao seu interlocutor sobre o que acontece com ele, concluindo que a poesia testemunha porque “pedirle a otro que diga de uno es el modo que la poesía tiene de mantener viva la posibilidad de decir” (p. 11). Por isso, a sujeita de *El eco de mi madre* é copista, plagiadora<sup>18</sup> de quem não pode mais ser a sua testemunha, de quem não pode mais falar sobre um passado em comum ou sustentar uma comunicação e que, por isso, ela sabe menos de si, dando forma a essa falta em poemas nos quais predomina a repetição, o eco de quem está se ausentando. Entretanto, diante da impossibilidade de ser reconhecida como filha (“desmadrada”), assim como a narradora de *Desarticulaciones*, a sujeita é testemunha<sup>19</sup> porque mostra o que sabe da mãe doente e prestes a morrer, presentificando o que está desaparecendo: a corrosão de uma relação sustentada por um fio, majoritariamente por ela porque a mãe não pode mais sustentá-lo devido à sua doença e sua morte. Portanto, a

<sup>18</sup> En *La boca del testimonio*, Kamenzain (2007) aponta que, no epílogo de *La máquina de hacer paraguayitos*, Santiago Vega apresenta o poeta que inventou e que assina seus livros, Washington Cucurto, como “un escritor que plagia al plagiario” (p. 128), “una relación en la que se usa lo usado hasta volverlo nuevo” (p.128). Portanto, o plagiador não é um copiadador, mas quem transforma o já dito ou escrito por outra pessoa, como é o caso da sujeita de *El eco de mi madre*.

<sup>19</sup> Em “La que oyó su nacimiento”, Adriana Kanzevolsky (2012) aponta que o outro como testemunha é alguém que garantia certa fidelidade ao referente em *Desarticulaciones*, o que libera a narradora para inventar como quiser, e alguém que permitia que o sujeito não se perdesse de si mesmo em *El eco de mi madre*, o que impossibilita a sujeita de narrar.

escrita-testemunho é uma maneira que a sujeita tem para sobreviver nesta posição vulnerabilizada da filha porque ela não pode mais contar com o reconhecimento e o testemunho da mãe para se manter neste lugar.

Assim como Sylvia Molloy, Kamenszain escreve sobre o que estava vivendo com alguém próximo, transformando esse momento autobiográfico importante em material e motivo de suas escritas. Na entrevista para o portal *BBC News Mundo*, Kamenszain responde que escreveu os poemas durante a doença e morte da mãe: “*El eco de mi madre* lo pude ir escribiendo simultáneamente a su enfermedad y muerte. En el último tiempo, estaba sentada cuidándola en el hospital y escribía” (2019).

Em contrapartida, se em *Desarticulaciones* há um tom diarístico, em *El eco de mi madre*, há uma tensão entre diário e poema, sendo que nas duas formas o presente da enunciação no escrito é dominante, é um olhar que incide sobre o passado e o futuro perdidos e se torna uma lembrança do presente ao ser anotado em forma de poema. A sujeita passa a limpo o diário que a mãe escreveria se pudesse escrever. Entretanto, é a filha quem transforma este diário materno em poemas porque a mãe também é incapaz de fazê-lo por não se lembrar nem de um passado tão recente como o de ontem. A esse respeito, segundo Kanzevsky (2020), “a filha [...] na posição de quem cuida e resguarda, [...] arquiva [a mãe] como pode na língua íntima dos poemas” (p. 85). Por sua vez, para Kamenszain (2015) em “Morrer é autobiográfico”: “Escrever em verso [...] supõe escrever em forma de diário: extremando em cada escansão, em cada suspensão de sentido, em cada paralisia narrativa, o que está por terminar” (p. 109).

Ao aproximar o poema ao diário, a sujeita enfatiza o que essa forma tem em comum com o que está escrevendo nessa parte do poemário: como ela e a mãe estão se relacionando em um presente finito, não como se relacionavam e nem como se relacionarão.

A sujeita também reconhece a sobrevivência da relação no compartilhamento de lembranças fugazes e mínimas, mesmo que em tais momentos ainda se enxergue como infamiliar para a mãe:

Sin embargo si te canto tu canción infantil  
la neurona del idisch se posa dulce sobre tus labios  
y todo lo que nunca entendí en ese idioma  
lo repito con vos viejita, y me queda claro (KAMENSZAIN, 2010, p. 27).

Os versos que transcrevi acima são os últimos do mesmo poema em que a sujeita se desconhece a si quando a mãe a trata de “usted”. Nesses versos, mãe e filha cantam uma canção infantil em idisch — uma língua da comunidade judaica —, talvez uma canção que a

primeira cantasse para a segunda quando criança porque sua memória (“la neurona”) do idioma e da musicalidade ainda não foi afetada pelo Alzheimer. Sobre isso, o documentário *Alive inside* (2014) mostra como a música é uma forma de comunicação profunda entre as pessoas e como pode reavivar memórias de pessoas com Alzheimer se estiver associada a emoções e momentos ou épocas importantes do passado. Portanto, a música é o que pode restar de uma comunicação possível e do passado em um presente majoritariamente dominado pelo esquecimento.

Para Monteleone (2010), o idisch é o “eco de la voz materna donde también resuena aquella lengua extraviada ignorada y reminiscente de los ancestros”. Por sua vez, para Kanzevolsky (2020):

a canção em ídiche começa a significar, sai da zona de silêncio e estabelece alguma momentânea — talvez ilusória — forma de comunicação e, conseqüentemente, uma fugaz recuperação de identidade. Dessa perspectiva, a palavra eco não se limita a metaforizar a repetição sem memória, que na insistência se desvanece; antes alude a uma memória anterior e desconhecida, que se vislumbra quando passa de testemunha a testemunha, movimento em que também a fala da mãe se reincorpora à cadeia do tempo e da história judaica (p. 81).

Acrescento que, no mesmo fragmento de poema que citei acima, a filha trata a mãe de “vos” e a chama afetuosamente de “viejita”. Ou seja, por mais que a mãe a trate de “usted”, ela não espelha esse tratamento distante e cortês em que se desconhece, o que explicita a desigualdade da relação no presente e a manutenção na sua memória de uma intimidade/proximidade perdida. Sendo assim, se em *Desarticulaciones*, ML. perde a língua em comum com S., mas não a capacidade de traduzir — o que mantém o bilinguismo em comum entre as ainda amigas —, em *El eco de mi madre*, se perde a capacidade de se comunicar com palavras, mas os restos sobreviventes de uma canção infantil que cantam juntas mostram que por enquanto uma língua íntima do passado continua fazendo sentido no presente compartilhado e a filha se agarra a esses restos para continuar essa relação por um fio.

Nos dois últimos poemas da primeira parte de *El eco de mi madre*, a filha escreve sobre o aumento da distância da mãe, pois com o avanço da doença e a conseqüente proximidade da morte, deixa o espaço doméstico para ser internada em um asilo:

Del otro lado del dormitorio familiar  
fijo como una roca al espacio inhóspito del desalojo  
ahí, más allá de los retratos de abuelos  
señalando esa almohada que ya nadie usa  
pegado a las valijas que esperan de pie  
ahí es donde crece el fantasma del asilo  
que espera paciente a mi madre volverse real (KAMENSZAIN, 2010, p. 31).



O último poema desta primeira parte mostra que a distância entre mãe e filha protegerá a mãe do sofrimento da última e impossibilita que a filha continue a testemunhar o avanço terminal do Alzheimer materno dia-a-dia. Porém, no mesmo poema, a sujeita e sua irmã resistem a essa separação:

no encuentro la salida aunque las flechas la indican a cada paso que no doy  
no la dejemos no la dejemos acá decimos a coro con mi hermana  
que ella nos cuide, que ella nos proteja de lo que le toca  
consolamos mamá de tu propio sufrimiento  
porque el gasto de tu vida nos ahuyenta  
poniéndonos como locas al borde de la salida  
aunque la flecha que la señala ya atravesó tu cuerpo  
y ahora todo lo que nos espera es una entrada  
marcha atrás por el túnel de tu deterioro  
ése que desde el primer parto programado  
hasta el punto muerto de la última cesárea  
va expulsándote sola suelta de tus propias hijas  
afuera más afuera muchísimo más afuera todavía  
de nuestro primer hogar (KAMENSZAIN, 2010, p. 31-32).

No trecho acima, elas resistem a deixar a posição de filhas e, por isso, estão perdidas e consternadas por colocar a mãe num asilo, pois se veem expulsas e muito longe do ventre que as concebeu e sabendo que a deterioração causada pelo Alzheimer resultará em morte, anunciada nos últimos poemas desta primeira parte e que se dá na segunda e terceira partes de *El eco de mi madre*.

Nos seguintes versos, a sujeita poética vê a mãe como cindida: quem ela é na sua lembrança e um corpo envelhecido que a enfermeira, quando anuncia a morte, associa a um membro da família mais velho, “la abuela”:

A través de la radiografía lo que puede verse  
es una fractura que la dividió en dos mujeres:  
una se atrasa ahora en mi recuerdo otra se apuró tanto  
que reportada la enfermera desde su limbo dijo:  
“se fue la abuela” (KAMENSZAIN, 2010, p. 19-20).

Devido ao Alzheimer, a memória da mãe, seus vínculos familiares, sua linguagem e, por fim, sua vida são corroídos, e a filha perde sua mãe de forma mais definitiva, já que ela não é mais um corpo presente e ausente, mas completamente ausente na segunda parte de *El eco de mi madre*, a qual passarei a analisar nas próximas páginas.

\*\*\*

Em *Desarticulaciones*, a narradora não quer lembrar de quem foi ML. no passado, antes do advento do Alzheimer. De maneira similar, a sujeita do poemário em análise e o sujeito de “H.” majoritariamente se lembram das mães em seus passados mais próximos, isto

é, quando elas estavam doentes e morrendo. Sendo assim, ambos se lembram das mães que os esqueceram. Ademais, como já disse, escrever sobre os processos de perda das mães pela doença e pela morte é uma maneira temporária e frágil de estar na posição de filha “desmadrada”, no caso de *El eco...*, e de filho confundido e solitário, no caso de “H.”. Deixar de escrever seria encerrar os trabalhos de luto e se conformar com essa posição perdida.

No terceiro e penúltimo poema da segunda parte, a sujeita lembra dos últimos dias da sua mãe e da sua ecolalia, isto é, a sua fala repetitiva que pouco comunicava aos familiares que a rodeavam, especialmente a sujeita:

*A ver a ver repetía antes de morirse*  
como si algo le tapara la visión del otro camino  
ése que ella ya tenía delante de las narices  
pero que la dirección de su cuerpo aún se negaba a tomar.  
*A ver a ver siguió insistiendo hasta el cansancio*  
*mientras que los que rodeábamos su cama queríamos ver también*  
si es que realmente algo visible,  
un ángel o cualquier otra aparición,  
metida de lleno en la asepsia de este cuarto  
podía darnos la clave médica de que algo estaba por pasar.  
*Después de que murió me sentí culpable*  
*de haberla confrontado con sus fantasmas*  
*a ver qué mamá a ver qué.*  
Y aunque nada había para ver, eso es seguro,  
ella encontró, parece, el objeto que buscaba  
porque de un minuto para otro se quedó muda  
*mientras yo con la pregunta en la boca*  
me fui rumiando las razones de todos los asuntos del mundo  
que en la cadencia insoportable de su repetición  
no tienen, no tienen y no tienen  
ninguna respuesta (KAMENSZAIN, 2010, p. 41, grifos meus).

Nos grifos que fiz acima, a sujeita inscreve a voz materna em eco. Logo em seguida, ela se inscreve na família em um “nosotros” que deseja ver o que a mãe está vendo, mas fracassando devido à proximidade da morte e a incapacidade de a mãe se comunicar, o que a separa da família que a rodeia: “A ver qué mamá a ver qué”, repetindo o que a mãe diz para tentar, sem sucesso, conversar com ela, fracasso que parece levá-la ao arrependimento no presente em que se lembra.

No quarto e último poema dessa parte, a lembrança que a sujeita relata é a de um sonho que teve com a mãe:

*Un osito de peluche asoma la cabeza*  
como en los dibujos animados por el agujero del zócalo.  
¿Y si en realidad fuera un ratón disfrazado?  
*te pregunta mi miedo cuando aparecés en el sueño.*  
No sé qué edad tuve yo durante esa trama onírica  
pero despierta me queda claro que fui la que soy  
una grandulona entrada en pánico  
*esperando que la madre le diga de una vez*

*no es nada no es nada no es nada.  
Y sin embargo en el sueño estabas muda  
nadie parece hablar en ese teatro armado sobre el viento  
donde una banda sonora envía mensajes al olvido  
para después en la vigilia hacerse escuchar.  
Y se escucha se escucha desde el fondo de lo inanimado  
que la muerte asoma disfrazada de juguete  
no es nada no es nada nos decimos a nosotros mismos  
no es nada no es nada agrega la madre ausente  
eco de un fantasma que por fuera del tiempo  
detona la alarma del despertador (KAMENSZAIN, 2010, p. 43, grifos meus).*

Dos versos acima destaco que no sonho, a sujeita na sua idade (“grandulona”) aparenta estar com medo da sua própria morte, “disfrazada de juguete”, medo que ela deseja que a mãe afugente com sua voz em eco. Entretanto, fica emudecida até o fim do sonho, quando a mãe afasta o medo da morte junto com a filha, algo que não era mais capaz de fazer antes ou depois de sua morte. Isto é, no sonho a comunicação aparece em um instante, instante que faz com que a sujeita acorde.

Sendo assim, a sujeita herda a ecolalia de sua mãe, apropriando-se dela na estrutura dos poemas que escreve, herança que explicita mais uma perda que um ganho por ser uma falha de comunicação. No primeiro poema, a herança perdida é o léxico familiar que a mãe perdeu devido ao Alzheimer:

*Como la torcaza que de transparencia en transparencia  
anuncia muy claro lo que no sabe decir  
duplicó lo que no dijo puso en eco el viejo acento familiar  
y me dejó sin oído buscando sonidos reconocibles  
indicios de letra viva bajo la campana fónica del tiempo  
porque si es cierto que la voz se escucha desde lejos  
aunque nos tomen por locos tenemos que atrapar  
en el espiritismo de esa garganta profunda  
un idioma para hablar con los muertos (KAMENSZAIN, 2010, p. 37).*

O léxico familiar perdido se materializa como eco na voz materna, eco do qual a sujeita se apropria para falar com os mortos, especialmente a mãe que está mais próxima da morte no terceiro poema e que só responde em um instante no sonho que relata no quarto poema. No segundo poema, a sujeita chama sem resposta a mãe em “un ataque de ecolalia”:

*Mamá mamá mamá  
grito en un ataque de ecolalia  
a quién llamo qué respuesta espero  
los que escuchan voces terminan mal  
Alejandra en la Sala de Psicopatología  
Osvaldo en el Instituto de Rehabilitación  
y sin embargo mamá mamá mamá  
repito y viajo desde el sonido hasta la furia  
no me alcanza lo que digo para tropezarme  
voy y vengo dos veces de la eme a la a de la eme a la a  
pero me retraso analfabeta entre sílabas que se borran  
y no me escuchan más los que entienden las lenguas*

me miran sordos desde su propia neurosis familiar  
ellos se dicen unos a otros  
mami mamita mamina mamucha  
pero mamá mamá mamá  
eso solo lo digo yo  
¿se escucha? (KAMENSZAIN, 2010, p. 39)

Além da repetição dessa tentativa de comunicação sem resposta com a mãe, assim como buscou interlocutoras que entendiam a sua relação com a mãe com Alzheimer por haverem experimentado algo parecido, a sujeita busca interlocutores que entendam o seu chamado pela mãe, buscando, como Kamenszain (2010) diz em uma entrevista para a Página/12, “una especie de idioma espiritista para comunicarse con los muertos, de aprender a escuchar el eco, de ponerle memoria a la amnesia, en fin, un verdadero disparate, pero eso es la poesía, un disparate”. A mãe é alguém que não pode mais responder a não ser em sonho e, por isso, a sujeita cria uma linguagem para falar com essa morta na ecolalia que herda e repete.

\*\*\*

Em *Memorias para Paul de Man*, Jacques Derrida (2008) afirma que falar “em memória de” é afirmar uma fidelidade ao ausente, uma devoção à sua memória pelo fato do outro estar morto. Por isso, continua o filósofo, o único luto possível e nunca finalizado é a interiorização, mesmo que problemática ou não total, do que está morto e passa a existir somente nos que sobrevivem. No caso de *El eco de mi madre*, a terceira parte<sup>20</sup> possui uma dedicatória “in memoriam” do irmão Oscar Bernardo Kamenszain, quem morreu aos três anos. Nesse momento da morte do irmão, a sujeita criança é a única filha viva que restou, uma vez que a irmã Rut, a quem dedica o livro, ainda não nasceu. Em contrapartida, a sujeita vê o luto da mãe pelo irmão como uma morte simbólica porque ela deixa de exercer o seu papel de cuidadora. Ou seja, a sujeita também se viu “desmadrada” quando criança, abandono que afeta a sua aprendizagem da escrita, assim como a doença e ecolalia materna afetaram a maneira de escrever esse poemário:

Ya la acompañé a morir una vez.  
Mis compañeros de banco son testigos  
del cuaderno pálido de las letras cabizbajas  
murió mi hermano y yo empezaba a escribir era mi tarea  
mamá me ama mamá me mimaba mamá mamá  
mientras ella ausente dejaba de corregirme (KAMENSZAIN, 2010, p. 48).

---

<sup>20</sup> A partir de 1986, os livros de Kamenszain possuem três partes, sendo o último poema o mais extenso, que retoma temas tratados nas outras partes. Ademais, essa é a única parte que possui um título, “el libro cortado”.

Acima há uma contradição nos dois últimos versos entre a transcrição do que a sujeita escrevia quando estava aprendendo, repetição que se relaciona com a ecolalia materna que estrutura os poemas do livro, e a mãe ausente que não a corrige. Portanto, assim como a morte ecoa em cada uma das partes de *El eco de mi madre*, os abandonos maternos também reverberam em cada uma delas.

Para eso sirve la poesía si es que sirve para algo  
tacho había una vez escribo ahora o nunca  
ya tengo un nombre lo actualizo *in memoriam* (KAMENSZAIN, 2010, p. 50)

A sujeita escreve em memória de uma relação já corroída antes da morte materna se apropriando da ecolalia, uma maneira de fazer sobreviver a relação por ser uma forma de continuar a lembrar e chamar a mãe, garantindo para si provisória e fragilmente a posição perdida de filha “desmadrada”. Para Kamenszain (2003), em “Reverso”, a poesia é um ato de amor por “empujar la lengua hasta el otro, es decir, es un impulso por salirse del ghetto autobiográfico” (p. 39). Sobre essa afirmação, Foffani (2004) afirma que “volcar sobre los colectivos significa volcar(se) sobre el nosotros como persona gramatical, lo cual equivale a decir que es salir y quedarse al mismo tiempo en la primera persona” (p. 335), primeira pessoa que se auto-afirma em relação o tempo todo, especialmente no momento em que essa relação está se perdendo sendo ela responsável por dizer a quase morte que é o Alzheimer e as duas mortes da mãe e dela mesma como filha.

É por isso que a sujeita dá aos leitores, a si mesma e à mãe doente e morta o tempo da escritura do poema, um ato de memória que não vai contra o ato de esquecimento da mãe, mas o incorpora. No entanto, assim como nos outros textos do *corpus*, esse dom é sem retribuição possível (DERRIDA, 1995) e só depende da sujeita sustentar essa relação corroída pelo esquecimento e pela morte.

## O filho confundido: “H.”, de Carlito Azevedo

O poema longo “H.” é o último do livro *Monodrama* (2009), do poeta brasileiro Carlito Azevedo. No *Dicionário do teatro*, Patrice Pavis (2008) define a forma teatral monodrama da seguinte maneira:

Um tipo de representação dramática na qual o mundo que rodeia a personagem aparece tal e qual a personagem o vê em todo momento de sua existência cênica. Através desse mundo ambiente, o público é que deve tornar-se parceiro do protagonista (p. 247).

Em *Mundos en común*, Florencia Garramuño afirma que o sujeito poético de *Monodrama* é aberto por ser violenta e constantemente afetado pelo convívio com outros e pelo espaço que o rodeia. Portanto, assim como a narradora de *Desarticulaciones* e a sujeita de *El eco de mi madre*, o sujeito aberto de *Monodrama* anota sobretudo o que está perdendo. Em *La preparación de la novela*, Barthes (2005) mostra que anotar é escrever o presente por manifestar o desejo urgente de expressar em forma de texto a vida contemporânea, que está se perdendo a cada momento da escrita. No caso de “H”, no qual o sujeito relembra escrevendo como reagiu ao processo de doença e morte de sua mãe, há um desejo impossível de salvação de si diante da perda pela escrita, como diz o sujeito no seguinte trecho:

Sinto que se conseguir escrever agora o que se passa comigo estarei salvo, repito isso a mim mesmo algumas vezes, como repito mentalmente o refrão de que onde há obra não há loucura e onde há loucura não há obra e venho escrever (AZEVEDO, 2009, p. 138).

Para o sujeito, é urgente a anotação da perda da posição de filho antes mesmo da morte da mãe devido ao Alzheimer. Sobre isso, em “Fanstasmografias — escritas do luto de Carlito Azevedo, Franklin Alves e Leonardo Gandolfi”, Filipe Manzoni (2020) afirma o seguinte sobre esse escrito de luto de Carlito Azevedo:

“H.” [...] não se inscreve apenas no após, mas dá a ler o luto em uma imprecisa passagem temporal. O marco inicial do bloco de poemas é o telefonema que noticia o agravamento do quadro clínico da mãe [...], seguido de uma série de poemas que reconstroem uma espécie de luto antecipado através de momentos nos quais o avanço do quadro degenerativo do Alzheimer parece antecipar um “tom fantasmático” ainda em vida, como se o trabalho de luto antecipasse a morte propriamente dita

Essa temporalidade antecipatória (ou a aproximação liminar do instante traumático) traz um cenário tenso para lermos a *contemporaneização entre o luto e a sua possibilidade de formulação pela escrita* (p. 40, grifo meu).

Sendo assim, argumento que o sujeito poético de “H.” anota um presente compartilhado perdido devido ao Alzheimer e morte da mãe, acontecimentos que desestabilizam a sua posição de filho do sujeito porque a mãe o confunde com outros parentes, confusão que, assim como em *El eco de mi madre*, antecipa o seu processo de luto,

não só por a doença ser terminal, mas principalmente porque ele escreve sobre a perda do seu lugar de filho ao se tornar infamiliar para H.. Em contrapartida, o sujeito resiste nesta posição ao anotar como a doença e a morte afetam a sua prática escrita-vida que se mostra como provisória. Para isso, ele se imagina como o filho que sobreviveu à morte materna, sobrevivência que teme e, em simultâneo, deseja que aconteça.

O poema em análise possui 4 partes: “H.”, “Beijo”, “Motores” e “Ritual”. Cada parte tem 4 estrofes, numeradas de 1 a 4, e cada estrofe ocupa uma página do livro. Entretanto, essa simetria na estrutura é quebrada pela falta de quebra no verso porque “H.” é um poema em prosa. Em *Ideia de prosa*, Agamben (2013) sustenta que análises conceituais sobre o verso como uma composição caracterizada especialmente pela medida ou ritmo não distinguem o verso da prosa de maneira satisfatória. Para ele, o contraponto possível é o *enjambement*. Em contrapartida, esse mecanismo diferencial é o passo de prosa da poesia porque quebra a unidade sintática do verso comprometendo a separação entre um verso e outro. Diz Agamben (2013) neste livro:

O verso, no próprio ato com o qual, quebrando um nexos sintático, afirma sua própria identidade, é, no entanto, irresistivelmente atraído para lançar a ponte para o verso seguinte, para atingir aquilo que rejeitou fora de si: esboça uma figura de prosa mas com um gesto que atesta a sua versatilidade. Nesse mergulho de cabeça sobre o abismo do sentido, a unidade puramente sonora do verso transgride, com a sua medida, também a sua identidade” (p. 31).

No caso de um poema em prosa, o *enjambement*, essa característica própria da poesia, não aparece, o poema se confunde com a prosa.

Para Azevedo, como diz em uma aula da sua oficina de poesia — publicada na revista *Literal* em 2012 —, o poema em prosa é uma maneira de “cruzar fronteiras como um clandestino, forçar os limites, ampliar os limites da poesia, levar mais além os fins da poesia” (p. 31) porque, de acordo com Fernando Paixão (2014) em *A arte da pequena reflexão*, desde o seu nome o poema em prosa mostra o seu “estado de contradição contínua” (p. 29) por ser uma “escrita descontrolada, acionada pelo acaso, mas, ao mesmo tempo com reiterado sentido de poema e uma unidade estética” (p. 36). Por sua vez, sobre o desaparecimento do corte do verso em “H.”<sup>21</sup> e outros poemas de *Monodrama* Garramuño (2015) afirma o seguinte:

En un grupo importante de poemas [...] el corte del verso desaparece y el poema se extiende atravesando los márgenes de la página como un río que se hubiera salido de su cauce. El último, el largo poema en prosa titulado “H” (la letra muda del portugués, la letra que no habla, la letra cuya lengua está trabada), trata sobre la convivencia del poeta con la enfermedad y la muerte de su madre, en un discurso que se enmudece o se entrecorta en estrofas —¿o serán más bien fragmentos, o capítulos? —, también escenifica un movimiento continuo y fluido que, en su

---

<sup>21</sup> É por esse motivo que optei por transcrever os trechos do poema em análise sem cortar o verso.

retorcerse sobre sí mismo, va haciendo de la escritura una pura exploración del afecto (l. 1625).

Sendo assim, ao fazer desaparecer o corte do verso, o sujeito “desmadrar” o que escreve, sendo que um dos sentidos de “desmadrar” é agir incontrolavelmente, sem limites ou medidas. Portanto, se em *El eco...*, o “desmadre” se mostrando texto sobretudo na manifestação da impossibilidade de escrever um romance porque não existe mais um passado compartilhado com a mãe no presente, na repetição e na explicitação de uma ausência de comunicação, em “H”, o sujeito retira os limites do verso mesclando poesia e prosa para expressar como a doença e a morte maternas o afetam.

Ao chamar cada parte do poema de estrofe, fragmento ou capítulo, Garramuño evidencia a indefinição genérica que “H.” tem por ser um poema em prosa e por possuir um forte aspecto narrativo, não se fixando em um gênero específico. Por isso, o sujeito narra como vai perdendo a mãe devido à sua doença e à sua morte, assim como *El eco de mi madre*, em que a sujeita, não podendo romancear, narra em forma de poema a perda da mãe como sua testemunha pouco antes da sua morte. Portanto, os dois sujeitos, são “desmadrados”, desamparados por suas mães e os dois se perdem ao perderem suas mães. No caso de “H.”, o “desmadre”, o descontrole da matéria emocional (a doença e a morte maternas) está escrito principalmente no não corte do verso em um poema com uma estrutura rígida e simétrica.

Como disse, além de ser o título, “H.” intitula a primeira parte do poema em análise. Como na primeira parte de *El eco...*, nesta parte a mãe ainda não morreu, mas está prestes a morrer, proximidade anunciada na estrofe/parágrafo I:

Um telefonema comum me avisa que o estado de minha mãe no hospital é gravíssimo, pelo choro do outro lado da linha posso acrescentar mentalmente: irreversível. Respira com a ajuda de aparelhos. A princípio reajo bem, chego a dizer para a mulher do outro lado da linha que então devemos estar preparados, ela me diz soluçando que está preocupada comigo, que ela tem seu marido e seus filhos junto dela o tempo todo, mas que eu agora estou sozinho como nunca estive antes, digo que estou bem e desligo o telefone muito mais calmo do que era de se esperar (AZEVEDO, 2009, p. 137).

Acima, o sujeito fala para a mulher ao telefone que eles devem estar preparados para a morte de H.. Em contrapartida, essa mesma mulher chora porque constata que o sujeito está sozinho, solidão que domina todas as estrofes do poema e se confirma nessa mesma estrofe quando ele sai para passear e, ao ver idosos, se lembra da mãe na infância e internada no hospital:

Hoje cedo, andando pelo centro da cidade vazio como em todo fim de semana, me emocionei com alguns velhinhos que silenciosamente perdiam um longo tempo diante das estantes de um sebo, e admiravam certos livros antigos e cheios de manchas como seus rostos, e os acariciavam com mãos trêmulas como se eles



fossem toda a sua vida. Quantas memórias deviam estar se passando ali. *Nesse momento pensei muito em minha mãe, internada há duas semanas.* Acho que nunca terminou de ler um livro em toda sua vida. Eu li todos os livros da minha infância sentado ao pé dela, observando ao mesmo tempo as letras e ilustrações do livro e o movimento de suas sandálias simples e panturrilhas no pedal de uma máquina de costura Singer verde (AZEVEDO, 2009, p. 137, grifos meus).

Acima, o sujeito afetado pelo que está a sua volta escreve o seu sentimento de solidão ao não participar, mas observar o que está diante dele, observação que dispara uma memória de infância compartilhada com a mãe que está morrendo e que o deixará mais sozinho, ao contrário da mulher que lhe telefonou e da sujeita de *El eco de mi madre*, quem vive o luto pela doença e morte da mãe com a família, especialmente com a irmã, a quem dedica o poemário. A mãe do sujeito também parece morrer sozinha, uma vez que ele só relata que a vê novamente no funeral, ao contrário da sujeita de *El eco...*, quem vê a mãe morrendo. Portanto, nos dois poemas, a experiência do morrer materno é diferente para os dois sujeitos: por um lado, em *El eco...*, a experiência é compartilhada entre os membros da família, em “H”, é mais solitária sendo talvez a escrita uma maneira de compartilhar essa experiência.

Na estrofe/parágrafo seguinte, o sujeito passeia sozinho pela casa de sua infância, adolescência e vida adulta e anuncia ter um medo “desde os quatro anos de idade” (AZEVEDO, 2009, p. 138), medo que revela no penúltimo parágrafo/estrofe desta parte:

*A ideia apavorante da morte de minha mãe, pelo que vejo, ultrapassou a superfície gelada, deixando-a intacta e está fazendo sutis estragos em regiões que desconheço, não alcanço. E contudo estou aparentemente tão calmo. Venho escrever por medo de perder a razão, não pelo estardalhaço dos nervos que não há, mas pelo seu contrário sinuoso, a idiotia.* Sinto que se escrever agora o que se passa comigo estarei salvo, repito isso a mim mesmo algumas vezes, como repito mentalmente o refrão de que onde há obra não há loucura e onde há loucura não há obra e venho escrever. A ideia absurda de um obsessivo que se aproveitaria desse momento de pane em minha mente me passa pela cabeça quando uma voz em mim diz que devo queimar todos os meus cadernos no quintal de casa, numa grande fogueira, um rito de passagem. *Agem em mim um medo (irreal) de não sobreviver à sua morte e de que eles, cadernos sobrevivam a mim, com todo o mal (real) que podem causar a pessoas que amo.* Rio dessa ideia e começo a ver nisso um sinal de melhora. De todo modo, apago do computador muitos arquivos antes de começar a escrever (AZEVEDO, 2009, p. 139, grifos meus).

Acima, o medo da morte materna leva o sujeito a escrever em uma tentativa de se salvar de certa apatia afetiva. Em contrapartida, esse mesmo medo suscita no sujeito o temor de não sobreviver à morte da mãe, por mais que o qualifique como irreal, sentimento que se manifesta no desejo de queimar o que escreveu, realizado parcialmente no apagamento dos arquivos do computador “antes de começar a escrever” o que está escrevendo nessa parte. Portanto, a escrita e a destruição dessa mesma escrita são maneiras de o sujeito descobrir que o medo da morte materna se entrelaça com o medo da sua própria morte. Sobre isso, Manzoni (2020) afirma que “H.” é um escrito de sobrevivência: “‘escrever para não perder a razão’.

Não se trata de uma maneira de ‘representar’ a vida, mas sim da forma própria de sobreviver ao espelhamento direto com o fantasma que consistiria em não resistir ao luto” (p. 41).

Logo após revelar os seus medos, é na quarta e última estrofe/parágrafo desta parte que o sujeito revela que a mãe tinha Alzheimer nos últimos anos de sua vida, deixando implícito que as complicações que essa doença e a insuficiência renal levaram à morte dela. Ademais, antes de ser uma causa da morte materna, as doenças da mãe transformam a escrita e a relação entre mãe e o sujeito-filho.

Ao contrário de Kamenszain, quem conta em em uma entrevista que escreveu *El eco* ... enquanto a sua mãe estava doente e morrendo, e de Molloy, quem anota o que será *Desarticulaciones* logo depois das visitas à ML., Azevedo lançou *Monodrama* depois de 8 anos sem publicar um livro<sup>22</sup> e o motivo, de acordo com uma entrevista para o jornal *O Globo*, é uma crise particular cujos motivos pessoais não menciona, mas especulo que se trata da doença e morte da mãe. O poeta parou de escrever porque não queria substituir a dor que estava sentindo no meio dessa crise pelo “contentamento de escrever”:

A minha crise particular ocorreu quando me dei conta de como era obsceno trocar a própria dor por poesia. Trocar os seus pesares, como dizia Drummond, por contentamento de escrever. Passei a achar imoral escrever versos sobre milhões de mortos nos campos de concentração, e inútil falar sobre a cerejeira em flor. Mas ao mesmo tempo ia buscá-los, uns e outros, nas mais remotas antologias, e os aprendia de cor. Achei que só ia voltar a escrever quando passasse essa crise, cujos motivos pessoais não cabe tratar aqui, mas percebi que não adiantava esperar uma situação confortável para escrever, que ela nunca viria, que a crise era definitiva, como um contorno espiritual. *Que eu estaria sempre desconfortável com a poesia e que só me restava, para ser honesto comigo mesmo, escrever as notícias dessa crise, num formato que talvez nem fosse mais necessário chamar de poemas, e sim de outra coisa qualquer, como notas da ruína. ‘Monodrama’ é, em certo sentido, mais composto de notas da ruína do que de poemas* (AZEVEDO, 2010, grifo meu).

Acima, a crise particular que antes paralisava sua escrita é o que a move quando escreve sobre essa mesma crise, assumindo uma posição desconfortável em relação à poesia no que ele chama de poemas em forma de “notas de ruína”, não para recuperar um passado perdido, mas para mostrar a sua perda em um presente arruinado em que a mãe está doente, morrendo e morta, mostrando como o sujeito poético viveu seu luto, assim como a narradora de *Desarticulaciones* e a sujeita de *El eco de mi madre* se centra nas ruínas de uma relação no presente e não em reconstituir no que escrevem uma relação perdida, não dando ao que escrevem um aspecto compensatório, mas sim expressando essas ruínas. O livro e o poema estão compostos por seus restos e perdas, entre a vida e a morte, entre a memória e o

---

<sup>22</sup> Em 2001, o poeta reuniu seus poemas em *Sublunar*, publicados anteriormente em *Collapsus linguae* (1991), *Sob a noite física* (1996) e *Versos de circunstância* (2001). Seu último livro é *O livro das postagens*, publicado em 2016.

esquecimento, no limiar de um fim. A doença e a morte arruinam a relação entre a mãe e o filho-sujeito poético e a escrita só pode existir nessas ruínas. Nessa mesma entrevista, Azevedo fala sobre “H.” destacando que não houve prazer em escrever sobre a doença e morte da sua mãe:

Esse texto [“H.”] significa tudo pra mim. Eu consegui escrever sobre [a doença e] a morte de minha mãe sem que disso restasse o maldito contentamento de escrever. Ali eu senti que tinha vencido o pacto com o demônio da poesia que transformaria meu sofrimento em prazer. *Minha dor continua, imparável, eu choro sempre que releio esse poema. Eu me revolto com ele, fico desconfortável com ele [...]* Intensidade e emoção são fundamentais para a poesia e “H.” é o mais intenso e emotivo que há nas minhas “notas da ruína”. O que não quer dizer que não seja um texto construído (AZEVEDO, 2010, grifo meu).

Apesar de atribuir o arruinado a uma crise particular em *Monodrama* em “Carlito Azevedo: a busca do *bel aujourd'hui*”, Paulo Rogério Ferraz (2004) afirma que o poeta escreve nas e as ruínas desde o seu primeiro livro porque há em *Colapsus linguae* (1991) a “paralisia da língua, a falência e a ruína da comunicação, tanto das poéticas vigentes quanto da própria sociedade” (p. 178), concluindo que o colapso é a constatação de uma patologia da poesia contemporânea, enfrentada ao ser escrita, assim como o Alzheimer e morte da mãe do sujeito poético de “H.”, título que remete ao nome da mãe de Carlito Azevedo — Hilda —, o que explicita o aspecto autobiográfico desse poema, aspecto que também está presente em *Desarticulaciones* e *El eco de mi madre*.

“Limpeza do aparelho” é o primeiro poema em prosa que aparece em *Monodrama*, onde o sujeito poético avalia o que escreveu anteriormente e anuncia o tema do último poema do livro, “H.”:

Você acha que seu livro precisa de um pouco de humor, você adoraria escrever alguns poemas bem-humorados, mas reconhece que agora, com mãe morta, amor no exílio e melhor amiga dizendo que não pode mais lhe ver e chorando porque acha que não presta para você, vai ser meio difícil encontrar alguma graça. Sua tríade pifou (AZEVEDO, 2009, p. 86).

As perdas que o sujeito está experienciando e anotando, provavelmente perdas autobiográficas, o impedem de dar um tom humorístico ao que escreve, por mais que deseje. A vida incide sobre a escritura dando-lhe inclusive o tom às perdas que anota em forma de poema.

A cena de escrita afetada pelas doenças da mãe aparece na parte “Motores” de “H.”: o poeta escreve ouvindo o “motor da máquina de hemodiálise” da mãe, provavelmente com insuficiência renal:

A. e B. necessitam ouvir música para escrever, já M. e W. requerem nessa hora todo o silêncio possível, para obedecer, talvez, a algum ritmo interno. Durante os quatro

últimos anos eu escrevi ouvindo, pelas manhãs, no quarto contíguo ao meu, o motor da máquina de hemodiálise e seu estrondo de lava-roupas antigo, por vezes interrompido pelos agudos sinais cuja função seria advertir a enfermeira responsável por você, ocupada em tomar café com bolinhos na cozinha, de que algo não ia bem com a máquina ou em seu corpo (AZEVEDO, 2009, p. 145).

No trecho acima e no poema todo, a escrita incorpora os ritmos e a linguagem do cotidiano. O sujeito poético mostra que divide os cuidados da mãe com enfermeiras e se contrapõe aos também escritores A. e B. — que ouvem música enquanto escrevem — e M. e W. — que precisam de “todo o silêncio possível” — quando anota que escreve ouvindo o “estrondo de lava-roupas antigo” da máquina de hemodiálise, da qual H. dependia para sobreviver. Para isso, usa vírgulas e outros sinais de pontuação para sublinhar o ritmo de sua escrita, entrecortado por esse ruído que domina o espaço em que convive com a mãe doente. Em seguida, o sujeito escreve que tentou abafar o barulho talvez numa tentativa de que sua escrita não fosse afetada pelo que a mãe estava passando, mas tal tentativa atrapalhou ainda mais a escrita porque o sujeito viu seu medo de que algo estava dando errado no tratamento se transformar em um pânico ansioso de não poder ouvir se algo de ruim acontecesse com o corpo dela:

Nos primeiros meses eu tentava abafar o barulho colocando música alta nos fones de ouvido, mas isso atrapalhava ainda mais a escrita, e, por acréscimo, transformou o meu medo (de ouvir o sinal de alarme disparar dizendo que algo ia mal no delicado processo) em meu pânico (de não ouvi-lo disparar dizendo que algo ia mal no delicado processo, e de que tampouco o ouvisse a enfermeira responsável) (AZEVEDO, 2009, p. 146).

Por isso, o sujeito passa a reconhecer esse barulho como parte dos sons da casa, som esperado, porque ocorre em dias e horários específicos, e inesperado, porque talvez a mãe não esteja consciente do seu próprio estado terminal e da necessidade desse tratamento devido ao Alzheimer:

Acabei aprendendo a me virar com o rugir dessa turbina, com seu apito estridente sempre (in)esperado, nas manhãs de segunda, quarta e sexta. Como o Alzheimer não lhe permitia gravar na mente a importância de permanecer quieta durante as sessões de hemodiálise, você logo passou a ser atada à cama (AZEVEDO, 2009, p. 147).

A respeito desse som, Ana Porrúa (2015) afirma o seguinte no prólogo a *Monodrama*, traduzido para o espanhol:

el sonido de la máquina de hemodiálisis a la que ella está conectada envía a una idea de escucha primaria, aquella que según Barthes, funciona como una alerta frente al peligro. Si en principio lo que oye es “su estruendo de lavadora antigua”, “el rugido de esa turbina” como modos de la presencia materna, su desaparición produce, metonímicamente, una especie de rasgadura de un orden (p. 9-10).

Portanto, a relação com a escrita se transforma e o poeta aceita isso depois de certa resistência, mas não a teme como teme a morte materna. O sujeito-escritor co-existe com o corpo-máquina da mãe doente ao ponto de que o cessamento da máquina de hemodiálise é o sinal sonoro da morte materna porque não faz mais parte dos ruídos da casa:

*Com sua morte, também esse som não participa mais do sistema de rumores desta casa, sistema que agora praticamente só inclui descarga, fechar e abrir de portas e janelas, toque de telefone, teclado de computador dentro da madrugada, jato de torneira, ducha contra piso vermelho, bater de cabides entre si e no cimo do armário quando puxo a roupa com força e pressa demasiadas, ferver de água dentro da chaleira para o chá, batida de aparelho de barbear descartável contra a pia, minha chave dando voltas na fechadura. Às vezes, num ônibus antigo, rumo ao centro, me volta o motor que te adia esse buraco na terra (AZEVEDO, 2009, p. 148, grifos meus).*

Acima, o barulho da máquina-corpo da mãe é uma memória sonora ativada por outro barulho. Como em *El eco de mi madre*, é da mãe doente que o sujeito poético se lembra depois de sua morte.

Além de transformar a relação que o escritor tem com a escrita junto com a insuficiência renal, o Alzheimer transforma a relação do sujeito com a mãe, que também se transforma em infamiliar. Entretanto, ao contrário do que acontece em *El eco ...*, onde a sujeita possui uma relação contraditória e conflituosa com a mãe doente e de maneira semelhante ao que acontece no fim de *Desarticulaciones*, onde a narradora entra na lógica do Alzheimer de ML., o sujeito de “H.” não tem uma relação conflituosa com a mãe enferma e parece aceitar ser infamiliar para ela para que a relação continue, ainda que não ser reconhecido elimine a reciprocidade/intimidade do relacionamento e pareçam ter noções de temporalidades diferentes. Por isso, a dissimetria estrutural de versos em prosa divididos simetricamente em 4 partes com 4 estrofes cada é acompanhada por uma importante dissonância temporal. O filho e a mãe viviam em temporalidades diferentes antes da morte da última há alguns anos, como escreve o sujeito na estrofe em que menciona pela primeira vez o Alzheimer da mãe e como foi afetado por essa doença antes e depois do diagnóstico:

Antes de me dar conta de que ela estava com Alzheimer eu me irritava com minha mãe todas as noites por todas as noites me perguntar se meu pai já havia voltado para casa, e me obrigar assim a, todas as noites, durante não sei quantos meses, lhe explicar que ele já tinha morrido havia dez anos. E todas as vezes, era como se recebesse a notícia pela primeira vez. Um dia, ao anoitecer, com um contrafeito beijo de boa-noite, a notícia de que seu marido havia morrido. Cem vezes viúva. Seu marido morreu cem vezes, mas só pra ressuscitar no dia seguinte, quando, ao ir deitar-se, me perguntava se ele já havia voltado para casa. Cinco anos depois de diagnosticado o caso, eu já estava completamente acostumado com isso e não estranhei quando passei a ser chamado primeiro de irmão, depois de marido, e, nos últimos tempos, pai. Pouco antes da crise que a levou para o hospital, Helena lhe perguntou quantos anos tinha: quinze anos, respondeu. Apesar de morar há cinquenta anos nesta casa da Ilha do Governador, ultimamente acordava de

madrugada pedindo para ser levada para sua casa de verdade, no Méier, onde morou quando adolescente. Coloco o *Quatuor pour la fin du temps*, de Olivier Messiaen, e passo a esperar o toque do telefone\*.

\* O telefone tocou às 11:30 (AZEVEDO, 2009, p. 139).

O filho, ainda reconhecido pela mãe como filho quando a doença era desconhecida, tentava sem sucesso alinhar o seu tempo, o tempo em quem é o pai e o marido dessa mulher está morto, com o tempo dela, o tempo em quem é o pai e marido está vivo. Como em *El eco de mi madre*, a comunicação falha devido a uma dissonância temporal entre os dois, mas de uma maneira diferente. “Cinco anos depois de diagnosticado o caso” de Alzheimer, a enfermidade avançou e o filho passou a compreender o esquecimento da mãe, assim como a narradora de *Desarticulaciones* passou a entrar na lógica da doença da amiga ML.. Por compreender que a relação entre os dois entrou na lógica dessa enfermidade, o sujeito não estranha quando se torna infamiliar como filho para a mãe, que o confunde com outros parentes que parecem ser familiares por pertencerem a um passado que vive como presente — irmão, marido e pai. H. também vê como infamiliar o espaço em que vive com o sujeito poético porque ela não o reconhece como seu. Ela se enxerga como uma adolescente de 15 anos que vive em outra casa e bairro e é inconsciente da sua própria doença, ao contrário de quem convive com ela. A respeito desse desejo de voltar para casa, Daniela Feriani (2017) afirma o seguinte:

O não reconhecimento da própria casa pode estar relacionado ao não reconhecimento dos próprios parentes e ao não reconhecimento de si. O passado como presente faz com que algumas pessoas vivam outro tempo — o tempo em que os filhos eram jovens, os pais eram vivos; o tempo em que eles próprios eram mais jovens, trabalhavam. É comum se referir a esse “tempo outro” como se fosse — e, para eles, é — o tempo agora, presente (p. 141).

Em “H.”, o reconhecimento mútuo cessa porque o esquecimento tornou infamiliar quem está à sua volta e, portanto, o tempo e espaço em que vive com o sujeito poético.

A relação se corrói, mas continua porque o sujeito reconhece a mãe como tal e, por isso, mantém alguns hábitos, como dar um beijo de boa noite, beijo que H. não parece reconhecer como um costume entre eles, mas somente como um contato físico prazeroso:

Quando eu me encontrava em casa à noite, mais precisamente no horário em que minha mãe era posta por suas acompanhantes para dormir, lá pelas 20 horas, eu costumava dar-lhe um beijo de boa noite, no qual ela parecia encontrar agora menos a continuidade de um costume antigo do que certa doçura narcótica que eu não lhe sabia recusar. Dirigia-me ao seu quarto e costumava encontrá-la já quase adormecida. À luz reduzida do abajur, beijava a testa daquele imenso inseto preso no âmbar (AZEVEDO, 2009, p. 141).

A imagem da última oração é terrível e semelhante à imagem da mãe de *El eco de mi madre* presa em um gueto porque ela não consegue mais se comunicar com a sujeita poética ou qualquer pessoa. Em “H.”, a mãe, também prisioneira do Alzheimer, é como um inseto preso no âmbar, uma resina amarelada como a luz de um abajur que fossiliza esse inseto-mãe, o que remete à paralisia no tempo. Portanto, além de uma dissonância temporal, há também a paralisação da mãe nesse tempo presente que é passado para o sujeito porque não há possibilidade de futuro pela proximidade da morte.

Esse costume do filho de beijar a mãe paralisada no tempo continua até o velório da mãe, como escreve em outra estrofe:

Durante o velório, beijei sua testa várias vezes, o rosto molhado de lágrimas, mas sem desespero, nem a fixação do teatro do século XVII pelo falso cadáver que desperta. Antes de ser fechado o caixão, dei-lhe ainda um beijo na testa e sussurrei-lhe: “Este é o último, viu? Muito obrigado pela paciência. Te amo”. E beijei a lona (AZEVEDO, 2009, p. 143).

Talvez a recusa em ver a mãe como um “falso cadáver que desperta” esteja relacionada ao desejo de seguir em frente, de o sujeito ainda perceber no seu presente uma possibilidade de futuro, ao contrário da mãe que era “um inseto preso no âmbar”, que era o Alzheimer, assim como a sujeita de *El eco...*, quem enxergava um futuro para si, mas não para a mãe porque a última não podia enxergar um futuro no seu presente também sem passado.

Como vimos, doença e morte estão diretamente relacionadas e uma não existiria sem a outra. A primeira transforma o ato de escrever e a última paralisou, mas também dispara e motiva a escrita uma vez que o que inicia o poema é o anúncio da iminência da morte materna para o sujeito. Na segunda parte, o sujeito escreve na primeira estrofe que encaminhou “H.”, título da primeira parte do poema e de todo o poema, para avisar a amigos e a nós leitores sobre a morte de sua mãe:

Depois de encaminhar “H.” por e-mail para alguns amigos, no intuito de avisá-los da morte de minha mãe e consciente de que não conseguiria escrever outra coisa qualquer sobre o assunto, descobri que na pressa de escrever para não enlouquecer, acabei revelando o que até o pequeno Stephan Dedalus quando ainda vestia calças curtas já se envergonhava de ser levado a admitir frente aos colegas de internato (AZEVEDO, 2009, p. 141).

O ato vergonhoso é o beijo que o sujeito dá na mãe todas as noites. No trecho acima, presumo que o sujeito enviou o poema inteiro e não só a primeira parte porque não há menção a esse ato vergonhoso e a mãe ainda não está morta. O que o sujeito temia não se concretiza: ele sobrevive à morte materna e a escrita, além de ser contra a loucura, é desconfortável por ser um trabalho de luto, antecipado pela doença, mas não disparado por ela e sim pela morte.

Na segunda estrofe, o trabalho de luto se desdobra na leitura do que o sujeito escreveu:

Semanas depois, quando consegui reler “H.”, ou lê-lo pela primeira vez destacado do ato de escrevê-lo ou reescrevê-lo, senti-me acaso no mesmo beco sem saída de Dedalus, arremessado na vala suja da vergonha? Não. Mas perguntei o que eu recebia ali? Algo cinético e fluído (AZEVEDO, 2009, p. 142).

Acima, o escritor se desdobra em leitor e interpreta o que sente lendo o que escreveu: não sente mais a vergonha que identificou na estrofe anterior, mas parece não conseguir nomear o que sente, somente qualificando-o como algo que se movimenta. A seguinte estrofe é o relato do beijo no funeral, o qual já citei e na última estrofe dessa parte, o sujeito constata a inexorabilidade da morte e o fim de uma relação: “Mesmo que a alma não morra — o que não desejo nem creio — e o corpo ressuscite em outras mil formas — o que desprezo —, o composto harmonioso que fazia de H. minha mãe ficou destruído para sempre (AZEVEDO, 2009, p. 142)”. O Alzheimer e suas complicações corroeram a sua relação e transformaram a sua escrita, mas a morte a findou, restando ao sujeito-filho escrever essas notas de ruína em que só na sua imaginação a mãe, nomeada Hilda e não mais H., fala na última estrofe se dirigindo a ele e respondendo se ela teve uma morte boa ou má:

*Hilda:*

— Comparada com a larga eternidade de nada sentir, nada provar, nada tocar, ver e ouvir que nos espera, a morte no sono, como dizem que coube a Chaplin, vale o que valem as dez costelas partidas, as orelhas arrancadas, os dedos decepados, a laceração horrível entre o pescoço e a nuca, a equimose larga e profunda nos testículos, o fígado lacerado, o coração lacerado, o rosto inchado irreconhecível, os hematomas, última forma física assumida por Pasolini nesse louco planeta que agora, para você, gira também sem mim (AZEVEDO, 2009, p. 152).

Acima, a morte boa seria a de Chaplin, Carlitos (quase um homônimo do poeta), e a morte má seria a do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, assassinado de forma brutal, como aponta Gustavo Ribeiro (2014) em “A experiência da destruição na poesia de Carlito Azevedo”:

Ao equiparar a morte da mãe à morte de Pasolini, o poeta opera notável alargamento de perspectiva: escancara a dor de modo insuportável, trazendo, por um processo de contaminação semântica, todo o sofrimento do cineasta assassinado para o corpo de Hilda, além de conferir insuspeitada dimensão pública e política a uma cena em princípio restrita tão somente ao espaço familiar (p. 73).

Acrescento que a escrita do luto já é uma maneira de compartilhar com os leitores um sentimento de solidão diante da doença e morte da mãe.

Essas notas de ruínas são uma forma de sobrevivência em corrosão do que não existe mais fora da memória-imaginação, materializada e atualizada na escrita e na leitura: o sujeito como filho e sua relação corroída com a mãe doente e morta. Sobre isso, em *O que resta de*



*Auschwitz*, Agamben (2008), com quem Kamenszain dialoga bastante em *La boca del testimonio*, afirma que a “ palavra poética é aquela que se situa, de cada vez, na posição de resto, e pode, dessa maneira, dar testemunho. Os poetas — as testemunhas — fundam a língua com o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade ou à impossibilidade de falar” (p. 160). Sendo assim, o sujeito poético de “H.” fala por si e dá voz a quem não podia mais falar ou escrever.

## **Considerações finais**

Esses textos literários contemporâneos nos mostraram formas de escrever os efeitos da dominância do esquecimento. Esta coloca por um fio as relações porque não podem mais ser garantidas pelo reconhecimento mútuo e pela reciprocidade das pessoas envolvidas em sustentar os laços afetivos.

A intimidade, a coexistência de um “eu” com um “tu”, sobrevive também nos restos de lembranças compartilhadas na memória desses escritores porque, antes do Alzheimer, essa amiga e essas mães sustentaram as relações nesse passado perdido e corroído porque não mais compartilhável. Portanto, é através do ato de escrever que o narrador e os sujeitos poéticos se auto-afirmam como familiares para aqueles que não os veem mais como tais em um presente temporário sem passado ou futuro. Além disso, o luto pela perda de lugar na relação continua e se intensifica com a morte das mães nos poemas que analisei porque é nesse momento da perda que a coexistência se explicita: eles estão em luto porque são filhos.

Não parece possível destruir integralmente essas relações. Algo sempre resta e as memórias da narradora e dos sujeitos poéticos são esses restos corroídos pelo esquecimento e pela morte.

## CAPÍTULO 2 O ESQUECIMENTO COMO HERANÇA

### Considerações iniciais

Nos romances em primeira pessoa *Diário da queda* (2011), de Michel Laub, e *Mar azul* (2012), de Paloma Vidal, os pais dos narradores estão com Alzheimer e escrevem. Por sua vez, esses narradores transcrevem e escrevem sobre esses escritos paternos. Nesses dois romances, como em muitas outras manifestações artísticas, a família é o principal grupo social que transmite heranças materiais e simbólicas às próximas gerações por construir relações conflitivas, sobretudo as intergeracionais. Nesse sentido, para Judith Filc, em *Lazos de familia* (2004):

Lo que garantiza este proceso [de transmissão] [...] es la existencia de un espacio (familiar y social) en el cual se construyen vínculos que entretejen filiaciones biológicas, sociales y políticas. Nacer en el mundo occidental es, todavía, nacer en un hogar y en un Estado-nación que, supuestamente, garantiza nuestra identidad como “hijos” y “ciudadanos”. ¿Qué sucede entonces cuando las fronteras de los espacios familiar y nacional se desdibujan, cuando se rompen los pactos, cuando procesos de fragmentación social alteran la organización familiar y social que garantiza la construcción de una historia identificatoria (p. 215)?

No caso dos romances em análise, escrever dialogando com esses escritos parentais é uma maneira de constituir o seu lugar em uma estrutura familiar corroída por traumas históricos que impactam as relações familiares-intergeracionais.

Nos dois romances, os narradores herdaram escritos que silenciam traumas históricos porque estão corroídos pelo esquecimento: a *Shoá* nos cadernos do avô de *Diário da queda* e o exílio político no Brasil após o golpe de estado que depôs o presidente argentino Juan Domingo Perón em 1955 nos escritos do pai da narradora em *Mar azul*. A esse respeito, Mario Cámara (2014) afirma em “Memoria y herencia en tres novelas brasileñas contemporáneas”, artigo em que analisa esses dois romances:

Estas narrativas [...] ensayan una memoria tramada por el olvido, con sus encuentros fallidos, con sus incompletas construcciones de sentido, proponen un presente más incómodo, aguijoneado por pasados, voces, gestos, objetos y, finalmente, espectros (p. 175, grifo meu).

Nesse sentido, os narradores dos romances que analiso são semelhantes aos que Gina Saraceni (2008) analisa em *Escribir hacia atrás: herencia, lengua, memoria*<sup>23</sup>, pois eles

---

<sup>23</sup> Neste livro, a autora analisa os seguintes livros de narradores e poetas latino-americanos contemporâneos: *Lenta biografía* (1990), do argentino Sergio Chejfec; *Diálogos en los patios rojos* (1994) e *Si hubiéramos vivido aquí* (1998), do argentino Roberto Raschella; *Lotes baldíos* (1984), *De lunes, todo el año* (1991), *Alguien de lava* (2004), *La lenta furia* (1989) e *Berlín también se olvida* (2004), do mexicano Fabio Morábito; *El día más blanco* (2000), do chileno Raúl Zurita; *En estado de memoria* (1990), *La letra de lo mínimo* (1994) e *Narrar después*

também são herdeiros que escrevem para o atrás o que sobrevive e o que se perde do passado herdado no presente de suas escrituras. Concordo com Saraceni quando afirma que os herdeiros devem aos seus antepassados, dívida que pagam interpretando o que esses antepassados lhes legaram como herança.

Em *Los contrabandistas de la memoria*, Jacques Hassoun (1996) sustenta que a necessidade de transmissão surge de maneira mais intensa ou como um imperativo quando um grupo ou uma civilização foi submetido a comoções sociais profundas como, por exemplo, o retorno dos exilados dos antigos hebreus quando retornam à Babilônia:

En el caso del texto bíblico, es evidente que la redacción del capítulo incluye este mandamiento de transmitir y de recibir una transmisión data del siglo IV antes de la era cristiana, es decir, luego del retorno del Primer Exilio de Babilonia, en el momento en que ese pueblo en vías de reunificación debía reafirmar sus lazos, distendidos por la deportación consecutiva a la destrucción del reino de Judea. Esta referencia a la historia, este imperativo de la transmisión, denota en última instancia un estado de profunda perturbación interior. De vuelta al país ancestral luego de una larga ausencia, esta cuarta generación de “judaicos” nacidos en el exilio, en un medio intelectual, social y económico superior al que reinaba en sus países de origen, debía encontrar razones para reanudar sus lazos con el pasado. Era necesario clarificar el presente a través de una historia vuelta casi mítica a fin de proporcionar nuevas raíces del porvenir (p. 13-14).

Assim como o exemplo acima, a *Shoá* e um regime ditatorial violento como o argentino também são comoções sociais profundas porque alguns grupos sociais que experienciaram esses acontecimentos históricos são intensa e continuamente violentados, o que produz traumas nos sobreviventes, traumas que serão transmitidos de maneira lacunar porque o esquecimento agirá intensamente.

Por sua vez, em "Reflexiones en torno al olvido", Yosef Hayim Yerushalmi (1998) frisa que grupos sociais lembram quando canais e receptáculos da memória transmitem um passado de uma geração à outra. O autor aponta que o esquecimento acontece quando o movimento de transmissão e recepção entre gerações se interrompe porque a geração que possui esse passado para de o transmitir ou porque uma nova geração recusa a recepção desse passado por desprezo, por indiferença e/ou por alguma catástrofe histórica. O historiador salienta que esta interrupção pode ser brusca ou produzir-se no fim de um processo de apagamento do passado que abarca várias gerações.

Nos dois romances em análise, os narradores-herdeiros escrevem as suas próprias lembranças e esquecimentos interpretando escritos lacunares de representantes de gerações familiares que lhes são anteriores. Nesses escritos, os familiares mais velhos transmitem e não

---

(2004), da argentina Tununa Mercado. Os autores desses livros são, em sua maioria, filhos de imigrantes e todos se autofiguram como herdeiros-intérpretes do passado de gerações anteriores.

transmitem um passado traumático às gerações às quais esses herdeiros pertencem. Por isso, para eles, argumento que o que não está escrito é tão importante quanto o que está. Em *Diário da queda*, o avô paterno do narrador não escreve sobre a sua passagem e sobrevivência a Auschwitz; por sua vez, o pai do narrador, quem está doente de Alzheimer, se recusa a escrever sobre o suicídio do próprio pai. Em *Mar azul*, o pai da narradora escreve lembranças de um cotidiano que está perdendo em uma escrita cada vez mais lacunar ao longo das páginas que a narradora lê e sobre-escreve, páginas nas quais o próprio pai não a menciona, a não ser talvez em uma frase solitária.

Sendo assim, em *Diário da queda*, a Shoá nos escritos do pai e do avô do narrador e, em *Mar azul*, o golpe de estado contra Perón nos anos 50 nos cadernos do pai da narradora são, simultaneamente, traumas político-históricos, familiares e legados com os quais os herdeiros lidam e interpretam nos escritos herdados. Além de escreverem sobre os seus próprios traumas, os narradores relatam como o trauma de um familiar os afeta porque contribui para fragilizar as relações familiares por distanciar ou separar os membros de gerações distintas.

Em “Literatura e trauma”, Márcio Seligmann-Silva (2002) afirma que os traumas “foram além da capacidade de elaboração dos sobreviventes e vieram a marcar a geração seguinte” (p. 141), especialmente “nas famílias em que os pais se protegeram do trauma se negando a falar” (p. 141) ou escrever sobre ele. Portanto, os acontecimentos traumáticos se fixam, dominam e se repetem na memória dos traumatizados e eles transmitem essas lembranças do trauma aos familiares e outras pessoas próximas de gerações seguintes pelo que relatam e, antiteticamente, pelo que não relatam, tornando essa transmissão de lembranças lacunar.

Considerando o que disse no parágrafo anterior, em *Diário da queda*, quando descobre que o pai está com Alzheimer, o narrador volta a lembrar de acontecimentos importantes de sua adolescência: a sua participação na queda de um colega de classe não-judeu na escola judaica em que estudava, da sua amizade com esse colega e, por causa disso, do desejo de sair dessa mesma escola, o que o leva a brigar com o pai, quem, por isso, lhe lega os cadernos que o avô escreveu como uma tentativa de transmitir os efeitos da Shoá<sup>24</sup> na sua família. Nesses escritos, o que chama atenção do narrador foi o que seu avô não escreveu: como foi o seu passado na Europa antes, durante e depois de sua prisão por Auschwitz. O que ele escreve é

---

<sup>24</sup> Destaco que no livro, o narrador não escreve “Holocausto” ou “Shoá”, mas sim menciona um aspecto específico e importante desse acontecimento histórico: a prisão e a eliminação de judeus em Auschwitz, o maior e mais paradigmático campo de concentração e extermínio que os nazistas construíram.

uma vida ideal/inventada no Brasil, país onde emigra e constitui família, a avó e o pai do narrador. Não falar ou escrever sobre seu passado para a esposa ou o filho o distancia dos dois porque ele se tranca e se isola em seu escritório para tentar esquecer o passado não escrevendo sobre ele, idealizando um presente para si, tentativa aparentemente frustrada porque ele se suicida. Por sua vez, quando descobre estar com Alzheimer, o pai do narrador passa a escrever para o filho, mas não fala muito do pai, se recusando até a escrever de maneira direta sobre seu suicídio — trauma para a família, o qual foi causado pelo trauma não elaborado da *Shoá*. Ao descobrir que o pai está doente de Alzheimer e se ver como destinatário dos escritos paternos, o narrador-protagonista passa a escrever o que lemos em *Diário da queda* se construindo como herdeiro de escritos de duas gerações familiares em que os efeitos traumáticos da *Shoá* são uma lacuna porque não são escritos/elaborados. Ademais, ele é também representante de uma terceira geração que lega o que escreve para uma quarta, ainda por nascer, o seu filho.

Em relação a *Mar azul*, a narradora-filha percebe que não foi mencionada nos cadernos paternos que herda e encontra depois da morte do pai, assim como ele também não mencionou a sua vida como alguém que foi talvez um opositor ao governo militar que derrubou o presidente argentino Perón, o que o levou a se exilar no Brasil após o golpe militar de 1955. O que o pai não escreveu parece indicar traumas político-históricos que afetaram pai e filha porque o primeiro foi ausente na vida da segunda por suas ações como opositor, ações que ela desconhece. Além disso, a narradora sofre como um trauma a última ditadura militar argentina (1976-1983), especialmente porque a sua amiga de infância desapareceu durante esse período, o que leva a narradora a também se exilar no Brasil muitos anos depois que o pai. Entretanto, ao contrário dele, a voz narrativa escreve sobre seus traumas, apesar de desejar esquecê-los.

Por conseguinte, reafirmo que os narradores-herdeiros dos romances que analiso são semelhantes aos narradores-herdeiros que Saraceni (2008) define da seguinte maneira:

El heredero es entonces quien, al heredar, está llamado a interpretar un secreto que le otorga un saber precario e incompleto que señala el quiebre que constituye su genealogía y la disolución inherente a todo árbol genealógico; un saber que fracasa en la medida en que no acumula conocimientos sino que, al adquirirlos los pone bajo sospecha [...] adquiriendo la certeza de la imposibilidad de poseer un bien como totalidad inquebrantable sino como promesa que se renueva a través de su incumplimiento (p. 19).

Portanto, na análise de Saraceni, a escritura é um meio de recuperar o passado perdido como tal. De maneira semelhante, no caso dos dois romances em análise, os

narradores-herdeiros relatam o passado como perdido através de negações, de elipses, de suposições. Portanto, interpretar o legado como perdido é herdar o esquecimento.

Em síntese, a escrita como ato é fundamental nos dois romances porque o ato de escrever memórias pode também ser entendido como uma herança. Em *Mar azul*, a narradora escreve no verso das páginas dos cadernos que o pai escreveu porque também herdou o hábito da anotação. Já em *Diário da queda*, o narrador escreve para seu futuro filho sobre a sua herança familiar interpretando o que o seu avô escreveu e não escreveu nos cadernos e o que o seu pai escreveu e não escreveu e lhe endereçou. Três gerações de homens de uma mesma família que, cada um à sua maneira, elaboram e transmitem lembranças e esquecimentos. Portanto, a construção da memória se dá em camadas ou palimpsestos porque os narradores explicitam como o que escrevem e as suas próprias construções enquanto sujeitos em relação são dependentes do que os outros familiares lhes transmitiram ou lhes deixaram de transmitir através da escrita, prática que também herdam.

Ademais, escrever sobre o que seus antepassados escreveram é uma maneira de fazer sobreviver a relação em corrosão através da própria escrita. Em *Diário da queda*, o narrador se aproxima do passado de seu avô morto há muitos anos por meio do que escreve e sobretudo do que não escreve. Por sua vez, a escrita é uma maneira privilegiada e compartilhada de dialogar com o pai que perderá a sua memória e talvez não o reconheça mais em um futuro próximo. Já em *Mar azul*, a narradora se sente mais próxima do pai no presente da narração quando ele morre porque ele nunca esteve presente em sua vida. Tal proximidade acontece por meio da leitura e principalmente da escritura nos versos dos cadernos paternos.

Em *A memória saturada*, Régine Robin (2016) sustenta que o intenso interesse que as sociedades contemporâneas têm pelo passado saturou a prática da memória, produzindo uma série de “discursos sobre a memória [que] produzem uma imensa cacofonia, cheia de barulho, de furor, de clamores, de polêmicas e de controvérsias” (ROBIN, 2016, p. 20). Em contrapartida, argumento que os dois romances em questão são antagônicos a essa prática saturada da memória porque enfatizam o que perdem, o esquecimento que herdam. Em *Mar Azul*, a narradora percebe como o pai não a menciona no que escreve e percebe como, por causa da sua perda de memória constante, ele vai escrevendo menos ao longo dos anos. Por sua vez, em *Diário da queda*, o narrador percebe como o avô apagou o seu passado e presente traumáticos impossibilitando a sua superação e um futuro para si e como o pai esquecerá e, mesmo assim, escolhe não escrever explicita e longamente sobre os traumas que herdou, ao contrário do narrador, que escreve longamente sobre os traumas que, por sua vez, herdou.

Sendo assim, os narradores desses romances são o que, em *Lete: arte e crítica do esquecimento*, Harald Weinrich (2001) chama de *animal obliviscens*, isto é, seres que mais se esquecem do que se lembram.



## A transmissão do desejo de esquecimento em *Diário da queda*, de Michel Laub

Em *Diário da queda*, o narrador-protagonista escreve sobre membros de duas gerações anteriores de sua família, das quais o avô e o pai fazem parte, e sobre si como membro desse mesmo grupo. Na adolescência do narrador sem nome<sup>25</sup>, seu pai lhe entregou as traduções dos dezesseis cadernos que o seu avô<sup>26</sup>, sobrevivente de Auschwitz, havia escrito antes de se suicidar. Por sua vez, o pai do narrador endereça ao filho escritos nos quais relata e reflete sobre o seu passado, antes que o Alzheimer que lhe acomete tenha maiores efeitos sobre a sua memória. Por fim, o próprio texto de *Diário da queda* é uma herança a ser transmitida para o filho que o narrador terá em um futuro, mesma temporalidade em que os efeitos da doença paterna chegarão com maior força. Em relação a isso, Cámara (2014) conclui sobre tal narrativa e *Mar azul*:

Los narradores asumen [...] una paradójica figura detectivesca: son parte interesada de aquello que buscan. Se enfrentan a los materiales, los interpelan [...]; y también se enfrentan a ellos mismos, indagan en su pasado, en sus actitudes, en sus creencias. Convocan y son convocados por una herencia, la relatan y en ese relato la intervienen y la recrean (p. 170).

Em uma entrevista para o programa *Entrelinhas*, Michel Laub (2011) responde ter sido a primeira vez que tratou da sua herança judaica em um livro, o que demonstra que, assim como Paloma Vidal em relação à história argentina, o autor interpreta a sua herança ficcionalizando-a e enfatizando que o seu maior desafio foi tratar da *Shoá*, um assunto já tão tratado por uma multiplicidade de pontos de vista, desafio que ele expressa na voz do narrador de *Diário da queda*. Logo no início, no fragmento 3<sup>27</sup> da parte “Algumas coisas que sei sobre meu avô”, o narrador de *Diário da queda* explica que escreverá sobre a *Shoá* porque é antes de tudo um trauma histórico que afetou o seu avô e a sua família, mesmo que ele não deseje falar sobre isso por ser uma catástrofe exaustivamente tratada por historiadores, escritores, cineastas, dramaturgos, artistas plásticos, quadrinistas, fotógrafos, etc. Régine Robin (2016) observa esse mesmo fenômeno em torno da memória da *Shoá* ao concluir que “nenhuma memória foi mais museificada, sacralizada, judicializada, ao mesmo tempo banalizada e instrumentalizada” (p. 21). No trecho seguinte do romance, vemos um indício dessa exaustão do tratamento da temática:

---

<sup>25</sup> O narrador e a maioria dos outros personagens não têm nome próprio no romance.

<sup>26</sup> O narrador não menciona em que língua o avô escreveu os seus cadernos ou onde nasceu.

<sup>27</sup> O diarista numera cada um dos fragmentos/entradas que escreve, exceto as partes intituladas “Notas (1)”, “Notas (2)”, “Notas (3)”.

3.

*Eu também não gostaria de falar desse tema. Se há uma coisa que o mundo não precisa é ouvir minhas considerações a respeito. O cinema já se encarregou disso. Os livros já se encarregaram disso. As testemunhas já narraram isso detalhe por detalhe, e há sessenta anos de reportagens e ensaios e análises, gerações de historiadores e filósofos e artistas que dedicaram suas vidas a acrescentar notas de pé de página a esse material, um esforço para renovar mais uma vez a opinião que o mundo tem sobre o assunto, a reação de qualquer pessoa à menção da palavra Auschwitz, então nem por um segundo me ocorreria repetir essas ideias se elas não fossem, em algum ponto, essenciais para que eu possa também falar do meu avô, e por consequência do meu pai, e por consequência de mim (LAUB, 2011, p. 11, grifos meus).*

Portanto, ao contrário do avô, quem não menciona Auschwitz nos seus cadernos, para o narrador, é necessário escrever sobre esse trauma histórico exaustivamente museificado, sacralizado, judicializado, instrumentalizado e banalizado porque é um assunto de família porque o avô é um sobrevivente de Auschwitz e essa passagem afeta também o pai e o narrador, pois ambos são herdeiros desse trauma histórico por sofrerem as suas consequências. Portanto, de acordo com Dias e Oliveira (2013) em uma apresentação de uma entrevista a Laub, o passado ressurgue no presente como trauma nos livros desse autor:

[...] [O] passado ressurgue no presente sob a condição de trauma e isso é condição para que os personagens de Laub empreendam uma viagem existencial na tentativa de recuperar lembranças, redimir ou ruminar seus delitos e falhas. Daí que a experiência da memória se dá no ambiente pesado da consciência de que algo no passado torna o sujeito o que ele é, no presente. Daí a relação temática entre trauma e memória ser uma das marcas do autor (p. 229-230).

### *Lendo o apagamento e a invenção nos cadernos do avô*

A descoberta do Alzheimer do pai dispara a escrita do filho-narrador porque ele escreve no *Diário da queda* os efeitos do esquecimento nos escritos do pai doente, do avô e da sua própria escrita. Segundo Berta Waldman (2015) em “Entre a lembrança e o esquecimento: a Shoá na literatura brasileira”, a composição em fragmentos numerados do romance permite que o narrador transite entre blocos narrativos nos quais o avô, o pai e ele próprio são os protagonistas.

No livro, há uma ideia de que o esquecimento é reversível, quando não se trata de um doente de Alzheimer. O narrador-herdeiro escreve:

31.

[...] [U]ma história que poderia ter sido congelada ali, esquecida se não voltasse à tona décadas mais tarde, eu já adulto, já tendo saído de casa, já tendo mudado de cidade e me tornado outra pessoa: *João, meu avô, Auschwitz e os cadernos, eu só fui pensar em tudo isso de novo quando recebi a notícia da doença do meu pai* (LAUB, 2011, p. 53, grifo meu).

O narrador relata uma história com muita recorrência porque traumática, a da sua amizade com um colega de escola na adolescência, João. Este é alvo de uma série de atos violentos em uma escola judaica de alta classe pelo colega não ser judeu, por ser um *gói*<sup>28</sup> pobre e bolsista. O narrador conta que participava de tais ações com seus amigos nessa instituição.

João convida seus colegas para sua festa de aniversário de 13 anos, idade importante para um menino judeu porque ele se torna um jovem adulto responsável por suas obrigações religiosas, como a leitura da Torá — o pentateuco — na sinagoga.

No aniversário do *gói*, os colegas da escola judaica de João o levantam para o alto e o agarram doze vezes, brincadeira tradicional nos aniversários de 13 anos dos meninos judeus, ritual de passagem da infância para a vida adulta, o *bar mitzvah*. No décimo terceiro levante, esses adolescentes — inclusive o protagonista, quem lhe segurava o pescoço — o deixam cair de propósito, o que machuca João gravemente. A participação na queda de João é um acontecimento traumático para o narrador, marcando o início de sua queda. Ao contrário de seu pai — quem não quer remoer episódios traumáticos do seu passado, como o suicídio do próprio pai, no que escreve — e do seu avô — quem apaga a sua sobrevivência a Auschwitz nos cadernos que escreve e que o neto herda —, o protagonista escreve sobre essa queda e seus efeitos repetidas vezes como acontecimento traumático que transformará sua relação com a família e com a herança da *Shoá* e do judaísmo. Segundo Stefania Chiarelli (2013) em “O gosto de areia na boca — sobre *O diário da queda*, de Michel Laub”:

A rememoração constante desse fato recupera os questionamentos de um menino percebendo [...] o ódio que ele e os colegas, matriculados numa escola judaica, dirigem ao único não judeu da sala. O desprezo coletivo por João [...] revela ao narrador o vazio do discurso de seu pai sobre antissemitismo e intolerância. *A trama [...] mostra como o excluído pode assumir o papel do opressor* (p. 20, grifo meu).

Esse “vazio de discurso [...] sobre antissemitismo e intolerância” reflete uma relação problemática do narrador com o pai, transmissor do sofrimento dos judeus para o filho, assunto dominante nas conversas entre os dois. Esse discurso endereçado ao narrador adolescente não o afeta porque ele o interpreta como algo abstrato, distante do seu cotidiano, não relacionado a qualquer experiência concreta ou que lhe seja próxima. Ademais, essa distância do adolescente da herança judaica é um reflexo da relação distante com seu pai.

---

<sup>28</sup> *Gói* é uma designação que os judeus dão a pessoas que não pertencem à comunidade judaica. Esta e outras palavras do ídiche — no romance, sem itálica, o que parece indicar o não reconhecimento dessa língua como estrangeira — aparecem esporadicamente em *Diário da queda* e o narrador as usa especialmente para falar da sua vida escolar e familiar na adolescência. Em relação à palavra *gói*, a voz narrativa pontua o seu aspecto segregador e excludente ao marcar quem não é judeu.

A culpa pelo que fez leva o narrador adolescente a ser amigo de João, culminando na sua saída da escola judaica, o que provoca uma briga familiar violenta e uma ruptura com sua herança:

23.

Na briga que tivemos por causa da nova escola, eu disse a meu pai que não estava nem aí para os argumentos dele. Que usar o judaísmo como argumento contra a mudança era ridículo da parte dele. Que eu não estava nem aí para o judaísmo, e muito menos para o que tinha acontecido com o meu avô. Não é a mesma coisa que dizer da boca para fora que se odeia alguém e deseja a sua morte, e qualquer pessoa que tenha um parente que passou por Auschwitz pode confirmar a regra, desde criança você sabe que pode ser descuidado com qualquer assunto menos esse, então o impulso que meu pai teve ao ouvir essa referência era previsível, ele dizendo repete o que você falou, repete se você tem coragem, e eu olhando para ele fui capaz de repetir, dessa vez devagar, olhando nos olhos dele, que eu queria que ele enfiasse Auschwitz e o nazismo e o meu avô bem no meio do cu (LAUB, 2011, p. 49-50).

Na cena que citei acima, o narrador recusa agressivamente a sua herança judaico-familiar porque conhecer o sofrimento dos judeus em campos de extermínio e concentração como Auschwitz não impediu que o narrador e seus colegas agredissem João na escola ou armassem a queda do colega *gói* no seu aniversário. Além disso, tal ruptura se dá na adolescência, etapa da vida em que o adolescente é, na maioria das vezes, alguém que questiona e discute os seus próprios valores e os valores familiares, levando a um certo desejo de se diferenciar da família.

No entanto, o momento posterior a essa ruptura violenta com a cultura judaico-paterna expressa acima nessa briga familiar é uma conversa em que o pai lhe mostra pela primeira vez os cadernos do avô, o que o reaproxima dessa herança cultural desde outro ponto de vista. O narrador ainda adolescente reconhece o avô como sobrevivente de Auschwitz ao ler esse trauma no que o avô *não* havia escrito nos cadernos que ele e seu pai herdaram.

Uma nova reaproximação com a herança judaica acontece quando o narrador-herdeiro já adulto relê os cadernos, transcrevendo-os e escrevendo sobre as suas impressões de leitura na adolescência e na vida adulta.

Nos cadernos do avô, a memória da *Shoá* — carregada de sentidos por uma cacofonia de discursos das mais diversas áreas do conhecimento — ganha um novo sentido para o narrador. Nesse texto, Auschwitz está impressionantemente ausente. No seguinte trecho, desde a primeira leitura que faz quando adolescente, o narrador passa de não compreender os discursos abstratos sobre o genocídio a entender o que o avô havia passado quando lê os cadernos que herda:

19.

Nos últimos anos de vida o meu avô passava o dia inteiro no escritório. Só depois da morte é que foi descoberto o que ele fazia ali, cadernos e mais cadernos preenchidos com letra miúda, e *quando li o material é que finalmente entendi o que ele havia passado*. Foi então que essa experiência passou a ser não apenas histórica, não apenas coletiva, não apenas referente a uma moral abstrata, no sentido de que Auschwitz virou uma espécie de marco em que você acredita com toda a força de sua educação, de suas leituras, de todos os debates que você já ouviu sobre o tema, das posições que defendeu com solenidade, das condenações que já fez com veemência sem por um segundo sentir nada daquilo como se fosse seu (LAUB, 2011, p. 14-15, grifo meu).

Acima, além de Auschwitz ser uma memória histórica e abstrata, a passagem pelo campo de extermínio é o responsável pelo esquecimento que atravessa a vida, os escritos e o suicídio do avô. O trauma histórico abstrato passa a ser concreto porque está inscrito em um legado familiar. Nesse sentido, a leitura dos cadernos produz um efeito no narrador: o que Marianne Hirsch (2012) chama de trabalho da pós-memória em *The Generation of Postmemory*, trabalho que seria dar uma forma familiar e transgeracional a acontecimentos históricos. O que os sujeitos da pós-memória herdam é muito fragmentário porque traumático, restos que são lugares de memória, mas especialmente lugares de esquecimento geradores de ambiguidades, pois os herdeiros descobrem camadas de esquecimento que expõem o que resta do passado irremediavelmente perdido no presente, necessidade de transmissão que, como disse Hassoun (1996) mais acima, aumenta quando um grupo social é submetido a uma comoção histórica como a *Shoá*.

Além de ser a doença que atingirá a memória do pai, o Alzheimer é também metáfora que o narrador usa para explicar o esquecimento que domina os escritos que interpreta do avô. No fragmento abaixo, ele imagina o que aconteceria se um sobrevivente de Auschwitz fosse acometido por essa doença:

11.

[...] [N]o que um sobrevivente de Auschwitz diria sobre um diagnóstico de Alzheimer, ao saber que em alguns anos deixaria de lembrar dessas coisas todas, a infância, a escola, a primeira vez que um vizinho é preso, a primeira vez que um vizinho é mandado para um campo de concentração, a primeira vez que você ouve o nome Auschwitz e se dá conta de que ele vai estar com você por muito tempo, os colegas de Auschwitz, os guardas de Auschwitz, os mortos de Auschwitz e o significado dessa palavra indo para um limbo além do presente eterno que aos poucos vira sua única realidade (LAUB, 2011, p. 67).

Este sobrevivente de Auschwitz imaginado poderia ser o avô do narrador. Nesta possível interpretação, a voz narrativa usa o Alzheimer como metáfora para explicar o apagamento da experiência nesse campo de concentração e extermínio nos cadernos herdados, pois o esquecimento é um dos principais efeitos dessa enfermidade. Nos seus escritos, o avô

do narrador não menciona as pessoas assassinadas em Auschwitz que eram próximas a ele. Da mesma maneira, um doente de Alzheimer pode apagar, involuntariamente, pessoas da sua memória. Além disso, como disse antes, o Alzheimer é também a doença que acomete o pai do narrador. Por isso, o uso metafórico da enfermidade que apontei é um modo de aproximar as gerações do avô e do pai, apesar dos dois possuírem atitudes diferentes em relação à família e à memória da *Shoá*, como mostrarei mais adiante.

O narrador sem nome nos conta que conheceu seu avô somente por poucas fotografias, de relatos orais familiares e, especialmente, de dezesseis cadernos que seu avô escreveu em uma língua estrangeira, sozinho, trancado no seu escritório durante meses antes de se suicidar. O narrador chama atenção para o que não está escrito nesses cadernos desde o segundo fragmento da primeira parte:

2.

*Nos cadernos do meu avô não há qualquer menção a essa viagem [de navio, da Europa para o Brasil]. Não sei onde ele embarcou, se ele arrumou algum documento antes de sair, se tinha dinheiro ou alguma indicação sobre o que encontraria no Brasil. Não sei quantos dias durou a travessia, se ventou ou não, se houve uma tempestade de madrugada e se para ele fazia diferença que o navio fosse a pique e ele terminasse de maneira tão irônica, num turbilhão escuro de gelo e sem chance de figurar em nenhuma lembrança além de uma estatística — um dado que resumiria sua biografia, engolindo qualquer referência ao lugar onde foi criado e à escola onde estudou e a todos esses detalhes acontecidos no intervalo entre o nascimento e a idade em que teve um número tatuado no braço (LAUB, 2011, p. 8-9, grifos meus).*

Acima, o narrador aponta para as muitas coisas que não sabe sobre o pai de seu pai em uma parte do romance-diário intitulada “Algumas coisas que sei sobre o meu avô”. Não é um suposto naufrágio que apaga qualquer referência à vida antes da imigração a Porto Alegre, o que transformaria o avô em resto de lembrança, não mais que uma estatística. O herdeiro-intérprete salienta que esse familiar apaga dos cadernos a sua prisão e o assassinato de todos os membros de sua família em Auschwitz. Esse silenciamento é semelhante ao que Walter Benjamin escreve em seu célebre ensaio “O narrador”: depois da Primeira Guerra Mundial, os humanos perderam a capacidade de transmitir conhecimento por meio do compartilhamento de relatos orais de experiências com um valor coletivo importante. Essa incapacidade se explicita ainda mais quando soldados não conseguem contar eventos traumáticos que experienciaram por não ter um valor moralizante e prático. Benjamin (2000) diz:

[...] [A]s ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. Com a guerra mundial tornou-se manifesto um

processo que continua até hoje. *No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável* (p. 198, grifo meu).

Sendo assim, os sobreviventes de uma guerra ou de campos de extermínio não tem como transmitir conhecimento porque tais acontecimentos-limite não constroem, mas arruinam vidas. Portanto, o silêncio é uma opção ou a única alternativa para muitos.

Além desse apagamento, o narrador lê outra estratégia de esquecimento: nos cadernos — escritos em entradas semelhantes às entradas de uma enciclopédia ou dicionário, mas obedecendo uma ordem cronológica e não alfabética —, o avô idealiza o que um imigrante judeu pobre vive quando chega ao Brasil em 1945, último ano da Segunda Guerra Mundial. Nos cadernos, estão “verbetes intermináveis sobre a cidade ideal, o casamento ideal, a esposa ideal, a gravidez dela [...] e simplesmente não toca no assunto mais importante de sua vida” (LAUB, 2011, p. 40). Por exemplo, o narrador transcreve a seguinte entrada de um dos cadernos do avô, trecho em que o último escreve sobre o seu ideal de esposa:

16.

*Esposa — pessoa que se encarrega das prendas domésticas, cuidando para que sejam empregados procedimentos os mais rigorosos de higiene na casa e também para que no dia do marido não existam perturbações quando ele deseja ficar sozinho* (LAUB, 2011, p. 11, grifo do autor).

Portanto, o neto conclui que o avô se recusa a lembrar do insuportável — os efeitos catastróficos e traumáticos da *Shoá* — e inventa uma vida ideal no Brasil. Tais estratégias parecem ser um mecanismo de defesa, um meio para o avô lidar (ou não lidar?) com o trauma de ser um sobrevivente. O neto-herdeiro interpreta essa vida escrita como uma versão mentirosa, pois é o contrário do que viu, leu e ouviu sobre a história da sua família e da comunidade judaica.

Ao descrever e transcrever diversos trechos do que o avô escreveu, o narrador pontua o que o texto silencia, atitude similar a como, em *O que resta de Auschwitz*, Giorgio Agamben (2008) pensa o testemunho de sobreviventes do campo de extermínio. Para o filósofo, o discurso da testemunha é uma potência por estar entre o falar e o calar porque “só através de uma impotência tem lugar uma potência de dizer” (AGAMBEN, 2008, p. 157) e, mais adiante, afirma que a testemunha traz “à palavra a impossibilidade de falar” (AGAMBEN, 2008, p. 163).

Sendo assim, a voz narrativa de *Diário da queda* transforma, em sua leitura e transcrição, os cadernos do avô em um testemunho às avessas porque salienta o que foi

impossível para o sobrevivente falar e quais foram os mecanismos desse esquecimento. De alguma maneira, o neto executa o que Yerushalmi (2002) pede em *Zajor*:

[M]irar más de cerca las rupturas, las fisuras, las grietas, más de cerca, para identificarlas con más precisión [...] para comprender que no todas las cosas valiosas que existieron antes de una ruptura fueron o recuperadas o metamorfoseadas, sino que se perdieron, y que, con frecuencia, algo de lo que cayó en el camino puede hacerse, mediante nuestra recuperación, significativo para nosotros (p. 122).

Para o narrador, ao usar essas estratégias de apagamento e invenção/idealização, a escritura do avô mostra como a relação que esse sobrevivente de Auschwitz tem com a esposa e o filho — nova família que ele constituiu no Brasil após ter perdido todos os seus familiares e amigos no campo de extermínio — é muito distante. Por exemplo, essa distância se evidencia na citação acima em que o narrador transcreve o que o avô escreveu a respeito de esposa porque há uma impessoalidade por não existir afeto ou qualquer outro sinal da presença de um sujeito implicado em uma relação, mostrando que o que quer é somente ordem e limpeza.

Em “Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas”, Márcio Seligmann-Silva (2008) analisa narrativas de judeus sobreviventes de campos de concentração como Auschwitz, explicando que é essencial que os judeus sobreviventes narrem o período em que estiveram nesses campos para que eles se (re)conectem com as pessoas e o mundo exterior. Portanto, ao se recusar a narrar como experienciou o campo, o avô do narrador de *Diário da queda* seria incapaz de se conectar com sua nova família. A solidão da escritura — característica apontada por Benjamin como outro indício importante do declínio da narrativa — aparece diretamente relacionada ao apagamento de sua vida familiar dos cadernos, expressa abaixo pela não menção do nascimento do filho do avô, pai do narrador:

18.

*Meu pai nasceu às cinco horas da tarde de uma segunda-feira, um dia que não sei se foi bonito ou feio, frio ou quente, seco ou úmido, porque meu avô não escreveu uma única linha direta sobre isso. Meu avô preencheu dezesseis cadernos sem dizer uma única vez o que sentia em relação ao meu pai, uma única referência sincera, uma única palavra das que costumamos ver nas memórias de sobreviventes de campos de concentração, a vida que segue depois que se sai de um lugar como Auschwitz, a esperança que se renova quando se tem um filho depois de sair de Auschwitz, a alegria que se consegue ter novamente ao ver um filho crescer como resposta a tudo o que se viu em Auschwitz, e o horror de saber que alguém saiu de Auschwitz e passou a gastar todo o tempo livre de forma tão estéril, o exercício inútil e inexplicável de imaginar cada fenômeno da realidade como algo que deveria se transformar no seu exato oposto, até desaparecerem os defeitos, os relevos, as características que permitem que essas coisas e lugares e pessoas possam ser apreciados como de fato são, é impossível que esse horror não tenha alguma relação*



com Auschwitz e que não tenha se refletido na maneira como meu avô sempre se mostrou para o meu pai (LAUB, 2011, p. 47, grifo meu).

Portanto, os diários do avô transmitem para duas gerações o esquecimento, o não reconhecimento de uma vida familiar. Ao contrário de outros sobreviventes, o avô não escreve uma única palavra sobre a sua vida com a nova família brasileira, família constituída depois de sua sobrevivência a Auschwitz. Como se fosse um doente de Alzheimer — enfermidade que acomete o pai do narrador e metáfora que a voz narrativa usa para imaginar um sobrevivente de Auschwitz com essa doença —, o avô não reconhecia a sua esposa e filho nos escritos e, como se fosse um doente de Alzheimer, não sei até que ponto ele tinha controle sobre esse não reconhecimento. Não falar e não escrever, “exercício inútil e inexplicável”, sobre a família e amigos que perdeu na *Shoá* contribui para que a relação com a nova família/filho seja distante porque não escrever ou falar implica uma falta de conexão com esse pequeno grupo. O avô não conseguiu seguir e, por isso, não escreveu. De acordo com Seligmann-Silva (2002), essa impossibilidade acontece porque em uma pessoa traumatizada, “ocorre uma clivagem interna: os fatos vividos não são reconhecidos como parte integrante do ego” (p. 143), pois “há uma cisão interna entre um eu que observa e um outro que é abandonado” (p. 140). Portanto, o avô do narrador de *Diário da queda* escreve em terceira pessoa porque há uma cisão entre ele como o sobrevivente de Auschwitz que emigrou para o Brasil e como a pessoa que ele desejava inventar no que escreveu nessa espécie de diário-enciclopédia: alguém sem traumas, limpo e com uma vida ideal e irreal.

Seligmann-Silva (2008) também afirma que a “memória do trauma é sempre uma busca de um compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade” (p. 67). Sendo assim, o crítico conclui que quando os judeus sobreviventes dos campos de extermínio relataram lembranças, eles exteriorizaram seus traumas e, simultaneamente, registraram historicamente o período experienciado, ainda que o inenarrável se expresse nesses relatos. Portanto, mesmo que a narração seja individual, ela está atravessada por uma coletividade, pois todo sujeito-indivíduo é parte de grupos sociais. Entretanto, ao não narrar sua sobrevivência ao campo de extermínio, o solitário e suicida avô do narrador de *Diário da queda* se recusa a produzir e transmitir um registro histórico de uma coletividade, a dos judeus sobreviventes de Auschwitz.

A constante menção a *É isto um homem?*, de Primo Levi, indica que, diante do silêncio do familiar sobrevivente de Auschwitz, restou ao narrador e ao seu pai o testemunho — o mais célebre — de outro sobrevivente. A partir das lembranças da leitura deste livro em

especial, os dois conheceram a experiência em Auschwitz. Enquanto Levi se compromete a fazer um testemunho, o avô de *Diário da queda* apaga e inventa/idealiza uma vida para si.

Em *Os afogados e os sobreviventes*, Levi divide os sobreviventes de eventos traumáticos como Auschwitz entre os que calam e os que falam sobre tais traumas. Para ele, os primeiros são os que sofrem mais. Chiarelli (2013) aponta que, em *Diário da queda*, o avô que calou sobre Auschwitz rejeita a ética do testemunho, ao contrário de Levi, quem escreve considerando tal ética para evitar que o genocídio e a desumanização da *Shoá* fossem esquecidos. Em *É isto um homem?*, o medo do esquecimento se sintetiza em um relato que Primo Levi faz de um sonho recorrente que tem em Auschwitz, sonho que ele salienta ser também comum e recorrente entre os prisioneiros desse campo de extermínio:

Aqui está minha irmã, e algum amigo (qual?), e muitas outras pessoas. Todos me escutam, enquanto conto do apito em três notas, da cama dura, do vizinho que gostaria de empurrar para o lado, mas tenho medo de acordá-lo porque é mais forte que eu. Conto também a história da nossa fome, e do controle dos piolhos, e do *Kapo* que me deu um soco no nariz e logo mandou que me lavasse porque sangrava. É uma felicidade interna, física, inefável, estar em minha casa, entre pessoas amigas, e ter tanta coisa para contar, mas bem me apercebo de que eles não me escutam. Parecem indiferentes; falam entre si de outras coisas, como se eu não estivesse. Minha irmã olha para mim, levanta, vai embora em silêncio (LEVI, 2013, p. 60).

No fragmento que citei, Levi sonha que está feliz por estar em casa reunido com pessoas próximas e amadas, mas elas, como se ele não existisse, não escutam o que conta sobre o seu dia-a-dia em Auschwitz, relato que ele afirma no início de *É isto um homem?* ser uma necessidade que move sua escrita.

Aos 25 anos, os nazi-fascistas prenderam Primo Levi em um campo de concentração na Itália e, em seguida, esteve preso 11 meses em Auschwitz, entre 1944 e 1945, nos últimos meses da Segunda Guerra Mundial. Para ele, contar o seu cotidiano no campo é uma necessidade e um imperativo ético de lutar contra o esquecimento, por mais doloroso e difícil que isso seja. O texto é preciso, direto, talvez para, por mais que ele reconheça a insuficiência das palavras, mostrar a irracionalidade da dura “vida” no campo desde a primeira leitura.

Sendo assim, exercer o dever de testemunhar é um mandato ético contra o esquecimento, que parece sempre prestes a atacar a sociedade. Em contrapartida, em *Diário da queda*, o avô recusa este dever ao apagar sua vida no campo de extermínio e, no seu limite, apagando a si mesmo ao se suicidar. No primeiro fragmento do livro, o narrador afirma que, para o avô, lembrar o trauma de ter sobrevivido a Auschwitz era como uma prisão:

1.

Meu avô não gostava de falar do passado. O que não é de estranhar, ao menos em relação ao que interessa: o fato de ele ser judeu, de ter chegado ao Brasil num

daqueles navios apinhados, o gado para quem a história parece ter acabado aos vinte anos, ou trinta, ou quarenta, não importa, e *resta apenas um tipo de lembrança que vem e volta e pode ser uma prisão ainda pior que aquela onde você esteve* (LAUB, 2011, p. 08, grifo meu).

Se no testemunho de Primo Levi o resto é o que ele deseja contar para o leitor e para os familiares que não o escutam no sonho, a lembrança-resto é a presença de um passado traumático não escrito ou contado, silêncio que parece ser uma prisão para o avô do narrador de *Diário da queda*. Presumo que não escrever e inventar tenha sido uma tentativa, consciente ou inconsciente, de escapar dessa prisão da memória do trauma, tentativa que foi aparentemente em vão. O suicídio parece ter sido a única saída para o avô do narrador dessa prisão mental.

De acordo com Berta Waldman (2015), “se essa luta [contra o esquecimento] é necessária, é porque não só a tendência de esquecer é forte, mas também o desejo de esquecer” (p. 5). Portanto, se sobreviventes como Primo Levi desejam lutar contra o esquecimento da sociedade e de si mesmos, em *Diário da queda*, o avô do narrador deseja lutar pelo esquecimento. Desejo de não testemunhar, desejo de esquecer é o que o neto herda. Entretanto, esse desejo parece impossível de se cumprir para o avô, por mais que ele houvesse tentado.

De acordo com Weinrich (2001), o sofrimento e o desprazer são os motivos universais para desejar esquecer porque, segundo ele, “o que me é desagradável, aborrecido, penoso, culposo, isso esqueço com gosto [...], e dessa maneira atinjo meu objetivo psíquico: ‘Evitar o desprazer’” (p. 188). Em *Diário da queda*, talvez o avô não escreveu o que experienciou em Auschwitz e inventou uma vida ideal para si para tentar esquecer o que sofreu nesse campo de extermínio e no Brasil como imigrante judeu pobre no pós-guerra. Entretanto, tais tentativas não o impediram de se suicidar. Não escrever sobre os seus traumas foi infrutífero, o avô do narrador continuou a lembrar do que sofreu. Talvez o esquecimento tenha sido impossível pela não-escrita e só aconteceu quando ele se suicidou: ao morrer, os movimentos perturbadores da sua memória cessaram, com sua própria existência. Ademais, talvez o suicídio tenha sido o seu último recurso para se recusar a ser uma testemunha de Auschwitz.

Em síntese, diante da memória saturada por uma cacofonia de vozes sobre a *Shoá* (ROBIN, 2016), o narrador interpreta como herança os traumas que o avô apaga e idealiza nos seus escritos, mostrando que o apagamento e a idealização também são formas de expressar traumas como lembranças perdidas.

A leitura dos escritos do avô afeta o narrador ainda adolescente. O herdeiro relata que a conversa em que tem o primeiro contato com os dezesseis cadernos herdados é a última em

que o pai lhe transmite uma narrativa sobre a herança traumática do povo judeu talvez porque se convenceu da efetividade da comunicação e, por isso, não visse mais necessidade em se repetir ou, pelo contrário, talvez ele desistiu porque percebeu que sua comunicação com o filho fosse ineficaz. Entretanto, o narrador já adulto aponta uma contradição: o cessamento dessas conversas acontece quando, já na nova escola, passou a sofrer ataques antisemitas com desenhos que remetem à *Shoá*, os quais ele desconfia serem de autoria do amigo João. A voz narrativa quando jovem interpretou tais caricaturas como uma violência dirigida não somente a ele, mas principalmente ao seu avô. E é por isso que ele rompeu sua amizade com o novo e único amigo de escola e revidou com desenhos ofensivos à mãe de João, como se pode ver no trecho seguinte, em que a palavra Auschwitz está entre parêntesis, interrompendo suas especulações sobre o que aconteceu com o ex-amigo depois do rompimento entre eles:

25.

Aos catorze anos eu bebi uísque sozinho no quarto porque também comecei a me ver diante dessas lembranças. Elas estavam nos desenhos de Hitler, nos bilhetes sobre a mãe de João, na certeza de que por causa deles eu nunca mais poderia ser amigo de João, e eu mudaria de escola e eu conheceria outras pessoas e seguiria a vida sem nunca mais saber o que foi feito de João, se ele está vivo (Auschwitz), se continua em Porto Alegre (Auschwitz), se teve filhos (Auschwitz), se virou médico ou advogado ou cobrador de ônibus (Auschwitz), *se alguma vez nesses mais de vinte anos percebeu que desenhar Auschwitz era o mesmo que desenhar a doença da mãe dele, porque Auschwitz era para o meu avô o que a doença foi para a mãe dele, e a história do meu avô sempre foi a mesma história da mãe dele* (LAUB, 2011, p. 103, grifo meu).

No trecho que transcrevi acima, há uma equivalência entre o que a doença era para a mãe do ex-amigo e Auschwitz era para o avô do narrador: ambos foram as causas de seus sofrimentos e mortes. A esse respeito, Chiarelli (2013) conclui:

[...] [O] narrador decide mergulhar nos destroços do passado para dar algum sentido a tantas memórias em ebulição. A escrita da memória demanda permanente revisão do modelo paterno da história familiar, mostrando que a renúncia à origem pode ser lida como modo de o personagem se relacionar com a tradição, encarando-a como memória crítica, não fossilizada. Para tanto, o narrador não abdica de se inserir no conjunto de valores judaicos, mas opta por quebrar paradigmas de comportamentos preestabelecidos (p. 29).

O movimento de ruptura e reconciliação com a herança judaica ocorre desde quando o narrador ainda adolescente a reconhece como familiar ao, paradoxalmente, não ler o que viveu em Auschwitz nos cadernos.

O narrador-herdeiro de *Diário da queda* ruma sobre um passado familiar-histórico, o qual parece haver contribuído para o levantamento de outra queda: o seu vício em álcool, iniciado na sua adolescência em uma aparente tentativa de lidar com as lembranças da sua herança judaica quando ele as associa ao seu avô e ao rompimento com João. Ademais, diante

do diagnóstico da doença de Alzheimer do pai, o narrador parece beber para esquecer tudo o que viveu. Entretanto, após essa descoberta, ele decide parar de beber para ajudar o pai a lidar com os efeitos futuros da doença e para continuar com sua companheira, com quem terá um filho, próximo destinatário do que está escrevendo, o que descobrimos nas últimas páginas do romance-diário. O narrador promete agir diferente do pai e do avô e manifesta um desejo de não transmitir para o filho o trauma de Auschwitz, pelo menos na sua infância, como lemos no seguinte trecho:

Porque não vou atrapalhar sua infância insistindo no assunto. Não vou estragar sua vida fazendo com que tudo gire em torno disso. Você começará do zero sem necessidade de carregar o peso disso e nada além do que descobrirá sozinho (LAUB, 2011, p. 151).

Apesar de desejar que seu filho “comece do zero”, o narrador endereça o que interpreta de sua herança, a sua própria escrita, como legado ao futuro, temporalidade em que a perda da memória paterna acontecerá com o aumento dos efeitos da doença e em que nascerá um novo membro da família, uma nova geração. Sendo assim, ele se integra com ambiguidade na cadeia de gerações familiares com a escritura de *Diário da queda* porque planeja se calar sobre a herança dos efeitos de Auschwitz ao longo das gerações, mas ao mesmo tempo legar ao filho em algum momento da sua vida todas as contradições do que significa ser um neto de um sobrevivente de Auschwitz que não pôde escrever sobre isso e ter, por outro lado, um pai que transmitiu essa herança a ele na sua adolescência, mas que eventualmente pode esquecer dessa transmissão por estar com Alzheimer. O narrador-diarista compartilha esse presente carregado de diferentes fragmentos de lembranças e de esquecimentos geracionais, que também serão transmitidos às próximas gerações, quem também terão de lidar com essa herança repleta de camadas de memórias e lacunas. Lembrança e esquecimento são indissociáveis, apesar de eu dar mais ênfase para o último na minha análise de *Diário da queda*. Há, por parte do narrador, primeiro, um movimento de recusa da *Shoá* e, posteriormente, uma ressignificação desse passado traumático por meio do seu contato com os diários do avô e do pai doente de Alzheimer. No entanto, o interessante é que o neto-filho está mais atento ao que ele não herdou dessas gerações: o que o avô e o pai apagam de um passado traumático é também sua herança.

Em síntese, *Diário da queda* é um livro em que ao lado da escrita de lembranças está a sua contra-cara, a escrita de esquecimentos, em que não escrever é um forte indício de uma vida presa a um passado insuportável porque irrecuperável e, portanto, indescritível.

### *Lendo a seleção do que o pai com Alzheimer escreve e não escreve*

O pai do narrador é quem está perdendo, sem querer e devido a uma doença, a memória. Ele é o mais interessado em não esquecer para produzir e transmitir uma herança a respeito da *Shoá* para o filho. O narrador e o pai leem esse campo de extermínio como lacuna nos dezesseis cadernos herdados. Entretanto, ao contrário do filho, o pai do narrador parece querer preencher essa lacuna com outros discursos sobre a *Shoá* como uma tentativa de justificar a distância e suicídio do próprio pai de si e da mãe ao construí-lo mais como uma vítima de Auschwitz e não como um pai que teria que estar mais conectado à família. Em contrapartida, o narrador-neto não enxerga o avô somente como uma vítima silenciada pelo trauma, mas como “homem e marido e pai, que deve ser julgado como qualquer outro homem e marido e pai” (LAUB, 2011, p. 81).

O pai do narrador também começa a escrever as suas lembranças quando descobre pelo filho que está com Alzheimer. E, assim como o que fez com o que o avô escreveu, o narrador transcreve trechos dos escritos paternos à sua própria escrita e os interpreta como seu herdeiro-destinatário.

O narrador levanta a hipótese, mas logo descarta que o pai houvesse escrito somente para exercitar a sua memória com Alzheimer, recomendação de tratamento para estes doentes:

7.

Talvez meu pai tenha imaginado que podia ser como um exercício, um equivalente às palavras cruzadas, as frases servindo para estender a lembrança das coisas, como quando você faz anotações em aula e depois estuda e tudo o que o professor disse passa a ser o que você lê nessas anotações, mas no fundo eu não acredito nisso. *Ninguém escreve um livro de memórias por causa disso, sabendo que no futuro será incapaz de ler por causa de uma doença, a não ser que tenha chegado ao ponto em que meu avô chegou ao escrever o dele* (LAUB, 2011, p. 116, grifo meu).

Na passagem que citei e ao longo desse romance em forma de diário, o esquecimento que esta doença causa e outros sintomas estão projetados no futuro. Por isso, escrever no presente talvez seja uma forma de lutar contra o esquecimento. Entretanto, pai e filho estão conscientes da perda da batalha. Isto é, o segundo escreve porque descobre que o pai está doente e o primeiro escreve porque sabe que sua memória será cada vez mais incapaz de recordar e, por isso, seleciona e registra suas lembranças em uma tentativa de que não se percam, mas simultaneamente são a materialização de uma ausência futura.

Além do pai do narrador escrever para si, ele endereça seus escritos ao filho. Este interpreta os escritos paternos como o inverso dos escritos do avô:

31.

As memórias do meu avô podem ser resumidas na frase *como o mundo deveria ser*, e daria até para dizer que as do meu pai são algo do tipo *como as coisas foram de fato*, e se ambos são como que textos complementares que partem do mesmo tema, a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares, o meu avô imobilizado por isso, o meu pai conseguindo ir adiante apesar disso (LAUB, 2011, p. 146, grifo meu).

No trecho acima e em outras passagens de *Diário da queda*, o narrador contrapõe o que o avô e o pai escreveram e conclui que Auschwitz imobilizou o primeiro, o impedindo de se conectar a uma nova família. Por sua vez, o pai do narrador consegue ir adiante apesar do suicídio do próprio pai se apaixonando, casando e tendo um filho, o narrador, de quem é próximo. Portanto, nos trechos dos escritos paternos que o narrador transcreve e interpreta, seu pai deseja não relatar repetidamente experiências dolorosas para se concentrar em um relato da sua vida familiar, apesar da “inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares”. Por exemplo, o narrador transcreve um trecho dos escritos de seu pai, no qual ele relata o que lhe aconteceu após o suicídio do seu próprio pai, o avô do narrador:

5.

*Eu morava com a minha mãe naquela época. Ela não quis se mudar por causa do meu pai. Eu nem pensei nisso na época, nem tinha me dado conta de que as pessoas se mudam quando isso acontece. Porque as coisas ainda estavam lá. Dez anos depois e às vezes eu achava uma coisa dele. Um guardanapo com um brasão dele. Uma caneta. Um cinzeiro (LAUB, 2011, p. 134, itálico do autor<sup>29</sup>).*

“Isso” é uma referência implícita ao suicídio, talvez porque o filho — leitor desse texto endereçado-transmitido — saiba o que aconteceu e, ao mesmo tempo, não nomear diretamente esse trauma parece ser uma vontade de esquecer, de não remoer o passado em uma escrita repetitiva. Tal desejo parece abrir espaço para uma narrativa que compartilha com o filho, essa sim repetitiva, a festa em que os pais do narrador-protagonista se conheceram:

28.

***Eu chorava de raiva e vergonha, mas eu não queria mais perder meu tempo falando a respeito. Eu já falei muito. Ou não falei, mas acho que você entendeu. Eu queria encerrar esse assunto porque é uma história que não interessa tanto a você. Acho que você quer saber muito mais sobre aquela noite. A música que tocava no salão. Os músicos da orquestra de fraque. O salão não era tão grande nem tão pequeno, acho que para umas cento e cinquenta pessoas (LAUB, 2011, p. 145, itálico do autor, negrito meu).***

Na citação anterior, há uma mescla de sentimentos em relação ao suicídio de seu avô, mas logo em seguida ele deseja não escrever mais a respeito desse assunto porque quer superar esse acontecimento traumático. Ademais, não parece ser do interesse do

---

<sup>29</sup> A transcrição dos trechos dos escritos paternos e do avô estão em itálico em *Diário da queda*.

narrador-destinatário do que o pai escreveu lidar com a história traumática de sua família, algo que muda quando ele descobre a doença de Alzheimer do seu progenitor e passa a escrever *Diário da queda* para também lidar com tais traumas.

Segundo Waldman (2015), a escrita do pai de *Diário da queda* “trata das coisas que importam, voltadas simbolicamente ao filho, que tem que lidar com esse legado” (p. 5). A possível corrosão da relação no futuro suscita uma reaproximação entre pai e filho, ao contrário do que acontece em *Desarticulaciones*, “H.”, *El eco de mi madre* e, como veremos em seguida, em *Mar azul*. Enquanto os efeitos da doença não se manifestam em toda a sua intensidade, inclusive em uma possível corrosão dessa relação, o pai escreve para o filho e ele lê, transcreve e interpreta o que lhe é endereçado. Na adolescência do narrador, os dois brigam, mas logo em seguida se reaproximam quando o pai lhe lega os cadernos do avô, o que parece dar início a uma nova etapa da relação entre os dois. Ambos passam a conversar não mais sobre a *Shoá*, mas sobre acontecimentos cotidianos, como a iniciação da vida sexual do adolescente. Esse relacionamento próximo entre os dois faz com que o narrador se proponha a cuidar do pai doente no futuro, algo que não aconteceria se a relação distante que o pai teve com o avô se repetisse, como lemos no seguinte trecho: “[S]e a *minha relação com ele tivesse sido arruinada* como foi a dele com o meu avô eu não teria dado a notícia do Alzheimer e percebido que ela mudaria não só a vida dele mas também a minha” (LAUB, 2011, p. 135, grifo meu).

Quando o narrador usa o Alzheimer como metáfora ao imaginar um sobrevivente de Auschwitz com essa doença, ele liga o seu avô ao seu pai, que descobriu ter essa enfermidade. No entanto, ele diferencia os dois em suas atitudes: um não reconhece sua família nos seus escritos, o outro segue em frente e conta o início de sua família no texto.

Por conseguinte, por não ter ainda sentido com mais força os sintomas da doença, o pai com Alzheimer é ainda capaz de selecionar o que escrever e o que não do que é ainda capaz de lembrar. Entretanto, ele não inventa uma vida ideal, o que acontece nos diários do avô do narrador, e escreve sobre sua participação no nascimento de um núcleo familiar.

Em síntese, o neto se constrói como herdeiro de um esquecimento materializado nos silêncios dos cadernos do avô, lacunas que o fazem se reaproximar de sua herança de uma maneira crítica. Ele se reconhece como herdeiro de uma memória familiar muito mais complexa porque falha e precária, especialmente marcada pelo esquecimento e pelo desejo de não lembrar. Ele é também filho de um doente com Alzheimer — alguém que quis transmitir ao filho a história dos efeitos traumáticos da *Shoá* para os judeus em uma tentativa de justificar o comportamento distante do próprio pai —, mas que também deseja esquecer seus



traumas familiares, não escrevendo sobre eles. O narrador, por sua vez, escreve sobre essas várias formas de escrever o esquecimento do que foi traumático para seus ascendentes e escreve sobre os seus próprios traumas, lidando com eles, enxergando a si próprio como um herdeiro da *Shoá*, por reconhecer como isso afetou a sua história e identidade familiares.

Escrever os traumas familiares por meio de lacunas e do desejo de esquecer nos escritos do avô, do pai e do narrador explicita como herdar tais traumas fragiliza os relacionamentos familiares em *Diário da queda*, pois não falar sobre a *Shoá* e seus efeitos, acontecimento histórico e constitutivo da identidade dessa família judia, mostra uma desconexão entre os membros desse grupo.

## Escrevendo com o pai ausente: *Mar azul*, de Paloma Vidal

Assim como o narrador de *Diário da queda*, a narradora sem nome de *Mar azul* herda na sua velhice os cadernos do pai, que provavelmente morreu com Alzheimer. No entanto, assim como a maioria dos personagens e dos lugares<sup>30</sup> do livro, tal doença não é nomeada. Como herdeira, a narradora encontra, interpreta e intervém nos diários paternos. Para isso, ela escreve nos versos em branco das folhas dos cadernos que herda, uma vez que ela também herdou o hábito da anotação, como podemos ler no fragmento que cito a seguir:

Meu pai decidiu anotar o que estava perdendo nestes cadernos, que hoje são minha herança. A memória precisava se tornar um armazenamento visível. Mesmo longe dele devo ter intuído isso, porque desde cedo adquiri *também* o hábito da anotação. *Como ele*, acumulei muito papel que está guardado em armários, caixas e gavetas (VIDAL, 2012, p. 42, grifos meus).

Ao contrário do que acontece em *Diário da queda*, em *Mar azul*, a narradora-filha não é mencionada no diário do pai enfermo. Por isso, ela se faz presente nos cadernos que herda escrevendo sobre si no verso de suas páginas.

No início do romance, o leitor conhece a protagonista ainda adolescente em uma série de diálogos quando ela ainda não é a narradora que escreve respondendo ao pai ausente nos diários que herda quando está mais velha. Nesses diálogos, a protagonista sem nome conversa com a amiga Vicky. A primeira é uma adolescente que nunca conheceu a mãe e que tem um pai ausente, com o qual se comunica por cartas. Esse pai está distante da filha porque foi alguém que lutou contra algum tipo de repressão estatal argentina e que, provavelmente por isso, se exilou no Brasil em 1956, um ano após o golpe que depôs Juan Domingo Perón da presidência da Argentina, em 1955. Portanto, por ter uma família ausente, a protagonista morou com Vicky e sua família. No trecho seguinte dessas conversas com a amiga, a adolescente expressa sentir não ter um espaço de pertença:

— Você se exclui.  
— *Nem vem, você sabe que eu nunca fiz parte.*  
— Porque você não se esforça.  
— *Porque eu não tenho nem pai nem mãe* (VIDAL, 2012, p. 11, grifos meus).

A protagonista e posterior narradora a partir do capítulo 1 se sente fora de lugar, sensação que se intensifica ao longo do livro quando ela vive e relata o seu cotidiano no exílio no Brasil, mudança da Argentina que ela fez logo depois que a amiga Vicky desapareceu em 1976, primeiro ano da última ditadura militar argentina. A narradora se exilou no Brasil para encontrar seu pai, mas ele se negou a encontrá-la pessoalmente.

---

<sup>30</sup> Há indícios que o país natal da narradora e de seu pai é a Argentina e que ambos se exilaram em cidades no Brasil. Ele, em Brasília e ela, no Rio de Janeiro.

Em outra parte do diálogo entre amigas, a protagonista adolescente pede a Vicky para ser sua memória se ela esquecer:

- Se eu esquecer, você me lembra?
- Como assim?
- É, se eu esquecer que quero ver o mar de novo. Sei lá, às vezes a gente esquece.
- A gente esquece de comprar um negócio no supermercado, não disse.
- Mas você me lembra?
- E se eu também esquecer?
- Você podia ser minha memória.
- Só você mesmo.
- Eu te conto e você não esquece (VIDAL, 2012, p. 12, grifo meu).

As réplicas que grifei estão também na contracapa do livro, reforçando que tanto o esquecimento quanto a lembrança são importantes para a interpretação desse romance. Nesse trecho e em outras passagens das conversas entre as amigas, a protagonista desconfia da sua própria capacidade de lembrar. Portanto, para ela, o esquecimento parece ser preocupante, indesejável, uma ameaça que poderia apagar até o seu desejo de voltar a ver o mar. Por outro lado, desde o capítulo 1, a protagonista em sua velhice expressa ter uma boa capacidade de lembrar seu passado.

Sobre a importância da memória para a narradora de *Mar azul*, Paloma Vidal (2019) afirma o seguinte em *Estar entre: ensaios de literatura em trânsito*, em relação à epígrafe do romance: “*Je me souviens pendant que je vis*’. ‘Lembro enquanto vivo’. Essa frase não aparece dentro do livro propriamente, apenas como epígrafe, mas para mim é como se a protagonista estivesse a ponto de enunciá-la ao longo de todo o romance” (p. 43).

Em síntese, há duas estruturas em *Mar azul* que marcam duas temporalidades distintas da vida da protagonista. O romance começa com diálogos — semelhantes à escrita de uma peça de teatro — entre as amigas adolescentes, Vicky e a protagonista, que conversam especialmente sobre a ausência do pai da última e sobre o seu primeiro namoro, relacionamento abusivo que termina em um estupro, acontecimento traumático para essa adolescente. Ademais, a protagonista jovem, preocupada em não esquecer, deseja que Vicky seja sua memória, o que mostra que ela está consciente que um sujeito também co-depende da memória alheia para lembrar por ser necessário compartilhar lembranças, assim como em *Desarticulaciones*, em que a narradora se responsabiliza a lembrar por si e pela amiga que está esquecendo das lembranças que compartilham<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> A esse respeito, em *A memória coletiva*, Maurice Halbwachs (2003) argumenta que a construção de lembranças acontece de maneira mais coletiva do que individual porque compartilhar um passado comum é uma maneira de estabelecer e reforçar laços sociais no presente.

No entanto, o desejo da protagonista de *Mar azul* de Vicky ser a sua memória se frustra porque a amiga desaparecerá pela violência de Estado do governo ditatorial argentino em algum momento do início da vida adulta das duas. Por isso, ao contrário do que a protagonista fantasiou e desejou na adolescência, na velhice, ela é a narradora que escreve no verso dos cadernos paternos que herda, onde narra relatos de lembranças do seu passado que invadem o seu cotidiano, inclusive lembranças da amiga desaparecida. Portanto, a narradora escreve sobretudo sobre as pessoas que perdeu, especialmente Vicky e seu pai. A herdeira lê e responde ao pai nos versos dos cadernos que esse escreveu, mas o pai não pode respondê-la por ter estado ausente em sua vida e já estar morto no momento em que a narradora escreve. Em contrapartida, a narradora se constrói em diálogo com a amiga Vicky, com quem mantém um diálogo, nas primeiras páginas do romance. Portanto, por um lado, a protagonista adolescente existe na companhia de alguém porque ela se expressa nessas conversas com Vicky. Por outro lado, a narradora é a voz solitária que responde aos escritos de um pai que sempre esteve ausente em sua vida, ausência que se torna definitiva com sua morte.

Por fim, depois de todos esses capítulos em que ouvimos somente a voz da protagonista idosa, a última página do romance volta a estrutura em diálogos entre as duas amigas adolescentes das primeiras páginas. Nessa conversa com Vicky, a protagonista planeja escrever uma peça para encenar na escola. Vicky propõe que a amiga escreva a peça, o que me leva a supor que a narradora mais velha escreveu esses diálogos com a amiga também nos versos das páginas dos cadernos que herdou.

Por sua vez, assim como a narradora de *Desarticulaciones*, a narradora de *Mar azul* diferencia a sua memória saudável da memória enferma do pai, apesar de reconhecer haver herdado características e hábitos semelhantes aos paternos, como o hábito de escrever e guardar anotações em papéis. Ele escreve o que está perdendo, como lemos no seguinte trecho: “[...] [E]u e ele não estamos tão próximos assim; [...] eu me lembro do que comi mesmo sem anotá-lo; [...] ainda não faço listas” (VIDAL, 2012, p. 87). Também noto neste trecho que a narradora atenta para o que ela e o pai escrevem e não escrevem, assim como o narrador de *Diário da queda*.

Como já disse, a protagonista escreve suas lembranças no verso das páginas dos diários herdados. Entretanto, ela nega estar escrevendo um diário ou qualquer outro gênero de escritura autocentrada, como diz no seguinte trecho: “Isto não é um diário, nem uma carta, nem uma autobiografia, nem qualquer outro modo de escrita. *Só escrevo porque ele escreveu do outro lado*” (VIDAL, 2012, p. 74, grifo meu). Isto é, a narradora escreve porque o pai escreveu. Por isso, assim como outros textos que analiso nesta tese, *Mar azul* é uma escrita

movida pelo luto, pela perda do pai em que “o discurso do luto não trata somente daquela voz que fala, mas daquele que se encontra ausente e, sobretudo, da inquietação que essa ausência provoca” (p. 7), segundo Vidal e Cruz (2017) em “A experiência do luto: a ausência em *Paisagem para dromedário*, de Carola Saavedra”. A voz narrativa destaca que não escreve somente sobre si ou somente sobre o pai, mas sobre a relação entre os dois. Para a narradora, essa relação existe, apesar do abandono paterno, porque ter um pai ausente foi crucial em sua vida.

Ao escrever no verso do diário paterno, a narradora-filha profana o espaço textual de um homem que se organizava pela repetição:

[...][M]eu pai [...] tinha sua maneira de produzir repetição com pesos de papel, coleções de selos e moedas, pilhas de cartas, livros organizados alfabeticamente. *Esse era o mundo proibido para mim*. O mundo que importava para ele e ao qual dedicava uma ordem específica. Como nestes cadernos. *Terá ele imaginado que um dia eu os profanaria* (VIDAL, 2012, p. 85-86, grifos meus)?

A herdeira é, como anota a própria narradora, “testemunha de uma decadência cada vez mais permanente” (VIDAL, 2012, p. 129). Ela percebe a contínua corrosão da memória paterna, em que “entradas de tamanhos muito variáveis: comentários de livros, paisagens, aforismos, notas cotidianas” (VIDAL, 2012, p. 42) são substituídas por listas e folhas em branco nos últimos cadernos:

O tempo avança e as listas tomam conta das páginas proliferando verticalmente para dar forma a sua aflição. *No último ano* [de sua vida?] listas de palavras, livros, nomes de plantas, animais, comidas, objetos mais ou menos relacionados numa letra quase incompreensível. Listas de datas. *Um guarda memória que deixa os rastros de uma mente que se perde* (VIDAL, 2012, p. 42, grifo meu).

Diferente de *Desarticulaciones* e *El eco de mi madre*, em que a escrita de ML. e da mãe estão ausentes e a narradora e a sujeita poética escrevem pelas enfermas ou de *Diário da queda* em que os efeitos mais severos da enfermidade estão projetados em um futuro por pai e filho, em *Mar azul*, a enfermidade da memória paterna ganha uma forma na escritura e na leitura desses diários, um “guarda memória”. Além disso, a narradora aponta que o pai e ela não sabiam qual doença ele tinha. Por isso, ela não menciona o Alzheimer ou qualquer outra enfermidade que causasse esquecimento nos seus diários. A respeito disso, em “Das perdas, partidas e refúgios (im)possíveis: algumas notas sobre o exílio no romance *Mar azul*, de Paloma Vidal”, Cristiane da Silva Alves (2018) sugere que os versos das páginas que o pai deixou em branco são uma maneira de expressar o esquecimento, um espaço que possibilita que a narradora escreva. Portanto, a narradora parece prestar mais atenção aos efeitos do esquecimento do que às suas causas.

Apesar da narradora negar e reforçar que não está escrevendo um diário ou qualquer outro tipo de escrita autocentrada, ela está escrevendo sobre si — seu cotidiano, suas lembranças mais felizes e principalmente mais dolorosas, sobre o funcionamento da sua memória, etc. — nas páginas em branco dos diários do pai. Escreve:

Para quem eu escrevo? A pergunta em algum momento tinha que ser feita. Por mim, já que não aparece nas páginas dele que agora tenho entre as mãos e que ele deixou jogadas numa caixa para alimentar o tempo. Ou será que mesmo sem tomar as precauções necessárias meu pai tinha uma expectativa de que um encontro salvasse esses papéis de seu descaso? Uma expectativa secreta de que houvesse mais empenho em mim do que nele num reencontro tardio, mesmo depois da morte (VIDAL, 2012, p. 61).

Acima, a herdeira questiona a herança que tem “entre as mãos”, notando o descaso, o descuido que o pai teve com ela, materializando talvez o mesmo descuido que ele teve com a relação dos dois, a abandonando. Por isso, ela questiona se é uma herdeira acidental ou mesmo se o pai desejou que ela herdasse os cadernos em que está escrevendo. Ademais, a narradora-filha se pergunta sobre o destinatário da escrita paterna. Por conseguinte, o que ela escreve não é autocentrado já que é a escrita do outro que provoca a sua. Ela escreve com e por causa do pai doente, morto e quase sempre ausente ao longo da sua vida, ao ponto de ela sentir uma proximidade maior com esse homem ao ler e se inscrever nos cadernos, proximidade que ela não havia sentido antes. O pai não lega à filha diretamente os cadernos, mas a narradora especula que o pai esperava que ela encontrasse e se apropriasse dessa herança, o que ela faz.

Diferente de *Diário da queda*, em que o narrador transcreve trechos dos escritos que herda, em *Mar azul*, nós, como leitores, temos mais acesso a essa escritura motivada da herdeira do que ao conteúdo do diário do pai, muito mais descrito do que citado diretamente. Sobre isso, em “Una literatura ignorante: notas sobre una novela”, Paloma Vidal (2014)<sup>32</sup> explica sobre o projeto inicial de *Mar azul*, e como esse romance se transformou ao longo do processo, especialmente em relação a essa citação indireta aos diários paternos:

El proyecto inicial era que los diarios de él se intercalaran con el relato en primera persona de ella, desde la vejez, sobre la relación con ese hombre. Ella encuentra los diarios después de su muerte y empieza a escribir detrás de sus páginas. Escribe por lo tanto a partir de una ausencia. Su padre es alguien que no llega a comprender. *Sus cuadernos no lo completan, más bien lo contrario, por eso, al empezar efectivamente a escribir el texto, me pareció que no tenía sentido mantenerlos porque era como forzar una reconstrucción que la novela no realizaría* (p. 119, grifo meu).

---

<sup>32</sup> Vidal volta a publicar este artigo em português no livro *Estar entre* (2019) com outro título, “Escrita e sem sentido - notas de um romance”. Cito os dois porque eles apareceram em diferentes momentos da escrita deste capítulo.

Não intercalar o conteúdo dos diários do pai e o que a narradora escreve nos versos de suas páginas evidencia a incompletude e a ausência desse personagem na vida de sua filha. Uma possível interpretação de *Mar azul* seria que a narradora escreve seu cotidiano atravessado por suas lembranças do que o pai havia escrito. Por outro lado, a minha interpretação é que a narradora escreve especialmente porque ela não se lê nos cadernos herdados. As escritas não se sobrepõem ou se complementam na maior parte do livro, apesar da filha estar escrevendo no mesmo lugar onde seu progenitor escreveu.

Ademais, além de escrever porque o pai escreveu, a narradora-herdeira realiza um desejo de escrever, desejo que diz ter para a amiga Vicky: “se eu fosse escrever um livro, ia escrever sobre quando eu ficar velha” (VIDAL, 2012, p. 69). Portanto, a narradora se coloca como escritora do livro que queria escrever, sendo também uma leitora consciente do próprio texto, além de leitora dos escritos paternos:

Não quero lembrar. A frase custa a sair e minha letra parece mais incompreensível do que de costume. O “n”, o “a” e o “o” estão colados demais. O “~” é um traço que se junta com sua letra. O “u”, o “e” e o “r” são indistinguíveis. Só o “lembrar” tem uma forma um pouco mais definida, mas o “m” de cabeça para baixo faz duvidar seu desenlace (VIDAL, 2012, p. 97).

Entre todas as palavras que escreve, a palavra “lembrar” é a mais legível talvez porque é a memória que move a sua escrita e a letra “m” indica o seu aspecto incerto.

O pai da protagonista esteve ausente e ela pontua a presença dessa ausência como condição da existência paterna em sua vida. Tal falta provavelmente está relacionada às alusões ao contexto repressivo de um regime ditatorial. Por exemplo, lemos no seguinte trecho: “Meu pai estava sempre de partida. Porque antes de vir para cá ele foi para ‘o sul’ e depois para ‘o interior’. Ele dava nomes assim, vagos, aos lugares e às vezes indicava datas” (VIDAL, 2012, p. 104). Esse caráter oblíquo do contexto histórico-político do passado dos personagens parece ter a ver com o desconhecimento da narradora porque ela não sabe o que o pai fazia ou onde estava enquanto estava ausente, se comunicando apenas por cartas. A comunicação epistolar entre pai e filha se interrompeu quando o primeiro se exilou no Brasil.

Um pouco mais adiante, a protagonista sugere que havia uma atmosfera repressiva aos movimentos políticos que se opunham ao Estado quando ela descreve os reencontros com o pai quando ainda era uma adolescente. A menina via tais reencontros como raros, comparáveis a milagres, como lemos no seguinte trecho:

*Quando eu o via aparecer era como um milagre porque tudo era tão incerto. Quem sabe ele tivesse morrido. Quem sabe um acidente, a prisão, um sequestro. Havia em meu pai algo de clandestino. Ainda que ele tivesse um trabalho regular e saísse todas as manhãs para cumpri-lo. Ainda que sua vida paralela de tradutor não*

chegasse a torná-lo um excêntrico. Havia algo nos seus amigos e nas reuniões noturnas sob nuvens de fumaça; na forma como falavam da situação do país com prognósticos soturnos; e baixavam a voz como conspiradores, enquanto preparavam uma jogada de xadrez (VIDAL, 2012, p. 105, grifos meus).

Suponho que o pai da narradora se exilou em 1956, em Brasília — em cujo projeto de construção colaborou como engenheiro — e a filha nunca mais o viu pessoalmente. As motivações político-históricas que explicariam o exílio do pai e a sua ausência na vida da filha também são alusões nos escritos paternos porque a narradora salienta que entre os cadernos herdados não há um diário de sua viagem de exílio, algo que ela parece ter esperado:

Escrevo tudo isso sem convicção. Se ele tivesse me deixado um diário de viagem as coisas seriam diferentes. Se ele tivesse me deixado fotos. Se ele tivesse narrado a primeira impressão da cidade que começava a surgir, vista de cima. O caminho do aeroporto até o lugar onde ficou hospedado. Se ele tivesse falado das cores e dos ruídos. Ou de como fazia para conseguir uma escova de dente (VIDAL, 2012, p. 130).

Além do mais, a filha especula: se o pai houvesse escrito tal diário de viagem, ela seria mencionada quando escrevesse sobre as cartas que ele enviava para ela? Escreve:

*Se esse diário [de viagem] existisse, será que ele falaria de mim?* Se eu tivesse entre as mãos o seu diário de viagem, talvez soubesse do destino das cartas que escrevia pra ele. É isso: talvez eu soubesse *até onde ele sabia o que estava acontecendo comigo* (VIDAL, 2012, p. 131, grifos meus).

A narradora ressalta o que lhe falta da herança paterna, lembranças não escritas, as quais poderiam lhe dar maiores indícios de como foi e o que motivou essa viagem<sup>33</sup>. Por isso, o aspecto oblíquo da escrita está atrelado especialmente ao ponto de vista limitado da narradora-protagonista a respeito do pai, mas que contamina também as outras especificidades de espaços e tempos do romance. Para isso, o romance possui uma “poética da indeterminação”, expressão que tomo de Vidal (2019), quando analisa o trabalho autobiográfico do escritor argentino Sergio Chejfec: “*uma poética da indeterminação; uma escrita que surge de uma incompletude e deliberadamente não a resolve; que insiste nessa indeterminação*” (p. 111-112, grifo da autora).

Como já disse, em 1955 aconteceu um golpe de Estado que depôs o presidente Juan Domingo Perón e dissolveu o Congresso Nacional na Argentina. Dessa maneira, sobre do pai da narradora de *Mar azul*, Alves (2018) levanta a seguinte hipótese:

Talvez fosse justamente por não mais se reconhecer naquele país em que se iam alastrando o autoritarismo e a violência, que tenha o pai da protagonista preferido concentrar seus esforços em outro local, em terras [brasileiras] que, àquela época,

---

<sup>33</sup> Tanto o pai e a filha em *Mar azul* como o avô de *Diário da queda* emigram para o Brasil e veem o país como um espaço de esperança em que os imigrantes poderiam construir uma nova vida. No caso da narradora de *Mar azul*, o Brasil também poderia ter sido um espaço de reencontro com o pai, o que não ocorre.



eram plenas de promessas, com um projeto de governo [o de Juscelino Kubitschek] ambicioso, moderno, em que o progresso era a palavra de ordem (p. 278).

A narradora também se exila anos mais tarde no mesmo país por um motivo mais explícito que as razões do pai: dois meses depois do sequestro e desaparecimento da amiga Vicky em 26 de junho de 1976, ano do início da última ditadura militar argentina. Apesar de mais explícito, assim como a motivação política que levou o pai à clandestinidade e ao exílio, a última ditadura militar argentina também é menos visível, mais implícita. Por exemplo, no seguinte trecho, a narradora escreve como o “horror” ia manchando o cotidiano na cidade em que morava e da qual está pensando em partir antes mesmo do desaparecimento da amiga: “O horror ia tomando conta das coisas, das pessoas, das praças, dos carros, até dos animais da rua, que me pareciam mais avessos ao contato com os humanos, e ia pensando na partida” (VIDAL, 2012, p. 92).

O ano de 1976, a Argentina, o nome Vicky e o diálogo com um familiar morto através da escrita me levou a estabelecer uma relação com “Carta a Vicki”, epístola que o escritor, jornalista e militante montonero<sup>34</sup> Rodolfo Walsh escreveu para a filha, também montonera, María Victoria Walsh. Vidal (2019) esclarece que, para construir o personagem do pai em *Mar azul*, ela se inspirou em alguns escritos desse escritor, os que possuíam especialmente o conflito entre vida cotidiana e política, entre indivíduo e sociedade.

“Carta a Vicki” é uma carta de despedida que Walsh escreve ao descobrir que a sua filha, Vicki, se suicidou em um confronto com o exército da ditadura militar. Walsh relata como Vicki morreu e fala de seus sentimentos de não poder se despedir da filha porque ele também era um militante que agia clandestinamente, escondido das forças policiais da ditadura. Tanto como pai e como montonero, Walsh escreve que ele e a mãe de Vicki estão orgulhosos da filha que lutou contra o regime ditatorial argentino.

Tanto em “Carta a Vicki” como em *Mar azul*, Walsh e a narradora endereçam<sup>35</sup> o que escrevem a familiares mortos. Ambos escrevem sobre a ausência desses mortos em suas vidas ao usar o presente, no caso da carta, e escrever sobre a invasão do presente pelo passado em

---

<sup>34</sup> Montoneros foi uma das maiores organizações de guerrilha urbana da Argentina, que agiu especialmente nos anos 70, contrária ao regime ditatorial do país. Em *Oración: carta a Vicky y otras elegías políticas*, María Moreno (2018) escreve um ensaio em que lê detalhadamente os procedimentos estéticos e políticos de “Carta a Vicky” e “Carta a mis amigos”, as quais Walsh escreveu logo após à morte de sua filha. Nesse livro, ela argumenta que Walsh escreveu como era ser alguém comprometido politicamente em combater a ditadura militar argentina como jornalista/escritor perseguido e militante revolucionário. Ademais, a partir dessa leitura e de uma investigação do assalto do exército argentino em que morreu Vicky Walsh, Moreno enfatiza a participação de mulheres na militância política armada.

<sup>35</sup> Em um dos últimos livros publicados por de Paloma Vidal, *Pré-história* (2020), a narradora também endereça o que narra a um interlocutor: um homem de quem está se separando. Neste livro, o interlocutor não responde, mas, ao contrário de *Mar azul*, está vivo. Entretanto, nos dois há um protagonismo compartilhado e uma necessidade do endereçamento desses sujeitos que se escrevem em relação com o ausente, com quem perderam.

uma escrita descentrada de si, no caso do romance. Além disso, Walsh, a narradora e seus familiares são profundamente afetados pelas circunstâncias violentas e histórico-políticas da época: a morte para Walsh e sua filha, o exílio político em diferentes épocas (1956 e 1976) para pai e filha em *Mar azul*. Sendo assim, o que a narradora escreve no verso dos cadernos paternos está próximo à forma epistolar porque ela estabelece um diálogo sem resposta possível não somente porque o pai está morto, mas porque ele foi alguém ausente na vida da filha, ausência que se materializou por meio de cartas na infância e adolescência da protagonista, cartas as quais ela não podia responder pela ausência de endereço e, em seguida, como silêncio, quando se exilou. Portanto, é só através da leitura e da escrita endereçada que a narradora consegue se encontrar com o pai ausente, revelando um desejo de transitividade nunca satisfeito de outra maneira que não através da escrita uma vez que a forma epistolar pressupõe a ausência ou distância do destinatário e a proximidade afetiva que a filha estabelece com a solidão por ter sofrido perdas que iniciaram com o abandono materno, quando era muito pequena, e paterno poucos anos depois.

Assim como o pai não escreve sobre o que viveu no exílio, a herdeira percebe que não é mencionada nos diários paternos. No seguinte excerto, a narradora aponta uma expressão que o pai escreve repetidamente:

Me dedico aos cadernos mais do que nunca. Há dias não faço as tarefas de casa nem saio dela. Escrevo e às vezes leio o que ele escreveu. Às vezes ele escreve repetidamente uma mesma expressão. Por exemplo: *brilla por su ausencia*. Ele a escreve em linhas separadas e com letras minúsculas, fora de qualquer contexto (VIDAL, 2011, p. 160).

Apesar de estar fora do contexto, a narradora talvez atente a essas palavras e não outras justamente porque quem “*brilla por su ausencia*” nos cadernos do pai seja ela mesma. Logo após esse trecho, a herdeira relata a ligação que fez para o pai assim que chega ao Brasil para reencontrá-lo, tentativa que ele frustra. Sendo assim, além de citar os cadernos do pai de maneira indireta — e não direta, como acontece em *Diário da queda* —, a herdeira-narradora escreve em português brasileiro o que o pai escreveu em castelhano argentino porque ele, ao contrário dela, teve muita dificuldade para aprender a língua do país em que se exilou<sup>36</sup>. Destaco uma diferença entre pai e filha: ela escreve em português porque se interessou por

---

<sup>36</sup> Como mostrei em algumas das análises anteriores, a convivência entre as línguas possui um papel importante nas relações de amizade e familiares. Em *Desarticulaciones*, a narradora e ML. são bilíngues, capacidade que a última está perdendo; em *El eco de mi madre*, o ídiche mostra a sobrevivência residual de um passado compartilhado em uma canção infantil e o espanhol é a língua corroída pelo esquecimento porque a mãe quase não fala e trata a filha como uma estranha, de “usted”; e em *Diário da queda*, os diários do avô do narrador são traduzidos para o português para que pai e neto possam ler o que está ausente.

aprender a língua ainda na Argentina<sup>37</sup> e trabalhou como professora e tradutora no Brasil; por sua vez, ele escreve em espanhol porque parece não ter conseguido se comunicar na língua do país em que se exilou, evidenciando até certo incômodo com o português no que escreveu. Portanto, para ela, a língua portuguesa se torna familiar à medida que se apropria dela no país em que se exila e para ele, o português parece alheio e estranho. Por isso, concordo com Cristiane Checchia (2019) em “Indefinições primordiais - lugares onde não está Paloma Vidal” quando afirma que o que a autora escreve é uma das práticas artísticas contemporâneas na América Latina que questionam “os rigores das especificidades identitárias de distintas ordens (nacionais, de gênero [textual], de línguas), ao mesmo tempo em que nelas se enfrentam ainda os dilemas da memória sobre o passado recente do cone sul latino-americano” (p. 135). Portanto, assim como Sylvia Molloy, Paloma Vidal escreve entre línguas e culturas de dois países, mais especificamente entre o castelhano argentino e o português brasileiro por um dado autobiográfico importante: ter nascido na Argentina e ter se exilado com os seus pais no Brasil quando ela tinha dois anos, percurso semelhante<sup>38</sup> ao da narradora que cria em *Mar azul*: uma mulher que se muda da Argentina e se exila no Brasil quando é uma jovem adulta. Por conseguinte, assim como o narrador e o autor de *Diário da queda*, escrever é também um trabalho de pós-memória, uma maneira de a autora lidar com essa herança, essa história familiar, transformá-la em material para a criação literária, transformando a experiência do exílio em tema fundamental de seus escritos acadêmicos<sup>39</sup> e literários uma vez que Vidal é professora de teoria literária, pesquisadora e autora de romances, contos e poemas.

Nesse sentido, em *Mar azul*, a filha se inscreve como ausência na vida do pai desde a sua juventude ao escrever no verso das folhas dos cadernos paternos, uma ausência que possivelmente se intensificou quando ele adoeceu de Alzheimer. Para o pai, a filha sequer existiu como uma ausência importante ao ponto de ser mencionada mais vezes. Por exemplo,

---

<sup>37</sup> Em uma mesa redonda online organizada pela Universidade Estadual do Centro Oeste, Vidal (2022) fala sobre *Mar azul* e afirma que a narradora escreve em português brasileiro com sotaque argentino, não chegando a serportunhol, mas evidenciando a interferência de uma língua na outra. Esse sotaque fica audível em uma leitura que a autora faz em outro vídeo do canal UNIVESP a partir do minuto 11:11 no seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=QsEV0IMWXWI>>.

<sup>38</sup> Na mesma mesa redonda citada na nota anterior, Vidal (2022) menciona que a narradora de *Mar azul* possui uma idade próxima à dos seus pais quando se exilaram e a mesma idade que a voz narrativa no presente do romance.

<sup>39</sup> Por exemplo, em 2004, Paloma Vidal publica a sua dissertação em livro intitulado *A história em seus restos*: literatura e exílio no Cone Sul, no qual analisa quatro livros de quatro autoras: *La nave de los locos*, de Cristina Peri Rossi; *En cualquier lugar*, de Marta Traba; *Novela negra con argentinos*, de Luisa Valenzuela e *En estado de memoria*, de Tununa Mercado. Ela lê esses romances como narrativas do trauma suscitado pelas ditaduras militares no Cone Sul, centrando-se no exílio como um de seus principais efeitos e como uma condição existencial para a escrita desses livros que analisa.

o pai sequer menciona o nascimento da filha. Ela se reconhece pouquíssimas vezes ao longo dos escritos que herda. Por isso, além da narradora ter um diálogo sem resposta com o pai por meio da escritura, esta é uma “vingança póstuma” (VIDAL, 2012, p. 111) porque ela ocupa um lugar entre as páginas em branco dos diários para reclamar como ela não participou significativamente das páginas da narrativa lacunar paterna, portanto, sendo ela própria uma lacuna. Por conseguinte, mais que uma vingança, para a herdeira, escrever é um ato que dá voz ao que o pai silenciou nos seus escritos, a herdeira em si.

Quando a escritura no verso das folhas dos cadernos paternos está chegando ao fim devido aos poucos versos em branco restantes, a protagonista lê uma lembrança compartilhada, escrita em uma “frase solitária” em um dos cadernos. No seguinte trecho, a voz narrativa se reconhece no “ella” a que o pai se refere: “É ela [a letra] quem chega primeiro a mais uma lista de datas e vai descendo pelas cifras até se encontrar no ano de 1952 com uma frase solitária: *ella vio el mar*. Fecho o caderno” (VIDAL, 2012, p.168, grifo da autora). Segundo Cámara (2014), sobre “ella vio el mar”:

Como si esa notación – escrita muchos años después, ejecutada en Argentina, recordada por la protagonista –, cumpliera una función de cierre. *Recordar el mismo recuerdo que su padre*, concordar en la memoria, aunque sea por un instante, completa esa ceremonia iniciada con el montaje caligráfico (p. 173, grifo meu).

“Ella vio el mar” é uma referência breve a uma viagem entre pai e filha para a praia, onde a menina conhece o mar, narrativa em que a herdeira se demora em contar antes de encontrar essa anotação. Nesse sentido, além de remeter ao título e capa do romance, esse episódio passado se relaciona com o cotidiano da protagonista no presente da narração porque ela vive em uma cidade litorânea e recentemente voltou a nadar.

Por sua vez, por mais que a memória da narradora esteja funcionando profusamente — como a memória da voz narrativa de *Desarticulaciones* — devido à invasão de lembranças no seu cotidiano, ela resiste em lembrar porque a maioria das lembranças que escreve são dolorosas, como o abandono do pai e da mãe, o estupro que sofreu durante a adolescência por um namorado — aluno expulso de um colégio militar —, o sequestro da melhor amiga durante a última ditadura militar argentina, o aborto que fez quando se exilou no Brasil ... Por exemplo, neste trecho escreve:

Por mais que me esforce para não lembrar é o que faço o dia inteiro. Tantas horas preocupada em fazer perdurar os acontecimentos e agora que é o momento de esquecer minha mente parece obstinada em reter tudo até o final (VIDAL, 2012, p. 41).

No fragmento que citei acima, a narradora de *Mar azul* escreve que deseja esquecer para controlar ou minimizar lembranças dolorosas e invasoras do seu dia-a-dia. Portanto, concordo com Alves (2018) quando afirma:

No que diz respeito à protagonista de *Mar Azul*, os esforços empreendidos para estancar essa dor são visíveis, especialmente, pelo modo como ela se dedica aos afazeres cotidianos. Apegar-se tão obstinadamente à rotina, deter-se nas tarefas domésticas ou nos problemas corriqueiros parece, em seu caso, uma válvula de escape por ela engendrada a fim de bloquear a memória, buscando impedir que certas lembranças venham à tona, posto que dolorosas. O contato com os cadernos do pai, entretanto, desperta suas reminiscências de tal modo que nem mesmo as atividades diárias servem de refúgio (p. 280).

A narradora descreve sua rotina de mulher aposentada em passos: entre a casa, as consultas à médica e idas à nataçãõ, a narradora relata relações superficiais com o jornalista e o porteiro, constantemente preocupados com a sua idade avançada e o fato de morar sozinha, solidão que domina o seu presente, mas que também está no seu passado uma vez que o desaparecimento da amiga, o abandono paterno, o relacionamento abusivo com o primeiro namorado, o aborto que faz por vontade própria quando chega ao Brasil a ensinam a ser sozinha, aprendizagem que é outra herança paterna: “Foi só ao perceber que daquela vez ele não havia precisado nada [na carta enviada] que comecei minha aprendizagem da solidão” (p. 104).

A voz narrativa lembra querendo esquecer. Sobre isso, em uma mesa redonda online organizada pelo Universidade Estadual do Centro Oeste, Paloma Vidal (2022) fala sobre *Mar azul* e aponta a epígrafe de *Mais ao sul*, publicado em 2008, como um dos fios que ligam esse romance ao seu livro anterior, sendo a epígrafe os últimos três versos de “Kaddish”, poema de *O gueto*, de Tamara Kamenszain, poemário que traduziu para o português: “continuarei buscando acordada/para depois/poder esquecer” (KAMENSZAIN, 2010, p. 45), sendo esse depois, segundo Vidal, o tempo de *Mar azul*, o presente invadido por um passado devido ao exercício da memória através da leitura e escrita dos e nos cadernos que a voz narrativa herda. De maneira semelhante à sujeita nesses versos, por mais que se esforce, a narradora de *Mar azul* não consegue compreender porque as lacunas que ela esperava preencher com a leitura dos cadernos herdados fracassa, sendo ela uma das maiores lacunas, o que a leva a escrever no diário do pai, chegando a sair do verso das páginas para preencher uma lacuna de sentido para as datas que escreveu:

No diário o ano de 1956 aparece em quase todas as listas, mas nunca seguido de um comentário. Hoje então fiz uma coisa que no início me pareceu temível: escrevi eu mesma no caderno dele. 1956: *traducción de Pirandello*.

Nossas letras lado a lado não são idênticas, o que não impede que a semelhança produza um efeito de descontinuidade como se a mesma pessoa tivesse escrito ali em momentos diferentes. Temi a profanação. Continuei só porque já havia começado. Não. Continuei porque me deu alegria brincar de ser ele, como quando Vicky e eu nos fantasiávamos de adultos.

*1956 : nuestra historia es un conjunto de malentendidos. 1956: fusilamiento de José León Suárez. 1956: Plano de metas. 1956: me siento incómodo dentro de mi propia piel* (VIDAL, 2012, p. 162).

Essa é a única vez que ela relata não escrever no verso e escreve em espanhol, a língua que o pai escreveu. Portanto, a narradora ficcionaliza a voz paterna talvez porque 1956 foi o ano em que a ausência paterna se tornou mais definitiva, muito antes de sua provável doença de Alzheimer e morte, por ser o ano do início de seu exílio no Brasil e o momento em que ele deixou de enviar cartas para a filha.

Assim como a corrosão da memória paterna parece ser incontornável, a memória profusa da narradora também parece ser. Sendo assim, além de ser herdeira de algumas características paternas como o hábito de anotar, a narradora insinua uma mistura de medo e desejo em ter como herança o provável Alzheimer do pai. Por exemplo: “A [mente] dele acabou se tornando opaca. Eu aguardo que chegue minha vez e tento identificar os primeiros sinais de uma conexão [com a doença paterna] que se demora” (VIDAL, 2012, p. 41-42).

No último trecho, a narradora insinua querer reconhecer os sintomas da doença paterna em si, uma vez que ela tem por volta dos 70 anos e a velhice em seu corpo vulnerável é evidente ao longo de todo o romance e uma doença como o Alzheimer se manifesta especialmente nessa última etapa da vida. Assim como o pai, ela deseja não lembrar e parece que só uma doença pode evitar essa profusão da memória que se dá pela escrita no seu cotidiano, presente mais dilatado porque a narradora está aposentada. A filha questiona e deseja que os cadernos que ela herdou sejam também uma materialização para ela da perda das faculdades mentais, assim como os cadernos parecem ter sido para o pai.

Nesse sentido, talvez a narradora escreva para tentar controlar a sua memória profusa, mas também com uma esperança de esquecer. Talvez o desejo de esquecer seja também uma maneira de desejar não mais lembrar das pessoas com as quais se relacionava, mesmo que essas pessoas estejam ausentes porque é o ato de formar lembranças e esquecimentos que mantém presente essas relações muito corroídas com o ausente porque a narradora escreve e existe na escrita em relação.

## Considerações finais

Ao perceberem que as suas heranças são profundamente marcadas pelo que não lhes foi transmitido, os narradores-herdeiros prestam atenção em como as suas relações familiares são frágeis e a doença de Alzheimer que acomete os pais dos narradores nos dois romances parece intensificar essa maior atenção.

Em *Memórias para Paul de Man*, Jacques Derrida (2008) especula sobre o que significa falar “em memória de” para pensar sobre o sentido da memória como legado para o futuro. Segundo ele, falar “em memória de” é afirmar uma fidelidade ao ausente, uma espécie de devoção à sua memória pelo fato do outro já não estar mais vivo. Por isso, continua o filósofo, o único luto possível e nunca finalizado é a interiorização, mesmo que problemática ou não total, do que está morto e passa a existir somente nos que sobrevivem. Os narradores se comprometem a interpretar o que lhes é legado pelos familiares. Eles leem o passado como perdido para o presente e para o futuro porque a sua transmissão foi falha, fragmentada e lacunar.

Em *Diário da queda*, o narrador escreve “em memória” do avô ausente e do pai que se ausentará para si e para uma nova geração, encarnada em seu futuro filho. O pai do narrador não quer, mas escreve em memória do pai sobrevivente de Auschwitz e alguém que não o reconheceu como filho e se suicidou sozinho, longe da família, preso em um escritório, onde não escreveu sobre quem perdeu na Europa e sobre a família que constituiu no Brasil.

Em *Mar azul*, a narradora escreve “em memória” do pai ausente já antes da sua morte, pai que não mencionou a própria filha nos seus escritos. O desejo da herdeira-filha de conhecer o pai por meio do que ele escreveu para o entender e o interiorizar se frustra quando ela lê e escreve no verso dos escritos paternos. Paradoxalmente, escrever nos cadernos que herda faz com que a filha se sinta próxima do pai mais do que nunca, mais do que antes da sua morte talvez porque a letra manuscrita seja o mais próximo que ela chegou de uma certa presença constante do pai nos últimos anos.

## CONCLUSÃO

Os textos do *corpus* são escritas em luto porque os narradores e os sujeitos poéticos estão atentos ao que perderam, estão perdendo e perderão. Eles exploram poucas ilhas de lembranças compartilhadas rodeadas por um mar de esquecimento em que suas ondas ameaçam engolir a qualquer momento essas mesmas poucas ilhas. Por isso, eles escrevem no/o presente porque lhes interessa expressar como o esquecimento alheio está corroendo as suas relações com doentes de Alzheimer no presente, no caso de *Desarticulaciones*, *El eco de mi madre* e “H.”, no presente e no passado, no caso de *Mar azul* e no futuro, no caso de *Diário da queda*.

Em *Mar azul* e *Diário da queda*, o Alzheimer é também metáfora do medo contemporâneo ao esquecimento. Em *Diário da queda*, o narrador questiona a continuidade da memória da *Shoá* em um presente e em um futuro no qual os sobreviventes dessa tragédia histórica estão envelhecendo e morrendo, cabendo àqueles como ele e seu pai a continuidade dessa memória, apontando principalmente o que não lhes foi transmitido como uma maneira de se contrapor a proliferação de vozes e memórias sobre Auschwitz e a *Shoá*.

Por sua vez, em *Mar azul*, a narradora constata que a ausência paterna nunca lhe será explicada nos diários que leu, assim como o pai nunca lhe explicou nas cartas que enviou para ela, talvez porque quisesse esconder o seu envolvimento na luta contra o governo argentino e porque acabou por perder a memória no fim da vida.

No prólogo a *Usos del olvido*, Eduardo Rabossi (1998) sustenta que a identidade pessoal está associada à memória por ser dependente de lembranças que possibilitam manter uma noção de continuidade entre quem somos no passado, no presente e no futuro. Por isso, continua o autor, os esquecimentos são destruidores de identidades. Entretanto, não é isso o que acontece para os sujeitos poéticos e os narradores do *corpus* desta pesquisa. Diante da perda da memória dos seus amados e da impossibilidade do reconhecimento mútuo, os que narram e poetizam se responsabilizam escrevendo pela sobrevivência das relações em corrosão e, portanto, pela manutenção das suas existências e dos amados doentes nesses vínculos instáveis, ainda que essa relação seja com alguém ausente, como é o caso de *Diário da queda* e *Mar azul*. Eles não se esquecem de quem os esqueceu, os está esquecendo ou os esquecerá.



## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. O amigo. *In: O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. **Ideia de prosa**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- AIRA, César. A intimidade. *In: Pequeno manual de procedimentos*. Tradução: Eduard Marquardt. Curitiba: Arte & Letras, 2017.
- ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción**. Madri: Biblioteca nueva, 2007. *E-book*.
- ALIVE inside. Direção de Michael Rossato-Benett. Estados Unidos: Projector Media. The Shelley and Donald Rubin Foudation, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QcKktBdENes>>. Acesso em: 17 ago. 2021.
- ALVES, Cristiane da Silva. Das perdas, partidas e refúgios (im)possíveis: algumas notas sobre o exílio no romance *Mar azul*, de Paloma Vidal. *In: COLÓQUIO SUL DE LITERATURA COMPARADA*, 7, 2018, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: Instituto de Letras, 2018. p. 276-286. Disponível em: <[https://www.ufrgs.br/ppgletras/coloquiosularquipelagos/artigos/30\\_PalomaVidal.pdf](https://www.ufrgs.br/ppgletras/coloquiosularquipelagos/artigos/30_PalomaVidal.pdf)>. Acesso em: 01 jun. 2020.
- AMADO, Ana; DOMÍNGUEZ, Nora (comps.). **Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones**. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- AMO, Alvaro Luque. El diario personal en la literatura: teoría del diario literario. **Castilla: Estudios de literatura**. Valladolid, n. 7, p. 273-306, 2016. Disponível em: <<https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/315/317>>. Acesso em: 5 jul. 2022.
- ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Rodrigo Lopes de; CAPELA, Carlos Eduardo Schimdt (orgs.). **Ruinologias: ensaios sobre destroços do presente**. Florianópolis: EdUFSC, 2016.
- ARFUCH, Leonor. Ir y venir. **Chuy: revista de estudios literarios**, Buenos Aires, n. especial, v. 7, p. 30-37, mai. 2021. Disponível em: <<https://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/1056/855>>. Acesso em: 5 jul. 2022.
- AZEVEDO, Carlito. **Monodrama**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- AZEVEDO, Carlito. Entrevista com Carlito Azevedo, autor de Monodrama. **O Globo**, 2 jan. 2010. Disponível em:

<<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/entrevista-com-carlito-azevedo-autor-de-monodrama-254124.html>>. Acesso em: 2 jan. 2019.

AZEVEDO, Carlito. Oficina poética. **Literal**, [s.l.], n. 2, p. 12-87, nov. 2012. Disponível em <[https://issuu.com/revista\\_portal\\_literal\\_2012/docs/revista\\_literal\\_n.\\_02](https://issuu.com/revista_portal_literal_2012/docs/revista_literal_n._02)>. Acesso em: 6 jul. 2022.

AZEVEDO, Mônica Klen. **O narrador de *Diário da queda*, de Michel Laub, e a representação da memória na narrativa contemporânea**. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/130021>> Acesso em: 20 fev. 2018.

BALDERSTON, Daniel. A los 41 años de *Las letras de Borges*. **Chuy: revista de estudios literarios**, Buenos Aires, n. especial, v. 7, p. 30-37, mai. 2021. Disponível em: <<https://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/1057/857>>. Acesso em: 05 jul. 2022.

BAREI, Silvia N. Retóricas del cuerpo/ Retóricas del género. Desplazar-nombrar-habitar. **Cuadernos del CILHA**, Mendoza (Argentina), v. 14, n. 02, p. 127-138, dez. 2013. Disponível em: <[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-96152013000200008](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152013000200008)>. Acesso em: 19 fev. 2018.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BARTHES, Roland. **La preparación de la novela**: notas de cursos y seminarios en Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980. Tradução: Patricia Willson. Barcelona, Buenos Aires, Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 2005. *E-book*.

BARTHES, Roland. **Diario de duelo**: 26 de octubre de 1977 - 15 de septiembre de 1979. Tradução: Adolfo Castañón. Barcelona, Buenos Aires, Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 2011. *E-book*.

BEAUVOIR, Simone. **A velhice**. Tradução: Maria Helena Franco Martins. 2a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 2000.

BLANCHOT, Maurice. La amistad. In: **La amistad**. Tradução: J. A. Doval Liz. Madrid: Trotta, 1976.

- BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. *In: O livro por vir*. Tradução: Maria Regina Louro. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. Funes, el memorioso. *In: Borges esencial*. Barcelona: Penguin Random House, 2017.
- BOUZAGLO, Nathalie; GUERRERO, Javier (comp.). **Excesos del cuerpo: Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- BURKE, Lucy. Oneself as Another: Intersubjectivity and Ethics in Alzheimer's Illness Narratives. **Narrative works: Issues, investigations & Interventions**, Miami Gardens, v. 4, n. 2, p. 28-47, 2014. DOI <<https://doi.org/10.7202/1062098ar>>. Disponível em: <<https://journals.lib.unb.ca/index.php/NW/article/view/22781/26455>>. Acesso em: 04 ago. 2018.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. *E-book*.
- BUTLER, Judith. **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Tradução: Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica.
- CÁMARA, Mario. Memoria y herencia en tres novelas brasileñas contemporáneas. **Clepsidra**. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria, v. 1, p. 164–175, mar. 2014. Disponível em: <<https://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/CAMARA>> Acesso em: 06 jun. 2021.
- CHECCHIA, Cristiane. Indefinições Primordiais - lugares onde não está Paloma Vidal. **Plural Pluriel**, n. 20, p. 134-150, 15 set. 2019. Disponível em: <<https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/203>>. Acesso em: 6 jul. 2022.
- CHECCHIA, Cristiane. Memórias em trânsito - as ditaduras brasileiras e argentina em três romances brasileiros contemporâneos. **Moara**, n. 56, p. 109-130, v. 1, ago./dez. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/9970>>. Acesso em: 11 ago. 2022.
- CHEJFEC, Sergio. Lengua simple, nombre. **Asymptote Journal**, [s. l.], 2015. Disponível em: <<https://www.asymptotejournal.com/nonfiction/sergio-chejfec-simple-language-name/spanish/>>. Acesso em: 03 ago. 2018.
- CHIARELLI, Stefania. O gosto de areia na boca - sobre *O diário da queda*, de Michel Laub. *In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (orgs.). O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

CASTILLO, Abelardo. Las razones existenciales. Entrevista concedida a Juan Pablo Csipka. **Marca de agua**, Buenos Aires, n. 2, p. 88-93, abr. 2017. Disponível em <<https://www.bn.gov.ar/marca-de-agua-nro-2>>. Acesso em: 5 jul. 2022.

CUIÑAS, Ana Gallego. La Argentina en la valija: la ficción de Sylvia Molloy. **Inti: revista de literatura hispánica**, Providence, v. 1, n. 73-74, p. 59-71, 2011. Disponível em: <[https://www.academia.edu/35935923/La\\_Argentina\\_en\\_la\\_valija\\_la\\_ficci%C3%](https://www.academia.edu/35935923/La_Argentina_en_la_valija_la_ficci%C3%93)>. Acesso em: 05 jul. 2022.

DALCASTAGNÉ, Regina. Personagens e narradores do romance contemporâneo. **Diálogos Latinoamericanos**, n. 3, p. 114-130, 2001. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16200305>>. Acesso em: 13 jul. 2022.

DERRIDA, Jacques. **Dar (el) tiempo: la moneda falsa**. Tradução: Cristina de Perreti. Barcelona: Paidós, 1995.

DERRIDA, Jacques. Memórias para Paul de Man. *In: Memórias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa, 2008. Tradução: Carlos Giardini. Disponível em: <[https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/de\\_man.htm](https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/de_man.htm)>. Acesso em: 28 ago. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vagalumes**. Tradução: Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DUNKER, Christian. **A reinvenção da intimidade**. São Paulo: Ubu, 2017.

FACCIOLI, Luiz Paulo. Um legado incontornável. **Jornal Rascunho**, Curitiba, abr. 2011. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/um-legado-incontornavel/>>. Acesso em: 04 ago. 2018.

FELDMAN, Ilana. Imaginar, pese a todo: problemas y polémicas en torno a la representación del Holocausto, de “Shoah” a “El hijo de Saúl”. **Acta poética**, Ciudad de México, v. 2, n. 39, p. 65-96, dez. 2018. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202016000200134&script=sci\\_abstract&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202016000200134&script=sci_abstract&tlng=pt)>. Acesso em 21 ago. 2020.

FERIANI, Daniela. **Entre sopros e assombros. Estética e experiência na doença de Alzheimer**. 2017. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/324984>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

FERRAZ, Paulo Rogério. Carlito Azevedo: a busca do *bel aujourd'hui*. *In: Depois de tudo: a poesia brasileira contemporânea: fontes, aspectos e dois poetas Régis Bonvicino e Carlito Azevedo*. Dissertação (Mestrado em Teoria literária e Literatura Comparada) –

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

FOFFANI, Enrique. Tamara Kamenszain: la poesía como novela luminosa. *In*: KAMENSZAIN, Tamara. **La novela de la poesía**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilíngue (1919-2019)**. Tradução: Ernani Chaves; Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. *E-book*.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Tradução: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013. *E-book*.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: 34, 2014.

GARRAMUÑO, Florencia. **Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015. *E-book*.

GASPARINI, Pablo. A língua com *shibboleth*, o ensaio como sotaque: uma leitura de Vivir entre linguas, de Sylvia Molloy *In*: MELLO, Ana M. L.; Andrade, Antonio (orgs.) **Translinguismo e poéticas do contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

GONZÁLEZ, Elena C.; COSER, Stelamaris (orgs.). **Em torno da memória: conceitos e relações**. Porto Alegre: Letra1, 2017.

GINZBURG, Natallia. **Léxico familiar**. Tradução: Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Companhia das letras, 2018 .

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Alice. **Literature and disability**. Londres: Routledge, 2015. *E-book*.

HALL, Stuart. La cuestión de la identidad cultural. *In*: RESTREPO, E.; WALSH, C.; VICH, V (Orgs.). Tradução: Eduardo Restrepo; Catherine Walsh; Víctor Vich. **Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales**. Lima: Envión, 2010.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. **Escritas epistolares**. Tradução: Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: EDUSP, 2016.

HASSOUN, Jacques. Introducción. *In*: **Los contrabandistas de la memoria**. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1996.

HIRSCH, Marianne. **The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust**. New York: Columbia University Press, 2012.

HUYSEN, Andreas. **En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización**. Tradução: Silvia Fehrmann. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

- JULLIEN, François. **Lo íntimo: lejos del ruidoso amor**. Tradução: Silvio Mattoni. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2016.
- KAMENSZAIN, Tamara. Bordado y costura del texto. *In: Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- KAMENSZAIN, Tamara. Reverso. **Diario de poesía**, n. 64, abr./mai./jun. 2003.
- KAMENSZAIN, Tamara. El motivo es el poema. Entrevista concedida a Luis Chitarroni. **Página /12 Radar Libros**, 30 out. 2005. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1803-2005-10-30.html>>. Acesso em: 5 jul. 2022.
- KAMENSZAIN, Tamara. El ghetto de mi lengua. *In: MOLLOY, Sylvia; SISKIND, Mariano (eds.). Poéticas de la distancia: Adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Norma, 2006.
- KAMENSZAIN, Tamara. **La boca del testimonio: lo que dice la poesía**. Buenos Aires: Norma, 2007.
- KAMENSZAIN, Tamara. **El eco de mi madre**. Buenos Aires: Bajo la luna, 2010.
- KAMENSZAIN, Tamara. Una extraña familia. Entrevista concedida a Enrique Foffani. **Página /12 Radar Libros**, Buenos Aires, 24 out. 2010. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4034-2010-10-24.html>>. Acesso em: 2 set. 2021.
- KAMENSZAIN, Tamara. **O gueto / O eco da minha mãe**. Tradução: Carlito Azevedo; Paloma Vidal. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- KAMENSZAIN, Tamara. **Fala, poesia**. Tradução: Ariadne Costa; Ana Isabel Borges; Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue, Circuito, 2015.
- KAMENSZAIN, Tamara. **Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016. *E-book*.
- KAMENSZAIN, Tamara. Entrevista a Tamara Kamenszain. Entrevista concedida a Nancy Fernández. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. LXXXIII, n. 261, p. 737-741, out./dez. 2017. Disponível em: <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/7542>>. Acesso em: 5 jul. 2022.
- KAMENSZAIN, Tamara. Tamara Kamenszain, matrimonios literarios y algo más. Entrevista concedida a Marías Serra Bradford. **Clarín**, 16 jul. 2018. Disponível em: <[https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/tamara-kamenszain-matrimonios-literarios\\_0\\_SkpK6rHmm.html](https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/tamara-kamenszain-matrimonios-literarios_0_SkpK6rHmm.html)>. Acesso em: 6 jul. 2022.

- KAMENSZAIN, Tamara. **El libro de Tamar**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018. *E-book*.
- KAMENSZAIN, Tamara. Tamara Kamenszain: "El alzhéimer es una doble muerte, porque el duelo uno lo va haciendo antes". Entrevista concedida a Diana Massis. **BBC News Mundo**, Cartagena, 4 fev. 2019. Disponível em: <<https://www.t13.cl/noticia/tendencias/bbc/tamara-kamenszain-el-alzheimer-es-una-doble-muerte-porque-el-duelo-uno-lo-va-haciendo-antes>>. Acesso em: 24 ago. 2021.
- KAMENSZAIN, Tamara. Tamara Kamenszain: "el sufrimiento no es un sentimiento productivo". 7 ago. 2021, Tucumán. Disponível em: <<https://www.lagaceta.com.ar/nota/905680/la-gaceta-literaria/tamara-kamenszain-el-sufrimiento-no-sentimiento-productivo.html>>. Acesso em: 5 jul. 2022.
- KAMENSZAIN, Tamara. Chicas en tiempos suspendidos. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2021. *E-book*.
- KANZEPOLSKY, Adriana. As línguas do luto. In: KAMENSZAIN, Tamara. **O gueto / O eco da minha mãe**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- KANZEPOLSKY, Adriana. "La que oyó su nacimiento": *El eco de mi madre* de Tamara Kamenszain. **Hispanamérica**, v. 41, n. 122, p. 37-44, 2012. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/43684147>>. Acesso em: 6 jul. 2022.
- KANZEPOLSKY, Adriana. Su "acumulación primitiva": "Desarticulaciones", de Sylvia Molloy. **Hispanamérica**, v. 43, n. 129, p. 23-31, dez. 2014. Disponível em: <[https://www.jstor.org/stable/43684395?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/43684395?seq=1#page_scan_tab_contents)>. Acesso em: 04 ago. 2018.
- KANZEPOLSKY, Adriana. ¿Por la boca del padre? Tamara Kamenszain y las lenguas del judaísmo. **Cuadernos LIRICO**, Paris, n. 19, p. 1-14, 2018. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/lirico/6700>>. Acesso em 21 ago. 2020.
- KANZEPOLSKY, Adriana. **Tamara Kamenszain por Adriana Kanzevolsky**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020.
- KANZEPOLSKY, Adriana. ¿"Un paso de prosa"? El libro de Tamar de Tamara Kamenszain. **El jardín de los poetas**, Mar del Plata, n. 10, p. 9-23, 2020. Disponível em: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/4362>. Acesso em: 2 set. 2021.
- KELLEHEAR, Allan. **Uma história social do morrer**. Tradução: Luiz Antônio Oliveira Araújo. São Paulo: UNESP, 2016.

- KLINGER, Diana. “Un idioma para hablar con los muertos”. **Caracol**, São Paulo, v. 1, n. 5, p. 306-311, 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/69474>>. Acesso em: 19 ago. 2021.
- KLINGER, Diana. **Literatura e ética: da forma para força**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014. *E-book*.
- KOHAN, Martín. La máquina de escribir. **Marca de agua**, Buenos Aires, n. 2, p. 94-97, abr. 2017. Disponível em: <<https://www.bn.gov.ar/micrositios/revistas/otros/marca-de-agua>>. Acesso em: 3 set. 2019.
- LAUB, Michel. **Diário da queda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LAUB, Michel. **Michel Laub - Entrelinhas 26/6/2011**, 2011. 1 vídeo (7 min). São Paulo: TV Cultura. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OZCnKRR5E9g>>. Acesso em: 19 jul. 2022.
- LAUB, Michel. Entrevista com Michel Laub. Entrevista concedida a Felício Laurindo Dias e Paulo César Oliveira. **Soletras**, [s.l.], n. 25, p. 229-240, set. 2013. ISSN 2316-8838. DOI: <https://doi.org/10.12957/soletras.2013.7323> Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/7323>>. Acesso em: 13 jul. 2022.
- LEJEUNE, Phillippe. **O pacto autobiográfico**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEONE, Luciana di. **Poesias e escolhas afetivas**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014. *E-book*.
- LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Tradução: Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- LEVI, Primo. **É isto um homem?**. Tradução: Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- LOPES, Luiz. Michel Laub: literatura, memória, esquecimento. **Estudos Literários e Linguísticos: Revista dos programas de pós-graduação em língua e cultura da UFBA**, Salvador, n. 49, p. 24-38, jan.-jul. 2014. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/estudos/article/view/14463>>. Acesso em: 04 ago. 2018.
- MAGINESS, Tess (ed.). **Dementia and literature: interdisciplinary perspectives**. Londres: Routledge, 2017. *E-book*.
- MANZONI, Filipe. Escritas de luto de Carlito Azevedo, Franklin Alves Dassie e Leonardo Gandolfi. **Terceira margem**, v. 24, n. 43, p. 33-53, abr. 2020. Disponível em <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/31624>> Acesso em: 18 set. 2021.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12a ed. São Paulo: Cultrix, 2013.



- MOLLOY, Sylvia. Ficciones de la autobiografía. **Vuelta**, Ciudad de México, n. 253, p. 65-68, dez. 1997. Disponível em: <[https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/Vuelta-Vol21\\_253\\_14Vueltdis.pdf](https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/Vuelta-Vol21_253_14Vueltdis.pdf)>. Acesso em: 05 jul. 2022.
- MOLLOY, Sylvia. Entre traslados y regresos. **Nueve perros**, Rosario, n. 1, p. 6-14, nov. 2001. Disponível em: <<https://www.cetycli.org/publicaciones/nueve-perros/51-nueve-perros-ano-1-n-1.html>>. Acesso em: 05 jul. 2022.
- MOLLOY, Sylvia. “Para mí la Argentina significa inestabilidad”. **La Nación**, Buenos Aires, 25 mar. 2006. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/politica/para-mi-la-argentina-significa-inestabilidad-nid791753/>>. Acesso em: 18 fev. 2022.
- MOLLOY, Sylvia. **Desarticulaciones**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- MOLLOY, Sylvia. La escritura del olvido. Entrevista concedida a Mauro Libertella. **Revista Ñ**, Buenos Aires, 19 out. 2010. Disponível em: <[https://www.clarin.com/rn/literatura/no-ficcion/escritura-olvido\\_0\\_ry-W\\_qipwml.htm](https://www.clarin.com/rn/literatura/no-ficcion/escritura-olvido_0_ry-W_qipwml.htm)>. Acesso em: 19 fev. 2018.
- MOLLOY, Sylvia. La memoria trabaja con todos los géneros literarios. Entrevista concedida a Silvina Frieri. **Página/12 Radar Libros**, Buenos Aires, 15 fev. 2011. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/espectaculos/4-20776-2011-02-15.html>>. Acesso em: 01 jun. 2020.
- MOLLOY, Sylvia. Literatura, una patria sin fronteras. **La nación**, Buenos Aires, 20 set. 2013. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/literatura-una-patria-sin-fronteras-nid1621171/>>. Acesso em: 05 jul. 2022.
- MOLLOY, Sylvia. Dislocación e intemperie: el viaje de vuelta. **Caracol**, São Paulo, n. 10, p. 18-37, dez. 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/114538>>. Acesso em: 28 ago. 2020.
- MOLLOY, Sylvia. **Vivir entre lenguas**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016. *E-book*.
- MOLLOY, Sylvia. **Borges y yo**. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2017. 1 vídeo (47 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=brM-t5FY-Tw>>. Acesso em: 05 jul. 2022.
- MOLLOY, Sylvia. **Desde lejos: la escritura a la interperie. Cuadernos de reciénvenido 33**. São Paulo: Humanitas, 2020. Disponível em

<[http://dlm.fflch.usp.br/sites/dlm.fflch.usp.br/files/\(33\)%20Cuadernos%20de%20Recienvenido%20Sylvia.pdf](http://dlm.fflch.usp.br/sites/dlm.fflch.usp.br/files/(33)%20Cuadernos%20de%20Recienvenido%20Sylvia.pdf)>. Acesso em: 28 ago. 2020.

MOLLOY, Sylvia. **Retazos: una conversación con Sylvia Molloy**. [s. l.:s.n], 2019. 1 vídeo (29 min.). Entrevista concedida a Soledad Marambio. Disponível em <[https://vimeo.com/357527188?ref=fb-share&1&fbclid=IwAR1RYA5V1QexgVLvXR3\\_ovcF7H-KD43SIUvoFQ8tkri6PBArcWSUTPo\\_Pjo](https://vimeo.com/357527188?ref=fb-share&1&fbclid=IwAR1RYA5V1QexgVLvXR3_ovcF7H-KD43SIUvoFQ8tkri6PBArcWSUTPo_Pjo)>. Acesso em 04 nov. 2021.

MONTELEONE, Jorge. En el vacío de la palabra. **La Nación**, Buenos Aires, 5 nov. 2010. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/1320667-en-el-vacio-de-la-palabra>> Acesso em: 04 ago. 2018.

MONTES, Alicia; ARES, María Cristina (comp.). **Cuerpos presentes: figuraciones de la muerte, la enfermedad, la anomalía y el sacrificio**. Los Angeles, Buenos Aires: Argus-a, 2017. *E-book*.

MONTES, Alicia. **De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis**. Los Angeles, Buenos Aires: Argus-a, 2017. *E-book*.

MORENO, M. **Oración: Carta a Vick y otras elegías políticas**. Buenos Aires: Penguin, 2018. *E-book*.

MOSÈS, Stéphane. Tipología de la modernidad judía. **Cuadernos LIRICO**, Paris , n. 19, p. 1–9, 2018. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/lirico/6854>>. Acesso em: 21 ago. 2020.

NANCY, Jean-Luc. **El intruso**. Tradução: Margarita Martínez. Madrid: Amorrortu Editores, 2006.

PAIXÃO, Fernando. **A arte da pequena reflexão**. São Paulo: Iluminuras, 2014.

PAULS, Alan. El fondo de los fondos. **Revista el interpretador**, Buenos Aires, n. 21, 30 nov. 2016. Disponível em: <<https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/11/30/el-fondo-de-los-fondos-sobre-los-diarios-de-alejandra-pizarnik/>>. Acesso em: 05 jul. 2022.

PAVIS, Patrice. Monodrama. In: **Dicionário do teatro**. Tradução: Maria Lúcia Pereira; J. Guinsburg; Rachel Araújo de Baptista Fuser; Eudinyr Fraga ; Nanci Fernandes São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEDROSA, Celia et al. (org.). **Indiccionario do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

PORRÚA, Ana. Prólogo. In: AZEVEDO, Carlito. **Monodrama**. Tradução: Aníbal Cristobo. Buenos Aires: Kriller71 ediciones. Disponível em: <[https://www.academia.edu/31971279/\\_Pr%C3%B3logo\\_a\\_Monodrama\\_de\\_Carlito\\_Azevedo](https://www.academia.edu/31971279/_Pr%C3%B3logo_a_Monodrama_de_Carlito_Azevedo)>

o\_Barcelona\_kriller\_71\_edicoes\_2015\_Traducci%C3%B3n\_de\_An%C3%ADbal\_Cristobo  
>. Acesso em 6 jul. 2022.

RABOSSI, Eduardo. Algunas reflexiones...a modo de prólogo. *In: Usos del olvido*. Tradução: Irene Agoff. Buenos Aires: Nueva visión, 1998.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. A experiência da destruição na poesia de Carlito Azevedo. **O eixo e a roda: revista de literatura brasileira**, Belo Horizonte, v. 23, n. 01, p. 69-82, 2014.

Disponível em:  
<[http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/5905](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/5905)>. Acesso em: 26 fev. 2018.

ROBIN, Régine. **Memória Saturada**. Tradução: Cristiane Dias; Graciely Costa. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

RUPIL, María Victoria. Avatares de la palabra escrita: la notación como posibilidad narrativa. Una lectura de Levrero, Molloy y Kamenszain. **Caracol**, São Paulo, n. 10, p. 208-238, jul.-dez. 2015. Disponível em:

<<https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/106901/112907>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

SAMOILOVICH, Daniel. Poesía y memoria. **Diario de poesía**, n. 71, dez. 2005/abr.2006.

SANTOS, Mariana Pires. **Ensaia a escrita, escrever a vida: a produção crítica e ficcional de Sylvia Molloy**. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019. DOI

<https://doi.org/10.11606/D.8.2019.tde-02122019-164903> . Disponível em:  
<<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-02122019-164903>>. Acesso em: 6 jul. 2022.

SARACENI, Gina. **Escribir hacia atrás: herencia, lengua, memoria**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.

SCHIMITZ, Lygia Barbachan de Albuquerque. A escrita de si em Sylvia Molloy: um ato de leitura ou a memória em ruínas. **Entrelaces**, Fortaleza, v. 2, n. 9, p. 63-75, jan.-jun. 2017. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/entrelaces/article/download/9309/30622>>. Acesso em: 18 jun. 2019.

SCRAMIM, Susana. **Carlito Azevedo por Susana Scramim**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicol. clin.**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-56652008000100005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100005&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 02 jun. 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma. **Pro-Posições**, Campinas, v. 13, n. 3, p. 135-153, mar. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643943>>. Acesso em: 28 ago. 2020.

SIMÓN, Gabriela; RASO, Laura. “Una vitalidad desesperada”. La escritura del duelo en *Desarticulaciones* de Sylvia Molloy. **Estudios de teoría literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades**, Mar del Plata, v. 04, n. 8, p. 35-41, 2015. Disponível em: <<http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/1197>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

SONTAG, Susan. **Doença como metáfora/ AIDS e suas metáforas**. Tradução: Márcio Ramalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SWINNEN, Aagje ; SCHWEDA, Mark (eds.). **Popularizing Dementia: Public Expressions and Representations of Forgetfulness**. Bielefeld (Alemanha): Transcript Verlag, 2015. *E-book*.

VIDAL, Paloma. **A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul**. São Paulo: Anablume, 2004.

VIDAL, Paloma. **Mar azul**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

VIDAL, Paloma. Una literatura ignorante: notas sobre una novela. **Clepsidra**, Buenos Aires, v. 1, n. 1, p. 114-121, 2014. Disponível em: <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/VIDAL/pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2020.

VIDAL, Paloma. **Livros 47: Mar azul - Paloma Vidal**, 2017. 1 vídeo (14 min.). São Paulo: UNIVESP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QsEV01MXXWI>>. Acesso em: 6 jul. 2022.

VIDAL, Paloma. A experiência do luto: a ausência em *Paisagem para dromedário*, de Carola Saavedra. **Ribanceira**, n. 11, p. 5-17, out./dez. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.uepa.br/index.php/ribanceira/article/view/1254>>. Acesso em: 11 jul. 2022.

VIDAL, Paloma. **Estar entre**: ensaios de literaturas em trânsito. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2019.

VIDAL, Paloma. **Pré-história**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2020. *E-book*.

VIDAL, Paloma; FUKS, Julián. **Memória e exílio na literatura contemporânea**, 2022. 1 vídeo (102 min). Guarapuava: DELET UNICENTRO. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G5E8fMPWpO0>>. Acesso em: 6 jul. 2022.

WALDMAN, Berta. Entre a lembrança e o esquecimento: a Shoá na literatura brasileira. **Arquivo Maaravi: Revista digital de estudos judaicos**, Belo Horizonte, v. 19, n. 17, p.

73-81, nov. 2015. Disponível em:  
<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/9731>> Acesso em: 04 ago. 2018.

WOOLF, Virginia. Sobre estar doente. *In: O valor do riso*. Tradução: Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

YERUSHALMI, Yosef H. Reflexiones en torno al olvido. *In: Usos del olvido*. Tradução: Irene Agoff. Buenos Aires: Nueva visión, 1998.

YERUSHALMI, Yosef H. **Zajor: la historia judía y la memoria judía**. Tradução: Ana Castaño; Patricia Villaseñor. Barcelona: Antrhopos, 2002.

WEINRICH, Harald. **Lete: arte e crítica do esquecimento**. Tradução: Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001.