

Memória, ficção e trabalho de luto em *La casa de los conejos*

Memory, fiction and mourning in *La casa de los conejos*

Memoria, ficción y trabajo de duelo en *La casa de los conejos*

Izabel Santa Cruz Fontes¹

Recebido em: 19/2/2015

Aceito para publicação em: 11/5/2015

Resumo: Buscamos analisar o romance *La casa de los conejos*, da escritora argentina Laura Alcoba, partindo das relações entre luto e escrita. Para isso, procuramos ver a publicação no contexto argentino das políticas de memória. Por meio de uma narrativa autoficcional em primeira pessoa, a autora relata suas experiências da época em que viveu com a sua mãe e um casal de ativistas políticos na casa de impressão clandestina do jornal revolucionário *Evita Montonera*. Misturando relatos alheios, documentos históricos e fragmentos de suas lembranças da infância, Laura Alcoba revisita e ressignifica as violências das quais foi testemunha nos anos de ditadura militar, tentando, com esse processo, ressignificar também as funções da ficção no romance e seus impactos no resgate da identidade operado discursivamente.

Palavras-chave: ditadura argentina; autoficção; Laura Alcoba; luto; trabalho de memória.

¹ Jornalista e mestra em Teoria Literária pela Universidade Federal de Pernambuco. Atualmente é bolsista do Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD – Serviço Alemão para o Intercâmbio Acadêmico) e cursa o doutorado pleno no Instituto de Romanística da Universidade de Hamburgo, Alemanha, com pesquisa focada na literatura pós-ditatorial do Cone Sul.

Abstract: Our aim is to analyze the Argentinian writer Laura Alcoba's novel *La casa de los conejos* based on the relationship between mourning and writing. In this sense, we try to see the publication in the Argentinian context of memory politics. Through an autofictional narrative, the writer describes her experiences from the time in which she lived with her mother and an activist couple in the house where the revolutionary newspaper *Evita Montonera* was printed. Mixing foreign narrations, historical documents and pieces of her childish memories, Laura Alcoba revisits and reframes the violence she was witness to during the dictatorship years. In this process she tries to reform the functions of fiction in the novel, as well as its impact of recovering the identity through discourse.

Keywords: Argentinian dictatorship; autofiction; Laura Alcoba; mourning; work of memory.

Resumen: Buscamos analizar la novela *La casa de los conejos* de la escritora argentina Laura Alcoba partiendo de las relaciones entre duelo y escritura. Buscamos así ver la publicación dentro del contexto argentino de las políticas de la memoria. A través de una narrativa autoficcional en primera persona, la autora relata sus experiencias de la época en que vivió con su madre y otra pareja de activistas políticos en la prensa clandestina del periódico revolucionario *Evita Montonera*. Mezclando relatos ajenos, documentos históricos y fragmentos de sus recuerdos de la niñez, Laura Alcoba revisita y resignifica las violencias de las que fue testigo en los años de dictadura militar, intentando, en este proceso, resignificar también su propia vida, haciendo las paces con su pasado. En nuestro estudio, vamos a analizar también las funciones de la ficción en la novela y sus impactos en el rescate de la identidad operado discursivamente.

Palabras clave: dictadura argentina; autoficción; Laura Alcoba; duelo; trabajo de memoria.

A POLÍTICA E A ESTÉTICA DA MEMÓRIA DE SEGUNDA GERAÇÃO NA ARGENTINA

“A pobreza da experiência pode ser suprimida pela riqueza da imaginação e, sobretudo, pelo trabalho da escritura.”

(Carlos Gamarro)

Sem sombra de dúvidas, um dos eixos temáticos mais importantes da literatura argentina contemporânea é a revisitação e a crítica obsessivas das memórias dos anos de violência estatal vividos durante a ditadura militar entre os anos de 1976 e 1983. No entanto, quando analisamos o trabalho com as memórias da ditadura desde os anos de transição democrática até o momento atual, observamos um processo de transformação importante no que diz respeito à forma de representação e ao enfoque narrativo. Beatriz Sarlo, em *Tempo passado – cultura da memória e guinada subjetiva* (2007), destacou três tendências da escrita pós-ditatorial argentina e as dividiu cronologicamente.

As primeiras representações sobre a ditadura argentina surgem ainda no início dos anos 1980 e são as chamadas “literaturas do exílio”, textos produzidos por escritores argentinos lançados no exterior e que só puderam ser publicados no país posteriormente. Nesses textos, as experiências de violência e do terror fogem à compreensão e à possibilidade de análise; assim, aos escritores cabe como matéria-prima aquilo que seria por natureza inenarrável, fragmentos ou restos do “real” (GARRAMUÑO, 2009). São obras que giram em torno de motivos alegóricos e metafóricos, romances metalinguísticos, narrações em que

a própria impossibilidade de narrar ou as limitações da memória e da percepção humanas aparecem como tema central. Nessa categoria poderíamos citar escritores como Ricardo Piglia (*Respiración artificial*, 1980), Juan José Saer (*Nada, nadie, nunca*, 1980), Luis Guzmán (*En el corazón de junio*, 1983) e Ricardo Zelarayán (*La piel del caballo*, 1986).

Com a chegada dos anos 1990 e o fim do primeiro governo democrático pós-ditadura, surge na Argentina uma forte tendência testemunhal que busca reconstituir os laços sociais perdidos durante o período ditatorial, por intermédio da luta contra o cancelamento do passado proposto pelos militares. Essa tendência foi caracterizada por Sarlo como uma *guinada subjetiva* e está alinhada à ascensão do testemunho como gênero literário em toda a América Latina com “a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma nova dimensão subjetiva” (SARLO, 2007, p. 18). Dando voz à classe oprimida (não só às vítimas de violência estatal, como no exemplo argentino, mas também àqueles historicamente excluídos no processo histórico latino-americano, como operários ou índios), os relatos testemunhais podem ser vistos como o legado de uma geração que reivindica uma nova dimensão subjetiva, operada pelas tentativas de reconstruir a vida e a verdade por meio da experiência de pessoas comuns, que são tradicionalmente deixadas de fora da história oficial.

O testemunho, além de sua existência como texto literário, possui uma função pragmática e está comprometido com os setores que ele representa. Podemos dizer que, apesar de escrito em primeira pessoa, todo relato testemunhal é coletivo e, diferentemente da estrutura de romance de formação dos textos autobiográficos tradicionais, não tem como objetivo explicar de maneira compreensiva toda a trajetória de vida do autor e do seu tempo, mas sim relatar a experiência coletiva do trauma, sendo a sua verdade justificada e aparada pela dor daquele que conta. Como aponta Gustavo V. García (2003), é pelo poder do sofrimento coletivo que o testemunho articula um poder ideológico que contesta a silenciamento da voz do povo operada pela história oficial. Assim, afirma, “la voz colectiva se hace oír allá donde la voz individual fracasa. [...] Rompiendo la barrera del anonimato, el narrador ofrece su cuerpo individual para asumir una identidad colectiva”² (GARCÍA, 2003, p. 59).

A partir do início dos anos 2000, no entanto, essa noção de memória pessoal e íntima como reveladora de uma coletividade e agente político começa a ser questionada, e proliferam as novelas autoficcionais³, em sua maioria produzidas por jovens escritores que vivenciaram a ditadura quando crianças ou somente por intermédio dos relatos de seus pais. Por conta da mistura da ficção com a realidade, não é questionado somente o estatuto político dos textos, mas também o próprio estatuto da memória. As estratégias discursivas e as diferentes formas de manifestação artística do trauma familiar foram estudadas por Marianne Hirsch em suas análises da produção artística de filhos das vítimas do holocausto acerca da experiência de seus pais durante a Segunda Guerra Mundial. Hirsch, que também cresceu em meio às memórias traumáticas de seus pais, nasceu na Romênia e emigrou com seus pais ainda bebê para os Estados Unidos fugindo da perseguição nazista. Sua pesquisa busca investigar as particularidades da conexão que os descendentes das vítimas do holocausto constroem com as lembranças que os pais têm desse passado

² “A voz coletiva se faz ouvir onde a voz individual fracassa. [...] Rompendo a barreira do anonimato, o narrador oferece seu corpo individual para assumir uma identidade coletiva.” Obs.: Todos os textos estrangeiros deste artigo passaram por tradução livre da autora.

³ Criado pelo francês Serge Doubrovsky, o termo autoficção surgiu para definir o seu romance *Fils*, em que herói do romance e autor coincidem em uma novela metalinguística, numa provocação à rígida divisão entre referencial e ficcional estabelecida por Philipp Lejeune. A partir desse contar de si ficcionalizante, temos um apagamento do eu biográfico e a tentativa de se recriar e se produzir textualmente.

traumático, contrapondo-a com a história oficial e a memória coletiva. Essa identificação, segundo a autora, acaba por constituir um novo fenômeno mnemônico, chamado por ela de pós-memória. Para Hirsch, crescer cercado por relatos de um trauma geracional (como o holocausto, como a ditadura) significa ter a própria narrativa impossibilitada:

Postmemory describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall, but by imaginative investment, projection and creation. To grow up with overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one’s birth or one’s consciousness, is to risk having one’s own life stories displaced, even evacuated, by our ancestors. It is to be shaped, however indirectly, by traumatic fragments of events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present⁴ (HIRSCH, 2012, p. 5).

Carlos Gamarro, em *Tierra de la memoria* (2010), analisa de maneira muito precisa essa produção de textos de autofabulação com base nas histórias da luta de seus pais e avós contra a ditadura militar⁵. Ele aponta que, se na Argentina atual os relatos são construídos com liberdade crescente no que diz respeito à busca pela verdade que dominou a literatura de *testimonio* e a ficção dos anos 80 e 90, é justamente por conta dos avanços jurídicos e da força dessa política de memória. A busca dos significados dos anos de ditadura pela segunda geração, por meio do esforço imaginativo, é um fenômeno que se dá não somente na literatura argentina contemporânea, mas também no cinema (como em *Los rubios*, 2003, da diretora Albertina Carri) e no teatro (*Mi vida después*, 2009, Lola Arias). Na produção literária, os exemplos são muitos e discursivamente diversos: *Los topos* (Félix Bruzzone, 2008), *Diario de una princesa montonera* (Mariana Eva Pérez, 2012) e *Una vez Argentina* (Andrés Neuman, 2004).

Indo contra o senso comum, que nos diz que são os protagonistas, as testemunhas, os mais indicados para recordar e contar a história, eles indagam de maneira absolutamente potente uma época que não viveram,

⁴ “Pós-memória descreve a relação que a ‘geração depois’ tem com o trauma pessoal, coletivo e cultural daqueles que vieram depois – com experiências que eles ‘lembram’ apenas por meio de histórias, imagens e comportamentos entre os quais eles cresceram. Mas essas experiências foram transmitidas para eles tão profunda e afetivamente que elas *parecem* constituir memórias próprias. A conexão da pós-memória com o passado não é mediada por rememoração, mas por um esforço imaginativo, projeção e criação. Crescer em meio a memórias esmagadoras herdadas, ser dominado por narrativas que precedem o seu nascimento ou a sua consciência, significa arriscar ter as próprias histórias de vida deslocadas, até mesmo evacuadas, pelos ancestrais. É ser formado, ainda que indiretamente, por fragmentos traumáticos de eventos que ainda desafiam a reconstrução narrativa e excedem a compreensão. Esses eventos aconteceram no passado, mas seus efeitos continuam no presente.”

⁵ É importante ressaltar, no entanto, que o questionamento acerca dos significados dos anos de ditadura pela segunda geração é um processo que acontece não somente no campo das artes, mas também como luta dentro da sociedade civil organizada, sobretudo por meio da organização não governamental H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia y contra el Olvido y el Silencio). Constituída em 1994, a fundação organiza eventos pela promoção da memória, assim como homenagens a desaparecidos e reuniões de apoio psicológico.

mas que os gestou em seu ventre. Têm pleno direito de fazer o que quiserem com ela, porque ela os fez; a mudez não é um problema para eles, porque não estão voltando do campo de batalhas: nasceram nele (GAMARRO, 2010. Tradução livre da autora).

LA CASA DE LOS CONEJOS: A MEMÓRIA SILENCIADA

La casa de los conejos (2007) é o romance de estreia da escritora argentina Laura Alcoba, que busca revisitar os meses que viveu durante a infância na clandestinidade, morando com sua mãe entre os militantes dos *montoneros*⁶ em uma casa localizada em La Plata, subúrbio de Buenos Aires. A casa, que usava como fachada uma criação de coelhos, servia de prensa e central de distribuição para os jornais da organização. A narrativa central do livro baseia-se na memória infantil desses anos; a narradora é a Laura do passado, cuja voz e cujo olhar guiam a narrativa principal. Contudo essa voz é quebrada dentro do prólogo e do epílogo, onde encontramos a Laura de hoje, adulta, que compara os fatos e explica suas motivações para escrever, dedicando o seu texto à memória de Diana Teruggi, militante com quem compartilhava a casa e que foi assassinada pelo regime militar.

A estrutura narrativa é construída por meio de dois processos contraditórios. Por um lado, a passagem do tempo traz consigo o medo de que a memória se enfraqueça e que a luta dos mortos não seja honrada. Aqueles que ficaram, os vivos, precisam ser constantemente lembrados daqueles que já se foram. Assim, em seu prólogo, Laura começa justificando a demora em começar a narrar sua história, alegando que, apesar de saber que os meses que viveu com Diana, Cacho e a mãe na pequena casa em La Plata deveriam ser retomados e narrados, esperava a passagem do tempo para não ter de lidar com as consequências do que tinha a dizer, não ter de responder os motivos que a levaram a remexer no passado de dor. Esperava, enfim, “alcanzar esse sitio de soledad y liberación que [...] es la vejez”⁷ (ALCOBA, 2007, p. 13). Todavia, em uma visita a Buenos Aires com a sua filha, a autora foi tomada por um imperativo que a levou à escrita, pela sensação de que já não era mais possível adiar e que as reações que tanto tentara evitar eram, afinal, também necessárias. É preciso não permitir que os vivos esqueçam: “Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos”⁸ (ALCOBA, 2007, p. 14). Por outro lado, em um processo oposto, a narração é motivada também pelo sentimento de que o esquecimento é impossível e que falar é, ao fim, uma necessidade. Dessa maneira, a elaboração textual vê na narração uma saída que possibilita o esquecimento. É preciso transformar o indizível, o trauma, em narração, para que este possa ser dominado. É a tentativa de deixar o passado para trás ou de, finalmente, esquecê-lo. A narração que Laura Alcoba empreende em seu romance de estreia situa-se exatamente nessa encruzilhada. Assim, dedicado à memória de Diana, o livro é uma homenagem, mas também, como afirma a autora, um trabalho de luto tardio:

Pero antes de comenzar esta pequenã historia, quisiera hacerte una última confesión: que si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura

⁶ Os *montoneros* constituíam uma organização político-militar argentina que instituiu a guerrilha urbana como oposição à ditadura do general Jorge Videla. O grupo atuou de 1970 a 1979. Foi violentamente perseguido e teve muitos de seus líderes assassinados e torturados pelos militares.

⁷ “Alcançar esse local de solidão e liberdade que [...] é a velhice.”

⁸ “Decidi-me porque muito constantemente penso nos mortos, mas também porque agora sei que não se deve esquecer dos vivos.”

de la niña que fui, no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco⁹ (ALCOBA, 2007, p. 14).

Assim, a menina, agora transformada em adulta e escritora, pode finalmente deixar de ser vítima, quebrar o silêncio e encarar novamente o que aconteceu, apoderando-se, por meio da escrita, de sua experiência passada. O falar, nesse caso, é também finalmente quebrar o silêncio que foi tão necessário nos anos de clandestinidade. Ao receber de seus pais explicações sobre a situação na época, a narradora prometera não revelar nunca a verdade sobre as armas e os materiais subversivos escondidos, sobre seu verdadeiro nome ou sobre nenhuma informação que porventura pudesse ter escutado em casa. Ainda que sob tortura, Laura sabia que devia calar e que de sua capacidade de guardar segredo dependiam a segurança de sua família, a sua própria e também a luta pela qual seus pais arriscaram tanto. Além disso, a menina de 7 anos entendia que em sua habilidade de calar estava a sua chance de provar a seus pais a sua maturidade, questionada inúmeras vezes pelos adultos que a cercavam e signo tão importante para Laura. Desse modo, a importância do silêncio acabou por constituir mais um dos signos da infância interrompida da narradora: “Yo ya soy grande [...] y he comprendido hasta qué punto callar es importante” (ALCOBA, 2007, p. 18). O calar imposto na infância, no entanto, se prolongou em um silêncio de décadas, só sendo quebrado pela narração empreendida em *La casa de los conejos*. Nesse sentido, a narração, ou a quebra do silêncio, ganha mais um significado além do memorial aos mortos e da quebra da estrutura do trauma: pela escrita Laura toma posse ativamente de seu passado, quebrando o fantasma do silêncio que lhe tinha sido imposto pela própria existência na clandestinidade. Se, como afirma Margareth Rago (2013, p. 57), a revisitação do passado por meio da escrita traduz o desejo de renovação interna e de afirmação da liberdade de existir diferentemente no presente, a quebra do silêncio operada no romance autoficcional pode ser vista como um passo além nesse sentido: aqui o passado não é somente revisitado, mas tem um de seus atributos destruído, abrindo ainda mais as possibilidades para a autoconstrução no presente.

Dentro da estrutura narrativa dos testemunhos o estatuto da verdade era um valor inquestionável e certificado pelo sofrimento daquele que narra, no entanto aqui a separação entre o ficcional e o factual é abandonada conscientemente, em um movimento que questiona a própria estrutura da memória e abre os caminhos da possibilidade. Paul Ricoeur (2007), ao analisar as relações entre imaginação e memória, parte do princípio de que as duas operações mentais compartilham a mesma função: a de fazer aparecer coisas ausentes. No entanto, resgatando os conceitos platônicos e aristotélicos de *mnéme* (memória) e de *eikón* (ícone ou imagem), destaca que os dois conceitos se separam quando se vinculam ao tempo. A memória articula-se sempre em relação ao passado e tenta, nesse sentido, recuperar uma distância temporal. A imaginação, por outro lado, relaciona-se no nível do possível, no tempo do condicional. Laura Alcoba, ao relacionar seu relato autobiográfico com o estatuto romanesco e ficcional, situa o seu texto em um entrelugar entre o passado e o possível, colocando a ação narrativa menos como elaboração de uma sequência coerente e mais como a postulação de uma possibilidade. Trata-se, sem dúvida, do mecanismo que torna a autoficção tão interessante, ao situar-se “na fenda aberta pela constatação de que todo contar de si, seja reminiscência ou não, é ficcionalizante e que todo

⁹ “Mas, antes de começar esta pequena história, gostaria de fazer-te uma última confissão: que se enfim faço esse esforço de memória para falar da Argentina dos *montoneros*, da ditadura e do terror, desde o ponto de vista da menina que fui, não é tanto para recordar, mas para ver se consigo, ao final, de uma vez, esquecer um pouco.”

desejo de ser sincero é um *trompe-oiel*” (AZEVEDO, 2008, p. 35). Por meio desse contar de si ficcionalizante, temos um apagamento do eu biográfico e a tentativa de se recriar e se produzir textualmente.

Assim, utilizar-se da autoficção como artifício implica também um questionamento do local da verdade na construção da autoimagem; trata-se de operar um apagamento das fronteiras que separam a realidade da ficção, constituindo uma desnaturalização da identidade e uma tomada de posição perante a sua normatização. É a percepção de que “cada forma de vida humana nunca é prescrita por alguma vocação biológica específica, nem é determinada por qualquer necessidade; ao contrário, não importa o quão costumeira, repetitiva e socialmente compulsória, ela sempre retém o caráter de uma possibilidade” (AGAMBEN, *apud* BRASIL, 2011, p. 11). Dessa maneira, devemos encarar a presença da ficção no texto como potencialidade. O abandono consciente do compromisso com a verdade permite à narradora operar um distanciamento entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, estratégia narrativa que fica clara no prólogo, no qual a autora esclarece que trabalhará com a perspectiva infantil, o que resulta em problematização do ponto de vista do contraste entre a visão da narradora criança e da narradora já adulta. Apesar da ingenuidade nas interpretações dos fatos e da simplicidade da narração, fica claro, no entanto, os traços daquela que realmente narra: alguém já crescido e que tenta ressignificar o passado de violência que foi calado durante tantos anos. A ficcionalização da experiência de trauma acaba servindo também para dissociar o presente e até mesmo o passado mais recente do evento traumático. Assim, o uso da ficção acaba se tornando elemento fundamental dentro do trabalho de luto, tornando a narração mais fácil.

Em certo sentido, o jogo com a ficção remete ainda à escolha em narrar as suas memórias por meio de uma voz infantil, relacionando-se também com as brincadeiras da menina de 7 anos e suas tentativas de chegar-se, de alguma maneira, de toda uma vida que lhe foi negada pela proximidade da violência e do perigo diário. Os jogos de imaginação representam para a menina sufocada pela pressão da clandestinidade a possibilidade de inventar uma realidade mais fácil. Os exemplos das brincadeiras infantis são muitos, seja sozinha ou pela interação com os adultos que a cercam. Em uma das passagens, a narradora está junto com o avô em uma praça esperando o reencontro com a sua mãe, que esteve ausente por alguns meses. Para lidar com a ansiedade, Laura brinca de formar imagens com a luz do sol à medida que fecha os olhos, fazendo pressão sobre as pálpebras, e em seguida olha diretamente para a luz. Com a brincadeira, afirma conseguir manipular um pouco a realidade, mudando as coisas ao redor e formando uma realidade toda sua, onde tem controle sobre os estímulos que recebe: “Si logro hacerlo, me esfuerzo por quedarme así tanto tiempo como sea posible. Pero ese encuadre tan particular se desajusta enseguida, a veces tan pronto como se lo alcanza. Hoy, incluso, las formas de las cosas se me resisten”¹⁰ (ALCOBA, 2007, p. 32).

Jaime Ginzburg (2012), em *Crítica em tempos de violência*, traça um panorama sobre a representação da violência e do trauma na literatura brasileira e diz que um caráter comum da narração dentro de uma condição pós-traumática seria a reelaboração das formas de expressão e das concepções de emprego da linguagem. Para o autor, lapsos, suspensões de sentido e expressões fragmentárias ocupam o espaço da representação convencional, sendo “fundamentais para indicar, no interior das formas literárias, a percepção dificultada e melancólica da realidade violenta e traumática” (GINZBURG, 2012, p. 234). Dessa maneira, tensionar o limite entre a realidade e o imaginado acaba por colocar em primeiro plano a

¹⁰ “Se consigo realizá-lo, me esforço para permanecer assim tanto tempo quanto seja possível. Mas esse enquadramento tão particular se desajusta logo em seguida, às vezes tão rápido quanto o alcançamos. Hoje, inclusive, as formas das coisas resistem a mim.”

contradição com base na qual se constrói o texto, subvertendo os parâmetros tradicionais não só da representação, como também da recepção e do entendimento.

Em *La casa de los conejos*, o estranhamento linguístico começa já com a escolha de resgatar as lembranças do passado e do país natal usando o francês. O idioma é um dos principais elementos de formação da identidade nacional, sendo o mecanismo que une, em primeira instância, as pessoas que compartilham a mesma nacionalidade. Ao escolher reconstruir em uma língua estrangeira a imagem e a memória da criança que um dia ela foi, Laura expõe a sua condição de eterna exilada, a condição daqueles que têm a ideia de lar sempre em algum outro lugar. No texto, todavia, encontramos uma aproximação da narradora com a sua língua-mãe. Tal aproximação acontece por meio de uma quebra da perspectiva infantil que impera durante o resto da narrativa. No capítulo 6 temos a mesma voz narrativa do prólogo e do epílogo, ou seja, a voz ensaística da escritora já adulta que senta para reconstruir imagens da sua infância. O capítulo é uma reflexão acerca do significado da palavra *embute*, neologismo argentino que representa os meses vividos na casa de La Plata. Segundo a autora, que vive na França desde que se juntou a sua mãe no exílio quando tinha 10 anos de idade, fugindo da perseguição estatal, a busca pelo significado oficial do termo iniciou-se no momento em que começou a revisitar o passado, e foi o seu primeiro gesto de investigação:

Cuando pienso en esos meses que compartimos con Cacho y Diana, lo primero que viene a mi memoria es la palabra embute. Este término del idioma español, del habla argentina, tan familiar para todos nosotros durante aquel período, carece sin embargo de existencia lingüística reconocida¹¹ (ALCOBA, 2007, p. 49).

Ao perceber que a palavra não consta dos dicionários, a autora inicia uma busca detalhada por algum registro que possa confirmar que não está sendo enganada pela sua memória, que não criou a palavra. Primeiro, envia um *e-mail* à Real Academia Espanhola, cuja resposta associa a palavra à conjugação da terceira pessoa do singular no presente do indicativo do verbo *embutir*. Decepcionada, Laura assinala que, quando criança, o termo era usado como substantivo comum. A pesquisa prossegue, então, em fóruns da internet, onde a autora finalmente acha a palavra utilizada com o sentido que busca. Contudo ela constata, desapontada, que o termo só aparece em discussões e testemunhos sobre a repressão sofrida durante o regime militar, sendo utilizado sempre entre aspas. Ao final, conclui que *embute* deve somente ser visto como uma espécie de gíria própria dos movimentos revolucionários da época, tendo entrado em extinção logo depois. Em um claro anticlímax, a pequena interrupção na narrativa principal é encerrada sem que torne claro o significado procurado, deixando no ar que uma importante parte da memória daqueles anos não é reconhecida oficialmente.

Se o resgate da língua não participa do projeto alcobiano de reconstruir parte de sua autoimagem perdida com a violência estatal, temos aqui a reconstrução espacial dessa época. E também as representações do espaço podem ser inseridas no trabalho de luto e de construção da subjetividade à medida que as partes da cidade onde acontecem as ações têm suas descrições atreladas à escalada da violência e suas atmosferas acompanham o estado psicológico da narradora. Podemos dividir os locais onde se passa a narração em duas lógicas distintas: primeiro temos a familiaridade, depois o estranhamento completo.

¹¹ “Quando penso nesses meses que dividimos com Cacho e Diana, o que me vem primeiro à memória é a palavra *embute*. Esse termo do idioma espanhol, da fala argentina, tão familiar para nós durante aquele período, carece no entanto de existência linguística reconhecida.”

Enquanto o centro de Buenos Aires, a Praça Moreno que fica em frente à casa de seus avós e o caminho da escola são descritos com proximidade e naturalidade, eles são exatamente o que se espera deles. No entanto todos esses espaços vão sendo abandonados ao longo da narração e as descrições de ruas, bairros ou trajetos começam a ser incertas. Nunca se pode ter certeza de onde se está ou onde está o destino final (e muitas vezes orientar-se assinala perigo):

No sé muy bien en dónde estamos, menos aun adónde nos dirigimos. La plaza y su calesita ya han quedado muy atrás. Mi madre de pelo rojo avanza a paso firme, sin decirme palabra. [...] Llegamos a un sector de la ciudad que no conozco, de casas bajas y calles desiertas. En una esquina como todas pasamos por una puerta a un largo pasillo que desemboca en una especie de plaza arbolada donde pequeñas casas modernas, todas de una planta, se adosan las unas a las otras, reiterando cinco o seis veces la misma puerta de un azul muy claro, el mismo arbusto escuálido que parece plantado allí contra su voluntad¹² (ALCOBA, 2007, p. 37).

Assim, seguindo os passos firmes de sua mãe em silêncio, à medida que abandona a praça e o carrossel, a menina abandona também parte de sua infância. O exílio para Laura não começa quando ela chega à França, mas está presente em todo o texto. A violência estatal acaba matando também as instituições, as relações interpessoais e tudo o que dá sentido ao mundo. Dessa maneira, Buenos Aires, sua família e tudo aquilo que lhe era familiar acabam para a menina quando começam as perseguições políticas, as prisões e, enfim, a clandestinidade. Laura deixa a Argentina muito antes de embarcar para a França à medida que é forçada a abandonar a escola, os amigos, os avós, o bairro onde viveu a vida inteira. A transição daquilo que lhe é familiar para o total estranhamento começa com a transformação física da mãe, que muda a aparência para tentar escapar da prisão. Depois de alguns meses vivendo na casa dos avós, Laura finalmente vai reencontrar a mãe. O encontro acontece em uma praça no centro da cidade e a menina espera junto com o avô, quando vê uma mulher que se parece muito a “aquella que esperamos” (ALCOBA, 2007, p. 33) se aproximar. A confirmação de que aquela é mesmo a sua mãe só vem por conta da reação do seu avô, afinal. “Mi madre ya no se parece a mi madre. Es una mujer joven y delgada, de pelo corto y rojo, de un rojo muy vivo que yo no he visto nunca en ninguna cabeza. Tengo un impulso de retroceder cuando ella se inclina para abrazarme”¹³ (ALCOBA, 2007, p. 33).

O destino final das duas é a mudança para a casa em La Plata. A casa, que foi escolhida por sua capacidade de produzir os jornais da organização sem levantar suspeitas, é representada pela narradora como um não-lugar. Está localizada em um bairro que

¹² “Não sei muito bem onde estamos, menos ainda aonde nos dirigimos. A praça e seu carrossel ficaram muito para trás. Minha mãe de cabelo vermelho avança com passos firmes, sem me dizer palavra. [...] Chegamos a um setor da cidade que não conheço, de casas baixas e ruas desertas. Em uma esquina como todas, passamos por uma porta a um corredor grande que desemboca em uma espécie de praça arborizada onde pequenas casas modernas, todas de um andar, se unem umas às outras, repetindo cinco ou seis vezes a mesma porta de um azul muito claro, o mesmo arbusto esquelético que parece plantado ali contra a sua vontade.”

¹³ “Minha mãe não parece minha mãe. É uma mulher jovem e magra de cabelo curto e vermelho, de um vermelho muito vivo que eu nunca havia visto antes em nenhuma cabeça. Tenho um impulso de retroceder quando ela se inclina para abraçar-me.”

não é mais a cidade, mas ainda não é o campo. Todo o entorno, no fundo, acaba sendo desimportante, já que, ao contrário de quando vivia no apartamento na Praça Moreno, Laura não pode sair para brincar, não tem amigos e não cria nenhuma relação com o que circunda a construção. A única interação que ela tem (com a vizinha) acaba resultando catastrófica. Para ela, La Plata é somente um subúrbio cheio de lixo, onde nada está ou foi feito para ela:

Hace ya varios días que vivimos en una nueva casa, lejos del centro, a orillas de los inmensos terrenos baldíos que rodean La Plata – esa franja que ya no es la ciudad ni es, aún, el campo. Frente a la casa hay una antigua vía de ferrocarril desafectada, basuras y desechos abandonados, al parecer, hace mucho tiempo. De cuando en cuando, una vaca¹⁴ (ALCOBA, 2007, p. 15).

Revisitando a casa que protagoniza o seu relato, hoje transformada em museu, Laura recebe o impulso de começar a sua narração. A violência faz o tempo presente infinito, na medida em que apaga as possibilidades de superação do passado e a habilidade de entrever o futuro. Assim, ao trazer o passado para o presente, a dor acaba por transformar o tempo em uma massa disforme e infinita. Acredito que a análise de *La casa de los conejos* nos serve de porta de entrada para o fenômeno encontrado na literatura argentina atual, em que jovens escritores trabalham os anos de terror ditatorial por meio do resgate de memórias de infância e da utilização de relatos familiares. A permanência da dor com o passar dos anos e a sua transmissão de pai para filho são elementos que unem os episódios históricos de grande terror, seja o holocausto ou as ditaduras latino-americanas. É uma marca não somente psicológica, mas corporal, como afirma Caviglia (2006, p. 26): “Cuando el terror se vuelve política de Estado [...] las consecuencias de esa dominación no culminan al tiempo que ésta se retira del poder: se llevan en el cuerpo y se transmiten de generación en generación”¹⁵.

Dito isso, creio que a revisitação do passado e a constante mudança de sua representação constituem processos importantes, visto que o enfoque do passado como totalidade fechada só interessa aos regimes autoritários, pois a criação de um passado único e unificador serve ao controle das imagens das identidades coletivas. Assim, como afirma Jaime Ginzburg (2012, p. 221), a memória coletiva não é um “consenso estabelecido à força, mas resultado de constantes reescritas de ‘hipóteses e conjecturas’”. A memória em movimento ‘não se dá nunca por vencida’’. Dessa maneira, para a manutenção da democracia, o passado deve ser visto como uma dinâmica aberta, constantemente reinterpretado em um trabalho sempre incompleto, podendo e devendo assumir novas formas.

¹⁴ “Já faz vários dias que vivemos em uma casa nova, longe do centro, nas bordas de imensos terrenos baldios que rodeiam La Plata – essa franja que não é a cidade nem é ainda o campo. Em frente à casa há uma antiga via de trens desativada, lixo e despejos abandonados, aparentemente, há muito tempo. De vez em quando, uma vaca.”

¹⁵ “Quando o terror se transforma em política de Estado [...] as consequências dessa dominação não acabam quando esta se retira do poder: leva-se no corpo e se transmite de geração a geração.”

REFERÊNCIAS

ALCOBA, Laura. **La casa de los conejos**. Madri: Edhasa, 2007.

AZEVEDO, Luciene Almeida. Autoficção e literatura contemporânea. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Rio de Janeiro, n. 12, 2008.

BRASIL, André. *A performance* entre o vivido e o imaginado. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 20., Porto Alegre, 2011. **Anais...** Porto Alegre, 2011.

CAVIGLIA, Mariana. **Dictadura, vida cotidiana y clases medias** - una sociedad fracturada. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

GAMARRO, Carlos. **Tierra de la memoria**. 2010. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3787-2010-04-11.html>>. Acesso em: 18 ago. 2015.

GARCÍA, Gustavo V. **La literatura testimonial latinoamericana**. Madri: Pliegos, 2003.

GARRAMUÑO, Florencia. **La experiencia opaca** - literatura y desencanto. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2012.

HIRSCH, Marianne. **The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust**. Nova York: Columbia, 2012.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se** - feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado** - cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.