

ESQUECER/ESCREVER É PRECISO: UMA LEITURA DE *LA CASA DE LOS CONEJOS*

Dayane Campos da Cunha Moura (UFJF)¹

Resumo: Este trabalho objetiva empreender uma leitura sobre o livro *La casa de los conejos*, da escritora argentina Laura Alcoba, a partir das relações entre o trabalho de memória e o desejo de esquecimento, problemática que atravessa a narrativa e configura-se como uma sorte de paradoxo, uma vez que para esquecer foi preciso realizar um trabalho de memória e recriar o passado. Para tanto, buscamos estabelecer um diálogo entre a obra e autores que refletem sobre os processos subjacentes à memória, ao deslocamento e ao esquecimento.

Em seguida, insira as palavras-chave (no mínimo 3, no máximo 5, separadas por ponto e vírgula).

Palavras-chave: Escrita; Memória; Deslocamento; Esquecimento.

Originalmente escrito em francês e intitulado *Manèges. Petite histoire argentine* (2007), *La casa de los conejos*² é o primeiro livro da escritora argentina Laura Alcoba, que vive na França desde a década de 70, quando teve que se reunir com a mãe, que se refugiou na França após o Golpe Militar de 1976. O livro apresenta a voz de uma menina de 8/9 anos que se vê enredada em uma trama à qual não compreende em sua totalidade, ao mesmo tempo em que não tem opção, senão tornar-se cúmplice.


Estamos diante de um romance autorreferencial que revisita as experiências da escritora quando ainda vivia em território argentino por meio do olhar infantil, da escuta e dos jogos que a menina inventa e reinventa para habitar a “casa dos coelhos”, local para onde se muda com a mãe após a prisão do pai e o acirramento da tensão que culminaria com o Golpe.

Parece-nos interessante mencionar que Laura Alcoba só escreve seus textos literários em francês, o que nos remete à ideia de “distância de segurança” que os autores de *A Babel do inconsciente: língua materna e línguas estrangeiras* (2005)³ mobilizam para tentar explicar a recusa em usar a língua materna para abordar

¹ Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários (UFJF), Mestre em Letras (UFJF), professora de Língua Portuguesa e Língua Espanhol no IF Sudeste MG-Campus Juiz de Fora. Contato: daymoura24@yahoo.com.br

² Título que o livro recebeu na tradução que Leopoldo Brizuela fez para o espanhol. Para este trabalho, usaremos a edição em espanhol. As referências à obra se farão com a sigla *LCC*, seguida da paginação.

³ Este livro aborda a questão do multilinguismo, do bilinguismo e das tensões e relações que o sujeito mantém com a língua materna e a[s] língua[s] estrangeira[s] sob uma perspectiva psicanalítica. Os autores partem de suas experiências como analistas e dos relatos dos pacientes para refletir sobre essas questões. Há um capítulo muito interessante no qual eles estabelecem um diálogo com a literatura, a partir da leitura de autores que fizeram de sua relação com as línguas parte importante de sua construção como sujeitos da escrita.



determinados temas ou expressar certos sentimentos, sobretudo ligados à infância. Segundo os autores,

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


Não desejamos realizar uma leitura de caráter psicanalítico da obra, mas parece-nos relevante mencionar esse dado, uma vez que seis anos após a publicação de *La casa de los conejos*, Alcoba lança *El azul de las abejas* (2013), no qual a questão das línguas apresenta-se como eixo central.

Nesse sentido, a escolha pelo francês como ponto de acesso à memória traumática da repressão vivida pela narradora/autora não pode ser tomada como um acaso. O retorno ao passado só foi possível a partir do deslocamento espacial, temporal e linguístico.

Cabe perguntar, portanto, em que medida sua escrita modifica a narrativa da própria nação a partir de um não-lugar ou um lugar exterior àquele para o qual se volta seu olhar. Como recontar e modificar a História do passado a partir de um presente que, segundo Andreas Huyssen, está saturado de memória? Como redesenhar as paisagens de uma Argentina dos anos 70 desde Paris? Em outras palavras: de que forma a literatura modifica o passado a partir de um espaço e um tempo deslocados?

O escritor argentino Ricardo Piglia, em “Memoria y Tradición” afirma que o escritor sempre trabalha com a “ex-tradición”, jogo no qual o prefixo “ex” remete à (ex) tradição e reporta, ao mesmo tempo, à extradição, isto é ao exílio, ao deslocamento inevitável. Vejamos:

Un escritor trabaja con la ex-tradición. Por un lado lo que ha sido, la historia anterior, casi olvidado y por otro lado, la obligación, semi jurídica (colombiana) de ser llevado a la frontera. O traído a ella: siempre por la fuerza. La extradição supone una relación forzada con un país (PIGLIA, 1990, p. 61).



Para Piglia, a única pátria possível para o escritor seria justamente essa relação com o extraterritorial, com aquilo que está fora das fronteiras do nacional, bem como com o dever de lidar com o passado. É nesse sentido que gostaríamos de pensar a literatura de Alcoba, como um trabalho com a tradição, com a história familiar e de sua nação, ao mesmo tempo em que os rastros encontrados, reconstruídos por sua tessitura compõem apenas fragmentos de um todo inexistente, tendo em vista que não se pode pensar em uma nação total.

Alcoba dedica o livro a Diana E. Teruggi, uma das militantes que aparecem na narrativa e que foi assassinada durante o ataque à imprensa clandestina que se ocultava na casa onde haviam vivido a narradora, a mãe, o marido e Diana- que à época estava grávida.


O livro se inicia com uma espécie de apresentação das razões que levaram a autora a contar a história daquele período. Nesse momento, Diana é novamente invocada como interlocutora silenciosa:

Te preguntará, Diana, por qué dejé pasar tanto tiempo sin contar esta historia. Me había prometido hacerlo un día, y más de una vez terminé diciéndome que aún no era el momento [...] Y luego, un día, ya no pude tolerar la idea. De pronto, ya no quise esperar a estar tan sola, ni a ser tan vieja. Como si no me quedara tiempo (LCC, p. 11)..

Alcoba afirma que uma visita realizada na companhia da sogra de Diana à casa clandestina, fez com que as recordações se impusessem em sua mente, de forma que “*narrar se volvió imperioso*” (LCC, p. 12). É interessante pensar nessa ideia de que contar a “pequena história argentina”, referida no título em francês, não se tratou de mais uma escolha, mas uma imposição.

Em *Seduzidos pela memória*, Huyssen trabalha com a ideia de que, ao contrário do início do século XX, em que o Ocidente vivenciava uma explosão de futuros no presente, no fim do século XX – e já podemos somar o início do século XXI- o que se torna presente são os passados, que se manifestam, dentre outras formas, através dos chamados “discursos de memória”.

Assim, ao retomar o tema da ditadura militar, um trauma para a América, sob o viés da *petit histoire*, da voz infantil, Alcoba trabalha não apenas a história do ponto de vista pessoal, mas se inscreve como um fragmento que, como outros autores fizeram ao



longo dos anos pós-ditatoriais, reorganiza, subtrai, soma, dissolve a versão oficial. Trata-se, a nosso ver, de olhar de forma marginal uma narração que não cessa de se construir.

Nesse sentido, gostaríamos de “ler” a memória evocada por Alcoba não como complemento a tantos relatos, autobiografias, testemunhos sobre o período ditatorial na Argentina e em outros países da América Latina, mas como uma possibilidade de alteração, de modificação da história dessas nações que estão constantemente reconstruindo sua narrativa.


O primeiro relato se inicia como se fosse um conto, mais precisamente à maneira dos contos de fadas, o que remete de imediato ao universo da infância: “*Todo empezó cuando mi madre me dijo ‘Ahora, ¿ves?, nosotros también tendremos una casa con tejas rojas y un jardín. Como querías’*”. (LCC, p. 13, grifos nossos). Entretanto, a narradora logo percebe que não se trata da realização do desejo infantil, mas de uma condição de clandestinidade e vida marginal que marcará toda a narrativa. Já no segundo parágrafo, ao falar sobre a nova casa, vemo-la situada em um lugar impreciso, que podemos considerar emblemático da situação na qual se encontra a menina: em um espaço intermediário entre a legalidade e a clandestinidade:

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

A narradora segue refletindo sobre sua nova condição e afirma que a mãe parecia não ter entendido bem o desejo anteriormente externado:

Tengo la impresión de que ella no ha comprendido bien [...] Las tejas podrían haber sido rojas o verdes; lo que yo quería era la vida que se lleva ahí dentro. Padres que vuelven del trabajo a cenar, al caer de la tarde. Padres que preparan tortas los domingos siguiendo esas recetas que uno encuentra en gruesos libros de cocina, con láminas relucientes llenas de fotos (LCC, p.14).

O desejo infantil por um lar seguro logo será confrontado com a atmosfera de insegurança e urgência que a narradora vive a partir daquela mudança. À aparente



incompreensão da mãe quanto aos anseios da filha impõe-se a necessidade de expor a “verdade”: eles tinham se mudado porque a partir daquele momento os Montoneros tinham de se proteger – “Por eso debemos refugiarnos, escondernos, y también resistir. Mi madre me explica que eso se llama ‘pasar a la clandestinidad” (*LCC*, p.15).

A partir de então a palavra clandestinidade se insere na vida da família, embora a narradora só vá compreendê-la em sua força política e semântica com o passar dos dias.


A “casa dos coelhos” aparece mais tarde, quando, após a prisão do pai, ela e a mãe conhecem Daniel e Diana, e a menina se inteira de uma nova mudança. Antes, no entanto, mãe e filha passam a morar com outro casal, que tem dois meninos. Eles brincam e compartilham silenciosamente os segredos da clandestinidade. Por um lado, o olhar da menina se volta para a situação marginal na qual se encontravam todos os que se relacionavam com os pais e, por outro, é perceptível que o jogo e a brincadeira ainda fazem parte de seu cotidiano, como se ela quisesse manter viva a menina que fora quando ainda morava ao lado dos avós. A adulta que tenta ler o que a criança sentiu naqueles tempos nos revela o pacto de silêncio que se havia instaurado entre ela e os filhos do casal que as abrigava:

Yo juego un poco con ellos, juegos a los que no estoy nada habituada. Entre nosotros, jamás hablamos de lo que está pasando, ni de la clandestinidad - ¿se lo habrán explicado a ellos, como me explicaron a mi? – ni de la guerra en la que nos obligaron a entrar [...] No hablamos del miedo tampoco (*LCC*, p. 42).

O medo vai aumentando gradativamente na narrativa entre jogos e conversas aparentemente normais, no preparo de embrulhos para presentes, nos sorrisos sempre suspeitos das pessoas. Mais ao final, ele começa a ser nomeado – “Me parece que tengo miedo. No sé...” (*LCC*, p. 88) / “Tenemos mucho miedo” (*LCC*, p. 104).

Gostaríamos de nos voltar um pouco para a questão do jogo/brincadeira, pois ao longo de toda a narrativa observamos essa ideia, entremeada às experiências da voz infantil e da adulta, que em alguns momentos se sobrepõe à primeira.

Desde o momento em que mãe e filha se mudam para a casa de telhas vermelhas, precisam manter a aparente normalidade. Para continuar frequentando o colégio, a menina vai até a casa dos avós, que a levam até a escola. O trajeto exige



atenção e constante vigilância, de modo que a narradora finge estar brincando enquanto observa:

Nos detenemos varias veces por el camino [...] Por mi parte, aprendí a disimular estos actos de prudencia bajo la apariencia de un juego. Me adelanto encadenando tres saltitos, luego entrechoco las palmas y me doy vuelta de pronto, saltando con los pies juntos. Entre la casa de mi abuela y la de su hermano Carlitos, tengo tiempo de hacerlo unas diez veces, comprobando, así, que nadie nos ha descubierto y nos persigue (LCC, p.24).

O título em francês – *Manèges*- que em espanhol é *calesita* ou *carrusel* já se refere a uma brincadeira, imagem que por sua vez aparece repetidas vezes na narrativa, pois na praça onde aconteciam os encontros com a mãe, havia um carrossel cuja estridência incomodava a menina. Também remete ao movimento circular do carro quando levava alguém de um lugar para outro, de modo a impedir que descobrissem a localização dos eixos de articulação do movimento de resistência, conforme podemos observar a seguir: “Cuando llegamos a una plaza llena de flores, la rodeamos varias veces, dos, quizás tres veces, como si reprodujéramos sobre al asfalto los movimientos de la calesita que, a toda velocidad, gira su centro, pero en sentido contrario” (LCC, p. 44).


O próprio ato de embrulhar e fingir que a família vendia coelhos acaba sendo um jogo, que oculta outro jogo de adultos, envolvidos na revolução e luta contra o que em breve se transformaria em uma ditadura, em um silenciamento autorizado pelo Estado.

Ao final da narrativa, quando a menina já não ia à escola e Diana assumira a tarefa de ser sua professora, ela cria um jogo de palavras cruzadas. As palavras escolhidas pela menina alternavam entre termos “inocentes” e outros de clara referência ao movimento de resistência e aos ideais revolucionários que mobilizavam os membros do grupo Montoneros. Nesse momento, os militares já haviam tomado o poder.

Reproduzimos a seguir as pistas deixadas pela menina para o preenchimento de sua palavra cruzada:

Horizontales:

Del verbo ir
Imitadora fracasada y odiada
Del verbo dar



Patria o...

Verticales

Asesino


Casualidad

Literatura, música. (*LCC*, p. 115)

Creemos interessante reproduzir esses termos porque podemos observar que se alternam vocábulos ligados à arte, verbos do cotidiano com referências à “guerra” na qual a menina fora forçada a entrar. Há alusão a Isabel Perón (*Imitadora fracasada y odiada*), ao grito de guerra “Pátria ou morte” e ao ditador Jorge Rafael Videla (*Asesino*). Nesse sentido, vale mencionar que a narrativa que se construiu pela voz da criança está povoada de outras vozes, que atravessaram sorrateiramente os muros e o silêncio daqueles dias e se fizeram grito. Recordar a brincadeira é retomar essas vozes, essas entonações que conformaram os dias da menina, a qual posteriormente se esforçaria para esquecer sua língua materna e, assim, apagar as marcas da imposição.

Se antes, na casa com telhado vermelho, tínhamos a imagem de um deslocamento do centro da cidade para um lugar intermediário, indefinido, a localização da casa dos coelhos nos remete à situação de marginalidade vivida pela narradora e por sua família, uma vez que a casa, pensada como abrigo, se localizava “en las afueras de la ciudad” (*LCC*, p. 45). Nesse sentido, percebemos o gradativo processo de desterritorialização por que passa a narradora, que sai do centro para um espaço intersticial e finalmente se vê à margem da cidade e da sociedade, em uma casa que não representa a segurança que em geral se busca nesse espaço.

Gostaríamos de retomar a ideia do jogo, mencionada anteriormente, pois nem sempre ele foi bem sucedido. Ao se mudarem com Diana e Daniel, a menina acompanha a construção de um muro falso que esconderia a imprensa clandestina do grupo. O responsável pela obra, conhecido apenas como Engenheiro, explica para a narradora que deixará à mostra os cabos que controlam a porta/muro, além de um controle remoto para o caso de precisarem em uma emergência. Segundo ele, a ideia de deixar os mecanismos de controle do esconderijo à mostra havia surgido durante a leitura de um conto de Edgar Allan Poe, pois “nada esconde mejor que la evidencia excesiva” (*LCC*, p. 56). Segundo o engenheiro, seu conto predileto era “A carta roubada”, do qual voltaremos a tratar mais adiante.




No capítulo anterior ao que narra a construção do esconderijo, temos a adulta revelando que, ao se recordar do período vivido junto de Diana e seu marido, a primeira coisa que lhe vinha à mente era a palavra *embute*, termo usado para se referir ao esconderijo. Ao realizar uma pesquisa em dicionários e fóruns na internet sobre o sentido que lhe atribuíam à época, ela não consegue encontrar uma referência clara. Por duas vezes, segundo ela, o termo aparecia usado no sentido de *embuste*, mas tais ocorrências pareciam advir de um erro de digitação. Parece-nos, entretanto, que o ato de relatar essa pesquisa e estabelecer, ainda que a partir de um erro, a relação entre o quarto onde sua mãe e seus companheiros trabalhavam em prol da causa do grupo e o segundo termo, que significa armadilha, trapaça, não foi um acaso.

Na verdade, a narradora adulta, que sabe mais do que a menina, dispõe de um conhecimento proporcionado pela releitura dos fatos ocorridos naqueles anos. No último capítulo, que se configura como uma continuidade daquele diálogo iniciado com Diana antes do primeiro relato, temos uma narrativa mais detalhada do retorno à casa dos coelhos quase 30 anos depois de ter deixado o local. Ao visitar os destroços do que havia sido a imprensa clandestina, a adulta lembra tanto os momentos vividos ali, como aqueles descritos pelo livro *Los del '73. Memoria Montonera*, que conta o que se passou depois que ela e a mãe deixaram casa.

Nessa visita, descobre que o bebê de Diana, uma menina chamada Clara Anahí, possivelmente fora sequestrada e criada pelos militares. É também durante nesse momento que Laura pergunta a Chicha quem havia sido o traidor da causa, quem tinha denunciado os Montoneros aos militares. Reproduzimos a resposta a seguir: “-Durante mucho tiempo, hemos buscado respuestas a esa misma pregunta. No sabemos su nombre exacto, pero el hombre que permitió a los militares identificar la casa fue el mismo que construyó la imprenta clandestina” (*LCC*, p. 130).

Refletindo sobre a descoberta, a narradora relê o conto de Poe, convidando-nos a fazê-lo também, e se assombra ao chegar à passagem sobre a evidência excessiva de que lhe falara o engenheiro. No fragmento, há menção a um jogo para o qual se utiliza um mapa no qual um dos jogadores deve encontrar determinada palavra. O bom jogador, segundo Dupin – personagem do conto de Poe – escolheria uma palavra escrita com letras grandes, por ser mais fácil fugir do olhar atento do adversário. Nesse sentido, o engenheiro teria armado um *embuste*, uma trapaça, ao transpor para a cidade real o jogo



do mapa, uma vez que mesmo sem nunca ter tido conhecimento do bairro em que se localizava a construção ou de qual era o número da casa, ele havia conduzido os militares com precisão. Segundo a narradora, “Él supo descifrar las letras enormes” (LCC, p. 133).


O jogo, nesse caso, já não pode ser tomado como sinônimo de brincadeira, pois já não se trata de um *juego de niños*, mas de uma perversa manobra que terminou com a morte de muitas pessoas e com o desmantelamento das ações do grupo.

Do princípio ao fim do livro é possível encontrar dois fios condutores que se entrelaçam, formando um emaranhado que a memória trata de reiterar nesse trabalho de releitura dos fatos: a questão do jogo, que como vimos se liga ao universo infantil e ao mesmo tempo à condição de clandestinidade que se instaurou logo no princípio da narrativa, e o silêncio, o não-dito, que também atravessa o texto.

O silêncio às vezes figura como mostra de cumplicidade, como no já referido episódio em que a menina brinca com os filhos do casal que as recebe após a prisão do pai. Outras vezes sinaliza angústia – “Se hace un silencio incómodo. Perturbador” (LCC, p. 120) / “El silencio pesaba como algo sólido” (LCC, p. 121). À medida que a palavra “medo” começa a se repetir, o silêncio aumenta.

Antes de abandonar a escola, a família decide colocá-la em um colégio particular, para manter a aparente normalidade de sua rotina. Ela vai então para *San Cayetano*, colégio dirigido por freiras, onde o silêncio se faz ouvir ainda mais. No capítulo 10, temos a descrição das impressões da narradora, que afirma encontrar ali grande tristeza, tédio e brincadeiras insípidas. Vejamos alguns fragmentos:

Durante el recreo, deambulamos en grupos, cuál más taciturno y silencioso. Somos bastante numerosas, pero en el patio reina un silencio sobrecogedor. Las hermanas se desplazan igualmente en silencio, en grupos de dos o tres, y no nos miran jamás [...] ¿Qué esperará? No que se haga silencio, sin duda [...] Nuevamente, el silencio reina [...] Veinticinco sillas desplazadas sin ruido. En San Cayetano, todo debe desarrollarse así. Si alguien estuviera asistiendo a esta escena con los ojos cerrados, habría creído, sin duda, que nada ocurre en el pequeño salón de clases (LCC, p. 81/82).



Em meio a todo o torpor, irrompe a voz da narradora que, ainda em silêncio, entre considerações sobre a busca por um lugar em que pudesse lanchar, diz: “Hoy es el día en que se limpian las armas” (LCC, p. 84).

Essa constatação, inserida em um capítulo também todo ele silencioso, nos aponta para o distanciamento em que se encontravam a menina e suas companheiras ou ainda para uma possível aliança silenciosa, já que temos acesso apenas ao que habitava os pensamentos da narradora. Não é possível saber se ali havia outra menina que pensava em armas ou esconderijos, em jogos para disfarçar o medo.


A narrativa termina com uma menção à filha de Diana e ao conto de Poe:

Clara Anahí vive en alguna parte. Ella lleva sin duda otro nombre. Ignora probablemente quiénes fueron sus padres y cómo es que murieron. Pero estoy segura, Diana, que tiene tu sonrisa luminosa, tu fuerza y tu belleza. Eso, también, es una evidencia (LCC, p. 134).

Este final, que deixa já de ser a narrativa da menina para contar o nascimento do livro e seu porquê dialoga e de certo modo justifica o que lemos no início do diálogo com Diana. Segundo Alcoba, a decisão de tocar na ferida se devia ao fato de que, embora pensasse muito nos mortos, já era momento de pensar também nos vivos:

Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. Más aún: estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos, un lugar. Esto es lo que he tardado tanto en comprender, Diana. Sin duda por eso he demorado (LCC, p. 12).

Voltando às questões iniciais que orientaram esta leitura, pensamos que, embora Huyssen aponte para o perigo de transformar os traumas da História em lugares-comuns e assim contribuir para o esquecimento, não é o que acontece quando o leitor se depara com uma obra como a de Alcoba. Ainda segundo o estudioso, o enfoque excessivo sobre o passado estaria na verdade colaborando para o nascimento de uma cultura da amnésia (HUYSEN, 2000, p. 18). Nesse sentido, podemos nos voltar para o último parágrafo do texto de abertura de *La casa de los conejos*:



[...]Pero antes de comenzar esta pequeña historia, quisiera hacerte una última confesión: que si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, *no es tanto por recordar como para ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco* (LCC, p. 11-12, grifos nossos).

Escreve-se não para recordar, mas para esquecer um pouco, afastar as sombras, o que assombra. Para não correr o risco de ser como o personagem do conto borgeano que se recorda de cada folha em cada uma das tonalidades que assume, é preciso construir o esquecimento. É preciso nomear o horror, traduzir o silêncio e o medo.

Esse movimento parece responder ao que Idelber Avelar, em “A escrita do luto e a promessa de restituição”, chama de vocação intempestiva- numa referência a Nietzsche:


No mesmo mercado que submete o passado à imediatez do presente, a literatura enlutada buscará esses fragmentos e ruínas – rastros da operação substitutiva do mercado- que podem ativar a irrupção intempestiva do passado no presente: irrupção que recorda á atualidade seu fundamento, sua ancoragem no inatural (AVELAR, 2003, p. 239).

Assim, ao tentar esquecer um pouco, Alcoba lança ao presente um rastro de passado que ainda não está resolvido, isto é, que nos recorda que nos anos 2000 temos Clara Anahí⁴ e tantas outras mulheres e homens que um dia foram arrancados dos braços de seus pais. O passado interroga o presente, traspassa a quietude das casas dos sequestradores e de cada jovem de quarenta e poucos anos cujo sorriso seja luminoso como o de Diana. Estamos ancorados no inatural, o passado ainda está em processo de luto.

Encontrar um lugar para os vivos, mais que para os mortos, é dever de memória. Mais que voltar os olhos para o passado, parece caber à literatura o papel de decifrar no presente as letras excessivamente grandes que compõem esses destroços que permanecem.

Bhabha, ao discorrer sobre a conformação dos discursos sobre a nação, fala sobre uma “presença perturbadora de uma outra temporalidade que interrompe a

⁴ A avó de Clara, Maria Isabel Chicha, fundadora de *Las abuelas de Mayo*, mantém a associação Anahí, que reúne documentos sobre Daniel e Diana e sua filha desaparecida, que hoje possivelmente tem 41 anos.



contemporaneidade do presente nacional...” (BHABHA, 2008, p. 203), o que nos remete novamente à narrativa que encontramos em Alcoba, uma vez que seu texto não apenas interrompe o presente de uma nação, mas apresenta, a partir de um território e de uma língua estrangeiros, perguntas que o passado tentou apagar, mas que permanecem no presente.

Nesse sentido, estamos diante de uma narrativa que se faz descentrada, tanto temporal como espacialmente, uma literatura que estaria, para utilizar as palavras de Bhabha, na “esfera do além”, que lidaria com o “aqui” e o “lá” a um só tempo, com o “antes” e o “agora”. Ou como afirmou Piglia, uma literatura que se vê obrigada sempre a recordar uma tradição perdida, a cruzar a fronteira.

Assim, seria possível imaginar uma nação, uma história argentina a partir de fragmentos de pequenas histórias, de olhares marginalizados, de vozes que em geral não são ouvidas, de restos que a História se esforça por apagar. Inclusive quando ergue um monumento como tributo ao passado.

Referências bibliográficas

ALCOBA, Laura. *La casa de los conejos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa, 2010.

AMATI-MEHLER, Jacqueline; ARGENTIERE, Simona; CANESTRI, Jorge. *A babel do inconsciente – Língua Materna e Línguas Estrangeiras na Dimensão da Psicanálise*. Trad. Cláudia Bachi. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2005.

AVELAR, Idelber. A escrita do luto e a promessa de restituição. In: _____. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 4ª reimpressão. Trad. MyriamÁvila, Eliana Lourenço, Gláucia Renate. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes: mídias, política, amnésia. In: _____. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 09-41.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à internet. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha; Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: *Literatura e memória cultural – Anais do 2º Congresso ABRALIC*, vol. I, Belo Horizonte, 1991, p. 60-66.