



LHM

MEMÓRIAS CLANDESTINAS E O TRAUMA DO CALABOUÇO. *LA CASA DE LOS CONEJOS*, DE LAURA ALCOBA: UM TESTEMUNHO SOBRE A DITADURA MILITAR ARGENTINA

Luiza Prates dos Santos* ¹

* Universidade Federal de Pelotas (UFPel)
e-mail: lupsrates@gmail.com

Claudia Lorena Vouto da Fonseca* ²

* Universidade Federal de Pelotas (UFPel)
e-mail: fonseca.claudialorena@gmail.com

Resumo: O presente artigo discute questões relacionadas aos relatos de memória e trauma na experiência de sujeitos que presenciaram as atrocidades da Ditadura Militar na Argentina. Abordamos, também, questões relativas às memórias do calabouço que circundam o apagamento dos sujeitos que foram vítimas do golpe que resultou no desaparecimento de mais de trinta mil pessoas - muitas das quais seguem desaparecidas, dissertando brevemente sobre os movimentos que resistiram e seguem ativos até que esse capítulo seja encerrado pela justiça. Nesse sentido, tratamos dos temas em questão a partir da análise da obra *La casa de los conejos* (2008), de Laura Alcoba, tendo em vista o testemunho de suas memórias de infância. Inserida na vertente literária denominada literatura de *los hijos* - obras, ficcionais ou não, que abordam o período ditatorial argentino sob o ponto de vista daqueles que, não envolvidos diretamente com os fatos - ou os vivenciando em segunda mão, pela proximidade com seus familiares e amigos militantes - são profundamente afetados pelas circunstâncias, muitas vezes calando; muitas vezes testemunhando o que viveram: sua dor. Para tanto, nos valem dos pressupostos de estudiosos dedicados ao tema, tais como Walter Benjamin (2006, 2010), Aleida Assmann (2011), Elizabeth Jelin (2001), Leonor Arfuch (2013), Eurídice Figueiredo (2017); Jeanne Marie Gagnebin (2006), Maria Rita Kehl (2010), Pierre Nora (1993) e Roland Barthes (2011).

Palavras-chave: Memória. História. *La casa de los conejos*. Testemunho. Ditadura militar.

Clandestine memories and the dungeon trauma. *La Casa de Los Conejos*, by Laura Alcoba: a testimony about the argentine military dictatorship

Abstract: This article discusses issues related to reports of memory and trauma in the experience of subjects who witnessed the atrocities of the Military Dictatorship in Argentina. We also address issues related to the memories of the dungeon that surround the erasure of the subjects who were victims of the military coup that resulted in the disappearance of more than thirty thousand people

¹ Doutoranda em Letras (Literatura, cultura e Tradução) na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Bolsista CAPES. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3332101224732948>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7144-3982>.

² Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora Associada e Professora Permanente do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7009414478179425>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4787-0575>.



- many of whom remain missing, briefly discussing the movements that resisted and remain active until this chapter is closed by justice. In this sense, we deal with the themes in question based on the analysis of the work *La casa de los conejos* (2008), by Laura Alcoba, taking into account the testimony of her childhood memories. Inserted in the literary strand called *literatura de los hijos* - works, fictional or not, that address the Argentine dictatorial period from the point of view of those who, not directly involved with the facts - or experiencing them second-hand, due to their proximity to their families and militant friends - are deeply affected by circumstances, often remaining silent; often witnessing what they experienced: their pain. To do so, we draw on the assumptions of scholars dedicated to the topic, such as Walter Benjamin (2006, 2010), Aleida Assmann (2011), Elizabeth Jelin (2001), Leonor Arfuch (2013), Eurídice Figueiredo (2017); Jeanne Marie Gagnebin (2006), Maria Rita Kehl (2010), Pierre Nora (1993) and Roland Barthes (2011).

Keywords: Memory. History. Testimony. *La casa de los Conejos*. Military dictatorship.

Si se calla el cantor/Muere la rosa/¿De qué sirve la rosa sin el canto?/ Debe, el canto, ser luz/ Sobre los campos/ Iluminando siempre a los de abajo/ Que no calle el cantor/ Porque el silencio/ Cobarde, apaña la maldad que oprime/ No saben los cantores de agachadas/ No callarán jamás/ De frente al crimen/ ¡Que se levanten todas las banderas/ Cuando el cantor se plante con su grito!/ ¡Que mil guitarras desangren en la noche/ Una inmortal canción al infinito! (Horacio Guarany, 1973).

A Literatura do Trauma

Com um histórico considerável de governantes militares em seu *currículo*, a Argentina vive, entre as décadas de 60 e 80, uma das piores crises políticas do país até então. Entre os anos de 1966 e 1973, o país é governado por três presidentes gerais em três mandatos consecutivos. O peronismo triunfa nas eleições chamadas em 1973 com o presidente Héctor Cámpora, o qual renuncia ao cargo um mês e dezoito dias depois, sendo substituído por Raúl Alberto Lastiri como presidente interino até novas eleições serem realizadas. No dia 12 de outubro de 1973, o militar Juan Domingo Perón é eleito novamente e ocupa o cargo até sua morte em 1 de julho de 1974, quando sua esposa, conhecida como Isabelita Perón, passa a presidir o país. Neste cenário político da "Revolução Argentina", o país sofre com instabilidades no governo que culminam no golpe de Estado ao mandato de Isabel Perón (1974-1976) na madrugada do dia 24 de março de 1976.

A ditadura militar Argentina foi um acontecimento histórico traumático que marcou a vida de milhares de pessoas de forma direta e indireta. Mesmo após 45 anos, suas marcas são ainda feridas abertas, as quais se tentam suturar ano após ano, através da justiça, da



memória e do resgate histórico de um marco que não pode cair no esquecimento. O período de repressão que assolou o país foi pano de fundo do desaparecimento de mais de trinta mil pessoas. Segundo José Meirelles Passos (1986), só na noite de 20 de julho de 1976, chegou a ser registrado o sumiço de 200 pessoas de uma única cidade, cuja população total era de 1.600 habitantes, sendo o número de sequestros equivalente a quinze por cento de seus habitantes.

Para Elizabeth Jelin (2001) “há uma íntima relação entre memória e identidade, tanto no plano individual como no social ou coletivo”³ (p.88). E, sabemos, a escrita é aliada primordial da memória pessoal e coletiva da humanidade desde o início do registro pictórico de textos e imagens. Essas manifestações nos permitem revisitar e compreender o passado e são objeto de discussões tanto no âmbito dos estudos literários, quanto no dos estudos que investigam o histórico. Aleida Assman (2011, p.162), por exemplo, ao defender a escrita como veículo e metáfora da memória, como bem lembrado por Rosani Umbach (2012), afirma que “a escrita em tempos de repressão serve como a imortalização da memória e “como uma forma de atuação social e política” (Umbach, 2012, p. 223). Nesse sentido, ao citar a produção de Christa Wolf, objeto de seu estudo, a pesquisadora discorre sobre a importância, para a autora alemã, da preservação através da escrita dos dias em que vive sob o regime ditatorial, para que estes não sejam esquecidos: como uma forma de resistência. Para Umbach, “[o] período sombrio da ditadura [...] deve, na visão da narradora, ser passível de rememoração no futuro”. Preservar a memória seria, portanto, a sua função. (Umbach, 2012, p. 224). Ainda conforme a autora, a qual se ampara em Theodor Adorno, o escritor passa a ser entendido como um memorialista, recebendo a “legitimação do poeta como a da pessoa que recorda” (Adorno apud Umbach, 2012, p. 224).

“Como se narra uma vida?” pergunta-se Leonor Arfuch (2013, p. 27), em seu estudo sobre as questões da memória e da autobiografia. “Que lugares configuram uma biografia e como se vinculam o afeto e o lugar?” (p. 27). Há diversas formas de responder à questão. No caso específico das literaturas dos países da América Latina, por exemplo, no que diz respeito a esse aspecto, observamos nas últimas décadas a ocorrência - e a proliferação - de uma forma de narrativa que reconstrói a história no campo da ficção. Sendo por muitas vezes, em seus primeiros momentos, um recurso para burlar a censura, servindo como uma

³ “Hay una íntima relación entre memoria e identidad, tanto en el plano individual como en el social o colectivo” (Jelin, 2001, p. 88).



alternativa aos discursos de denúncia, ela é também oriunda do trauma sofrido por aqueles que escrevem. Apresentam personagens que viveram os anos de chumbo, seja militando, no exílio, no cárcere, ou mesmo vivendo a experiência em segunda mão, como aquela de filhos, pais, companheiros e amigos. A perspectiva adotada nessas narrativas é quase sempre a de um narrador em primeira pessoa, característico do contexto da *virada subjetiva* (Sarlo, 2007). O relato se encontra deslocado do período sobre o qual se fala, causando estranhamento em relação a um passado em aberto e que habita o campo da representação ficcional, apontando para uma *crise da representação*, nas palavras de Estefanía Luján Di Meglio (2017).

Assim, se confundem realidade enquanto registro histórico e ficção enquanto invenção na escrita. Contudo, é possível e necessário reinterpretarmos essas manifestações com o intuito de resgatar a memória, dar voz aos silenciados e honrar os desaparecidos e aqueles a estes vinculados. Essas ações podem se configurar em um *lembrar ativo*, como assim denomina Jeanne Marie Gagnebin (2006), ao citar autores que defendem esse exercício de memória:

[...] um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento – do passado e, também, do presente. Um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos (Gagnebin, 2006, p. 105).

É o que se observa no âmbito da literatura argentina, situação semelhante à da literatura brasileira no que concerne à narrativa que tem por foco os anos de chumbo. No entanto, essa produção não se apresenta a partir de uma matriz única, comum a todas elas ou mesmo a grande parte delas. A esse respeito discorre Eurídice Figueiredo (2017) que, ao apontar a literatura como *arquivo da ditadura*, tipifica as produções dessa natureza a partir de três vertentes, as quais estão diretamente relacionadas ao seu período de produção, o que certamente poderia ser adequado também, com alguns ajustes em relação a datas precisas, para a produção argentina de narrativas da ditadura. Destaque-se que não se trata de uma classificação rígida, mas da percepção de tendências que norteariam grande parte da produção de determinados períodos. Algumas obras, inclusive, poderiam ser vinculadas a mais de uma categoria.

A primeira dessas vertentes/períodos corresponde aos primeiros momentos da ditadura (1964-1979), quando surgem obras quase panfletárias, em que os ideais



revolucionários se destacam, que é o que podemos observar em obras como *Quarup* (1967), de Antônio Callado, por exemplo; na segunda vertente/período (1980-2000), no qual a realidade se impõe, destacam-se obras que dão conta das atrocidades do regime e o natural desencanto de uma geração. Dentre essas obras - publicada ainda em 1977, *Em câmara lenta* de Renato Tapajós, escrita na prisão, ou *O amor de Pedro por João* (1982), de Tabajara Ruas, além da argentina *La noche de los lapices* (1986), de María Seoane, são representativas; por fim, uma terceira vertente/período, que corresponde ao momento em que se ensaia uma abertura política e, posteriormente, aos primeiros anos do pós-ditadura. Neste período, poderíamos elencar narrativas que se caracterizam pelo foco no próprio sujeito que viveu a experiência da prisão - e da tortura - ou da clandestinidade. Escritas autobiográficas, muitas vezes com tom documental, proliferam nesses tempos de possibilidade de dizer o horror. Nessa categoria, os casos de *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira e *Una suela muerte numerosa* (1997), de Nora Strejilevich, se destacam como paradigmáticos.

No entanto, poderíamos ampliar essa tipologia, acrescentando a ela um quarto momento, que corresponderia ao período posterior aos anos 2000, o qual corresponderia ao momento em que observamos a ocorrência de uma vertente de narrativas da ditadura que começa a se destacar sobretudo na literatura argentina e chilena, e posteriormente no Brasil. Denominada de “*literatura dos filhos*”⁴, essas obras se constituem em relatos que ficcionalizam a história, a partir da verdade factual ou da invenção; a partir do ponto de vista daqueles que viveram transversalmente a experiência - em maior ou menor grau - ou que sofreram as consequências do sofrimento de pessoas próximas, estas diretamente envolvidas e atingidas pelo regime ditatorial. Caracterizam-se pela elaboração formal, com destaque para o trabalho com a linguagem. No Brasil designadas como *narrativas da segunda geração da ditadura*, colocam em cena, portanto, um trauma de segunda geração. Podemos citar como obras exemplares quando falamos dessa vertente as brasileiras *Não falei* (2004), de Beatriz Bracher, *K. relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski (2014) e *O Corpo interminável* (2019), de Claudia Lage, bem como as argentinas *Los topos* (2008), de Felix Bruzzone e *Una muchacha muy bela* (2013), de Julián López, ou a chilena *Formas de volver a casa* (2011), de Alejandro Zambra, seis obras bem distintas entre si quanto à abordagem do tema e estratégias adotadas.

⁴ A partir da obra *Formas de volver a casa* (2011), do chileno Alejandro Zambra.



Para Figueiredo (2017), a literatura representa importante contribuição no que diz respeito à elaboração do trauma e do luto, o que estaria vinculado à ideia de rastro de Benjamin (2006). E aqui novamente nos remetemos à noção de *literatura como arquivo da ditadura*, defendida pela autora. Para a pesquisadora, a literatura, mais que a história oficial, ou seus documentos, vai dizer ao sujeito, pois apela a sua subjetividade, por empatia, relacionada que está à superação do luto (Barthes, 2011) ou à cura (Benjamin 2010). Esses aspectos são perfeitamente identificáveis nas narrativas de que tratamos.

Observamos, portanto, sobretudo no período pós-ditatorial, um momento de expansão dessa modalidade de relatos, em que dezenas de obras foram publicadas, seja no Brasil, na Argentina, ou em outros países da América Latina. Observamos, também, a ocorrência disseminada de manifestações, movimentos populares e organizações políticas majoritariamente de esquerda reivindicando seus direitos e seus desaparecidos, como as conhecidas *Madres de La Plaza de Mayo*, as quais se constituem em ícone de resistência e luta feminina na América Latina. Trata-se de romper o silêncio das vítimas, esse silenciamento a elas imposto – e não apenas a elas. Sobre a importância de se dedicar atenção a esse aspecto, discorrem Lizandro Calegari (2013) e Maria Rita Kehl (2010). Para Calegari, o silenciamento do trauma por parte das vítimas deve ser respeitado, pois as lembranças traumáticas podem levar muitos anos à espera do momento propício para serem expressas. Quanto à Kehl, esta destaca a negação à escuta dessas vozes silenciadas como razão para o silenciamento das vítimas. A esse respeito discorre também Dominick LaCapra (2005), o qual afirma que com frequência se considera que escrever o trauma é colocá-lo em ato (p.192). Para La Capra essa é a diferença fundamental que distingue o ato de *escrever o trauma* e o de *escrever sobre o trauma*. Escrever o trauma, segundo o autor é fazer uma metáfora, pois escrever implica uma distância e é impossível escrever o trauma em si mesmo, pois este corresponde a uma “demolidora ruptura ou cisão da experiência que tem repercussões tardias” (p. 191-192)⁵.

Escrever o trauma seria uma dessas reveladoras sequelas dentro do que chamei escritura traumática ou pós-traumática [...]. Implica *acting out*, análise e, em alguma medida, elaboração, quando se analisa e se ‘dá voz’ ao passado, processos todos que implicam chegar a um acordo com as ‘experiências’ traumáticas, os acontecimentos

⁵ “[...] demolidora ruptura o cesura de la experiencia que tiene repercusiones tardías” (Lacabra, 2005, p. 191-192).



limite e seus efeitos sintomáticos, e que se articulam em distintas proporções e em formas híbridas (Lacapa, 2005, p. 192).⁶

O trabalho de seleção ou levantamento de obras literárias, musicais ou artísticas em geral, oferece quase inesgotáveis possibilidades. Obras que, de uma maneira geral, de uma forma ou de outra, explícita ou não, desempenham o papel cultural, social e político de denúncia, que falam pelo povo e para o povo ante os crimes políticos cometidos em regimes totalitários. No que diz respeito especificamente à literatura, em especial, o leque é amplo.

Nesse sentido, para entendermos uma parcela do momento de repressão, destacamos neste estudo a obra *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, para nos colocarmos no contexto histórico em que se encontra sua família nas circunstâncias de resistência. Fuga e clandestinidade permeiam a narrativa da autora que fala pela criança que era quando testemunhou a prisão do pai e a luta da mãe por suas vidas. A obra tem início com as palavras da autora/narradora justificando à Diana sua demora para contar essa história, se perguntando qual o melhor momento para que se rompa o silêncio. Destaque-se que nessas primeiras linhas do texto não está claro se se trata de texto propriamente dito ou paratexto. A narrativa é dedicada à Diana E. Teruggi, a qual, junto de seu esposo, Daniel Mariani, deu abrigo à Laura e sua mãe. Juntos também construíram na casa uma sala secreta, que abrigava a prensa clandestina para impressão do periódico *Evita Montonera*, o qual foi veiculado entre 1974 e 1979, servindo como boletim interno de comunicação para os militantes.

De acordo com Umbach, vemos a obra de Alcoba como um exemplo da escrita sendo uma ferramenta contra o apagamento da memória, ao mesmo tempo em que pode ser um recurso de superação de um trauma, o que fica claro na leitura de *La casa de los conejos*, ainda na *justificativa*.

Mas antes de começar esta pequena história, gostaria de te fazer uma última confissão: que se finalmente faço este esforço de memória para falar da Argentina dos Montoneros, da ditadura e do terror, a partir da perspectiva da menina que fui, não é tanto para recordar, mas para ver se consigo, por fim, de uma vez, esquecer um pouco (Alcoba, 2008, p. 7, tradução nossa).⁷

⁶ “Escribir el trauma sería una de esas reveladoras secuelas dentro de lo que llamé escritura traumática o postraumática [...]. Implica *acting out*, repaso y, en alguna medida, elaboración, cuando se analiza y se “da voz” al pasado, procesos todos que implican avenirse a las ‘experiencias’ traumáticas, los sucesos límite y sus efectos sintomáticos, y que se articulan en distintas proporciones y en formas híbridas” (Lacapa, 2005, p. 192).

⁷ “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 por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco” (Alcoba, 2008, p. 7).



A história pessoal, que não é contada no panorama historiográfico, ganha espaço pelo fato de ela própria ser, ao mesmo tempo, fato e ficção. Parte de uma construção narrativa subjetiva, mas não menos verdade do que qualquer informação relativa à história oficial. Umbach discorre sobre esse aspecto, citando Pierre Nora em *Entre memória e história. A problemática dos lugares*. Segundo Nora,

(A memória) é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo (Nora, 1993, p. 9).

Assim, entendemos que o papel que o testemunho desempenha no contar de sua história pessoal, é - além de um exercício de memória - um compromisso social no qual quem testemunha se coloca como parte de um acontecimento, repassando a experiência a partir da escrita como registro, contribuindo como um alerta, para que eventos similares não mais ocorram. Há, também, subjacente no testemunho, um componente de culpa *por estar vivo* enquanto o outro está morto, sentimento experimentado muitas vezes pelo sobrevivente de uma situação traumática, segundo Pilar Calveiro (2013). Desse modo, o sobrevivente se auto exclui e é excluído da sociedade, sua vida constituindo-se assim em “prova de sua culpabilidade, qualquer que seja” (CALVEIRO, 2013, p. 145). De uma maneira geral, observa-se que os narradores integram em seus relatos uma preocupação em contextualizar seu leitor, ainda que em muitos casos tais contextos não sejam tão evidentes, ou a opção seja por uma abordagem transversal, a partir de estratégias formais e recursos como o apelo ao intertextual, à alusão ou à insinuação, os quais permitem identificar a correspondência com o momento referencial.

Histórias Clandestinas

La casa de los Conejos, de Laura Alcoba, foi publicado pela primeira vez em 2007 e faz parte de uma trilogia: a ele se seguem *El azul de las abejas* e *La danza de la araña*⁸. A autora,

⁸ Títulos originais em francês: *Manèges* (2007), *Le bleu des abeilles* (2013) e *La danse de l'araignée* (2017).



nascida em 1968 em território cubano, vai para Buenos Aires junto de seus pais, os quais faziam parte de um grupo revolucionário chamado “Los cinco de La Plata”. Laura viveu na Argentina sob regime ditatorial até os 10 anos. Durante o período em que seu pai esteve preso, Laura e sua mãe viveram de maneira clandestina, abrigando-se em diversas casas e seguindo protocolos de segurança diversos para evitar que fossem encontradas. O grupo de seus pais formava parte dos *Montoneros*, frente de resistência à ditadura que iniciou suas atividades nos anos 60, a qual fazia oposição ao regime. Veiculava notícias que não passavam pela censura, denúncias anônimas, divulgação de fotos dos desaparecidos, e, antes mesmo do golpe, realizava ações no intuito de causar impacto para desestabilizar o governo através da exibição pública de provas de que os militares estavam fortemente envolvidos em crimes políticos que feriam a integridade dos cidadãos do país.

Considerando-se o enredo da narrativa, constatamos que durante a maior parte do tempo da diegese o pai de Laura é presença mais evocada que propriamente ativa, pois se encontra na condição de preso político, o que é reforçado pelo discurso da narradora que, ao se referir aos encontros com o pai, no cárcere, abandona o discurso do passado presentificado adotado como estratégia narrativa pela autora e assume um discurso em que predomina o passado propriamente dito.

Finalmente, fui à prisão ver meu pai com meus avós paternos. [...] Meu pai estava todo vestido de azul, como os outros, e com o cabelo cortado quase rente. Havia mais presos da sua idade, cujos filhos e pais vinham vê-los pela primeira vez. Todos pareciam ter caído há muito pouco tempo. Também nós, hoje, fazemos nosso *debut* como visitantes (Alcoba, p. 16, tradução nossa).⁹

O pai se encontra *fora* do texto, exterior à ação, distante da menina, que cresce em situação atípica, e em um universo de adultos. Resta a ela sua mãe, mas esta tampouco é representada como presente de fato, está parcialmente exterior ao texto. Sabemos dela a partir do relato de suas ações no intuito de resistir e sobreviver, como sua jornada de disfarces e busca por abrigo para proteger-se a si e à filha, visto que corria o risco de ser também - e novamente - detida pelos militares. Muda de aparência, adquire documentos falsos, tira Laura da escola e sempre utiliza diferentes rotas para ir aos lugares a que deseja,

⁹ “Finalmente he ido a la cárcel a ver a mi padre con mis abuelos paternos. [...] Mi padre estaba todo vestido de azul, como los otros, y con el pelo cortado casi al rape. Había más presos de su edad, cuyos hijos y padres venían a verlos por primera vez. Todos parecían haber caído hacía muy poco. También nosotros, hoy, hacemos nuestro debut como visitantes” (Alcoba, 2008, p. 16).



como deixar Laura na casa dos avós ou levá-la para junto de si. E não parece casual que seus familiares estejam assim representados. Trata-se aqui da memória da solidão de Laura, de seu desamparo e de sua dor.

Alcoba se utiliza do recurso da memória de infância para tecer os fragmentos do período que viveu no país latino-americano. Segundo a autora, quando ela decide escrever é porque entendeu que apesar de pensar pouco nos mortos, não pode esquecer-se dos vivos.

Mais ainda: estou convencida de que é imprescindível pensar neles. Esforçar-se por fazer também para eles um lugar. Isto é o tardei tanto para compreender, Diana. Sem dúvida por isso demorei tanto (Alcoba, 2008, p. 6-7, tradução nossa).¹⁰

O discurso presentificado, na voz da menina, simula uma perspectiva infantil, um ponto de vista de segunda mão em relação à compreensão dos fatos que estão sendo vivenciados ou, pelo menos, o seu alcance. Ao mesmo tempo em que promove a reintegração da protagonista ao passado, reaproximando-a dos acontecimentos e revivendo sua experiência, cria as condições necessárias para que se efetue, a partir de uma simulação de perspectiva exterior aos fatos, o distanciamento que vai permitir à Laura adulta – que introduz e fecha o narrado – organizar suas memórias. Ou seja, sob a ótica – e o discurso – da menina, em um tempo presentificado, Laura adulta observa sua infância, como sentiu e recebeu os fatos, e como estes repercutiram nela, como se um filme fosse, na voz da criança que foi, mas, inevitavelmente, com a mirada de quem é agora, com toda a carga do trauma. Interessante observar que essa voz que narra *crece* ao longo da narrativa até encontrar a voz da narradora já adulta, no presente que corresponde ao do registro de suas memórias. É perceptível que o discurso, e o olhar, vão amadurecendo.

Sobre o sótão secreto que há no teto, não vou dizer nada, prometido. Nem aos homens que podem vir e fazer perguntas, nem sequer aos avós. (Alcoba, 2008, p. 10, tradução nossa).

Eu sigo cevando o mate, sempre em silêncio, mas não perco uma só palavra da conversa e o que acabo de escutar me alivia enormemente. (Alcoba, 2008, p. 79, tradução nossa).

Assim foi como partimos. Minha mãe conseguiu deixar o país [...] não havia tido escolha; se viu forçada a deixar o país clandestinamente; mas meu avô queria para

¹⁰ “Más aún: estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos, un lugar. Esto es lo que he tardado tanto en comprender, Diana. Sin duda por eso he demorado tanto” (Alcoba, 2008, p. 6-7).



mim uma saída legal. Com meu pai preso e minha mãe fugitiva, o trâmite foi lento e complicado (Alcoba, 2008, p. 82, tradução nossa).¹¹

As estratégias narrativas adotadas pela autora reforçam o discurso testemunhal, material presente na obra, conforme afirmação de Alcoba, em entrevista concedida em 2020, pois a matéria prima da narrativa é biográfica, embora a vertente literária em que *cabe* classificar sua obra seja a de ficção. Nessa mesma entrevista, Alcoba, cita a Annie Ernaux, ao dizer que a memória não pertence a ela mesma, sendo seu trabalho, dessa forma, parte de uma experiência pessoal - portanto única -, mas que é igualmente parte de uma memória coletiva.

Sobre as fronteiras entre o pessoal e o coletivo, entre verdade factual e ficção, e dentro do contexto em que situamos *La casa de los conejos*, podemos considerar a teoria exposta por Ruth Klüger (2009) no texto *Verdade, mentira e ficção em autobiografias e romances autobiográficos*:

[...] a linha divisória entre história e ficção pode ser muito tênue em se tratando de relatos pessoais, mas ela existe. O que corrobora na construção dessa linha é o contrato entre autor e leitor, em particular, a expectativa deste se voltada para fatos ou ficção. (Klüger, 2009, p. 21)

Logo no início de seu estudo, Klüger faz esta proposta de reflexão acerca das narrativas autobiográficas. A princípio, há um estranhamento em questionar o relato pessoal de um escritor, principalmente quando este narra o trauma em um período histórico conhecido. Contudo, é interessante pensar sobre isso, visto que a própria autora coloca sua obra como pertencente ao gênero literário da ficção. Além disso, se mirarmos com olhos que leem uma narrativa histórica, sentimos falta de alguns dados, como datas e outras especificidades que são imprescindíveis na comprovação dos fatos. No entanto, nada disso significa que o relato pessoal seja uma mentira. A autora aponta que quando se trata de uma narrativa baseada na história, o escritor normalmente conta com um conhecimento prévio do leitor. É o que acontece em diversos momentos da obra. A narradora não contextualiza

¹¹ “Del atillo secreto que hay en el cielorraso no voy a decir nada, prometido. Ni a los hombres que pueden venir y hacer preguntas, ni siquiera a los abuelos” (Alcoba, 2008, p. 10); “Yo sigo cebando mate, siempre en silencio, pero no me pierdo una sola palabra de la conversación y lo que acabo de escuchar me alivia enormemente” (Alcoba, 2008, p. 79); “Así fue como partimos. Mi madre logró dejar el país [...] no había tenido elección; se había visto forzada a dejar el país clandestinamente; pero mi abuelo quería para mí una partida legal. Con mi padre en la cárcel y mi madre fugada, el trámite fue lento y engorroso” (Alcoba, 2008, p. 82).



os fatos para o leitor, ela o insere naquela realidade, emprestando a ele sua visão do que aconteceu no recorte cronológico em que se passa a narrativa.

O fato de Laura Alcoba ter demorado tantos anos a escrever sua memória da experiência vai ao encontro do que afirma Rosa Montero em *A louca da casa* (2004), ou seja, que as memórias de infância são distorcidas por nós mesmos: “nós inventamos nossas lembranças, o que é o mesmo que dizer que inventamos a nós mesmos, porque nossa identidade reside na memória, no relato da nossa biografia” (Montero, 2004, p. 12). Contudo, seria leviano afirmar que o fato de alguém narrar uma memória de criança é o mesmo que contar uma inverdade. Além disso, não só a capacidade infantil não deve ser subestimada, como deve ser considerada parte da construção historiográfica, afinal, havia crianças nascendo e vivendo nesses períodos críticos da história, as quais sofreram tanto quanto adultos. Formas distintas de sofrimento quase sempre, mas experiências muitas vezes igualmente traumáticas.

Segundo Elizabeth Jelin (2001),

[e]m um sentido político, os debates acerca da memória de períodos repressivos e de violência política se planteiam com relação à necessidade de construir ordens democráticas nas quais os direitos humanos estejam garantidos para toda a população [...] As lutas para definir e nomear o que teve lugar durante períodos de guerra, violência política ou terrorismo de estado, assim como os intentos de honrar e homenagear as vítimas e identificar os responsáveis, são vistos como passos necessários para ajudar a que horrores do passado no voltem a se repetir – NUNCA MAIS (p. 87).¹²

Portanto, passar adiante o conteúdo histórico é parte da construção de uma historicidade que previne e que educa as futuras gerações, para que casos semelhantes não voltem a ocorrer. Em um dos relatos de *A Noite dos Generais* (1986), de José Meirelles Passos, por exemplo, o único que demonstrou coragem para afirmar que quem sequestrou as pessoas em sua vila foi a Polícia e não um demônio da lenda local foi um menino de 11 anos de idade, Oscar Guarnica. O testemunho ficou registrado na noite em que praticamente toda

¹² “En un sentido político, los debates acerca de la memoria de períodos represivos y de violencia política se plantean con relación a la necesidad de construir órdenes democráticos en los cuales los derechos humanos estén garantizados para toda la población, independientemente de su clase, “raza”, género, orientación ideológica, religión o etnicidad. Las luchas para definir y nombrar lo que tuvo lugar durante períodos de guerra, violencia política o terrorismo de estado, así como los intentos de honrar y homenajear a las víctimas e identificar a los responsables, son vistos como pasos necesarios para ayudar a que los horrores del pasado no se vuelvan a repetir –NUNCA MÁS” (Jelin, 2001, p. 87).



a sua família foi levada do povoado de Calilegua. Meses depois, sua mãe foi liberada pelos militares com a justificativa de que prendê-la foi um equívoco.

É importante destacar também que, além dos relatos de crianças sobreviventes serem tão relevantes na atualidade, estas herdaram um trauma com uma bagagem imensurável. No caso de Laura, ela não passou o que seus pais passaram nas prisões e perseguições. Viveu os acontecimentos do período, mas em circunstâncias em que se buscava protegê-la, sofrendo, portanto, um terror indireto, o qual a menina tenta *administrar*, da forma que lhe é possível. Nesse sentido, são eloquentes os jogos que cria, como aquele em que exercita sua capacidade de evasão, quando, se tem êxito, consegue fazer com que o mundo retroceda, segundo ela.

O que gosto em franzir as pálpebras nesses banhos de luz é que começo a perceber as coisas de maneira muito diferente. Gosto sobretudo do momento em que o contorno das coisas se borra e parecem perder volume.

Quando o sol brilha intensamente, como hoje, posso chegar mais rápido a esse ponto onde tudo se transforma e eu me encontro em meio a imagens planas, como coladas a uma lâmina de luz. Pela simples pressão de minhas pálpebras, consigo fazer com que o mundo retroceda e às vezes, inclusive, esmagá-lo contra esse fundo luminoso. Até a música da festa acaba por se estilhaçar contra esse pano de fundo cegante (Alcoba, 2008, p. 18, tradução nossa).¹³

Observa-se nessa *arte da evasão* que o resultado positivo que consegue alcançar é análogo à experiência do espectador no cinema: essas imagens planas plasmadas em uma lâmina de luz, contra uma tela de fundo, mas imagem em movimento. E fugaz, considerando-se que fogem ao enquadre se a menina *perde* o jogo.

Se consigo fazê-lo, me esforço para permanecer assim tanto tempo quanto seja possível. Mas esse enquadre tão particular se desajusta em seguida, às vezes assim que é alcançado. Hoje, inclusive, até as formas das coisas resistem a mim. Muito rapidamente tudo volta a inflar-se e tomar corpo e o livro de luz em que me encontrava desaparece. [...]

Volto a jogar longe tudo o que me rodeia para que se faça em pedaços contra o pano de fundo. Meu avô incluído. Desta vez, tudo é rapidamente esmagado, como se eu tivesse podido avaliar a breve experiência adquirida (Alcoba, 2008, p. 18-19).¹⁴

¹³ “Lo que me gusta de fruncir los párpados en estos baños de luz, es que empiezo a percibir las cosas de manera muy diferente. Me gusta sobre todo el momento en que el contorno de las cosas se desdibuja y parecen perder volumen. Cuando el sol brilla intensamente, como hoy, puedo llegar más rápido a ese punto en que todo se transforma y yo me encuentro en medio de imágenes planas, como pegadas a una lámina de luz. Por la sola presión de mis párpados, consigo hacer que el mundo retroceda y a veces, incluso, aplastarlo contra ese fondo luminoso. Hasta la música de fiesta termina por estrellarse contra ese telón enceguecedor” (Alcoba, 2008, p. 18).

¹⁴ “Si logro hacerlo, me esfuerzo por quedarme así tanto tiempo como sea posible. Pero ese encuadre tan particular se desajusta en seguida, a veces tan pronto como se lo alcanza. Hoy, incluso, las formas de las cosas se me resisten. Muy rápidamente, todo vuelve a inflarse y tomar cuerpo y el libro de luz en que me hallaba desaparece. [...] Vuelvo a arrojar



Apreender o instante em imagem, nesse caso fotográfica, é também o que Laura busca, em outro jogo, quando simula capturar a imagem do engenheiro, com uma velha câmera sem filme, no enquadre da janela de seu quarto, que se encontra na penumbra, e onde não há imagens dignas de serem preservadas. “Que poderia alguém fotografar neste quarto?” (Alcoba, 2018, p. 38, tradução nossa).¹⁵ A luz se encontra fora, para além de onde se encontra a menina e, nesse caso, sua intenção é oposta àquela que a motiva em situações dolorosas. Aqui a intenção é perpetuar o momento e não evadir-se dele. Do escuro pra a claridade, situação distinta a do *jogo de cinema*, quando está ao sol tendo que enfrentar a escuridão: jogos de claro/escuro. De qualquer forma, também no jogo de *capturar o instante de luz*, Laura terá que lidar com a dor.

Dou alguns passos mais até a janela pois, evidentemente, com a minha câmera se vê muito melhor o que se encontra lá fora.

É então quando ouço os passos do Engenheiro que volta dos fundos da casa e se dirige à cozinha. Deveria passar logo em seguida em frente à janela do meu quarto. Estou contente de ter esta câmera: através da minha lente poderei olhar para ele sem manter os olhos fixos nele, como uma idiota. Detrás da câmera me sinto um pouco mais protegida. [...]

Eu o vejo aparecer no diafragma, mas ele parece não ter percebido que estou aqui. Justo no momento em que o Engenheiro se prepara para abandonar o pátio, antes de que ele desapareça na cozinha, faço um ruído ínfimo, “clique!”, para chamar sua atenção, ao mesmo tempo em que lhe dedico, sob a caixa negra colada contra meu rosto, um sorriso enorme (Alcoba, 2008, p. 39, tradução nossa).¹⁶

Menos traumática é a situação do jogo que propõe à Diana: a criação de palavras cruzadas e, de ordem mais prática, a brincadeira que consiste em uma espécie de jogo de amarelinha, que tem por finalidade observar se o grupo familiar está sendo observado ou seguido:

Nos detemos várias vezes pelo caminho, para ver se alguém nos segue. [...] De minha parte, aprendi a disfarçar esses atos de prudência sob o disfarce de um jogo.

lejos todo lo que me rodea para que se haga trizas contra el telón de fondo. Mi abuelo incluido. Esta vez, todo se aplasta rápidamente, como si yo hubiera podido aquilatar la breve experiencia adquirida” (Alcoba, 2008, p. 18-19).

¹⁵ “¿Qué podría fotografiar uno en este cuarto?” (Alcoba, 2008, p. 38).

¹⁶ “Yo doy algunos pasos más hacia la ventana pues, evidentemente, con mi cámara uno ve mucho mejor lo que se encuentra afuera. Es entonces cuando oigo los pasos del Ingeniero que vuelve del fondo de la casa y se dirige a la cocina. Debería pasar muy pronto frente a la ventana de mi pieza. Estoy contenta de tener esta cámara: a través de mi lente podré mirarlo sin dejar los ojos fijos sobre él, como una idiota. Detrás de la cámara, me siento un poco más protegida. [...] Yo lo veo aparecer en el diafragma, pero él no parece haberse dado cuenta de que estoy aquí. Justo en el momento en que el Ingeniero se apresta a abandonar el patio, antes de que él desaparezca en la cocina, yo hago un ruido ínfimo, “¡clique!”, para llamar su atención, al tiempo que le dedico, bajo la caja negra pegada contra mi cara, una enorme sonrisa” (Alcoba, 2008, p. 39).



Me adianto, encadeando três saltinhos, logo bato palmas e me viro de repente, pulando com os pés juntos. Entre a casa da minha avó e a casa de seu irmão Carlitos, tenho tempo de fazê-lo umas dez vezes, comprovando, assim, que ninguém nos descobriu e nos persegue (Alcoba, 2008, p. 16, tradução nossa).¹⁷

O jogo se constitui, portanto, em refúgio e necessidade, além de reforçar que se trata da experiência de uma criança, a qual só consegue interagir ou com a vizinha infantilizada, vítima de assédio; ou com outras crianças se estas também se encontram na mesma situação, compartilhando da mesma dor, o que se pode observar quando Laura e a mãe encontram outra mãe militante acompanhada de sua filha. As meninas não trocam palavra, mas se reconhecem e sorriem uma a outra.

Já estava nos esperando uma mulher, igualmente acompanhada de uma menina, mais ou menos da mesma idade que eu. Nunca a tinha visto antes, mas sorri para ela e ela respondeu ao meu sorriso. Estava provavelmente em uma situação semelhante à minha. Mas em todo caso, só o olhar dela me bastou para compreender que ela vivia também no medo. E o medo seria o mesmo depois, eu sabia, e por todo o tempo que aquilo durasse, mas como me confortou ver aquela outra menina. Foi como se aquele dia, entre as duas, durante um trecho do caminho, tivéssemos carregado juntas o peso do medo. Naturalmente, nos pareceu então um pouco menos pesado (Alcoba, 2008, p. 73, tradução nossa).¹⁸

Ainda em *A noite dos generais*, observamos que o autor dedica o capítulo “Geração Perdida” a dar destaque às crianças que *sobraram* após o golpe. Contabilizaram-se no período pós-ditatorial cerca de sete mil crianças em circunstância de *abandono forçado*. De acordo com Passos (1986), não são poucos os depoimentos que atestam as consequências psicológicas e emocionais em crianças que viram seus familiares levados, constituindo-se em traumas irreparáveis. Segundo o autor, a Sociedade Argentina de Pediatria ainda não encontrou parâmetros para definir esses distúrbios psicológicos (Passos, 1986, p. 103). Sendo assim, é dever do leitor e do pesquisador contemporâneo dar espaço e voz a essas crianças, que se viram sozinhas sem terem sido abandonadas; órfãs sem terem tido os pais enterrados; desamparadas por um Estado que não era inexistente, mas um Estado que negligenciava a

¹⁷ “Nos detenemos varias veces por el camino, para ver si alguien nos sigue. [...] 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” (Alcoba, 2008, p. 16).

¹⁸ “Ya estaba esperándonos una mujer igualmente acompañada de una nena, más o menos de la misma edad que yo. Nunca la había visto antes, pero le sonreí y ella respondió a mi sonrisa. Estaba probablemente en una situación semejante a la mía. Pero en todo caso, sólo su mirada me bastó para comprender que ella vivía también en el miedo. Y el miedo sería el mismo después, yo lo sabía, y por todo el tiempo que aquello durara, pero cómo me confortó ver a aquella otra niña. Fue como si aquel día, entre las dos, durante un tramo del camino, hubiéramos cargado juntas con el peso del miedo. Por supuesto, nos pareció entonces un poco menos pesado” (Alcoba, 2008, p. 73).



segurança dos cidadãos e, ainda, “um Estado que oculta informação, negando-a sistemicamente, e no qual não é possível depositar confiança.” (PASSOS, 1986, p. 106).

A narrativa memorialista assume, portanto, a função de compreender o passado, nesse caso, para que aquelas crianças compreendam o processo que lesou seu círculo familiar em sua integridade, e para que, em conjunto com historiadores e escritores, escrevam a história que por tanto tempo esteve oculta.

Memórias do Calabouço

Durante períodos repressivos a censura é prática comum. É estratégia que faz parte do planejamento militar impedir o livre diálogo, reduzindo as possibilidades de rebelião contra o sistema vigente, assim como a perseguição e a intolerância a manifestações artísticas, notoriamente às de cunho político. O histórico de ditaduras militares na América Latina dá conta do aniquilamento de milhares de vidas, perseguição a poetas, escritores e músicos, calando essas vozes da sociedade. Contudo, há resistência, histórias de luta contra a opressão foram vividas e escritas, e muitas delas surgiram bem debaixo do nariz do Estado.

Consideramos *memórias do calabouço* os escritos posteriores aos anos de chumbo que seguem surgindo ano após ano desde então, bem como as memórias que foram roubadas durante os anos de silenciamento. E não se restringem às narrativas desse período na América Latina. Nesse sentido, um dos melhores exemplos desta vertente narrativa é *O Diário de Anne Frank* (1942-1944), que apesar de ter sido escrito durante o período nazista, foi publicado pelo pai da menina Anne em 1947 e hoje é uma obra de referência sobre memórias da repressão. Assim como Anne Frank, muitas outras pessoas chegaram a registrar acontecimentos cotidianos nestes períodos, alguns de forma descritiva, outros de forma disfarçada, escritores de fato ou não.

O calabouço se apresenta em *La casa de los conejos* também na justificativa de seu título em espanhol, distinto do título original, em francês. Na casa de Diana e Daniel, os militantes constroem uma espécie de bunker disfarçado entre as paredes para esconder a prensa clandestina. Para justificar tais reformas, os membros da organização decidem montar no local uma criação de coelhos. Com a desculpa de comercializar a carne como iguaria, arranjavam também uma maneira de transportar os periódicos, nas mesmas viagens da



camionete em que iam as carnes a serem distribuídas. Assim, talvez pudessem passar por alguma eventual fiscalização. O calabouço abarca, então, neste cenário, toda a liberdade de imprensa e de comunicação, os segredos e o medo da descoberta pelos agentes da *Alianza Argentina Anticomunista* (AAA).

Dentro de uma perspectiva que contempla os escritos memorialísticos, independente de seu tempo, consideramos a obra de Alcoba um referencial, a qual salienta os movimentos da memória como o lembrar e o esquecer, lembrar para esquecer, esquecer para lembrar. Assim como Márcio Seligmann-Silva aponta que em Nietzsche e Benjamin “A verdade [...] parece não se encontrar mais na *aletheia* (verdade em grego), mas sim em *Letes*, no esquecimento” (Seligmann-Silva, 2003, p. 61), entendemos que não existe de fato a possibilidade daqueles que não viveram a experiência poder apreendê-la, conhecer o passado exatamente como foi. Necessitamos de diferentes olhares e perspectivas para tentarmos alcançar minimamente essa dimensão. Contudo, há que se recordar que as narrativas pessoais são, evidentemente, subjetivas, e a experiência particular é indivisível. O autor aponta ainda que “[a] tarefa da memória deve ser compartilhada tanto em termos da memória individual e coletiva como também pelo registro (acadêmico) da historiografia” (Seligmann-Silva, 2003, p. 63).

A obra *Manèges* (Passeios), que é traduzida tendo por título *La casa de los conejos*, possui essa dualidade que caracteriza a diferenciação da mudança. Quando Laura Alcoba vai para a França, ainda criança, passa por um processo de assimilação de outra cultura. Além da significativa mudança de maneira geral, Alcoba aprende o francês, e este passa a ser seu idioma principal. Assim, é possível entender o porquê da escolha da autora, ao falar sobre de um momento vivido em território argentino em um idioma diferente de sua língua materna: assim como a história narrada, o idioma é também parte do seu passado. Entendemos esse processo compulsório como um silenciamento. O silenciamento cultural pelo qual muitos exilados passaram, ao serem obrigados a abandonar sua terra natal, deixar seus países em busca de sobrevivência, algo ainda frequente, por inúmeros motivos.

Trata-se de um apagamento não apenas da memória, durante o período. Como citado anteriormente, muitas pessoas foram desaparecidas e até hoje não se sabe onde estão: se estão vivas ou mortas. Muitos corpos sem identificação foram encontrados, espalhados pelo país de Laura, e a própria identidade se tornou um risco de vida para muitos, como no caso de seus pais, que precisaram de documentos falsos para driblar os membros da AAA. Em



determinado ponto da narrativa, Laura, convidada pela vizinha para conhecer sua casa, é questionada sobre o seu sobrenome, pergunta para a qual a menina não tem resposta. Tem, isso sim, consciência de que não pode revelar a identidade que aponta para os pais. E, como seus documentos ainda não estavam prontos, ela não sabia qual era seu nome falso. Sem saída, Laura responde que seus pais não têm sobrenome. Ante a insistência da pergunta, responde que, agora se lembra: “Não, meu papai e minha mamãe não têm sobrenome. São o senhor e a senhora Nadadenada. Como eu” (Alcoba, 2008, p. 45, tradução nossa).¹⁹

Muitos relatos demoram décadas a vir à tona, Jacobo Timerman, por exemplo, em seu livro *Prisioneiro sem nome, cela sem número* (1982), faz um relato detalhado sobre sua prisão em um período em que o trauma era recente. Em 1971, Timerman fundou o jornal *La Opinión*, que veiculava notícias e críticas explícitas e contundentes contra o governo. Em 1977 o jornal foi expropriado pelos militares, que se apropriaram do veículo de comunicação e seguiram veiculando matérias sob o mesmo nome *La Opinión*, mas representando ideais totalitários e contrários ao objetivo inicial do jornal. No mesmo ano, o jornalista foi preso sob a acusação de ter relação com Os *Montoneros*. Timerman foi torturado e mantido preso em um cárcere clandestino²⁰ até 1980, quando foi liberado devido à pressão internacional por sua soltura. Passou por choques diários, frio, isolamento, fome, espancamentos, interrogatórios e inúmeras acusações cotidianas sobre planos fantasiosos. Sobrevive para contar o terror de ter o corpo mutilado e a vida dilacerada, tornando-se um grande expoente do testemunho do trauma que marcou a nação argentina.

Com o fim da ditadura, pela eleição do advogado que defendeu presos políticos, Raúl Alfonsín, as vítimas viram a oportunidade de denúncia e de reivindicação de justiça pelo que haviam passado. O então presidente criou a CONADEP, Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas e dissolveu a Lei da Anti-Anistia, que protegia os militares acusados no período pós-ditadura. A partir daí, diversos processos contra os militares foram sendo montados e registrados graças aos relatos das vítimas, que possibilitaram que mais de 1700 militares fossem processados. Nas palavras de José Meirelles Passos:

[...] graças a esses relatos, eles condenaram - num julgamento inédito na história do continente americano - não apenas cinco dos mais altos comandantes militares da

¹⁹ “No, mi papá y mi mamá no tienen apellido. Son el señor y la señora Nadadenada. Como yo” (Alcoba, 2008, p. 45).

²⁰ Durante a ditadura, foram criados no mínimo 364 campos de concentração e centros clandestinos de detenção e extermínio.



ditadura, entre eles dois ex-presidentes da República. Mais do que isso, a Justiça condenou - por unanimidade - todo um regime (Passos, 1986, p. 8).

Contudo, em 1987, foi assinada a *Lei del Punto Final*, que limitou o período de acusações contra os agentes da ditadura. Segundo Seligmann-Silva “[e]ssa lei tornou legítimo o sequestro, o fazer desaparecer, a tortura e até o assassinato” (Seligmann-Silva, 2003, p. 84). Assim, uma página encerrada tem desfecho parcialmente satisfatório, por conta de uma ação que proibiu que as vítimas seguissem buscando justiça, desencorajando tantos que ainda tinham palavras e nomes atravessados na garganta.

O papel da literatura dentro deste breve apanhado que fizemos, é fundamental no processo de rememoração, como já afirmado. A lembrança em conjunto com registros escritos, nos possibilita selar um passado doloroso e ficar atentos ao presente, para que o futuro não repita os mesmos processos sangrentos. Através do livro de Alcoba, podemos compreender a trajetória de uma criança cuja infância lhe foi subtraída, tendo a inocência substituída por uma cautela extrema e o medo constante de que os “monos” da AAA entrassem onde quer que ela estivesse e levassem sua família.

A narrativa de Alcoba dá conta não apenas do trauma da menina Laura, mas também resgata Diana, a mulher que acolheu durante certo período mãe e filha e que, ao longo da narrativa parece representar uma imagem materna mais forte para a protagonista do que sua própria mãe, da qual pouco sabemos e que pouco interage, *encarcerada* que está por boa parte da narrativa na pequena sala oculta atrás da criação de coelhos, envolvida com a impressão do jornal clandestino. E é sintomático que evite o abraço da mãe, e que involuntariamente vomite sobre o pai, na segunda e última vez em que o visita no cárcere, quando a avó insiste que a menina o abraçe.

Minha mãe seguramente acaba de chegar. [...] levanto a vista para uma mulher que se parece muito com aquela que esperamos – a atitude do meu avô, aliás, confirmo – mas que a mim me custa reconhecer.

Minha mãe já não se parece à minha mãe. É uma mulher jovem e magra, com cabelos curtos e vermelhos, de um vermelho muito vivo que eu nunca havia visto em nenhuma cabeça. Tenho um impulso de retroceder quando ela se inclina para me abraçar.

– Sou eu, mamãe... Você não me reconhece? É por causa dessa cor de cabelo... [...] Uma vez mais, volto a apertar as pálpebras, tão forte quanto posso muito mais forte que antes. Inútil. De agora em diante, eu sei, a luz não estará do meu lado (Alcoba, 2008, p. 19, tradução nossa).

Alguns passos mais e aí estou, dominada por um desconforto e um calafrio que tento conter. É a náusea, tão surpreendente quanto poderosa. Meu estômago convulsiona



violentamente, mas consigo, no entanto, dar uns passos mais até me agarrar a uma das mangas azuis do uniforme do meu pai. Já chegada junto a ele, vomito em seu ouvido (Alcoba, 2008, p. 61, tradução nossa).²¹

Pouco tempo depois da partida de ambas, os militares organizaram uma operação e abriram fogo contra “a casa de los conejos”, na qual estavam Diana e sua filha de três meses, Clara Anahí Mariani Teruggi. Nos registros oficiais, os nomes dos membros assassinados dos *Montoneros* foram divulgados, mas não houve menção à criança. Supõe-se que tenha sido sequestrada e criada por alguma família vinculada ou não aos militares. Daniel, seu companheiro, que se encontrava no trabalho no momento do ataque, foi assassinado por forças militares oito meses depois, ao entrar em outra casa, na mesma rua.

María Isabel Chorobik de Mariani, avó de Clara Anahí, passou o resto de sua vida procurando pela neta. Foi uma das fundadoras da organização *Las Madres de La Plaza de Mayo*, a primeira fundação que passou a questionar o sequestro das crianças e a protestar contra a violação dos direitos humanos, mobilizadas na Plaza de Mayo, em frente à Casa Rosada, sede da presidência argentina. O governo as considerou subversivas e muitas foram sequestradas e torturadas por ordem de Alfredo Astiz e Jorge Rafael Videla. O movimento segue ativo e, até o presente, suas ações resultaram na localização de 130 crianças.

Referências

- ALCOBA, Laura. **La casa de los conejos**. Traducción: Leopoldo Brizuela. Argentina: Edhasa, 2008.
- ARFUCH, Leonor. **Memoria y autobiografía**. Exploraciones en los límites. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BARTHES, Roland. **Diário de luto**. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

²¹ “Mi madre seguramente acaba de llegar. [...] alzo la vista a una mujer que se parece mucho a aquella que esperamos — la actitud de mi abuelo, de hecho, lo confirma — pero que a mí me cuesta reconocer. 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. —Soy yo, mamá... ¿No me conocés? Es por este color de pelo... [...] Una vez más, vuelvo a fruncir los párpados, tan fuerte como puedo, mucho más fuerte que antes. Inútil. Desde ahora, lo sé, la luz no estará de mi lado” (Alcoba, 2008, p. 19); “Algunos pasos más y ahí estoy, presa de una descompostura y de un escalofrío que trato de contener. Es la náusea, tan sorpresiva como poderosa. Mi estómago se convulsiona violentamente, pero consigo sin embargo dar unos pasos más hasta aferrarme a una de las mangas azules del uniforme de mi padre. Llegada junto a él, le vomito en la oreja” (Alcoba, 2008, p. 61).



- BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- CALEGARI, Lizandro Carlos. Testemunho, trauma e identidade em *Que bom te ver viva*, de Lúcia Murat. **Amerika** [online], n. 8, julho/2013, Disponível em: <https://journals.openedition.org/amerika/4054>. Acesso em 02/09/2022.
- CALVEIRO, Pilar. **Poder e desaparecimento**. Tradução de Fernando Correa Prado. São Paulo: Boitempo, 2013.
- DI MEGLIO, Estefanía Luján. Configuraciones de la lengua en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba. **Catedral Tomada**: Revista de crítica literaria latinoamericana. Vol 5, Nº 9, 2017. p. 460-495. Disponível em: <https://catedraltomada.pitt.edu/ojs/catedraltomada/article/view/222>. Acesso em: 21/02/2023.
- FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2017.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- JELIN, Elizabeth. Historia, memoria social y testimonio - o la legitimidad de la palabra. **Iberoamericana**, I, 1, (2001), p.87-97.
- KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson.; SAFATLE, Vladimir. (org). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 123-132.
- KLÜGER, Ruth. Verdade, mentira e ficção em autobiografias e romances autobiográficos. In: **Em primeira pessoa**: abordagens de uma teoria da autobiografia. Organização: Helmut Galle, Ana Cecilia Olmos, Adriana Kanzevolsky, Laura Zuntini Izarra. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009. p. 21-30.
- LACAPRA, Dominick. **Escribir la historia, escribir el trauma**. Ediciones Nueva Visión: Buenos Aires, 2005.
- MENESTRINA, Enzo Matías. La experiencia del exilio determina y deja una huella para siempre: entrevista a la escritora Laura Alcoba. **Anclajes**, vol. 24, núm. 2, pp. 63-78, 2020. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=22462928005> . Acesso em: 14/10/2022.
- MONTERO, Rosa. **A louca da casa**. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2004.
- NORA, Pierre. **Entre memória e história**. A problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. *Proj. História*. São Paulo (10), dez. 1993.
- PASSOS, José Meirelles. **A Noite dos Generais**: Os bastidores do terror militar na Argentina. 2ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- SARLO, Beatriz. **Tempo Passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia da Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura**: o Testemunho na Era das Catástrofes. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.
- TIMERMAN, Jacobo. **Prisioneiro sem nome, cela sem número**. Tradução: Richard Goodwin. Rio de Janeiro: Codecri. Col. Edições do Pasquim. 1982.



UMBACH, Rosani Ketzer. Violência, memórias da repressão e escrita. In: **Escritas da violência**, vol. 1: o testemunho. Organização: Márcio Seligmann-Silva, Jaime Ginzburg, Francisco Foot Hardman. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 217-228.

