



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Verônica da Silva Sobreira Lisbôa

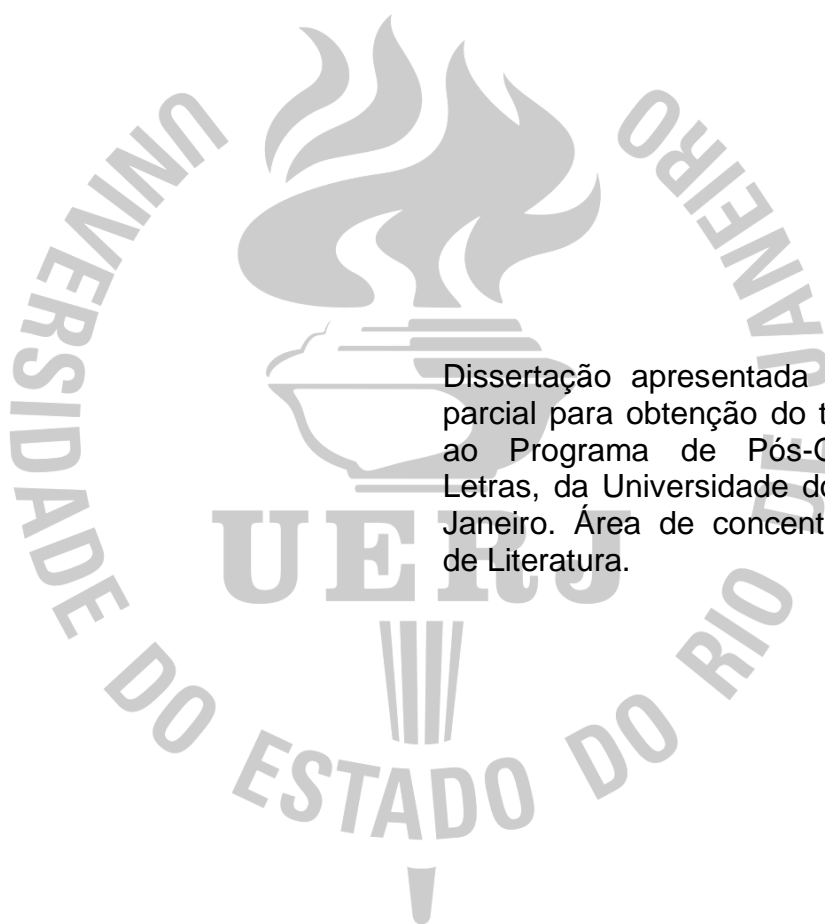
O exercício da memória: da autobiografia à autoficção na literatura contemporânea de Brasil e Argentina

Rio de Janeiro

2018

Verônica da Silva Sobreira Lisbôa

O exercício da memória: da autobiografia à autoficção na literatura contemporânea de Brasil e Argentina



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Rita de Cássia Miranda Diogo

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

L769 Lisboa, Verônica da Silva Sobreira.
O exercício da memória : da autobiografia à autoficção na literatura contemporânea de Brasil e Argentina / Verônica da Silva Sobreira Lisboa. – 2018.
76 f. : il.

Orientadora: Rita de Cássia Miranda Diogo.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Sanches Neto, Miguel, 1965- – Crítica e interpretação - Teses.
2. Sanches Neto, Miguel, 1965-. Chove sobre minha infância - Teses.
3. Alcobia, Laura, 1968- - Crítica e interpretação - Teses.
4. Alcobia, Laura, 1968-. La casa de los conejos - Teses.
5. Literatura comparada – Brasileira e argentina - Teses.
6. Literatura comparada Argentina e brasileira – Teses.
7. Autobiografia na literatura – Teses.
8. Memória na literatura – Teses. I. Diogo, Rita de Cássia Miranda. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. Iii. Título.

CDU 82.091

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Verônica da Silva Sobreira Lisbôa

O exercício da memória: da autobiografia à autoficção na literatura contemporânea de Brasil e Argentina

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 28 de setembro de 2018.

Banca Examinadora:

Prof.^aDra. Rita de Cássia Miranda Diogo (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof.^a Dra. Ana Cláudia Viegas
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Luciano Prado da Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho, mais do que tudo, aos seres que amo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Prof.^a Dra. Rita de Cássia Miranda Diogo pela disponibilidade, pela pressão no momento certo, por me apoiar em um momento difícil, quando desistir parecia ser o mais fácil.

Aos professores Dra. Ana Cláudia Viegas e Dr. Luciano Prado da Silva, da banca examinadora da minha dissertação, agradeço pela disponibilidade com prazos tão apertados e as orientações de mudanças que foram extremamente edificantes.

À minha companheira, amiga, esposa e meu amor Mirela Lisbôa Sobreira, por todo apoio e dedicação a mim e aos meus projetos de vida. Por estar comigo nas horas difíceis, por não me deixar desistir.

À minha família, em especial a minha mãe Almerinda da Silva Sobreira, por ser uma mulher guerreira, um exemplo de luta, e todo carinho, amor e dedicação que me deu e me dá nestes 50 anos da minha existência.

Aos meus voduns, porque a força que me move vem de vocês.

Agradeço ao mundo por mudar às coisas, por nunca as fazer da mesma forma, se não fosse assim não teríamos o que pesquisar, o que descobrir e o que fazer, pois através disso consegui concluir a minha dissertação.

A todos aqueles que de alguma forma estiveram e estão próximos a mim, fazendo esta vida valer cada vez mais a pena.

Escreve claro quem concebe ou imagina claro; com vigor, quem com vigor pensa.
Afinal, a língua é um vestido transparente do pensamento.

Unamuno

RESUMO

LISBÔA, Verônica da Silva Sobreira. *O exercício da memória: da autobiografia à autoficção na literatura contemporânea de Brasil e Argentina*. 2018. 76 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

O objetivo do presente estudo é propor uma leitura de duas obras da literatura contemporânea de Brasil e Argentina, são elas: *Chove sobre minha infância* (2015) de Miguel Sanches Neto e *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, na hipótese de nestes romances, os autores, a partir de fatos pessoais e históricos, aproximam-se da autoficção ao recriarem as experiências de suas vidas por meio da memória. No intervalo entre o tempo da experiência e o tempo da escrita e a meio caminho entre o documento e a ficção. Trata-se de histórias que chegam perto dos sentidos do passado e do presente de uma forma criativa e imaginativa, para além do protocolo da história oficial. Para tanto, esta dissertação se apoiará nos seguintes conceitos teóricos: memória, sob a perspectiva de Tzvetan Todorov, em *Los abusos de la memoria* (2000) e Elizabeth Jelin, em *Los trabajos de la memoria* (2002); Autobiografia de Philippe Lejuene em *O pacto autobiográfico de Rousseau à internet* (2014); de autoficção de Manuel Alberca em *El pacto ambíguo: de la novela autobiográfica a La autoficción* (2013) e de “espaço biográfico” de Leonor Arfuchem *O espaço biográfico dilemas da subjetividade contemporânea* (2010).

Palavras-chaves: Autobiografia. Autoficção. Ditadura. Infância. Memória. Narração.

RESUMEN

LISBOA, Verônica da Silva Sobreira. *El ejercicio de la memoria: de la autobiografía a la autoficción en la literatura contemporánea de Brasil y Argentina*. 2018. 76 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018

El objetivo del presente estudio es proponer una lectura de dos obras de la literatura contemporánea de Brasil y Argentina. Son ellas: *Chove sobre a minha infância* (2015) del brasileño Miguel Sanches Neto y *La casa de los conejos* (2008) de la argentina Laura Alcoba, y en la hipótesis de que en estas novelas, los autores a partir de hechos personales e históricos, se acercan a la autoficción al recrear las experiencias de sus vidas en el intervalo entre el tiempo de la experiencia y el tiempo de la escritura, a medio camino entre el documento y la ficción. Son historias que llegan cerca de los sentidos del pasado y del presente de una forma creativa e imaginativa, más allá del protocolo de la historia oficial. Para ello, esta disertación se apoyará en los siguientes conceptos teóricos: memoria, bajo la perspectiva de Tzvetan Todorov, en *Los abusos de la memoria* (2000) y Elizabeth Jelin, en los *trabajos de la memoria* (2002); autobiografía de Philippe Lejeune en *O pacto autobiográfico de Rousseau a internet* (2014); de autoficción de Manuel Alberca en *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción* (2013) y de "espacio biográfico" de Leonor Arfuch *O espaço biográfico dilemas da subjetividade contemporânea* (2010).

Palabras claves: Autobiografía. Autoficción. Dictadura. Niñez. Memória. Narración.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	15
2 ESPAÇO BIOGRÁFICO, BIOGRAFIA, AUTOBIOGRAFIA E AUTOFICÇÃO ..	20
2.1 Sobre “espaço biográfico”, biografia e autobiografia.....	20
2.2 Autobiografia e autoficção	23
2.3 Memória e Autoficção	27
3 <i>LA CASA DE LOS CONEJOS: NARRANDO A DUAS VOZES</i>	29
3.1 A ditadura na América Latina.....	30
3.2 História e memória da ditadura argentina.....	33
3.3 A cumplicidade das vozes narrativas.....	40
3.4 Memória de “los conejos”	52
4 <i>CHOVE SOBRE MINHA INFÂNCIA</i>	59
4.1 A representação da memória	61
5 ALGUMAS PERSPECTIVAS COMPARADAS ENTRE AS NARRATIVAS.....	66
CONCLUSÃO	70
REFERÊNCIAS	74

INTRODUÇÃO

Más vale tarde que nunca,
esto es una granverdad,
pero escuchemosla voz
de los que estuvieron
y ya no están.

(Francisca Adame, la poetisa de la memoria -La Victoria, 1922)

A trajetória desta dissertação começa no Programa de Pós-Graduação *Lato Sensu* de Estudos Literários da Faculdade de Formação de Professores da UERJ, campus São Gonçalo em 2014, a partir de um artigo feito para a disciplina “Literatura e outras linguagens”, ministrado pela Prof. Dr^a. Maria Cristina Ribas. Na época, o foco foi o romance, um dos *corpus* desta dissertação e um filme. Foi então que na busca de um suporte para um trabalho inicial, o livro *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba (2008) pareceu ser uma escolha instigante. A partir da narrativa literária e da fílmica fui construindo um artigo e este foi se transformando no projeto de mestrado. As questões surgidas dentro do projeto procuravam dar conta de comonarradores aparentemente “infantis” poderiam lembrar e recontar eventos ocorridos na mais tenra idade. Como contornar a questão? O problema proposto era a ditadura sob o olhar da criança, que era pano de fundo destas narrativas.

Com o andamento dos estudos no mestrado, um importante conceito foi apresentado e a partir deste momento, respostas para a pesquisa começaram a ser vislumbradas. O conceito é o de autoficção, termo usado na crítica literária para se referir a uma forma de autobiografia ficcional. Quarenta anos depois do surgimento do neologismo autoficção, a crítica ainda não consegue defini-lo totalmente. O termo foi cunhado por Julien Serge Doubrovsky¹, professor, crítico e escritor francês. Doubrovsky abre esse espaço de percepção do texto autobiográfico, quando, em seu romance *Fils*, apresenta um romance com identidade onomástica entre autor, narrador e personagem. Autoficção combina dois estilos paradoxalmente contraditórios: o de autobiografia e ficção. Autoficção é, principalmente, um gênero associado a autores franceses contemporâneos, entre eles: Christine Angot,

¹http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491572180.pdf

Marguerite Duras, Guillaume Dustan, Alice Ferney, Annie Ernaux, Hervé Guibert, Olivia Rosenthal, Anne Wiazemsky Catherine Millet, e Vasilis Alexakis. Outros exemplos são o autor indiano Charu Nivedita e a japonesa Hitomi Kanehara. No Brasil, a prática da autoficção é recorrente na literatura contemporânea. *Ribamar*, de José Castello, *Divórcio*, de Ricardo Lísias, *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy, *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, são exemplos de autoficções brasileiras. Tal conceito vem promovendo um amplo debate nos estudos literários brasileiros.

É a partir deste conceito, pela perspectiva de Manuel Alberca em *El pacto ambíguo: de la novela autobiográfica a la autoficción* (2013), - os estudos de Alberca refletem muito a teoria de Serge Doubrovsky, do estudo sobre a memória por Tzvetan Todorov em *Los abusos de la memoria* (2000), e Elizabeth Jelin em *Los trabajos de la memoria* (2002), da teoria sobre a autobiografia por Philippe Lejeune em *O Pacto Autobiográfico De Rousseau à Internet* (2014) e de “espaço biográfico” de Leonor Arfuch em *O Espaço Biográfico Dilemas da Subjetividade Contemporânea* (2010), que esta dissertação será desenvolvida.

Na literatura, não é tarefa fácil estabelecer fronteira entre ficção e realidade e ao pensar nas narrativas aqui em estudo, observa-se a mescla destes elementos, a realidade de fatos históricos e pessoais com elementos ficcionais para a construção de narrativa. É nesta construção que reside a possibilidade de “autoficcionalização”. *La casa de los conejos* se desenvolve em La Plata, Buenos Aires, no ano de 1975, principalmente. A protagonista/ narradora tinha em torno de sete ou oito anos e já vivia muitas situações complicadas que a fazia mudar de um lugar a outro com frequência. Seus pais eram militantes do grupo de guerrilheiros *montoneros*², e isto proporcionou uma infância difícil e perigosa para a menina. Laura Alcoba escreveu este livro na França, lugar de exílio dela e da mãe. No prefácio do livro, Alcoba adverte que não escreve essa história para lembrar "mas para esquecer um pouco" porque, em sua opinião, é "esquecendo-se que se avança", algo que ela realizou com o livro. Na verdade, a ideia que perpassa todo o romance é uma questão que se coloca nas primeiras páginas: "Por que alguns morreram e não eu?". E a resposta que aparece para ela é: "chance".

²Organização político-militar argentina e guerrilha urbana de esquerda, cujo propósito era o estabelecimento de um estado socialista na Argentina.

No terceiro capítulo desta dissertação, dedicado ao estudo desse livro, apresento o contexto histórico da ditadura tanto na América Latina, quanto no país de origem da autora. Tal contextualização é importante, pois ela é indissociável da narrativa de Alcoba, necessária, portanto, para que se entenda a história que a protagonista Laura conta.

Tendo em conta que nesse livro Alcoba retorna à infância, se faz necessário analisar nosso objeto de estudo a partir do conceito de memória, que ajudará a entender como ela narra os fatos com a voz e a visão de uma menina, já sendo adulta. Cabe destacar que o romance foi originalmente escrito em francês com o título original *Manèges, petite histoire argentine de Laura Alcoba (2007)*, e em 2008 foi traduzido ao espanhol pelo jornalista, escritor e tradutor argentino Leopoldo Brizuela e lançado na Argentina.

Segundo Manuel Alberca (2013), o conceito de autoficção representa aquelas narrativas ou relatos que contam fatos reais da história de uma pessoa, que poderiam ser considerados autobiográficos, mas que, ao mesmo tempo, incluem elementos fictícios. Mediante tal afirmação, também é possível dizer que a autoficção tem como fundamento a identidade visível ou reconhecida do autor, narrador e personagem. O romance é narrado em primeira pessoa, o narrador conta sua própria história, ou seja, o narrador é o protagonista:

una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor [...] Otras interpretaciones que tienden a considerar como autoficción cualquier relato novelesco en el que sean reconocibles materiales o contenidos autobiográficos. (ALBERCA, 2013. p.158).

Philippe Lejeune afirma que é difícil definir o que é autobiografia, porém, apesar das dificuldades impostas pelas análises e a semelhança com a biografia, o autor propõe que autobiografia é “uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”(2014. p.16). É difícil falar em autoficção sem retomar a autobiografia, há um limite tênue entre os dois conceitos. Em *La casa de los conejos*, tanto os conceitos de autobiografia, quanto o de autoficção se entrelaçam para contar uma história. Em entrevista já mencionada anteriormente, Laura Alcoba afirmou:

La materia prima es autobiográfica, completamente. Yo viví en la casa de los conejos de la que hablo. Los acontecimientos que se ven en la novela son auténticos, pero abordados desde mi subjetividad, desde la experiencia

infantil. La que habla es una niña de siete u ochoaños, y traté de volver a construir y a situarme en esa posición infantil. Allí hay una creación.³

Mediante tal afirmação, é possível perceber que esta narrativa se utiliza tanto do recurso de autobiografia quanto da autoficção para se apoiar nas proposições da autora/narradora. O princípio ficcional deste romance é no início a visão de uma menina de sete, oito anos; em contrapartida, partes da narrativa vão se mesclando com a voz narrativa da adulta que volta do exílio, revê seu lugar e quer contar uma história, que ao mesmo tempo pode ser libertadora e angustiante. Laura Alcoba afirmou que ao voltar à Argentina, após vinte sete anos de ausência, imagens e sensações muito precisas afloraram rapidamente em sua mente, em entrevista já mencionada anteriormente afirmou que o motivo “não era lembrar por lembrar”, por isso, ela não escreveu o livro como narrativa de testemunho, - ainda que alguns possam identificá-lo assim -, mas sim, como um romance. Essa é à sua maneira de entregá-lo ao leitor, este que tem o privilégio de perceber sua história como queira. Em entrevista, afirmou que queria que o leitor pudesse projetar e conviver com aquela menina que se escondeu naquela casa e guardou segredos.

Além de *La casa de los conejos*, há também outro romance como parte dessa dissertação, sendo este pertencente à literatura brasileira contemporânea, *Chove sobre minha infância* (2015) de Miguel Sanches Neto. O romance é narrado em primeira pessoa, o que supõe um narrador “autodiegético”⁴. É uma narrativa que se constrói a partir da memória do narrador, o qual avalia tudo pelo que passou sob uma ótica pessoal, centrada em seus sofrimentos. O autor coloca o leitor diante de um menino de extrema sensibilidade que, de certa forma, confronta e enfrenta o mundo depois da morte de seu pai, em sua luta desesperada contra a orfandade, não só a real, mas principalmente a cultural – ele vem de uma família de analfabetos, dedicada à agricultura, apesar de se sentir destinado ao mundo dos livros. Esta ausência do pai, morto na primeira infância, representa a própria ausência de uma herança cultural. O menino triste vai crescendo como observador de uma força negativa que o impede de ser ele mesmo. Esta força está encarnada

³<https://www.dw.com/es/laura-alcoba-un-libro-sobre-vivos-y-muertos/a-5373055>

⁴ Narrador que é personagem principal e que relata, na primeira pessoa, as suas experiências pessoais.

na figura do padrasto que nega seu projeto, sendo, portanto, uma figura forte, que representa para o protagonista a possível negação de um futuro melhor. Nesta narrativa, e apesar do contexto diferente em relação à narrativa de Laura Alcoba, a memória também é um elemento de reflexão que mistura fato e ficção.

É interessante perceber que mesmo se tratando de assuntos completamente diferentes, os dois romances se valem de memórias para contar as histórias de seus protagonistas. Em ambos, narrador e autor dividem o mesmo nome, o que já pressupõe o estabelecimento de um pacto com o leitor. Como bem afirma Lejeune:

É, portanto, em relação ao nome próprio que devem ser situados os problemas da autobiografia. Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu nome na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de autor: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito. (LEJEUNE, 2014, p. 23)

Apesar do tom memorialista e autobiográfico, por conta do uso de nomes reais, *Chove sobre minha infância* (2015) é um texto de ficção, que busca sua verossimilhança na realidade existencial, psicológica e histórica do próprio autor. É um livro escrito para comover o leitor.

Quanto à construção do livro mencionado acima, temos um romance montado a partir de uma linguagem simbólica, que assimila as linguagens da crônica, da poesia e do conto, o que confere à leitura do texto uma leveza e um ritmo cadenciado. É importante enfatizar que no romance de Miguel Sanches Neto, a escrita da memória é o fio condutor desse percurso, uma tentativa de recuperação do que se viveu, ainda que isso se demonstre sempre insuficiente, uma vez que o que já foi vivido é irrecuperável, sendo sua escrita uma reinvenção mais ou menos atrelada ao passado; como afirma o autor: “A lembrança permanece, latente, daí eu tentar dar-lhe espessura de linguagem” (Sanches Neto, 2015, p. 10). Neste romance, por vezes o narrador acha ser difícil confiar na memória, que afirma ser problemática.

Chove sobre minha infância (2015) é apresentado como romance, como registrado em sua capa e na folha de rosto, porém há um dado curioso sobre este livro: apesar de nesta análise ser usada a quinta edição, percebeu-se que na primeira edição, o miolo era diferente, pois continha fotos do arquivo pessoal do autor. O motivo da retirada deste material nas edições posteriores dá margem a duas

hipóteses: a primeira seria de ordem econômica, já que baratearia a edição, pois utilizar fotografias em um livro requer um trabalho mais específico e o torna custoso; a segunda seria de ordem narrativa, dado o fato de que se estabeleceria uma contradição entre a capa do livro, onde se lê a palavra “romance”, e o caráter documental das fotos contidas no miolo.

E por último é importante acrescentar que, apesar de terem em comum narradores que se utilizam das memórias da infância para construir suas narrativas, estas possuem contextos totalmente diferentes. Enquanto *La casa de los conejos* tem como pano de fundo a última ditadura argentina; *Chove sobre minha infância* passa pelo contexto rural brasileiro, fala sobre a carência escolarizada de cultura na formação de um indivíduo, sua luta para superar este obstáculo e a vitória sobre essas dificuldades.

Rumo aos caminhos da autoficção, espera-se construir um estudo sólido e convincente que esclareça e dilua algumas dúvidas deste conceito ainda bastante peculiar da Teoria da Literatura.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Narrativas são processos de interpretação de uma história e no processo de experiências pessoais e de grupo são fundamentais. *La casa de los conejos* (2008) é simbolicamente construída e interpretada a partir do presente, que se desdobra na narrativa pelas palavras, temas e formas escolhidas pela autora da narração do passado. Alcoba poderia ter narrado a tortura, o estupro, as apropriações ilegais, os sequestros e milhares de outras atrocidades, mas ela não o fez. Para ela, o essencial é pensar sobre os acontecimentos e as pessoas. "Rememorar" neste caso para Alcoba pode instituir o esquecimento.

Em *Los abusos de la memoria* (2000), Todorov dá conta dos processos de formação da memória, com a seguinte pergunta: "lembrar o quê?" "El acontecimiento recuperado puede ser leído de manera literal o ejemplar" (2000, p.30), em outras palavras, a memória literal permite que se viva o passado que passa a governar o presente, ou seja, é como viver continuamente o passado em vez de integrar e interagir com o presente, de modo que o primeiro é visto como sagrado e, nesse caso, a memória torna-se infrutífera. Já a memória exemplar está relacionada com o rememorar, o passado é tomado como um princípio orientador do presente, ele se converte em um princípio de ação para o presente. Uma vez restabelecido o passado, a pergunta de Todorov é: a que propósito serve o recordar? Afirma o autor:

A partir de lo dicho se impone una primera distinción: la que hay entre la recuperación del pasado y su utilización subsiguiente. Puesto que es esencial constatar que ningún automatismo vincula ambos los gestos: la exigencia de recuperar el pasado, de recordarlo, no nos dice todavía cuál será el uso que hará de él; cada uno de ambos actos tiene sus propias características y paradojas (TODOROV, 2000, 17)

Em vista disto, Todorov afirma que a memória literal pode causar danos e levar a riscos desnecessários, já a memória exemplar é potencialmente libertadora. Laura Alcoba constrói a memória pelo segundo dos dois caminhos indicados por Todorov, a memória exemplar. Laura narra a história de sua família a partir de sua experiência de infância em um período conturbado. Esta criança pode falar do medo, do sigilo, da incerteza, do terror ou da angústia, da inocência, simplicidade, gentileza e deslumbramento infantil, mas o faz, sobretudo, a partir da perplexidade de um pré-

adolescente que "deve" agir quase como um ativista engajado, que "deve" mentir e se esconder.

Já Elizabeth Jelin, socióloga e professora da Universidade de Buenos Aires, em pesquisas que giram em torno de “la memoria de represión”, fez trabalhos diretamente com famílias de mães, pais, avós e filhos de *montoneros* e também em outros setores argentinos que foram bastante afetados pela ditadura, e segundo ela:

[...] cada persona tiene “sus propios recuerdos”, que no pueden ser transferidos a otros. Esta singularidad de los recuerdos, y la posibilidad de activar el pasado en el presente es lo que define la identidad personal y la continuidad del sí mismo en el tiempo. (JELIN, 2002, p.19).

Com esta afirmação, Jelin (2002) sustenta que cada pessoa é dona de suas próprias memórias e que, diante disso, tais recordações podem ser “ficcionalis ou reais”. Em *Chove sobre a minha infância* (2015), percebe-se a reinterpretação de memórias do passado, assim como os sentidos e sentimentos que produzem as memórias da infância. A trama narrativa está ligada às recordações do personagem Miguel - já adulto – envolto na memória de um menino pobre, que sonhava em ser escritor. Já em *La casa de los conejos* (2008), esta reinterpretação de memórias do passado sob o olhar infantil recria os sentidos e sentimentos de algo que estava adormecido. Ambas as narrativas dão condições aos seus narradores de unificar realidade e ficção através da autoficção.

Na trama narrativa de Alcoba, essa busca pelo entendimento de certos acontecimentos é a representação de uma aflição: resgatar o passado - a luta dos pais, *montoneros* contra a ditadura argentina - para espantar seus fantasmas; já na narrativa de Sanches Neto, o fio condutor da memória está ligado ao universo rural do qual fazia parte, que não lhe oferecia outra possibilidade senão a de repetir a trajetória das demais pessoas que compartilhavam da mesma realidade: trabalhar na lavoura. Outro aspecto que remete à sua infância é que o autor ambienta espacialmente o romance em Peabiru, cidade onde foi criado – situada no noroeste do Paraná.

Memórias são elementos variáveis, inesperados. Qual mecanismo seguir? Cada imagem recordada ou contemplada é como um álbum de recortes: um rosto, um objeto, uma paisagem, estão dotados de uma grande potencialidade, e é a esta que se deve apelar. Essa rede de imagens permite atar cabos ou completar uma foto mental com os fios mais diversos, não importa que sejam nítidos ou apagados;

a ficção dos fatos fará o resto. As memórias dão identidade aos fatos narrados, ao ato de contar, e são encarregadas de sugerir que há algo mais, além ou por trás do que se narra. No reencontro do narrador com a sua suposta memória de infância, uma busca de desejos, importará tanto o que ocorreu, quanto o que poderia ter ocorrido.

Manuel Alberca em sua obra *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción* (2013), estuda uma série de narrativas hispano-americanas que se caracterizam pelas semelhanças entre autor, narrador e personagem. O autor assinala como ponto de partida o conceito do trabalho de Doubrovsky, já mencionado, e aponta para a obra de Unamuno, *Niebla*, como um precedente deste novo tipo de narração na Espanha. Além disso, também coloca a autoficção entre o romance e a autobiografia

Segundo Alberca (2013, 159), a autoficção pode ser considerada um “produto de engenharia literária”, que se elabora a partir de elementos autobiográficos e fictícios. Tal perspectiva tem relação com a autobiografia e o “conflito” que leva o romance a invadir o campo da autoficção, um “gênero” cada vez mais corrente na literatura “(...) dado que la autoficción se define como una relación entre la novela y la autobiografía, o sea, que no pertenece propiamente a ningún de los dos”. (Alberca, 2013, p.159).

Todos os romances são basicamente ficções, porém em alguns deles ficção e realidade se mesclam, como é o caso do romance de Laura Alcoba. Portanto, neste estudo, o conceito de autoficção tem alta relevância. Autoficção não são memórias, não são diários, não são biografias: assimila a autobiografia, os diários, as memórias, o ensaio, a novela, a filosofia, a poesia. É um território indefinido entre o real e o imaginado. Em certas ocasiões, é mais próxima à autobiografia propriamente dita; em outras, ao romance, sempre conectada de alguma maneira à experiência vivida. É a “escrita de si” que se diversifica e ocupa todos os espaços.

Autobiografia e autoficção são formas de narrar que, de certa forma, se conjugam; ambos os conceitos têm como base a mesma identificação entre autor, narrador e personagem principal. Sendo que na autoficção, o autor que conta sua própria história, agrega elementos fictícios, o que faz com que seja um romance e não uma autobiografia. A autoficção, por assim dizer, é um processo com portas e janelas abertas. Os referentes históricos ou pessoais do autor se complementam

com as facetas inventadas, por isso é considerada uma mistura entre romance e autobiografia.

Já o gênero autobiográfico está diretamente relacionado à literatura íntima em todas as suas modalidades. Philippe Lejeune (2014), afirma que é difícil definir o que é autobiografia, porém apesar das dificuldades impostas pelas análises e a semelhança com a biografia, o autor propõe que autobiografia é “uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular, a história de sua personalidade” (Lejeune, 2014, p.16).

De acordo com este conceito, para um texto ser autobiográfico deve cumprir duas máximas: que o nome do autor, narrador e personagem seja o mesmo, e que o princípio do pacto autobiográfico seja cumprido, isto é, que o autor se comprometa perante o leitor a dizer a verdade sobre si mesmo. Mais tarde, o próprio Lejeune redefiniria sua teoria do pacto autobiográfico, simplificando-o ao máximo com a seguinte expressão: "Nos meus cursos, começo sempre explicando que uma autobiografia não é quando alguém conta a verdade de sua vida, mas quando diz isso". (Lejeune, 2014, p. 20).

Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor do discurso (LEJEUNE, 2014, p.23).

Resumindo a teoria de Lejeune sobre a autobiografia, se pode dizer que o *pacto autobiográfico* estaria baseado principalmente na tríade: identidade do autor – narrador - personagem e na maneira como o autor a constrói. A partir da combinação das duas máximas já citadas acima, ele extrai uma série de possibilidades que distinguem esse gênero de outros tipos de literatura íntima.

Segundo Lejeune(2014, p.20) não se pode falar de autobiografia sem apontar para o conceito de biografia, pois é fato que os relatos biográficos de hoje ocupam espaço predominante, principalmente no tocante à memória, pela recuperação da experiência passada dos sujeitos. Contudo, esta recuperação não pode ser feita de forma exclusivamente individual, mas sim, a partir do binômio: indivíduo e sociedade. Ou seja, o acesso à experiência dos indivíduos permite a reflexão em torno das especificidades do mundo social em que se encontram.

Para Benveniste (apud Leonor Arfuch, 2010, p. 113), “Nunca recuperamos nossa infância, nem o ontem tão próximo, nem o instante que fugiu instantaneamente”. Esta afirmação confirma a função da ficção nos relatos aqui estudados: preencher as lacunas do irrecuperável. Tanto em *La casa de los conejos* (2008) como em *Chove sobre a minha infância* (2015), os narradores se veem obrigados a reconstruir o passado e, de certa forma, a ficcionalizá-lo, misturando as imagens recortadas do que foi com a criação do que pode ter sido, juntando assim as peças do quebra-cabeça da memória. O que importa, no entanto, é dar sentido ao que, muitas vezes, parece irreconhecível, insuportável ou absurdo, é se reconciliar com o próprio passado, ao mesmo tempo em que autor-narrador-personagem vai também se reconciliando consigo mesmo.

E por fim, vale ressaltar que apesar das contribuições teóricas aqui elencadas, foram feitas muitas leituras para chegar ao material final desta dissertação, de modo que outros estudos teóricos aparecerão no corpo desse texto a fim de contribuírem para o aprofundamento das análises do *corpus* literário selecionado.

2 ESPAÇO BIOGRÁFICO, BIOGRAFIA, AUTOBIOGRAFIA E AUTOFICÇÃO

Ao pensar na forma “dicionarizada” das palavras que dão título a este capítulo – pelo menos no tocante à biografia e autobiografia - se pode pensar que tais significados são fechados, porém tratando-se de conceito é possível abrir um leque de interpretações. Biografia, grosso modo, é contar os fatos vividos da vida de uma pessoa de seu nascimento até sua morte; autobiografia, por outro lado, é a “biografia” de uma vida ou parte dela contada pelo próprio protagonista; e autoficção, a princípio, era considerado um neologismo, e seria uma espécie de junção da biografia e da autobiografia com a finalidade de reconstruir a realidade de seu autor através da “ficcionalização” de fatos da vida deste.

2.1 Sobre “espaço biográfico”, biografia e autobiografia

Segundo Lejeune, biografia e autobiografia são diferentes da ficção; como já mencionado anteriormente, ele afirma que “uma autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre sua vida, mas quando diz que a diz” (2014, p.234). Neste sentido, ele considera que a biografia e a autobiografia são discursos ligados a pactos referenciais, ou seja, eles pretendem acessar informação acerca da realidade exterior do texto, e em vista disso “submeter a uma prova de ‘verificabilidade” (Klinger, 2016, p.36). Mediante esta afirmação, se pode perceber que quando alguém escreve sobre sua vida e usa fatos fictícios para complementá-la está lidando com a improbabilidade, de modo que será necessário que o leitor aceite o contrato de leitura para autenticar a história ou não. Porém, não se deve perder de vista que a identidade proposta por Lejeune é pensada apenas fora do texto. Por mais que seja uma autobiografia e/ou biografia, quando estes relatos são recontados nos suportes literários não fogem do “caráter configurativo” das narrativas.

A cultura contemporânea é caracterizada pela exaltação do experiencial, pela recuperação da experiência como valor privilegiado para a construção do sujeito social. Em vista disso o “espaço biográfico” pode ser identificado com o surgimento das narrativas do “eu” que atualmente delinea este conceito, que é atravessado pela

intencionalidade de captar as experiências que deixaram um rastro, uma lembrança. Mas como o espaço biográfico contemporâneo é composto? Leonor Arfuch propõe uma abordagem que reflexiona sobre os caracteres da própria vida. Esta abordagem dá ênfase especial à relação do “espaço biográfico” que se localiza entre a memória e a história. Esta expressão aplicada por Leonor Arfuch possibilita a reflexão sobre a construção de uma esfera de interação particular, que se põe em movimento nas dinâmicas conversacionais que caracterizam entrevistas, histórias de vida, os relatos autobiográficos e, em geral, qualquer um dos métodos que fundamentam seu trabalho na recuperação do testemunho do outro. O espaço biográfico remete-se, de fato, à narração de experiências, de experiências do ser individual e social. O fundamental, em todos os casos, é a presença, a proximidade entre o narrador e o que é narrado. As vivências destes narradores estão implícitas no “caráter narrativo da experiência”, como explica Leonor Arfuch ao citar Paul Ricouer:

A percepção do “caráter configurativo” das narrativas, em especial as autobiográficas e vivenciais, se articula, quase de modo implícito, com o caráter narrativo da experiência. Na reflexão de Ricouer, a relação entre temporalidade e experiência, crucial para a história, remete tanto a um passado que impõe sua marca quanto a uma antecipação para o imprevisível. (ARFUCH, 2010, p.118)

A autobiografia está ancorada na vivência humana e, é um recurso que possibilita reconstruir as ações vividas; não é a ação em si, mas uma versão que o autor subsequentemente dá sobre sua própria vida. Do exposto pode-se concluir que uma das características que identifica a narrativa autobiográfica é, precisamente, seu caráter “experencial”. Ela narra experiências vividas pelo narrador, lembradas, interpretadas, conectadas, nas quais existem outros atores, mas são sempre as experiências de quem fala. Por essa razão, nas narrativas autobiográficas, o narrador constrói um personagem central – “um herói” - com sua própria experiência.

Já as narrativas biográficas estão baseadas em uma série de características sobre o significado e o propósito das histórias de vida: o valor do narrar. A perspectiva do relato biográfico torna possível dar conta da experiência pelo olhar da terceira pessoa, isso implica uma mudança de papéis nos modos de relação entre a subjetividade e a memória. Porém, estes relatos também permitem conectar experiências biográficas - a memória de experiências transformadas em história - e colocá-las em contexto. Com afirma Leonor Arfuch:

O vivido é sempre vivido por nós mesmos, e faz parte do significado que pertença à unidade desses ‘nós mesmos’. A reflexão autobiográfica ou

biográfica na qual se determina seu conteúdo significativo fica fundida no conjunto de movimento total que ela acompanha sem interrupção. (ARFUCH, 2010, p.38).

A finalidade desta categoria de histórias subjetivadas de um forte cunho biográfico é o que compõem o que Leonor Arfuch chama de “espaço biográfico”, o qual é capaz de pensar, relacionar e integrar as várias formas e gêneros de narrativas biográficas experienciais da contemporaneidade “a multiplicidade das formas que integram o espaço biográfico oferece um traço comum: elas *contam*, de diferentes modos, uma história ou experiência de vida. Inscrevem-se assim, para além do gênero” (Arfuch, 2010, p.111).

A narração da própria vida como expressão de interioridade e afirmação de “si mesmo” parece remeter tanto a esse caráter “universal do relato postulado Roland Barthes ([1966] 1974) como à “ilusão de eternidade” que, segundo Philippe Lejeune (1975), acompanha toda a objetivação da experiência (ARFUCH,2010, P.35)

A autora diz ser essencial não perder de vista a relação entre o tempo da vivência eo tempo de escrita, pois parece ser nalacuna dessas duas temporalidades que essas escritassão articuladas. A ruptura reflexiva desencadeada pelo distanciamento dos significados fixos abre-se para um processo de rearticulação que produz novos significados e novas interpretações do passado.Esta abordagem dá especial ênfase à relação entre espaço biográfico, memória e história.

O espaço biográfico assim entendido – confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa – supõe um interessante campo de indagação. Permite a consideração das especificidades respectivas sem perder de vista sua dimensão relacional, sua interatividade temática e pragmática(ARFUCH, 2010, p.58-59)

Tanto abiografia quanto a autobiografia compartilham um objetivo principal: contar a vida e as obras de algum personagem. Embora entre ambos haja mais semelhanças do que diferenças,é possível apontar algumas características específicas. Com relação ao autor, a diferença principal é mais óbvia: na autobiografia, o próprio protagonista é responsável por contar sua vida e realizações.Mesmo assim, alguns escritores buscam ajuda externa para escreversua narrativa de forma mais correta, recorrem ao que conhecemos como "autores fantasmas," que corrigem o que o autor escreveu ou escreve. Apesar dessa intervenção, suas obras ainda são consideradas autobiografias.Por seu turno, a

biografia é sempre escrita em terceira pessoa. Em muitos casos, requer uma investigação completa para concluir a tarefa. Além dos dados objetivos, como a data de nascimento, o trabalho realizado, entre outros aspectos, é necessário coletar informações sobre assuntos mais privados.

Geralmente, uma autobiografia sempre tomará o aspecto positivo da narração de quem conta os fatos; é incomum que um personagem escreva sobre sua vida para falar mal de si mesmo. No entanto, isso pode ser encontrado na biografia. Nem todos os personagens são dignos de admiração. Existem diferentes biografias sobre a mesma pessoa cuja diferença está na abordagem dada ao personagem: elas podem ser positivas ou negativas.

Como regra, há também uma diferença quanto ao estilo de escrita. Enquanto a biografia é contada na terceira pessoa através de um tom de escrita que se quer neutro, as autobiografias são escritas em primeira pessoa, de modo que costumam incluir muito mais opiniões e pensamentos do autor, sendo mais íntimos. À menos que o pesquisador-autor de uma biografia tenha fontes muito próximas do personagem que descreve, é difícil conseguir alcançar a mente do protagonista tão profundamente como ocorre com a autobiografia.

Também pode existir diferença quanto à veracidade do que se escreve, porém isto está mais relacionado com a intenção do autor do que com a especificidade do gênero. Sendo assim, apesar de na autobiografia termos a certeza de que o personagem conhece sua vida perfeitamente, existem algumas que são uma tentativa de justificar fatos negativos do passado. Quanto às biografias, o grau de veracidade vai depender do profissionalismo dos pesquisadores e também do que pretendem ao escrever o livro.

2.2 Autobiografia e autoficção

É possível dizer que na autoficção, “as chaves” dos gêneros autobiográfico e ficcional são alteradas e o pacto é concebido como o suporte de um jogo literário, no qual as possibilidades de ler um texto como ficção e como realidade autobiográfica é afirmada simultaneamente; já na autobiografia pode-se observar que o “pacto autobiográfico” é um discurso dirigido ao leitor que visa estabelecer um contrato de

leitura baseado, acima de tudo, na afirmação de identificação entre autor, narrador e personagem. Essa identificação é feita através do uso do nome próprio e pode ser estabelecida de diferentes formas.

Completando essa ideia Doubrovsky, (1988, p.70 apud Diane Klinger 2012, p.47), como já mencionado anteriormente, afirma que “autoficção não é nem autobiografia e nem romance, e sim no sentido restrito do termo, funciona entre os dois, em um reenvio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto”. Em sua obra Doubrovsky combinava a narrativa de ficção com a autobiografia, onde o nome do autor e do personagem principal era o mesmo.

Quanto a autobiografia, Philippe Lejeune a define como “uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (2014, p.16). Esta definição, segundo o autor, aporta traços específicos que diferenciam a autobiografia da autoficção, das memórias, dos diários etc.

O que é narrado pelo protagonista são fatos retrospectivos de sua vida pessoal relacionados com sua cultura, sua personalidade, seus sentimentos e pensamentos mais íntimos, porém nada se fala sobre “ficcionalizar” sua história com o objetivo de aportar traços próprios da ficção como ocorre na chamada autoficção. Manuel Alberca afirma que a autoficção testa a teoria de Lejeune porque “el autor de autoficciones protegerse bajo un pacto narrativo a la carta, un menú elaborado a sugusto, que resulta ser en muchos sentidos un pacto autobiográfico”. (2013, p.166).

No entanto, até que ponto o autor-protagonista é objetivo ao falar de si mesmo? É certo o que escreve sobre sua pessoa? Segundo Lejeune, na autobiografia o autor faz um pacto com o leitor: se compromete a contar toda a verdade sobre si mesmo e este pacto autobiográfico deve ser respeitado até as últimas consequências. Algo muito diferente do “pacto romanesco”, onde se pode encontrar qualquer história que imite a realidade, ainda que esta realidade seja fruto da imaginação do escritor. Pode-se crer que o romance chega a ser mais real que a autobiografia, que o que chamamos ficção supera, a priori, qualquer realidade do presente ou do futuro. Por outro lado, se percebe também que o receptor busca os vazios ou a falta de informação na autobiografia de um protagonista real, em troca, este mesmo leitor sente necessidade de encontrar no romance, afinidades

existentes entre o protagonista e o autor ou crê que vê realidade e fatos fidedignos que não são mais que pura ficção. Alberca afirma que:

En primer lugar, considero las novelas de la relación a la teoría del “pacto autobiográfico”, establecido por Philippe Lejeune, como si aquellas, supusieran la explotación y la subversión de los principios básicos de éste. Como es de sobra sabido, el “pacto” se concibe como diálogo o situación comunicativa entre los vectores principales: autor-texto- lector (ALBERCA, 2013, p.50)

São cada vez mais numerosos os escritores que mesclam ficção e realidade a partir da autobiografia concebida como criação, ou seja, como recriação da realidade. Para tanto, necessitam investigar uma forma nova de linguagem e buscar soluções estéticas para esse gênero que Doubrovsky chamou de autoficção. É importante lembrar que o termo autobiografia começou a ser utilizado no início do século XIX e até hoje é aplicado pela crítica inglesa, alemã e francesa a todo tipo de escrita cujo modelo se baseie nas *Confissões* de Rousseau (1782- 1789). Houve uma tradição autobiográfica a partir de tais publicações, especialmente na França. No transcurso dos séculos XIX e XX se consolidaram as obras deste gênero que, às vezes, são difíceis de classificar entre as diferentes modalidades literárias de escrita do eu: memórias, autorretrato, diário etc. E é evidente que hoje, na literatura ocidental, todas estas formas estão em pleno auge.

As autobiografias constroem, desenvolvem e afirmam a identidade do protagonista. Mas até que ponto as autobiografias são verdadeiras? O leitor assume que o que ele está lendo é verdade, pois ele possivelmente até pode conhecer a existência do autor que conta sua história e revela seu passado, mas ninguém pode garantir que os eventos que ocorrem ao longo das páginas de uma autobiografia são frutos da imaginação e não da memória. Pode-se dizer também que a autobiografia é a reconstrução de uma vida tanto no nível da experiência quanto no da interpretação pessoal dos eventos e acontecimentos que cercam a vida deste sujeito. Os romances autobiográficos enfocam a exibição de um drama íntimo na resolução de uma crise fundamental para o destino do protagonista. Segundo Lejeune

Quando você lê uma autobiografia, não se deixa simplesmente levar pelo texto como no caso de um contrato de ficção ou uma leitura simplesmente documentária, você se envolve no processo: alguém pede para ser amado, o autor obriga a pensar na hipótese de uma reciprocidade: você estaria pronto a fazer a mesma coisa? E essa simples ideia incomoda. A diferença de outros contratos de leitura, o pacto autobiográfico é contagioso. Ele sempre se comporta como um fantasma de reciprocidade, vírus que vai pôr em estado de alerta todas as defesas do leitor. (LEJEUNE, 2014, p.85)

Em 1969 Philippe Lejeune, levado por seus interesses sobre vidas privadas começou a se interessar unicamente pelas obras de Rousseau e Stendhal; no entanto, trinta anos depois, mudou de atitude e sua evolução o levou ao convencimento de que no campo do autobiográfico “não se trata de ler os melhores, e sim ler simplesmente histórias de vida, apesar de que neste campo as coisas mais simples são mais facilmente esquecidas”. Esta declaração foi feita por Lejeune em 2004, em Barcelona, quando o autor fez algumas conferências no Instituto de Francês desta cidade. Como autêntico especialista na matéria, fundou em 1992 uma associação destinada a pesquisar, ler e conservar todo tipo de autobiografia e diários inéditos de gente comum, anônima. Desde as jovens que escreviam seus diários pessoais cheios de confidências amorosas, com seus mais elevados sentimentos e com suas mais dramáticas circunstâncias, ao jornalista que era um mero transmissor de notícias. Porque os sentimentos de certa forma são ótimos materiais literários, principalmente tratando-se de pessoas anônimas, que sem saberem fazem literatura popular. Tais obras acabam por possuir valor antropológico e social. Por outro lado, não faltam escritores conhecidos que criam esse tipo de texto, ou seja, que “romanceiam”, o que também se pode nomear “autoficção”.

Ao contrário de autobiografia em sua forma canônica, bem como o gênero depoimento, autoficção não reivindica a veracidade, embora, ironicamente, pode expressar reivindicações de autenticidade. Ademais, a autoficção se apresenta como uma abordagem intelectual do fenômeno da escrita, no sentido de que se propõe representar diretamente as memórias do autor real, mas plasma uma história sobre o escritor e a representação literária. Isto é, ao instalar seu discurso, perturba as convenções literárias do pacto de leitura referencial.

Seria possível, portanto, falar, por um lado, de um distanciamento em relação aos marcadores referenciais constitutivos da narrativa documental, por exemplo, e, por outro lado, de um movimento inverso de abordagem, de natureza criativa, às dimensões fechadas da memória. Essas tensões entre o imaginário e o real ocorreriam através de um processo de ficcionalização do sujeito que narra sua própria história. O que o autor de autoficção pode pretender representar não é o dado, o conhecido, o fixo-as memórias claras ou os eventos documentados -, mas ele empreende uma jornada intelectual de busca através do poder criativo da palavra.

Por fim, é válido acrescentar sobre a possibilidade de uma linha concreta que separe a autoficção da autobiografia; Doubrovsky foi categórico e decretou:

[...] toda autobiografía es una forma de autoficción y toda autoficción es una variante de la autobiografía. No hay separación absoluta. La autoficción es la forma novelesca utilizada por los escritores para narrar, desde mediados del siglo XX hasta el inicio del siglo XXI. Esto cambiará probablemente un día, pero la autoficción habrá tenido éxito. No creo que sea eterna. (DOUBROVSKY, Serge, apud VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005: 212, ALBERCA, Manuel. 2013, p.112)

2.3 Memória e Autoficção

A cultura da memória à deriva do pós-modernismo é acompanhada pelo surgimento de uma literatura cada vez mais subjetiva e introspectiva, com sua expressão máxima na autoficção. Em sua fórmula mais simples, essa variante da autobiografia consiste em uma "ficção sobre si mesmo", na qual o autor real engendra seu duplo, porém fictício. Autoficção não são memórias, não são diários, não são biografias: assimila a autobiografia, os diários, as memórias, o ensaio, a novela, a filosofia, a poesia. É um território indefinido entre o real e o imaginado. Em certas ocasiões, é mais próxima da autobiografia propriamente dita, em outras, do romance, sempre conectando de alguma maneira a experiência vivida. É a “escrita de si” que se diversifica e ocupa todos os espaços.

No entanto, para Diana Klinger, em *Escritas desi, escrita do outro o retorno do autor e a virada etnográfica* (2007) “a categoria de autoficção é um conceito capaz de dar conta do retorno do autor depois da crítica filosófica da noção de sujeito” (2012, p. 23). O sujeito da autoficção, que está em busca de si mesmo, não apenas reflete o seu inconsciente na escrita, como também, através do texto literário, constrói imagens coletivas, revelando neuroses da sociedade contemporânea. Klinger também evidencia o traço mais saliente na ficção recente: a frequência de autobiografia em narrativas que, sobretudo, são ficcionais. A autoficção, por assim dizer, é um processo com portas e janelas abertas. Muitos são os que estão criando nesta nova modalidade, o que faz com que a crítica literária se esforce cada dia mais para colocar este “novo” aspecto da literatura em um lugar de destaque.

Como elementos variáveis, inesperados, a memória tende a não ser totalmente confiável. É verdade que a memória inclui a ficção, mas ainda assim, isso

por si só, não caracteriza a autoficção, que carece de outros elementos para que seja reconhecida.

Apesar das divergências, a maioria dos críticos concorda que na autoficção, o autor é incluído com todas as suas peculiaridades de identidade - como na autobiografia clássica --, enquanto manifesta uma determinação evidente para romancear sua vida -- como no romance autobiográfico canônico. Eles também reconhecem que admitir a possibilidade de um pacto de leitura contraditório, simultaneamente autobiográfico e ficcional, representou uma saída para a crescente dificuldade de acessar uma verdade objetiva. Em síntese, o artifício da autoficção promove um distanciamento que possibilita construir a obra, permite dar luz as proposições do autor narrador. Por isso, também é possível pensar que o desenvolvimento desse gênero surgiu da necessidade de encaixar fatos e acontecimentos dispersos. Alberca propõe ser esse um dos motivos para se apelar à autoficção, seria o recurso narrativo para o preenchimento de brechas na narração.

3 LA CASA DE LOS CONEJOS: NARRANDO A DUAS VOZES

O romance *La casa de los conejos* (2008) foi um fenômeno editorial na França, Inglaterra e Argentina. Quando criança, Laura Alcoba (La Plata, Argentina, 1968) foi viver com sua mãe em Paris, onde estudou e se formou em Artes, especializou-se em Literatura Espanhola da Idade de Ouro. Poucos meses antes dessa fuga, seu pai, um militante da guerrilha *montonera*, foi preso e a menina e sua mãe mudaram-se para uma casa em La Plata, onde, supostamente, criavam-se coelhos. Ali, a menina descobriu a violência, os conflitos políticos e a situação de clandestinidade, vivendo em circunstâncias extremas que em geral não eram bem entendidas por Laura. Em sua obra, ela é uma observadora que assume o ponto de vista infantil de toda aquela situação, porém ao “romancear” sua história, Alcoba tece uma interpretação para além da experiência da infância. É nisso que reside o estatuto especial deste romance, pois, longe de procurar explicações e julgar os fatos, apenas os recria sob o olhar da criança Laura e deixa a reflexão e a avaliação do que aconteceu a cargo do leitor. As imagens do passado evocadas por sua visita a “casa dos coelhos”, em 2003, chocaram a autora e levou-a a escrever esse romance como forma de ordenar as ideias desconexas que fluíram em sua memória:

Mi idea original era escribir, tal vez hasta documentar algo que me llevara de vuelta a mi infancia, pero al principio al escribir, la voz de la niñita estaba viniendo a mi propia historia”, assegurou Laura Alcoba em entrevista.⁵

O tema silenciado da ditadura e suas tramas sempre produziram diversas narrativas ficcionais ao longo dos anos, tanto literárias, quanto cinematográficas. Percebida pelo olhar da infância, proporciona um material de análise que ao mesmo tempo pode ser contraditório e, por outro lado, esclarecedor, pois a inocência deste período da vida evidencia um sentido diferente para os acontecimentos, que põe em desordem a lógica do mundo perfeito. Convertê-lo em um texto romanesco ajudou, de acordo com a escritora, a trazer ao público a história e conectar os flashes revividos de maneira muito visual, porém confuso. Segundo a autora, manter o ponto

⁵<https://www.dw.com/es/laura-alcoba-un-libro-sobre-vivos-y-muertos/a-5373055>

de vista da criança no romance fez com que este não fosse visto como um panfleto político.

3.1 A ditadura na América Latina

O regime de ditadura foi perturbador, difícil e exacerbado em qualquer parte onde teve lugar. Tzvetan Todorov afirma que tais períodos da história que dominaram o século XX fizeram algo que até então era insuspeitável: “la supresión de la memoria” (2000, p. 12). A anulação de toda e qualquer memória que pudesse dar conta de qualquer ato. Todorov observou que este fenômeno resulta do fato de que todos querem apagar algo que não beneficiou nenhum dos lados. No caso dos regimes ditatoriais da América Latina, essa memória é dolorida e infundável, sempre ligada ao militarismo e conseqüentemente ao autoritarismo.

As ditaduras militares que floresceram na América Latina durante a segunda metade do século XX foram lideradas por um conselho ou um comitê formado pela liderança do Estado Maior das Forças Armadas. Os anos 60 e 70 foram o cenário para o surgimento de ditaduras militares em quase todos os países latino-americanos como uma reação das classes dominantes às propostas de movimentos sociais que chegaram ao poder de maneira legítima através do voto. Os regimes militares que emergiram nesses anos eram conhecidos como burocráticos autoritários. O Estado, controlado pelos militares, procurou consolidar a industrialização de seus países e a administração ficou nas mãos dos tecnocratas. A aliança entre o poder militar e econômico, juntamente com as corporações transnacionais, foi decisiva e os militares passaram a ocupar posições-chave em empresas ligadas à defesa e à segurança nacional.

Ao longo do século XX, com o objetivo de preservar os aspectos centrais de uma ordem social que garantiu, reproduziu e ampliou seus benefícios econômicos, as classes dominantes dos países latino-americanos promoveram golpes de estado realizados pelas Forças Armadas de seus respectivos países, onde se estabeleceram os diferentes tipos de ditaduras. Em alguns casos, como os da Nicarágua, México e Paraguai, as ditaduras significaram a continuidade sem variantes das formas oligárquicas de exercício do poder, construídas durante o

século XIX, e a negação da maioria dos direitos civis, políticos e sociais. Essas ditaduras foram exercidas por um membro dos grupos com maior poder econômico - ou por um militar que os representava -- sempre cercado por numerosos parentes e amigos. Em outros casos, ditaduras foram impostas por alguns setores das classes dominantes que tentavam recuperar o controle absoluto das decisões econômicas, dada a ameaça que, por seus privilégios materiais, representava as mudanças promovidas pelos movimentos sociais que haviam chegado ao governo por meio do voto da maioria da população. Através de vários golpes de estado, as autoridades eleitas foram destituídas na maioria dos países da América Latina e as ditaduras que foram instaladas produziram profundas transformações na ordem social. Esta força foi exercida pelas Forças Armadas como instituição, embora, em vários casos, tenham recebido o apoio de importantes setores da população e contassem com a participação de inúmeros civis no governo.

Ao contrário das ditaduras oligárquicas que prevaleceram até a primeira metade do século XX, no segundo período do pós-guerra, com modernização limitada, as ditaduras militares surgiram como resultado do medo da reforma ou da revolução. A história dos países latino-americanos tem um denominador comum: a presença de regimes ditatoriais que, em busca da "segurança nacional", assumiram a direção política de seus países. Em alguns deles, o poder recaiu sobre uma única figura durante um longo período, em outros a ditadura foi vivenciada como um processo descontínuo, com períodos democráticos curtos e fictícios, que tiveram altos momentos de violência, onde as práticas repressivas foram aguçadas. O Estado, através de perseguição e tortura, manteve o poder violando os direitos humanos e enchendo a sociedade de sangue e terror. Exemplos emblemáticos foram os golpes de estado do Brasil e do Chile. A violência do Estado foi dirigida contra a insurgência social ou, na falta dela, para impedi-la. Em si, essas forças militares atuavam como a entidade corporativa que executavam o poder e violavam, em primeira instância, os direitos dos indivíduos relacionados a partidos ou associações comunistas, entre os quais a maioria era de estudantes universitários. A supressão e a violação contínua dos direitos civis, políticos e sociais foram características mais latentes deste período. Os líderes golpistas aderiram ao poder com o discurso de proteção à democracia, sentindo-se ameaçados pela crise econômica e pelos protestos sociais, foi uma época em que os direitos humanos foram desrespeitados e contaminados de todas as formas possíveis.

Na América Latina, permanecem duas expressões da memória histórica: as comissões da verdade e os museus, e a maioria deles é o produto de um passado ditatorial comum. A definição de memória histórica, que se refere ao tratamento do passado, tem como objetivo trazer, tanto a indivíduos como a sociedades específicas, fatos distantes que de uma forma ou de outra marcou a sua existência. Todorov afirma que “la memoria que es, en todo momento y necesariamente una interacción de ambos individuo y sociedad[...] es forzosamente una selección” (2000, p.16). A memória é a sobrevivência de imagens do passado, imagens que são misturadas com a memória pura, ou seja, nossas percepções destas memórias, as quais reaparecem como resultado de motivações sociais. A reconstrução do passado, operando ao longo de linhas já marcadas e desenhadas por nossas memórias ou memórias de outros, é assim atribuída à mente de forma coletiva, pois segundo Paul Ricoeur em *La lección del tiempo pasado: memoria y olvido* “los individuos no recuerdan de forma aislada, sino en grupos espaciales y temporalmente localizados a través de cuadros sociales específicos que dan sentido a sus experiencias” (2008, p.15). Ricoeur (2008, p.16) também afirma que a memória faz parte do conjunto de pegadas deixadas pelos acontecimentos que afetaram o curso da história dos grupos, os quais a organizam por ocasião das celebrações, ritos e celebrações públicas.

Diante desse passado ignominioso, os vários países vêm, no transcurso do século XX ao XXI, tentando realizar o resgate da memória histórica para não repetir o passado novamente – tarefa hercúlea, muitas vezes tolhida pelos governantes –. Foi assim que surgiu uma série de iniciativas que começaram a desenterrar esses atos violentos, expor as atrocidades cometidas pelos governos ditatoriais e implementar as comissões da verdade para investigar os fatos. Além disso, buscou-se recuperar os espaços emblemáticos de tortura ou resistência para transformá-los em lugares de memória, assim como se promoveu uma série de projetos cujo propósito tem sido o resgate da memória histórica por meio de ações que buscam o envolvimento da população. É importante afirmar que a Cátedra Unesco do CIESPAL propõe lembrar, por meio de testemunhos, um período de repressão de ideias, pessoas e direitos que consistiu na perseguição, detenção, desaparecimento, tortura e assassinato de opositores ao governo.

La memoria no es idéntica a la historia, sino que es una fuente crucial para la historia, aún en sus tergiversaciones, desplazamientos y negaciones, que

plantean enigmas y preguntas abiertas a la investigación.(JELIN, 2002, p.10).

3.2 História e memória da ditadura argentina

A história recente da Argentina, e em particular da última ditadura (1976-1983), é um tema que continua a motivar dezenas de investigações. Certamente, há uma abundante bibliografia sobre o assunto, principalmente testemunhal e jornalística, à qual se acrescenta uma historiografia que introduziu o uso da história oral e da memória. Além disso, é necessário acrescentar inúmeros textos de análise sobre a experiência ditatorial traumática, embora grande parte das reflexões sobre a história dos anos 60 e 70 tenha eixos temáticos de mobilização social, movimentos político-armados, terrorismo de Estado, reestruturação econômica ou mudanças culturais. Muitos testemunhos publicados contam as histórias da vida e as experiências militantes daqueles que, comprometidos com a luta armada e com a utopia de mudar o mundo, foram posteriormente vítimas do terrorismo de Estado.

A suposta "necessidade" de restaurar a ordem tornou-se um discurso utilizado para legitimar as ações da ditadura militar e o desrespeito sistemático dos direitos humanos. Tal regime se amparou no estabelecimento de numerosos centros de detenção clandestinos, um componente-chave no sistema totalitário de governo. Um dos elementos de coerção era a aplicação de tortura sistemática, realizada não somente por militares, mas também por civis, como era o caso dos médicos que acompanhavam e verificavam a aplicação das torturas.

Foram sete anos de escuridão, de censura e repressão. No dia 24 de março de cada ano, os argentinos recordam o dia em que começou a ditadura militar, em 1976; uma época em que os desaparecimentos prevaleciam sob a conivência do terrorismo de Estado. A morte de Juan Domingo Perón, em 1974, deixou o terreno fértil para a Argentina perder seu curso político e econômico. Entre os peronistas houve fraturas e um segmento das Forças Armadas desaprovou o revezamento presidencial de 'Isabelita', como era conhecida María Estela Martínez, a viúva de Perón. Várias vezes eles a exortaram a renunciar, mas ela apoiava-se na legalidade de seu mandato como presidente da Argentina. Porém, com espíritos aquecidos, em

24 de março de 1976, as forças militares da Argentina tomaram o poder, por meio de um golpe liderado pelo general Jorge Rafael Videla.

Há quarenta e dois anos quando o Conselho de Comandantes, integrado pelo general Jorge Rafael Videla, almirante Emilio Eduardo Massera e pelo brigadeiro Orlando Ramón Agosti, assumiu o poder, as Forças Armadas apropriaram-se do Estado e em uma ação planejada de extermínio, aprovada em uma reunião de generais, almirantes e brigadeiros que ocorreu antes do golpe militar, iniciaram-se milhares de prisões clandestinas e assassinatos em massa, sob o nome oficial de Processo de Reorganização Nacional. Foi o terrorismo de Estado, puro e duro, sem precedentes na história argentina, sociedade que já havia sofrido, no entanto, seis golpes militares nas últimas quatro décadas.

Para a Junta Militar, era pertinente eliminar todos aqueles indivíduos e grupos que eram considerados traidores do regime. De acordo com a CONADEP⁶, -- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas -- a maioria dos desaparecimentos ocorreu nos primeiros três anos: quase trinta mil, segundo as organizações que defendem os direitos humanos. Destes, 250 (duzentos e cinquenta) jovens, com idade entre 13 e 18 anos e 500 (quinhentos) recém-nascidos, nascidos em maternidades clandestinas que funcionavam dentro dos centros clandestinos de detenção. Havia trabalhadores, estudantes, intelectuais, pessoas conhecidas por sua militância política e social, mas também membros de família, pessoas designadas por outros ou mencionadas em sessões de tortura. Primeiro eram sequestrados, geralmente à noite, em suas casas, em operações que muitas vezes incluíam o saque e o roubo da casa. Mais tarde, eram torturados e ao final aguardavam a "transferência", a execução sem deixar provas.

Eles não necessariamente eram guerrilheiros marxistas leninistas. Qualquer um considerado de esquerda, com um pensamento político comunista, era perseguido. Até pessoas que não tinham nada a ver com uma corrente política de esquerda ou de direita morreram, pois simplesmente tiveram a desventura de aparecer nas listas que o regime militar perseguiu. E foi assim que sindicalistas, políticos, artistas, intelectuais, poetas, entre muitos outros, morreram. Os relatórios da CONADEP relatam que os cadáveres apareciam nas ruas, enterrados em

⁶<http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/>

cemitérios sem qualquer identificação, queimados em valas comuns ou jogados ao mar. Nunca houve execuções oficiais, porque eram todas clandestinas. Na Argentina, de 1976 a 1983, não houve mortes: as pessoas desapareceram. O problema do armazenamento de cadáveres em valas comuns abriria a possibilidade para um potencial julgamento internacional de crimes contra a humanidade, contra o regime militar, de modo que a opção mais conveniente para o regime foram os desaparecimentos. Essa prática consistia em sequestrar os chamados "traidores", confinando-os em centros clandestinos, torturando-os e matando-os. Muitos deles sofreram os chamados "voos de morte": os adversários eram drogados, colocavam cimento em seus pés e, em seguida, eram lançados de aviões que sobrevoaram Mar del Plata. Assim, eles ficaram perdidos, eternamente, no oceano.

No que diz respeito à violação dos direitos humanos, o documentário "O relatório", preparado pela Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (Conadep), em 1985, dá conta do que aconteceu no país dentro dos centros clandestinos de detenção. A comissão, presidida pelo escritor Ernesto Sábato e sob as instruções do então presidente Raul Alfonsín, foi responsável por compilar os relatórios do desaparecimento e sequestro de pessoas durante o período entre 1976 e 1983. O documento chamado *Nunca Mais* é uma compilação de cerca de dez mil denúncias e a confirmação do número de desaparecidos, um ano após sua primeira edição. Com a chegada de novas queixas, este processo de confirmação de desaparecimentos pôde ser concluído de forma gradual e ao longo de vários anos, tendo como pano de fundo o terror da ditadura ainda vigente no imaginário social. No que diz respeito à violação dos direitos humanos, o relatório assinala:

De la enorme documentación recogida por nosotros se infiere que los derechos humanos fueron violados en forma orgánica y estatal por la represión de las Fuerzas Armadas. Y no violados de manera esporádica sino sistemática, de manera siempre la misma, con similares secuestros e idénticos tormentos en toda la extensión del territorio (Relatório da Conadep, 1985, p. 8)

O modo como os militares realizavam suas operações geralmente consistia em uma série de etapas associadas ao isolamento dos suspeitos. Uma vez que a operação era iniciada e a casa ou local de trabalho do suspeito identificado, ele era forçado a entrar em um veículo civil (sem distinções militares ou policiais). Em seguida, isolado em um centro de detenção temporário, que geralmente era a delegacia de polícia, dava-se início a operação; mais tarde, o sujeito era transferido para um centro de detenção clandestino, onde era submetido

aos interrogatórios, torturas, violações e no caso de mulheres grávidas, ao rapto de seus filhos recém-nascidos. O destino dos sujeitos colocados em cativeiro era geralmente a morte e o desaparecimento de seus restos, que eram colocados em valas comuns ou jogados no rio,-- como já mencionado acima, os "voos da morte". Sobre o desaparecimento de pessoas, o documento destaca:

En nombre de la seguridad nacional, miles y miles de seres humanos, generalmente jóvenes y hasta adolescentes, pasaron a integrar una categoría tétrica y fantasmal: la de los desaparecidos. Palabra –¡triste privilegio argentino! – que hoy se escribe en castellano en toda la prensa del mundo (Relatório da Conadep, 1985, p. 9)

A violência da ditadura militar argentina ganhou contornos bem mais delineados quando um grupo de mulheres, mães e avós, passou a questionar o Estado argentino sobre o desaparecimento dos seus filhos e netos: desde 30 de abril de 1977, o movimento das “Avós da Praça de Maio” continua até hoje não permitindo, nem por um momento, que esse período conturbado e sangrento da história seja esquecido. A luta das “Abuelas” foi um marco na história argentina, pois elas defenderam primeiramente seus filhos desaparecidos, e do momento em que ficou evidente a impossibilidade de recuperá-los, esta organização partiu para o reconhecimento dos laços genéticos e históricos com as crianças, para então poder resgatar o curso da vida interrompida. As mães/ avós de muitas das vítimas, que deixaram a repressão sanguinária da ditadura militar, começaram a protestar.

Mães da Plaza de Mayo movimentaram o mundo, depois tomaram para si outra denominação: *Las Abuelas de La Plaza de Mayo*, um movimento poderoso que mobilizou a Argentina durante as décadas de oitenta e noventa do século XX, e ainda hoje, passados tantos anos, elas continuam firmes em sua busca. Como naquele momento em que viviam, todos os tipos de “perturbação social pública” eram proibidos e devidamente punidos, elas decidiram se reunir pacificamente em La Plaza de Mayo. Marchando em círculos, vestindo lenços brancos na cabeça ou, em outros casos, as fraldas de seus filhos, exibindo as fotos dos desaparecidos, essas mães despertaram a indignação da comunidade internacional. Talvez, e bem no fundo, as crianças argentinas tenham sido as mais atingidas e massacradas pelo regime.

O regime usou o sequestro como uma forma para forçar os militantes à delação de seus pares. Para o povo, os militares passavam a ideia de que essa prática era uma forma de ‘salvar’ os filhos daquelas pessoas envolvidas em

“subversão”, um recurso usado para produzir um discurso favorável ao sistema de governo instaurado.

Figura 1 - Abuelas de la Plaza de Mayo



Fonte: La Primera Piedra

Já em 1978, houve um evento que propiciou ao regime vigente uma revalidação da ditadura: a copa do mundo. A ditadura encontrou na organização da Copa do Mundo na Argentina o veículo ideal para revalidar o regime contra a opinião pública. O importante era ganhar a todo custo esta disputa e assim reviver o sentimento nacionalista, graças a uma seleção que até então contava com personagens como Mario Alberto Kempes e Daniel Pasarella. No entanto, a mudança para a final do selecionado azul e branco dependia de uma vitória sobre o Peru por mais de quatro gols. A Argentina venceu por seis gols a zero, uma seleção peruana que era conhecida por ser um adversário forte. Nos corredores, o possível caso de corrupção da ditadura argentina em direção aos líderes peruanos, comandada por Rafael Videla, e secundado pelo ex-secretário de Estado dos Estados Unidos, Henry Kissinger, estava latente. Finalmente, a Argentina foi coroada campeã ao vencer a final contra a Holanda. As pessoas vibravam com emoção, sob o jugo do terrorismo de Estado.

O declínio da ditadura argentina começaria em 1982 com a guerra das Malvinas. Neste ano, a marinha argentina invadiu as Ilhas Malvinas e reivindicou-as como território meridional. Assim, uma guerra contra a Inglaterra foi desencadeada. A Inglaterra de Margaret Thatcher foi severa e implacável em poucos meses superou os desejos soberanos da Argentina, resultando em uma profunda crise na Junta Militar. Reynaldo Bignone, o último ditador no comando do regime, é forçado a entregar o poder e convocar eleições. Em 30 de outubro de 1983, a democracia é restaurada na Argentina. Raúl Alfonsín é eleito presidente e começa o processo que culmina na prisão perpétua do principal responsável por sete anos sombrios pelos quais o povo argentino passou.

No campo das narrativas sobre a militância armada dos anos setenta na Argentina, há uma série de elaborações estéticas produzidas pela geração dos filhos e filhas de militantes, que criaram, em 1995, o grupo H.I.J.O.S.⁷ (acrônimo de Hijos e Hijas por la identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), o qual estabeleceu a questão visual como estratégia dominante em suas operações políticas. Entre as várias produções simbólicas, figuram, além de filmes, ensaios fotográficos, peças e histórias literárias. Este grupo diz respeito aos jovens afetados pelo terrorismo de Estado, que escolheram a arte como uma forma privilegiada para obter informações sobre o passado de seus pais e forjaram um segmento narrativo geracional que coloca o foco criticamente, não só na violência catastrófica que ocorreu durante os anos ditatoriais --mortes, torturas, desaparecimentos--, mas também nas formas de organização da vida cotidiana e nas opções políticas -- e pessoais -- tomadas por seus pais durante os anos da militância revolucionária. Dessa forma, os trabalhos realizados tanto no campo ficcional, quanto no documental, tentam dar conta de representar aquele momento traumático da história argentina, cruzando o testemunho com a autobiografia e a ficção, em um movimento que foi denominado de pós-memória.

Na segunda metade dos anos 90 houve um aumento considerável de publicações, e apesar de nomeadamente serem sobre experiências de homens, as narrativas escritas por mulheres foram se proliferando. Cabe destacar os livros de Marta Diana, *Mujeresguerrilleras* (Buenos Aires, Planeta, 1996), Gabriela Saidon, *La*

⁷<http://www.hijos-capital.org.ar/>

Montonera: biografia de Norma Arrostito (Buenos Aires, Sudamericana, 2005) e Laura Giussani, com *Buscada e Lili Massaferro*: de los dorados a cincuenta años de militancia montonera (Buenos Aires, Norma, 2005). A essas publicações, une-se o romance de Laura Alcoba, *La casa de los conejos*, publicado em 2008, objeto deste estudo.

A ditadura argentina sempre foi um campo de estudo de importância social e política, principalmente pelo fato de crianças terem sido extremamente afetadas por este regime totalitário. Já na primeira década do século XXI, muitas produções argentinas surgiram como forma de resgatar uma história dolorosa: narrativas de testemunhos, memórias, diários encontrados com histórias trágicas, foram sendo transformados em filmes e documentários. Era grande o afã de resgatar algo perdido no passado, a história dos desaparecidos não poderia e nem deveria desaparecer. Especialmente as histórias dos sequestros das crianças, filhos e filhas de militantes nascidos em “cativeiro” e tomados pelo regime. Cativeiro é uma palavra forte, porém era assim que as famílias destas pessoas o sentiam, pois muitas foram sequestradas abertamente. Onde elas estavam? Hoje, mais de quarenta anos se passaram, onde estão esses adultos? Muitos já foram encontrados por seus avós, mas outros permanecem desaparecidos.

Se os acontecimentos trágicos geram lacunas na memória e rachaduras na capacidade narrativa, as produções culturais da geração da pós-ditadura argentina são apresentadas como tentativas de lidar com essa dificuldade. A capacidade de incorporar o passado a uma narrativa própria é um ato fundamental para a sua compreensão, reinterpretação e elaboração por sujeitos e sociedades. Essa possibilidade de elaboração revela-se nos discursos estéticos desses filhos e filhas que, embora tenham como tema a violência política daqueles anos, o fazem através de histórias e procedimentos que criticam os valores morais e as escolhas políticas, pessoais e familiares de seus pais, desafiando as visões já estabelecidas. Essas narrativas não duplicam os significados do passado dados pela memória “habitual” ou “automática” que ilude a reflexão (Jelin, 2002), ou, como afirma Todorov (2000), reproduzem a memória “exemplar” ou “literal”, mas conseguem recuperar uma história dilacerada pelo horror construindo uma memória “crítica”.

Dentre essas obras, podemos distinguir aquelas que instalam predominantemente o relato do tempo e do espaço da militância revolucionária, e aquelas que se referem centralmente aos efeitos do terrorismo do Estado sobre a

vida das crianças. O romance *La casa de los conejos* (2008), de Laura Alcoba, enquadra-se no segundo caso, privilegiando a história da vida cotidiana para meninos e meninas que viviam em famílias com pais militantes. A protagonista vivenciou na infância este conturbado período da história argentina. Laura passou pelo menos três meses na casa dos avós maternos, quando seu pai foi preso e sua mãe precisou se ausentar para despistar a polícia, pois ambos eram *montoneros*.

Esta última ditadura é algo pensado e vivido até os dias de hoje pelo povo argentino como uma memória que não pode jamais se repetir. Em vista disso, é muito comum achar naquele país uma quantidade significativa de produções literárias, cinematográficas e documentários -- de caráter autobiográfico e/ou biográfico --, que retratam a dureza daquele regime; a marca dolorosa da experiência vivida resulta em narrativas entre o lastro documental e o ficcional, com grande peso e apelo cultural, pois trata-se da história de muitos argentinos militantes, tal como Laura Alcoba assinala abaixo:

Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. Más aún: estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos, un lugar. Esto es lo que he tardado tanto en comprender, Diana. Sin duda por eso he demorado tanto. (ALCOBA, 2008, p.6).

De um modo geral, as ficções narrativas deste período compartilham a mesma intenção: representar a ditadura militar, narrar o terrorismo de estado a partir da perspectiva dos contemporâneos. Seus narradores e/ou protagonistas aparecem como vítimas, testemunhas e/ou cúmplices de um plano metodicamente orientado ao assassinato e ao desaparecimento de pessoas. A narração do extermínio planejado torna-se uma política da memória. Essa política da memória, implícita nos romances, pressupõe, também, uma política da escrita que deriva em procedimentos particulares. Porém, Alcoba não se valeu disso para escrever seu romance, ela foi além.

3.3 A cumplicidade das vozes narrativas

Na autoficção a identidade que está localizada entre o autor e o narrador, se descentraliza da primeira pessoa e dá lugar a uma diversidade de vozes – e na narrativa de Laura Alcoba, percebe-se o uso de duas vozes narrativas. Em *La casa de los conejos* é possível perceber esta eleição, que outorga certo distanciamento e em consequência disto um tratamento mais analítico dos fatos e integra complexidade e subjetividade a narrativa.

Alguns fragmentos de *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, foram selecionados para observar as diferenças temporais entre as duas vozes narrativas no intuito de possibilitar a observação da instalação dos conceitos já mencionados. Tais discrepâncias se revestem de um possível recurso para reconstruir no presente as memórias da infância da narradora. Nos fragmentos escolhidos percebe-se claramente que a protagonista-narradora se mostra como criança que é e não como se fosse adulta, que raciocina e, é capaz de dar sentido a tudo o que está vivenciando; e em muitas ocasiões, não entende o comportamento dos adultos, nem o porquê tem que ocultar sua identidade e viver com pessoas que até aquele momento desconhece. Através desta análise observa-se que a protagonista é uma menina entre sete e oito anos, ainda que pareça que conheça perfeitamente tudo o que está vivendo, há coisas que não consegue entender, atua e pensa como a criança. Isto, a autora explicou em entrevista já mencionada na introdução:

Yo viví en la casa de los conejos de la que hablo. Los acontecimientos que se ven en la novela son auténticos, pero abordados desde mi subjetividad, desde la experiencia infantil. La que habla es una niña de siete u ocho años, y traté de volver a construir y a situarme en esa posición infantil. (ALCOBA, 2010)

Os deslocamentos temporais são instalados entre as vozes narrativas. A voz narrativa é aquela que adota o narrador para contar a história que o autor traz em suas mãos, isto é, ela é escolhida, não se trata de algo fortuito. De fato, o que faz o autor quando traça o perfil de seu narrador é dá caráter a um determinado personagem que poderá ou não aparecer na história – pode intervir e ser o protagonista - ou pode somente ser a voz que observa e relata sem nunca se envolver no relato. A voz narrativa se define também em função das relações de identidade entre autor, narrador e personagem, dando lugar a um leque fechado de possibilidades, segundo o narrador se identifique ou não com o autor real ou com o personagem. Assim, a eleição da pessoa gramatical e da figura discursiva que assume a narração determina a posição do narrador a respeito do mundo ficcional e

define sua relação de exterioridade ou de pertinência a este mundo, bem como sua participação ou não na história como personagem.

De modo geral, se pode definir a voz narrativa como o dispositivo retórico que permite ao autor desenvolver sua história. Nela se assenta a fonte enunciativa ou a origem do discurso narrativo mediante a figura do narrador escolhido, projeção ficcional do autor real do texto, que se erige como autor fictício do discurso, dirigindo-se ao leitor para apresentar-lhe o mundo narrado. Essa voz delimita sua posição dentro do universo ficcional e enquadra a perspectiva ou o ponto de vista a partir do qual se percebe e se entende o mundo representado em um romance.

O modo como se instala o narrador infantil gera transformações ao relato e, por outro lado, permite a enunciação e descrição de questões cotidianas que não estavam disponíveis senão na voz do adulto. Ao narrar a partir da voz da criança a história dos anos setenta já é diferente, pois a mudança nos enunciadores e nos estilos narrativos acarreta modificações no tema e no enredo. No caso da ditadura, o ponto de vista da criança estabelece uma discussão sobre os vínculos entre a infância e a violência política, ao mesmo tempo em que as zonas narrativas que emergem produzem efeitos críticos e paródicos sobre as histórias já estabelecidas sobre a militância.

La casa de los conejos é a narrativa da vida cotidiana de um grupo de militantes de *montoneros* aos olhos de uma menina de sete anos. A história está localizada durante os anos setenta, na cidade de La Plata. A narradora é a garota Laura, que descreve no presente o que está acontecendo em sua vida em 1975 e nos dias que antecederam o golpe de 1976. Ela é filha de um casal militante, seu pai está preso; sua mãe deve se mudar com ela e dois camaradas militantes, Cacho e Didi (Diana, que está grávida), para uma casa onde será montada uma impressora clandestina para imprimir e distribuir o jornal *Evita Montonera*. A casa, hoje espaço de memória da ditadura (ver fotos abaixo), funcionava sob o disfarce de uma fazenda de coelhos, um “embute” que escondia a produção de panfletos revolucionários.

Figura 2 - Recorte de jornal "La casa de los conejos"



Fonte: El Ortiba

Figura 3 - Memória- La casa de los conejos hoje



Fonte: Puntadascon Hilo

Em outra oportunidade, a caminho da casa dos avós, a mãe cobre o rosto de Laura, e ao vê-la assim, a avó não entende, então a mãe justifica: “[...]Estábamos preocupados por losvecinos, nada más...Despuéshacen preguntas, vos sabes”. (Alcoba, 2008, p.88). Este fragmento é importante para compreender como funciona a memória da narradora, como ela percebeu especificamente esse fato, que veio, como tantos outros, acompanhado de muitas lacunas. Laura é uma criança que naquele momento quer ser criança, mas não pode. Uma simples pergunta da avó não pode ser respondida de forma clara.

Ao analisar uma narrativa que gira em torno da violência política dos anos setenta sob o olhar e a voz infantil pressupõe um pacto de leitura, por meio do qual o leitor deve suspender seus conhecimentos tanto sobre o tempo da enunciação, quanto sobre o tempodo enunciado: é preciso esquecer, pelo menos por um momento, o que todos nós sabemos: Laura Alcoba não é mais uma criança, além disso, crianças “não escrevem romances”. Dessa forma, esses trabalhos que envolvem experiências infantis recorrem não só a um pacto autobiográfico, mas também a um pacto autoficcional, ao mesmo tempo em quepostulamuma cumplicidade entre escritor e leitor. Como afirma Phillipe Lejeune, “na autobiografia o que se busca captar na escrita é a voz, o discurso autobiográfico *dos que não escrevem* suas narrativas passam a ter valor, aos olhos do leitor a partir do pacto ficcional.” (2014, p.149). A instalação do narrador infantil é, então, pura ficção que produz um conjunto de contradições diante dos leitores. Mas é uma ficção que admite e supõe verdades, já que nos leva a crer que o narrado não poderia ter sido dito antes.

Quando um autor se propõe a construir uma história apropriada e comunicável sobre sua experiência infantil através da ficção, os pactos de leitura acima referidos se estabelecerão. Da mesma forma,essa forte articulação entre presente e passado produzida pelo narrador infantil se expressa de modo pragmático no processo de escritura do romance de Alcoba.

Paraseobservara convivência dasduas vozes -- a voz da criança e a voz adulta--, que se identificam na mesma pessoa, a autora e a narradora da história*La casa de losconejos*, se faz necessário tanto do conceito da autoficção como do conceito de memória. Este último nos ajuda a entender melhor os fragmentos em que o autor traça a face infantil da narradora-personagem, já que para relatar acontecimentos passados, ele recorre à memória e também a pessoas próximas que

viveram naquele tempo; como Elizabeth Jelin afirma: “el pasado del apredizaje y el presente de la memoria se convierten en hábito y tradición, (...) son compartidos y repetidos por todos los miembros del grupo social”. (2002, p.26).

Aqui se apresenta pelo menos quatro fragmentos em que se pode perceber a presença da memória ou o passado como tempo do enunciado. A protagonista relata fatos desde um ponto de vista de uma criança, já que há muitas coisas do “mundo dos adultos” que ela desconhece. O primeiro fragmento escolhido é um diálogo, no qual a mãe de Laura tenta lhe explicar o que está acontecendo; representa a “inocência” de uma menina pequena que não compreende as situações que está vivendo:

Yo tengo que cerrar los ojos para no ver adónde vamos y el compañero de vueltas para que yo ya no sepa donde estamos. Entiéndes? Por seguridad. Entiendo. Pero yo, yo lo veo todo... Que mi madre cierre los ojos, me proteja también? Yo me guardo todas las preguntas para mí y no abro más la boca. De todas maneras, no hemos vuelto a pasar ante la muñeca, la misma que lamía, pero mejor. (ALCOBA, 2008, p.47)

Este fragmento se situa no princípio da narrativa, quando um desconhecido, também *montonero*, busca a protagonista e sua mãe para ir a uma nova casa, porém elas não devem saber a que lugar se dirigem, por isso os olhos vendados da mãe, enquanto a menina deve permanecer calada para não dar pistas a ela. Nesse diálogo é possível perceber como Laura tenta compreender o motivo pelo qual ninguém fala e porque passam tantas vezes pelo mesmo lugar. No entanto, ela só entende que devem permanecer calados, que devem se esconder e obedecer às ordens para ficarem a salvo. Na verdade, ela vive em seu mundo de “criança”, e tenta atuar com naturalidade sem saber bem o que ocorre, as consequências do falar e porque tem que calar-se em uma situação tão normal como andar de carro; não entende que estão fugindo e que nem ela e nem a mãe podem saber onde as levam. Sendo criança, há certos fatos que não se pode compreender e isso é o que representa este fragmento.

A seguir, há um fragmento que também pertence à voz da menina e no qual se descreve uma situação tão cotidiana como ir a casa de uma vizinha. A protagonista sabe que não pode revelar sua identidade a ninguém e por isso diz a sua vizinha que não tem sobrenome, fato que deixa sua mãe um pouco irritada. A única coisa que menciona é seu nome, Laura; aqui é a primeira vez que se

menciona o nome da autora, permitindo que a identificação entre autor e narrador se estabeleça; são a mesma pessoa, ambos envolvidos no processo da construção da “autoficção biográfica”:

- Pero, ¿cómo se te pudo ocurrir decirle que no tenés apellido?

Yo no comprendo a qué se refiere.

[...]

Yo sólo dije Laura porque sé que ésa es la única parte de mi nombre que me dejan conservar [...] No hay en el mundo una nena de siete años que ignore su apellido o que piense que es posible no tener uno [...]. No, mi papá y mi mamá no tienen apellido. Son el señor y la señora Nadad enada. Como yo. (ALCOBA, 2008. p.69-71)

Neste fragmento, pode-se perceber mais uma vez que há certas questões da situação em que vive Laura, as quais ela, menina, não entende, mostra muito bem a sua visão e seu constante desconcerto. Não sabe o porquê devem ocultar algo tão simples como seu sobrenome, somente que deve ocultá-lo, porém não tem a habilidade do mundo adulto para inventar imediatamente um novo sobrenome diante da vizinha, logo, diz que não o tem. Não entende por que não pode fazer algo tão normal como se relacionar com vizinhos.

Abaixo segue outro fragmento que representa a situação difícil que Laura vivia enquanto criança, o quanto era importante para ela o simples fato de poder encontrar-se com outras crianças de sua idade. Ela só queria fazer atividades normais para uma menina de sete anos, como ir para a escola, porém não podia correr o risco de descobrirem sua identidade e conseqüentemente de sua família. Esta situação gerava nela um medo constante:

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. Está 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. (ALCOBA, 2008, p.112)

Este é um fragmento muito importante desta análise. Percebe-se aqui como algo tão simples como um sorriso era tão importante para ela. Suas saídas da casa eram praticamente nulas, o que fazia com que apreciasse muito ocasiões como quando era permitido sair com Diana e conviver com mais pessoas, mesmo não podendo falar nada. Em todos esses fragmentos, Laura conta sua história do ponto de vista da criança que foi, que não pode entender muitas coisas

que viveu, porém é mais madura que qualquer outra menina da sua idade. Ela é consciente do que é mais importante: a segurança de sua família.

Como já observado, duas vozes narrativas se entrecruzam e contam a mesma história neste romance: uma é a Laura menina e a outra sua mesma voz já adulta. Isso faz com que durante a narração notemos concomitâncias temporais entre as duas vozes, a fusão entre o passado do enunciado e o presente da enunciação, apesar de os acontecimentos serem contados de maneira linear.

A seguir analisaremos alguns fragmentos, relacionando-os com a forma em que se apresenta a memória e a fusão temporal no romance como parte da construção da narrativa autoficcional de Laura Alcoba. O fragmento abaixo faz referência ao golpe de Estado de 1976, e apesar de parecer reproduzir o que havia escutado dos adultos, uma menina de sete anos jamais se utilizará de um vocabulário político tão específico, nem muito menos irá construir um discurso tão bem elaborado como o da citação selecionada. Por isso, é possível afirmar que em momentos como esse narrador e autor se apropriam de suas respectivas linguagens, estabelecendo uma dualidade de vozes narrativas – a adulta e a criança-, que, por sua vez, evidencia o cruzamento entre o presente, Laura adulta, e o passado, Laura criança:

La lamentable actuación de Isabel acababa de concluir, al fin, en esa noche del 23 al 24 de marzo de 1976, cuando el helicóptero que debía conducirla a la Residencia Presidencial de Olivos la había depositado en cambio en la prisión: el piloto, por supuesto, era un cómplice de los golpistas. Hasta el último momento, la Presidenta había hecho el ridículo y era objeto de burlas. (ALCOBA, 2008, p.98-99).

Apesar de a voz da criança representar o que estavam vivendo, de acordo com a realidade histórica do texto, sempre há alguns esquecimentos e os fatos que se recordam apresentam-se de uma forma subjetiva, ou seja, duas pessoas que vivem a mesma situação não vão recordá-las exatamente da mesma maneira. Jelin explica esta visão subjetiva da memória a partir do ponto de vista histórico:

Una primera complejidad surge del reconocimiento de que lo que realmente ocurrió incluye dimensiones subjetivas de los agentes sociales, e incluye procesos interpretativos, construcción y selección de 'datos' y elección de estrategias narrativas por parte de los/as investigadores/as. (JELIN, 2001, p. 63)

Mediante isso, pode-se dizer que a memória é, de certo modo, individual e que cada um tem suas próprias recordações, que podem não coincidir com as recordações dos outros, como também já foi anteriormente mencionado. O romance de Alcoba parte do desejo de reconstruir um passado específico: a ditadura argentina de 1976. Como se percebe acima, o tempo é localizado com dia e data, há um comentário subjetivo sobre a antiga presidenta do país. Estes fatos afetaram a autora e conseqüentemente a narradora da história, portanto, ela conta da forma em que os recorda; nem todos os que viveram nesta mesma época lembrariam do mesmo modo, das mesmas passagens, dos mesmos personagens. A própria Alcoba conta em uma entrevista que “los acontecimientos que se venenla novela son auténticos, pero abordados desde mi subjetividade, desde la experiencia infantil”.⁸Essas recordações históricas se apresentam também no seguinte fragmento, onde se menciona a Guerra das Malvinas e o novo período democrático. Por meio dela, sabe-se com certeza que se trata da voz adulta, já que começa com a marca temporal “muchosañosdespués”; isto implica um avanço no tempo narrado com respeito aos fragmentos que se analisou anteriormente, pois a Guerra das Malvinas aconteceria seis anos depois do golpe militar, um fato futuro que a menina Laura ainda não teria vivido. Nesse caso, ainda que as vozes da criança e do adulto não se confundam, há uma alternância entre elas, através da qual a segunda predomina sobre a primeira, apesar de a autora ter afirmado que a narradora da sua obra é a criança Laura:

Muchosañosdespués, yabienavanzadoelnuevo período democrático, mi padre, enlibertad desde poco después de la Guerra de Malvinas, cuandoladicturahabíacomenzado a derrubar-se y ya no pudoretener a los presos políticos, me tendió um libro diciéndome: ‘Tomá. Acá se habla de la casa donde vivistecon tu madre.’ (ALCOBA, 2008, p.126).

Assim, é possível perguntar onde está o limite entre a realidade e a ficção, dado que ainda que os fatos históricos referidos realmente aconteceram na Argentina, e que são apresentados com datas e nomes verídicos, todos eles são narrados através de memórias da autora. Ou seja, só quem pode determinar este limite é o leitor, de modo que se pode entender o romance em estudo como uma

⁸<https://www.dw.com/es/laura-alcoba-un-libro-sobre-vivos-y-muertos/a-5373055>

autoficção que se apropria do real e faz dele um caminho de entendimento, confirmando a definição de Alberca, segunda a qual: “una autoficcón es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor.”(2013, p.158). Jelin(2002,p.65) explica este limite como uma oposição entre a história e a memória, já que a memória se relaciona com a “invenção do passado” e a história como a parte que se pode comprovar cientificamente. Por outro lado, como afirma Todorov, apesar da profunda carga emocional do passado totalitário, que realmente pode interferir na objetividade do narrado, por sua importância, a memória da ditadura jamais deve ser desprezada:

La carga emocional de cuanto tiene que ver con el pasado totalitario es enorme, y quienes lo han vivido desconfían de los intentos de clarificación, de los llamamientos a un análisis previo a la valoración. Sin embargo, lo que la memoria pone en juego es demasiado importante para dejarlo a merced del entusiasmo o la cólera. (TODOROV, 2000.p.15)

A autora no prólogo relata o que sentiu ao voltar a Argentina, depois de quase trinta anos vivendo na França, o que significou voltar e rememorar a casa em que viveu na clandestinidade. Este prólogo surgiu de uma viagem que fez em 2003, foi ali onde começou a recordar “con más precisión que antes, cuando sólo contaba con la ayuda del pasado” (2008, p14). Cabe destacar a importância da memória não somente pelo fato de narrar acontecimentos ou por tentar representar a memória individual, senão também para tentar esquecer o que se viveu, as “más” experiências, cujos fragmentos podem encontrar um sentido por meio da narrativa. Assim, segundo Jelin:

el pasado cobra sentido en su enlace con el presente en el acto de recordar/olvidar[...]El acto de recordar presupone tener una experiencia pasada que se activa en el presente, por un deseo o un sufrimiento, unidos a veces a la intención de comunicarla. (2002, p.27)

Com estas palavras, se explica o duplo sentido que cobra o passado nas vivências do presente. No caso de Alcoba, vê-se que ela quer narrar suas memórias individuais para ao mesmo tempo esquecê-las, de modo que a menina que foi possa dar sentido ao que permanece como inexplicável. Ela afirma que se esforça para recordar todo o medo e o terror que viveu, na esperança de que a narração possa curar o trauma do indizível e fazê-la esquecer:

[...]que si al finhago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niñez que fui, no es tanto para recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco" [...](Alcoba, 2008, p.2014)

No último fragmento escolhido para análise, há referência à memória de Laura quando ela volta de Paris e chega a Argentina. Menciona-se “A carta roubada” de Edgar Allan Poe, dizendo que era o conto preferido do “Engenheiro”. Lendo passagens deste conto, a narradora se recorda deste personagem de seu passado e começa a pensar o quanto a narrativa de Poe se aplicava a ele, a mesma teoria que Dupin usou para encontrar a carta roubada. Lhe recordavam os acontecimentos na casa:

Todo esto siguió dando vueltas en mi cabeza. Ya de vuelta en París, me precipité sobre un viejo volumen de Edgar Allan Poe y releí ‘La carta robada’, el cuento que el Ingeniero decía preferir entre todos los demás [...] Yo podía recordar con gran nitidez su mirada y su sonrisa mientras se exponía esta teoría. (ALCOBA, 2008, p.133).

Já no final da obra, com a presença predominante da voz da Laura adulta, esta menção ao conto de Poe deixa em dúvida quem traiu em realidade os moradores da casa, ainda que aponte diretamente ao “Engenheiro”, como já mencionado anteriormente. Outros estudos sobre este romance e a importância da representação da memória nele, também comentam que esta menção a obra de Poe é algo extremamente representativo e que necessita ser destacado. Há uma possível relação intertextual deliberada com o conto do autor. A chave principal entre os dois seria a pergunta “quem traiu?” “Quem foi o culpado pela perda de Diana, sua filha e os outros?” A tentativa de buscar respostas é o marco deste romance enquanto memória e autoficção. É possível crer que o romance de Alcoba se funda na estratégia de direcionar a narrativa para lugares não objetivos do discurso, mais especificamente, para espaços fictícios, onde a palavra criadora se impõe sobre o fato, o que explica a relação que a narradora estabelece entre um conto e a dura realidade da ditadura. Esta relação intertextual com o conto de Poe, com o enigma de quem era o “traidor” em “La casa de los conejos”, está também relacionada com o campo da memória; quando a voz narrativa recorda a leitura que este personagem fazia de “A carta roubada” acaba encontrando um sentido a palavras que estavam no passado.

Diversas vezes, neste romance, se vê claros deslocamentos temporais e ainda entre as vozes narrativas identificadas aqui como a da menina e a da adulta. Desta forma,

pode-se dizer que há uma dualidade de tempo e de voz, o que implica diferenciação de narração e escritura dentro do relato, ambos visíveis na narrativa. Pode-se dizer que a voz infantil está inserida no passado, em busca de um espaço preciso no qual viver, recordar e esquecer. Já a voz adulta fala a partir do presente, depois do exílio que opera ao mesmo tempo como motor da memória que, por sua vez, também dá forma à escritura. O romance se vale de datas: “La Plata, Argentina, 1975”, “La Plata, 24 de março de 1976” y “París, marzo de 2006”, dando assim mais concretude à voz narrativa, o lugar e a possível data de cada momento do relato.

Cabe destacar que neste contexto, a “memória social” também é importante, já que ao contar suas recordações, a menina também faz referência a pessoas que compartilharam desua experiência passada: o terror da ditadura. Como apontado antes, há uma relação estreita entre história e memória, que afeta tanto o campo literário como o histórico. Assim, Jelin esclarece:

La reflexión sobre temporalidade, sobre el pasado y los procesos de cambio social está presente en otros campos[...] .Hay , en este punto, tres maneras de pensar las posibles relaciones: [...]la memoria como recurso para la investigación, [...]el papel que la investigación histórica puede tener para ‘corregir’ memorias equivocadas o falsas; [...]la memoria como objeto de estudio o de investigación.(JELIN, 2002, p,63)

Ou ainda como afirma Todorov:

El yo presente es una escena en la cual intervienen personajes activos[...]La memoria no es responsable sólo por nuestras convicciones, sino también de nuestros sentimientos. [...] Experimentar una tremenda revelación sobre el pasado, sintiendo la obligación de reinterpretar radicalmente el imagen (TODOROV, 2000, p.26)

Aqui fica claro o conceito de autoficção em vista do mundo referencial. Em *La casa de los conejos*, a autoficção está relacionada com as recordações, memórias em que se mesclam as duas vozes: a adulta e a infantil. A memória da realidade estaria presente por meio dos dados históricos que aparecem no romance, como o golpe de estado, a perseguição aos monteneros, a alusão que ela faz à narrativa de testemunho “Los del ’73. Memoria Montenera”. Por outro lado, a própria Alcoba declara na introdução do livro em estudo que, mais do que recordar, sua ideia ao escrevê-lo era esquecer os fatos contados:

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 niñez que fui, no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco. (ALCOBA, 2008, p.7).

Assim, é possível pensar que Alcoba queria escrever um romance sobre sua história, e neste sentido, autobiografia e autoficção se entrelaçam, pois como afirma Alberca “la autoficción puede: simular que una novela parezca una autobiografía inserto o camuflar un relato autobiográfico bajo la denominación de novela” (2013, p.129). Esta afirmação de Alberca se identifica perfeitamente com o sentido que Alcoba quis dar ao seu romance, já que ela mesma explica que *La casa de los conejos* como afirmou em entrevista a revista DW- Wolrd Eletrônica⁹ em 2010: “es una novela que relata hechos y datos de su propia vida, es decir, un relato autobiográfico y ficcional bajo la denominación de novela.

Neste romance, pode-se observar a clara dualidade de vozes narrativas, quando a voz de Laura menina e da Laura adulta se identificam, ou uma alternância entre essas mesmas vozes, quando uma prevalece sobre a outra. Além disso, a dualidade mencionada resulta em deslocamentos temporais, nos quais ora o presente e o passado da autora se confundem dentro da narrativa, ora o passado dá lugar ao futuro. Sabendo-se, pois, que o romance tem caráter autobiográfico mesclado com elementos fictícios, podemos identificá-lo com a autoficção. Por fim, a coincidência entre os nomes da autora e da narradora, Laura, o confirmam.

3.4 Memória de “los conejos”

a infância será a ancoragem obrigatória de todo devir, lugar sintomático cuja funcionalidade não tem a ver somente com uma coerência narrativa, mas também explicativa, na medida em que permite estabelecer certa causalidade entre virtualidade e realização (ARFUCH, 2010, p. 199)

⁹<https://www.dw.com/es/laura-alcoba-un-libro-sobre-vivos-y-muertos/a-5373055>

A “casa de los conejos” realmente existiu e Laura viveu ali com sua mãe e com os outros personagens que são descritos no romance – como Diana e Cacho –; todos eles são representação de “pessoas reais”, que de fato existiram em sua vida, como podemos observar na seguinte declaração da autora: “Voy a evocar esalocura argentina y a todas essas personas que fueron arrastradas por la violència.” (Alcoba, 2010). Segundo Elizabeth Jelin, (2002), cada personagem é dono de suas próprias lembranças, as quais não podem ser transferidas para outrem. Jelin crê que nas narrativas atuais sobre a ditadura “se produce un abandono del formato descriptivo de carácter reivindicativo, rumbo a una explotación de otras posibilidades de nombrarlos sentidos del pasado” (2002, p.69); como vemos, surge, assim, uma nova forma de narrar as memórias da repressão. Na narrativa de Alcoba há uma reinterpretação e reelaboração das memórias do passado, assim como dos sentidos e sentimentos que produzem estas memórias, que resultarão na união entre realidade e a imaginação.

Laura Alcoba reinterpreta e reelabora os sentidos do passado, configurando narrativamente as memórias perdidas de sua infância em um espaço onde se cruzam memória, autoficção, imaginação e criatividade. Sustenta Leonor Arfuch (2010) que para entender as escrituras articuladas em um “espaço biográfico” é essencial não perder de vista a relação entre o tempo de vivência e o tempo de escritura. Essas temporalidades estão expressas pela memória da narradora, articuladas em um processo de reinterpretação que se desprende de maneira ambígua em relação às referências constitutivas dos fatos relatados. Por outro lado, a narração em duas vozes, como já mencionado anteriormente, se dispõe como um movimento de proximidade das pistas materiais do passado, a fim de fortalecer a identidade do narrador-personagem.

Assim, seguindo a advertência de Arfuch, a distância entre o tempo da experiência vivida (1975) e o tempo da escritura dessa experiência (2003-2006), no romance *La casa de los conejos*, coloca em jogo o importante papel da imaginação na construção da representação da memória, pois permite à autora preencher as lacunas deixadas pelo esquecimento, dando forma ao que se definiu como autoficção. Laura Alcoba tenta dar sentido aos fragmentos das memórias de sua infância, dado que só tinha sete ou oito anos quando vivenciou a ditadura e que o livro foi escrito trinta anos depois. Desse modo, se o afã documental é nutrido por

expressões como “conhecer a verdade” ou transmitir “com imparcialidade” o que aconteceu, a memória está diretamente interligada à subjetividade.

Como afirma Paul Ricoeur(2008, p.10), “la imaginación y la memoria están íntimamente ligadas al sentido, sin embargo ambas se diferencian por estar vinculadas a tiempos diferentes”; entretanto, o autor adverte: “la asociación entre memoria e imaginación es inevitable, pero al mismo tiempo puede inducir al error”.(2008,p.25). A ambiguidade que resulta da oscilação entre o passado efetivo e o passado possível é o que determina o duplo movimento da autoficção: recordar e curar, pois permite que a imaginação participe do jogo da construção narrativa dando sentido ao caos da memória fragmentada. Isto pode sugerir que a autoficção está mais distante da memória e mais próxima da subjetividade e que se vale desta como relatora de experiências, exigindo assim a presença da memória social. Em todos os casos deve-se ter precaução com esta subjetividade, pois como postula Ricoeur:

el olvido de reserva es tan fuerte, como el olvido de la destrucción. Así el pasado experimentado es indestructible y está marcado por su vínculo con la pulsión y la economía de lo energético. Repetimos para no recordar, la repetición (el actuar equivale al olvido), su opuesto la inhibición del yo, la espera es la laboración (RICOEUR, 2008, p.26).

No processo de recordar, Laura Alcoba tenta esquecer, de certo modo, o que viveu, por isso deve-se ter em conta “qué se recuerda y qué se olvida, vivencias personales directas, con todas las mediaciones y mecanismos de los lazos sociales” (Jelin, 2002, p.18); isso significa que cada um tem suas próprias recordações e sempre há coisas que se quer esquecer, porém estaremos sempre influenciados pela sociedade, ou seja, pelo que se conta sobre os acontecimentos de uma maneira geral. É necessário destacar que em *La casa de los conejos* apresenta-se uma memória pessoal e íntima que está estreitamente ligada à memória histórica, na qual a política da Argentina vem representada por textos políticos e culturais. Desse modo, história e memória são conceitos que se mesclam e que, segundo Jelin explica, estão relacionados e podem ser entendidos de três maneiras diferentes:

la memoria como recurso para la investigación, en el proceso de obtener y construir ‘datos’ sobre el pasado; “el papel que la investigación histórica puede tener para ‘corregir’ memorias equivocadas o falsas”; “finalmente, la memoria como objeto de estudio o de investigación (JELIN, 2002, p.63).

A primeira relação entre história e memória – “la memoria como recurso para la investigación, en el proceso de obtener y construir ‘datos’ sobre el pasado” -se aplica ao romance de Alcoba, dado que as lembranças de sua infância tem como contexto a história da ditadura argentina, cuja memória ela reconstrói na esperança de obter dados que a ajudem a compreender o passado.

Como podemos observar, o romance em estudo responde diretamente às definições de memória e de autoficção, pois possui como características a identificação entre o autor, o narrador e o personagem que possuem o mesmo nome, e sua narração retrospectiva tenta reconstruir os fatos ocorridos durante a infância, época explorada pelo autor na transcrição literária. Ao mesmo tempo, a obra assinala certo caráter de testemunho, que está presente nos paratextos como, por exemplo, a carta prólogo dedicada a Diana Teruggi, em que Laura expõe os motivos de sua busca pelos caminhos da memória.

O retorno ao passado em busca da própria identidade se realiza por meio de um trabalho de memória empreendido a partir das evidências do arquivo histórico que se complementa pela autoficção. A voz infantil do tempo vivido em contraste com a voz do tempo da escritura imprime um caráter ficcional ao relato de Alcoba.

Estas tensões entre passado e presente e entre real e imaginário se produzem pelo processo de ficcionalização tanto do sujeito que narra sua própria história, como das memórias, lembranças e recordações desse passado, que são ressuscitados na fronteira entre realidade e ficção. O que se propõe representar não é unicamente o dado, o conhecido, o fixo – as recordações nítidas ou os acontecimentos documentados – senão que se empreende uma viagem intelectual por meio do poder criativo das palavras, apesar da presença do material documental.

Como já mencionado, Manuel Alberca postula que a identidade nominal do autor, narrador e personagem é a primeira característica da autoficção. A esse respeito, ele defende que “[...] la ambigüedad autoficcional se despliega como propuesta narrativa, según la cual se personaje es y no es el autor” (2013, p.32). Uma peculiaridade que se pode associar com os momentos de totalidade artística, uma ideia proposta por Mikhail Bakhtin (2008) e retomada por Leonor Arfuch como características do “espaço biográfico”. Nesta brecha discursiva entre passado e presente, a autoficção assume um papel importante, tal como afirma Alberca abaixo:

Hay, pues, aquí um campo para los relatos que, bien por su constitución mixta, es decir, autobiográfica y novelesca, bien por sus dispositivos narrativos, hacen de las posibles dudas e indecisiones interpretativas un argumento central. Las lagunas o agujeros negros de la vida, la penumbra de los secretos familiares o íntimos, los claroscuros de la experiencia, em donde lo vivido se mezcla y confunde con lo imaginado, con lo soñado, con los mitos personales o con mitos literarios, el universo caprichoso y frágil de la memoria, también lo olvidado, lo que no llegó a ocurrir pero pudo haber ocurrido, son algunos de los contenidos que, por estar en los intersticios de lo biográfico y de lo ficticio, se perfilan como los más específicos de la autoficción. (ALBERCA, 2013, p.49).

Anteriormente se observou que os paratextos do romance parecem, inicialmente, condicionar uma leitura referencial da obra. Porém, no prólogo se estabelece um contrato de leitura ambígua quando a voz narrativa do romance assinala a brecha temporal entre o tempo vivenciado e o tempo da escritura, afirmando que “se acercará a los acontecimientos narrados desde la altura de la niña que fui” (Alcoba, 2008, p.12) em contraste com as recordações do presente, momento marcado por seu retorno do exílio, depois de trinta anos.

Alcoba dedica o livro a Diana E. Teruggi, a mãe de Clara Anahí, também se dirige a ela no prólogo ao esclarecer as razões de haver demorado tanto tempo para contar esta história. De fato, há no prólogo “um texto biográfico”, mas ao declarar a distância temporal que há entre a Laura criança e a Laura adulta, a autora abre a possibilidade para a convivência entre a memória e o esquecimento, ou seja, para entrar no reino da ficção. Ao voltar no tempo, as memórias passadas se fazem presentes com mais nitidez: “empecé a recordar con mucho más precisión que antes, cuando sólo contaba con la ayuda del pasado. Y el tiempo terminó por hacer su obra más rápidamente de lo que yo había imaginado jamás.” (Alcoba, 2008, p.12). Esse fragmento marca o retorno da autora ao seu país de origem, que parece aclarar estas memórias, a princípio distantes, porém nada prova que elas sejam reais e não “ficcionalizadas”, uma dúvida gerada pelo embate entre real e ficcional.

Laura Alcoba construiu sua narrativa a partir da mistura entre real e ficcional, das conversas que teve com os parentes daquelas pessoas com as quais conviveu durante a ditadura, mas, sobretudo, das memórias da Laura de sete ou oito anos, que morou com a mãe numa casa compartilhada com outros militantes, entre eles uma mulher grávida, onde a imprensa clandestina editava um jornal e cuja fachada era precisamente uma fazenda de coelhos. Uma casa que Laura e sua mãe tiveram a sorte de abandonar antes que acontecesse uma verdadeira tragédia: a invasão de um corpo do exército que atirou e matou todos os seus ocupantes. Nesta

ação, só um bebê de meses sobreviveu porque foi colocado sob o abrigo de um colchão-- de acordo com testemunhos de vizinhos. A avó de Clara Anahí, Chicha Mariani, membro fundadora das *Abuelas de la Plaza de Mayo*, nunca desistiu de buscá-la. A casa, no estado em que se encontrava, foi recuperada, e hoje é um importante lugar de memória que leva o nome de "Casa Anahí", como se pode observar nos documentos reproduzidos abaixo:

Buscando a Clara Anahí

Los crímenes impunes de la dictadura

Clara Anahí Mariani nació el 12 de agosto de 1976, es hija de Diana Teruggi y Daniel Mariani. El 24 de noviembre de 1976 fuerzas policiales y del Ejército Argentino asaltaron a sangre y fuego la casa de sus padres, quienes pertenecían a la organización Montoneros, en la ciudad de La Plata, Argentina. En la casa que habitaban funcionaba una imprenta clandestina y quedó semidestruida, hoy es un monumento a la memoria. Allí fue asesinada Diana junto a otras personas y secuestrada Clara Anahí, que tenía entonces 3 meses de vida. El padre de Clara Anahí, Daniel Mariani, también fue asesinado en La Plata el 1º de agosto de 1977. María Isabel Chorobik de Mariani, "Chicha", fue fundadora y presidenta de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo, institución a la que dejó de pertenecer en 1989. Es la fundadora de la Asociación Anahí, dedicada a promover, preservar y defender los Derechos Humanos. Desde 1976 Chicha no ha dejado de buscar incansablemente a su nieta. Cualquier información se ruega hacerla llegar a la Asociación Anahí: Casilla de Correo 518 (1900) Tel/Fax: (054-0221) 4212681 Domicilio Legal: 30 N° 1134. La Plata. República Argentina¹⁰

¹⁰ Web: <http://www.asociacionanahi.org.ar> (<http://www.elortiba.org/old/teruggi.html>)

Figura 4 - Clara Anahí, filha de Diana Teruggi e Daniel Mariani



Fonte: Puntadascon Hilo

4 **CHOVE SOBRE MINHA INFÂNCIA**

O romance de *Chove sobre minha infância*(2015) se passa em um contexto rural, de uma pequena cidade do Paraná, Peabiru como já mencionado anteriormente. Esta cidade tem um passado histórico curioso, “peabiru” é um termo tupi que significa "caminho gramado amassado", através da junção dos termos *pe*("caminho") e *abiru* ("gramado amassado"). É o nome de uma antiga e famosa trilha indígena, o Caminho do Peabiru, conhecido como Caminho dos Incas, que se estendia por mais de 3.000 quilômetros da costa do Oceano Atlântico ao Oceano Pacífico, ligando a Capitania de São Vicente a Cusco, no Peru e atravessando os rios Tibaji, Ivaí e Piquiri, pelos quais passou a expedição organizada em 1769, pelo capitão-mor Afonso Botelho de Sampaio e Sousa. A região atualmente ocupada pelo município era ocupada pelos índios caingangues.¹¹

Apesar de Sanches Neto ter nascido em Bela Vista, também no Paraná, passou a maior parte de sua infância em Peabiru. É a partir do tempo vivido, neste lugar, da infância marcada pela morte do pai e pela aceitação de um novo pai, entre outras aflições e alegrias que o autor conta como forjou seu caráter lutador, de não se deixar esmorecer pelas dificuldades da vida.

Segundo Diana Klinger (2016. p.22) a autobiografia, as memórias, as histórias de vida, os testemunhos, são gêneros narrativos não estritamente literários, e embora estejam entre a ficção e a não-ficção, são os moldes básicos a partir dos quais os autores começam a “ficcionalizar” o passado próximo. Além disso, algumas dessas ficções são organizadas como histórias de pesquisa, pesquisas em que o acesso à verdade é cumprido como a resolução de um enigma em torno da identidade. Conforme assinala:

a escrita de si não é nem um aspecto moderno nascido na Reforma, nem um produto do romantismo; é umas das tradições mais antigas do Ocidente [...] a escrita de si contribui para a formação de si. (2016. p.23).

¹¹<http://peabiru.pr.gov.br/>

A hesitação entre o romance e a autobiografia é um dos caminhos para a autoficção. Esta se relaciona com a ideia de ambiguidade, na medida em que se estabelece no cruzamento de fronteiras entre realidade e ficção. Assim, o caráter ambíguo da autoficção está presente tanto em sua definição quanto em suas considerações críticas. A noção de "pacto ambíguo", que Alberca cunhou em seus estudos, funciona como uma dobradiça que permite a passagem entre o romance e a autobiografia, entre o modo factual e o ficcional de narrar fatos. Este pacto de leitura é ativado quando estratégias narrativas que cruzam os dados empíricos com a ficção são desmanteladas. Depende, em grande medida, de momentos particulares da recepção e de tipos particulares de leitores. Por isso, é interessante observar como Alberca define as relações que existem entre o "pacto ambíguo" e "las novelas del yo", pois ele esclarece o diálogo presente entre autobiografia e autoficção:

Na narrativa de Sanches Neto, há uma estreita relação entre o ficcional e o biográfico, que torna a mescla entre autobiografia e autoficção quase inevitável. Ao desenvolver sua narrativa, percebe-se que o autor não se preocupou em precisar a fronteira entre ambos, como podemos observar na ausência de identificação dos diferentes narradores. Ou seja, há uma alternância entre o narrador adulto Miguel, apto a construir uma autobiografia, e o narrador menino Miguel, que somente pode ser pensando como parte de um texto fictício. Esse dado ficcional, no entanto, se choca com a identificação nominal entre autor, narrador e protagonista, reforçando, assim, a posição equidistante entre texto documental e texto ficcional. Deve-se destacar que tal reconhecimento só parece visível para um leitor mais atento, ou que aceitou o pacto ficcional do autor.

Em seu romance de estreia, *Chove sobre minha infância* (2015), Miguel Sanches Neto conta a história de sua infância e adolescência a partir do olhar infantil. Mais uma vez, na distância entre o tempo vivido e o tempo narrado, estamos diante da memória do possível. O narrador-protagonista -o próprio Miguel- "rememora", a partir do tempo presente, o passado que supostamente viveu, que em alguns momentos sofre a intromissão do narrador adulto, deste outro Miguel, capaz de compreender e julgar a criança que foi:

Chovia demais naquela manhã, uma chuva calma que molhava o piso vermelho da varanda da casa [...]. A chuva alagando o território onde aquele que fui brincava de escorregar no piso [...] ao longo da infância, eu ia continuar preferindo estas brincadeiras em pisos molhados aos rios e às

piscinas, sendo esta, inclusive, uma das razões de nunca ter aprendido a nadar. (SANCHES NETO, 2015, p.9).

Nesta tensão entre autobiografia e “autoficcionalização” se constrói a história de um menino nascido na pequena Bela Vista do Paraíso, no interior do Paraná, que, órfão de pai, um homem de “coração bom, mas prisioneiro de suas misérias” (2015, p. 12), migra com sua mãe e irmã para Peabiru, cenário onde se desdobra o enredo.

4.1 A representação da memória

No início da narrativa de *Chove sobre minha infância* o narrador procura o menino que foi, pois este sim é o detentor das memórias passadas. Como mencionado anteriormente, o personagem que narra é o próprio autor, e neste primeiro capítulo intitulado “Chuva Oblíqua” ele pergunta “Quem seria este interlocutor que o menino procurava?” (2015, p.10). Ao se fazer esta pergunta se pode inferir que o narrador tenta se distanciar por vezes a infância, do adulto de hoje para contar sua história. O narrador sabe que a memória é algo impreciso e imprevisível. Talvez a escrita dessa memória consiga dar dimensão ao que quer lembrar e assim da tessitura ao seu passado

A lembrança permanece, latente, daí eu tentar dar-lhe espessura de linguagem. Olhem, lá está o menino, ele brinca na varanda, molhando as figurinhas nas poças que se formam no piso de vermelhão e correndo alegre para transferi-las a parede. Depois se vira para nós (na verdade, está olhando para a chuva, mas o que é a chuva senão nossos olhos turvando de lágrimas?) e sorri. Está alegre, não precisa falar nada, apenas mostrar o seu rosto, mostrar o seu desejo de nos povoar[...] O seu endereço? [...] Não, disso não me lembro e não vou perguntar à mãe dele porque não importa saber o nome da rua, o número da casa (SANCHES NETO, 2015, P.10)

E mais adiante Sanches Neto reafirma que esta narrativa não é uma obra de memória, apenas “retalhos, alguns falsificados pela recordação e pela fantasia” (2015, p.17). Esta memória recordada que compõe “a colcha de retalhos” da narrativa é o limite, a memória representada e a autoficção dos fatos.

“Ficcionalizar” a memória significa manter como possível a evocação daquilo que nunca poderá ser lembrado, do que não está inscrito, do que não é. As memórias dão identidade aos fatos narrados, ao ato de contar, e são encarregadas de sugerir que há algo mais, além ou por trás, desses mesmos fatos, como se pode observar no capítulo inicial do livro “Chuva oblíqua”, quando o narrador diz: [...] Meus três anos não permitem mais do que o ato vazio de tentar uma comunicação...”. (2015, p.9). Trata-se de um reencontro do narrador com a sua suposta memória de infância, uma busca de desejos. Importará tanto o que ocorreu ou o quanto que é somente ilusão.

Essa busca pelo entendimento de certos acontecimentos é a representação de uma aflição que impera sobre o espírito humano. O retorno ao passado é a principal característica desse homem que se sente solitário diante de um mundo em crise. Nessa perspectiva é que a literatura traz à tona esses personagens que questionam o sentido da vida. O Miguel adulto e questionador *de Chove sobre minha infância* é a representação desse homem que quer descobrir a sua verdadeira identidade, ou seja, acima de entender os fatos que viveu, ele quer entender a si mesmo e compreender o que se passa no seu interior, por isso o retorno à memória como um recurso de representação, o que pode corroborar com a autoficção. Porém, este retornar não deixa de ser conflituoso, já que há uma mescla de ficção e real, dado que a partir de certo momento da narrativa é o Miguel menino quem narra, apesar de sabermos que o autor-narrador é já adulto.

Nessa obra, a narração se inicia com o protagonista adulto lançando seu olhar sobre o passado, sua infância, como já mencionado anteriormente. No entanto, podemos observar em alguns capítulos, a alternância entre a voz do narrador da infância e a voz do narrador adulto, que emprestam à narração, ritmos diferentes. Assim, quando o menino Miguel narra os fatos, se percebe um ritmo menos angustiante na trama; ele é solitário, mas encontra na escrita um meio de superar algo que ainda não sabe o que é propriamente; é quando observamos a representação de uma memória de momentos de felicidade, a partir de uma ótica que parece imprimir mais leveza aos fatos narrados.

O narrador “criança” conta os fatos que marcaram sua vida dos três aos dezessete anos. Assim, a reconstrução de sua história pessoal é moldada por memórias relacionadas especialmente com sua infância e adolescência, construídas com fragmentos marcados temporalmente, espacialmente ou afetivamente, ora de

acordo com a idade do protagonista, às vezes por causa dos lugares lembrados, dos espaços habitados, ou dos eventos ocorridos:

O quarto tem duas camas e um guarda-roupa antigo, agora vazio. A mala da vó está pronta e ela me abraça, exigindo que eu nunca me esqueça dela nem do pai. Que sou Sanches e que este nome ninguém vai tirar de mim, por mais que queiram ensinar coisas diferentes. (SANCHES NETO, 2015, p. 71)

Essa voz da infância procura concretizar seus desejos na prática solitária da escrita, pois vai aos poucos encontrando na literatura uma forma de revelação e de espelhamento; por meio de uma linguagem simples, os fatos vividos se transformam em símbolos pela força das metáforas, como se pode verificar no fragmento abaixo:

A minha mão está doendo, só que sinto prazer. Descubro como cansa escrever, é mais difícil que tirar água do poço, varrer a casa ou limpar o quintal. E, no entanto, é gostoso, porque a gente fica vendo o papel com aquelas letras como se estivesse olhando o próprio rosto no espelho". (SANCHES NETO, 2015. p.41).

Não é possível organizar os acontecimentos narrados em ordem cronológica estrita, mas podemos elaborar uma linha do tempo que cubra desde antes de seu nascimento até o final de sua adolescência. Apesar de não haver uma marcação temporal visível, há uma clara intenção de Sanches Neto de levar o leitor a perceber três fatos decisivos em sua vida: primeiramente, a morte do pai, quando o narrador decide dedicar-se à escrita; depois, a chegada do padrasto como um novo membro da família, que lhe traz também dois irmãos inesperados; e por fim, a reprodução de uma carta escrita por sua irmã Carmen.

A crescente necessidade de escrever se contraporá às expectativas do padrasto, que deseja que o menino se dedique ao trabalho na lavoura, gerando um profundo conflito entre os dois personagens, como se pode verificar no capítulo "Intromissão do narrador adulto":

Da boca para fora, pai. Mas no íntimo, a palavra apropriada era padrasto, com tudo que há de ódio nela. Os meus anos de adolescência foram sufocados pela presença opressora do padrasto, que foi para mim o que a ditadura foi para os da geração anterior à minha (SANCHES NETO, 2015, p.93)

A memória é ativada por algum corte pessoal, uma marca ou violência exercida sobre a vida do protagonista e confere densidade ao presente,

oportunidade e apoio não só da apresentação repetida dos eventos passados, mas também das interpretações desses fatos. Na infância, vemos um Miguel em harmonia, na adolescência um ser revoltado, e na idade adulta o escritor, cuja fragmentação vai sendo aos poucos restaurada conforme o autor vai construindo a sua narrativa, ou seja, conforme vai evocando suas memórias, tal como podemos observar abaixo:

O pai e os irmãos dele estão com bastante terra, trabalham muito e acham que sou o maior idiota do mundo. No que, no final das contas, estão certos. Os homens não acreditam em mim, somente as mulheres, e isso tem alguma beleza. A Juliana espera por um casamento que talvez nunca venha, pra horror da família dela, que me odeia. Nisso, eles são bem parecidos com os meus parentes. [...] Vejo tudo de longe, nada que venha da família me atinge. Da pequena nave espacial, contemplo o planeta Terra e não sinto saudades. (SANCHES NETO 2015, p. 236).

Não se está falando de uma apresentação documentada de um evento que deixou vestígios ou da duplicação de uma cena real que não pode ser vista diretamente e exige o disfarce de uma representação suportável: aqui se refere – decididamente – ao que só pode acontecer como construção, como uma cena ficcional.

Por fim, na memória “ficcionalizada”, quando fatos objetivos são invocados, se deve considerar o papel da fantasia, da imaginação, muitas vezes disfarçadas sob a forma de memória; ao evocar o passado, os fragmentos retidos enfrentam a impossibilidade de lembrar outros elementos, que resistem ou mal aparecem, os quais, em geral, se referem a fatos que o sujeito prefere não lembrar; assim, o esquecimento ou a presença de certos detalhes será governado por uma legalidade que não depende de nenhum esforço voluntário. Ou seja, isso significa que o autor acaba traçando imagens no vazio, escrevendo nas bordas e no buraco do inexistente, nomeando o nada, ficcionalizando. Por outro lado, é construindo um texto ficcional, que Miguel Sanches Neto cumpre o destino de sua família: realizar, como escritor, uma história que já contava por várias gerações, um fato incontestável, sem o qual esse capítulo não poderia ter sido escrito:

No final de 1988, eu tinha escrito alguns contos, muitos poemas e centenas de textos de crítica. Mas ainda não sabia quais eram meu tema e minha linguagem como escritor. Até que tive uma iluminação: devia escrever sobre como, durante décadas, minha família cultivava uma tendência narrativa que só pode se manifestar em minha geração, a primeira que chegou a completar uma formação universitária. Escrevi este romance durante algumas semanas em que não havia dia ou noite. Trabalhava sem parar,

jantando às 3 da manhã, dormindo poucas horas no meio da tarde. Em uma urgência de salvar uma história maturada em minha família por cem anos (Depoimento do autor ao um site¹²).

Ao desenvolver sua narrativa está evidente que o autor não se preocupou com a precisão de divisão dos capítulos narrados, ou seja, ora o narrador adulto, e vez por outra o narrador infantil, pois só se consegue perceber a diferença de vozes lendo-os. Os quatros primeiros capítulos reforça a evidência de um narrador adulto que conta uma história.

(...) A morte de meu pai é o início da minha história (...) (SANCHES NETO,2015, p.17)

Ou

[...]Dez horas da manhã, a mãe ligou para Curitiba avisando: tua avó morreu e vai ser enterrada amanhã cedo [...](SANCHES NETO, 2015, p.30)

Torna-se necessário dizer que tal reconhecimento só parece visível para um leitor mais atento, ou que aceitou o pacto ficcional do autor, ainda que o “pacto” não seja completamente ficcional.

É fato que a memória é a força motriz da narrativa de Sanches Neto, apesar do autor afirmar que algumas são falsificadas, porém não descartáveis. A memória aqui representada narra a história do menino, de seus anseios, desejos. Narra também a vida sofrida e as dificuldades ainda que subjetivamente e sem protagonismo do meio rural brasileira. A vida das pequenas cidades que foram crescendo e se urbanizando entre as décadas de 1950 e 1980. Quais eram as chances de um menino interiorano ser um grande escritor, mesmo que não seja essa a história que Sanches Neto conta. O autor dá conta de algo bem maior ao “autoficcionalizar” a sua vivência pessoal e íntima, porém se pode inferir certo “exorcismo” deste passado que ele queria esquecer, mas que ousou ficcionalizar e exaltar. Desta feita nota-se a semelhança das duas narrativas aqui analisadas.

¹²<http://containeredicoes.com.br/>

5 ALGUMAS PERSPECTIVAS COMPARADAS ENTRE AS NARRATIVAS

Na perspectiva comparada entre as narrativas, se pode dizer que há mais diferenças que semelhanças, porém é válido acrescentar que as duas narrativas cumprem bem os requisitos da autobiografia e da autoficção. Revestidas das memórias de seus protagonistas elas transportam o leitor, - ainda que ficcionalmente - a um universo paralelo vindo diretamente do imaginário de quem as escrevem. E inscrevem na vertente ficcional que gera dúvida, que pede o comprometimento do leitor.

Na quarta capa do romance *Chove sobre minha infância*, o romancista, cronista e jornalista paranaense Domingos Pellegrini expressa que este é um “Biorromance ou memória, o certo é que é um livro poderoso”. Memórias, elas permeiam as duas narrativas aqui analisadas. O narrador adulto, bem como o da infância mesclam suas vozes para construir a história que será contada. A memória retorna para conduzir estas narrativas. A memória, e/ ou a tentativa de fixá-la pela escrita é uma característica comum entre os dois romances, pois os narradores utilizam seu passado para transformá-lo em material para a literatura.

Em *La casa de los conejos* (2008), Laura Alcoba conectou os fios da memória com a sua própria existência para dar voz aqueles anos confusos e aterradores daquela menina de sete ou oito anos que viveu, participou – ainda que não conscientemente - de uma parte histórica da formação social de seu país. Memória e história se conjugam nesta narrativa por vezes perturbadora e por outra singela. A história de “si” é revelada, dando de certa maneira voz aos desaparecidos, aos usurpados pelo regime, as famílias dilaceradas por escolhas de outrem, ecos de um passado que não deve ser esquecido.

Estas narrativas têm algumas semelhanças e diferenças que se aproximam e ao mesmo tempo distanciam um narrador do outro, porém nenhuma delas foge do caráter primordial das narrações: a “ficcionalidade” materializada por palavras para contar uma história, para pôr no lugar o passado e alinhar o presente. Ainda que os dois romances tenham mais diferenças de que semelhanças é interessante pensar como protagonistas de contextos diferentes encontram um limite entre a autobiografia e a autoficção para narrar suas histórias e torná-las críveis. Com a utilização destes dois conceitos/gêneros muito presente em seus textos os dois

autores criarem histórias que resgatam um tempo em que nem sempre a memória pode ser confiável, – apesar da afirmação de que na primeira infância, a criança absorve tudo como se fosse uma “esponja” –, porém na literatura o ato de “ficcionalizar” torna possível desarticular fronteiras entre o real e o imaginário.

Em primeira instância se tem como semelhanças entre as duas narrativas a seguir: ambos os protagonistas dividem o mesmo nome que o autor da obra. Tanto Miguel Sanches, quanto, Laura Alcoba não se preocuparam em diferenciar seus narradores; a presença da voz narrativa da infância apresenta-se nos dois relatos, porém percebe-se alguma diferença nas vozes. Pois ao passo que Laura Alcoba parece querer que sua voz de infância seja presente, e por muitos momentos dê o tom da narrativa; Sanches Neto busca por vezes um distanciamento, o autor parece não querer dar certa credibilidade ao narrador infantil, como já mencionado anteriormente, e perpassa sobre outros fragmentos da narrativa como quando diz, se bem que no início “[...] mas tudo isso o menino viu pelos olhos dos outros, porque sua memória era frágil neste período [...](Sanches Neto, 2015, p.13).

As narrativas se realizam em contextos diametralmente diferentes. Enquanto a narrativa de Alcoba tem como pano de fundo a última ditadura argentina (1975 – 1983), a história de Sanches Neto é vivenciada em um universo rural, em um lugar desprovido de esperança, segundo a experiência do protagonista. Ele quer ser mais que aquilo tudo, escreve a partir de suas memórias não para “exorcizar” fantasmas do passado, como inferência uma reconciliação como o passado ou mais como um resgate do que não foi vivido, como ele mesmo afirma: “[...] vindo de um povo basicamente iletrado, recebi a tarefa de ser seu porta-voz. Escrevo por isso, para fazer com que falem estes entes sem discurso” (2015, p.240).

Os dois narradores de certa forma fazem um “pacto de leitura” com o leitor. Alcoba pela sua perspectiva já sinaliza que o livro é a narrativa da vida cotidiana de um grupo de militantes aos olhos de uma menina de sete anos ou oito anos; Sanches Neto avisa ao leitor que nem tudo é verdade, “são retalhos” reconstruídos. Na narrativa de Alcoba se instala, por um lado, a discussão que se refere às ligações entre infância e violência política e, por outro, a natureza formal da narrativa que se refere aos elos que o romance mantém com o fato histórico. Porque, embora o registro seja claramente fictício, o leitor sabe - porque o romance é responsável por criar esse pacto de leitura com ele -, que os dados narrados têm uma base na realidade. Na narrativa de Sanches Neto o autor não tem compromisso primordial,

nem documental com os fatos históricos que ocorriam a sua volta. Sua narrativa é de cunho mais íntimo e intimista, porque o autor parece estar se “reconciliando” não com a história e sim, com a sua própria vida familiar, como o cotidiano que um dia odiou, de certa maneira.

As duas narrações têm com exercício a memória, é esta quem produz o combustível para que os dois narradores se expressem, e realizem de maneira bastante crível suas vivências pessoais. Eles tornam lugares possíveis para a representação de experiências. É através do trabalho de elaboração do passado que se adquire a possibilidade de uma ordenação dos acontecimentos, é o que Paul Ricoeur (2008, p.22) chama de "memoria-acción" uma modalidade de lembrança que supõe uma lembrança exercida e praticada por um sujeito, em que a memória surge como um objeto buscado, encontrado e construído através dessa pesquisa ativa. Se eventos tragédias no caso de Laura Alcoba trazem rachaduras ou buracos na memória, a narração é uma tentativa de lutar contra essa impossibilidade de dar sentido aos acontecimentos do passado. No caso de Sanches Neto é a busca e a incorporação desse passado em um só. Pode se inferir que a narração, para o autor é um ato fundamental para dar sentido a essa experiência. Um sentido que é apresentado como uma maneira de recuperação e construção de uma memória e conseqüentemente uma reconciliação como pessoas que viveram à sua volta.

Enquanto Laura Alcoba necessita dessa escritura para passar a limpo seu passado e seguir no futuro; Sanches Neto recupera em verdade sua origem humilde e descobre que já pode viver como ela. A carta que supostamente foi escrita por sua irmã Carmen Sanches –não há relatos em que o autor confirme a existência desta correspondência – dá conta desta possível “verdade”.

Li seu livro emocionada não só por ter participado dos acontecimentos, mas porque vejo como a leitura te livrou de um destino que insistia em ficar grudado em nossa família [...] sei também o que representou para você aprender a ler e escrever e depois ter conseguido viver apenas da literatura, não importa se dando aula ou escrevendo para jornais, e sei a frustração do pai por ver que os outros dois filhos não seguiram o caminho que ele planejou. Se a gente olhar por este lado, você era o mais fraco e venceu, e este livro, no fundo, seria mais para comemorar esta vitória [...] (SANCHES NETO, 2015, p. 243-244).

Em suma esta é apenas uma pequena reflexão de algumas semelhanças e diferenças entre as duas narrativas. As duas narrativas tornaram-se os objetos de estudo desta dissertação por acolherem em suas narrações a presença de vozes

narrativas que por ora se alinhavam, vezes por outra se distanciavam. Estas vozes, a adulta e a da criança corroboram em ambas as narrações para construir o universo ficcional de seus autores e assim a prática do exercício da memória e como ela pode contribuir para a observação da autoficção.

CONCLUSÃO

A ascensão da “escrita de si” nos estudos literários está relacionada à proliferação de uma série de gêneros ou subgêneros narrativos –geralmente marcados, embora não apenas, pelo uso da primeira pessoa – para os quais os conceitos de “autobiografia” ou “memórias”, que pressupõem uma relação contratual em que o autor se comprometeu a dizer a verdade sobre si mesmo, são insuficientes.

A presente dissertação demonstrou que tanto *La casa de los conejos* (2008) como, *Chove sobre minha infância* (2015) apresentam características da autobiografia e da autoficção. Revestidas das memórias de seus protagonistas, elas transportam o leitor a um outro universo que resulta diretamente do imaginário de quem as escrevem. No entanto, a identificação nominal expressa entre autor, narrador e protagonista, próprio da autobiografia transparente (ALBERCA, 2013, p.112), as situa no espaço ambíguo entre texto documental e ficcional.

Ao usar o recurso da autoficção, percebe-se que o autor busca um distanciamento para observar mais claramente a trama que conta, de modo que talvez o “eu” dessas narrativas seja basicamente retórico, dado que nesse gênero ele ganha um caráter conscientemente fictício. Como afirma Alberca:

[...] aunque allí se hable de la propia existencia del autor, en principio no es prioritario ni representa una exigencia delimitar la veracidad autobiográfica ya que el texto se propone simultáneamente como ficticio y real. Este es sin duda uno de sus rasgos característicos [...] desde el punto de vista del lector, bien porque conociendo los datos biográficos del autor, bien que el propio texto a manera de juego, trampa o falsa pista, le invita a cotejar estos datos con los del texto, y por tanto podría ser inducido a equivocarse o confundirse. (Alberca, 2013, p.13)

Os autores contemporâneos que se alinham a esse gênero são categóricos ao defender que mesmo optando por fundir biografia e ficção como estratégias literárias, sempre haverá preponderância do caráter ficcional sobre o relato referencial. O escritor de autoficção não trata só de narrar o que foi, senão o que poderia ter sido. A escrita lhe permite viver vidas diferentes da sua e, por mais que as narrativas se apoiem em fatos e pessoas reais, nas palavras do crítico e escritor Miguel Sanches Neto, elas ainda assim:

[...]são seres ficcionais e se encontram dentro de estruturas narrativas caracterizadas pela verossimilhança interna: não devem remeter a uma verdade sobre fatos reais, mas devem ser verdadeiras dentro do romance. Tudo que a linguagem ficcional toca se transforma em matéria de ficção. (SANCHES NETO, 2010)¹³

Assim, o que entendemos ordinariamente como verdade escapa como água entre os dedos. Os dados objetivos podem apenas traçar os contornos de uma história e sua alegada veracidade deve ser demonstrada em referência a um conjunto de fatos provavelmente secundários; mas o resto, o que forma o núcleo do acontecido é tão obscuro, tão enigmático, como os dados mais valiosos de qualquer biografia: só pode ser acessível a quem lê a partir da montagem de uma ficção.

Em suas jornadas, as narrativas analisadas nesta dissertação se utilizaram dememórias singulares como remanescentes de outras memórias individuais e coletivas, construindo uma versão que, mais do que uma prova inapelável do ocorrido, resulta em um quadro subjetivo de fragmentos dispersos, uma urdidura de múltiplas vozes que compõem o universo das ficções possíveis.

As histórias produzidas demonstram que o objeto que queria ser retido está irremediavelmente perdido e que só será possível construí-lo subjetivamente, reinventando-o como um romance, que como tal, é uma interpretação do que aconteceu. De certa forma, o objetivo - buscado, mas acima de tudo encontrado - tomou forma aos olhos do leitor, que aceitou o pacto de leitura enquanto a narrativa acontecia. É esta a verdade que se conta a chave para a ficção: não se trata da certeza que retorna com fragmentos ou palavras ditas e lembradas, mas do sujeito que produz o que vai ser lembrado a partir da experiência da memória.

Em seu livro, *Chove sobre minha infância*, o narrador-protagonista Sanches Neto avalia todas as situações pelas quais passa por uma ótica pessoal, centrada em seus sofrimentos. Embora nascida de vivências reais, esta narrativa não se confunde com o estilo das memórias ou da autobiografia. Memórias, recordações, lembranças, fatos e ocorrências é o combustível para o autor alimentar seu narrador e autoficcionalizar a vida.

¹³<http://miguelanches.com.br/>

Rememorar é reconstruir o passado através das experiências da memória. Laura Alcoba e Miguel Sanches Neto o fazem a partir do que consideram suas verdades, a partir das perspectivas individuais da trama que viveram de seus sentimentos de infância. Suas respectivas leituras constituem um elemento imprescindível para a compreensão e o resgate de seu passado: “no existen palabras para la emoción que me invadió cuando descubrí, en cada cosa recordada, las mareas de la muerte y la destrucción...” (ALCOBA, 2008, p.85); em maior ou menor intensidade, o mesmo ocorreu com Sanches Neto:

[...] Percorro de volta as ruas de Peabiru, depois de uma ausência de 15 anos. Não vou direto para casa do pai, saio pelas ruas desviando dos meus itinerários antigos, [...] por onde ando esbarro em meu passado. (2015, p.251-252).

Para Laura Alcoba, reconstruir a visão da menina é algo que só poderia ter sido feito através da ficção, já que este é o único lugar possível para recriar a atmosfera de angústia e de medo do tempo passado. A brutalidade dos fatos narrados torna-se ainda mais intensa a partir do olhar da infância, penetrante e ingênuo ao mesmo tempo, construído a partir do íntimo e privado. O afastamento da ficção impede que a narrativa adquira um caráter ideológico, explicativo ou moral. O leitor é deixado à sua própria interpretação e avaliação do que aconteceu. A estratégia narrativa é construída através de pequenos capítulos - fragmentos pequenos, que parecem ser instantâneos de um álbum de fotos. No entanto, nenhuma fotografia traça a realidade como ela é, pois estará sempre mediada por um ângulo e luminosidade específicos.

Em ambas as narrativas analisadas, o narrador adulto vale-se do narrador da infância para construir a história que será contada. A memória, e/ou a tentativa de fixá-la pela escrita, é uma característica comum às duas narrativas, pois ambos os narradores transformam seu passado no material de seu romance.

Em *La casa de los conejos*, Laura Alcoba conectou os fios da memória para dar voz àqueles anos confusos e aterradores da menina Laura que viveu e participou – ainda que não inteiramente consciente - de uma fase obscura da história de seu país: a ditadura argentina entre os anos de 1975 a 1983. Memória e história se entrelaçam nesta narrativa, por vezes de forma perturbadora e em outros momentos, singela. A história de “si” é revelada, ao mesmo tempo em que vai dando voz aos

desaparecidos, aos usurpados pelo regime, às famílias dilaceradas por escolhas de outrem, ecos de um passado que não deve ser esquecido. Na narrativa de Miguel Sanches Neto, o menino que viveu as variabilidades do universo rural, de um lugar pobre, desprovido de esperança, segundo a experiência do protagonista, que ele deseja superar. Assim, ao contrário de Laura Alcoba, que escreve suas memórias para “exorcizar” fantasmas do passado, Sanches Neto retoma sua infância para resgatar uma história viva, que ainda faz parte da realidade brasileira, apesar de silenciada; como ele mesmo afirma: “(...) vindo de um povo basicamente iletrado, recebi a tarefa de ser seu porta-voz. Escrevo por isso, para fazer com que falem estes entes sem discurso”. (2015, p.240).

Como se observa, têm-se neste estudo protagonistas de países e contextos históricos diferentes que situam suas narrativas no limite entre o romance e a autoficção para narrar suas histórias e torná-las críveis, apontando para o que parece ser uma tendência da literatura contemporânea latino-americana.

REFERÊNCIAS

- AGUSTÍ FARRÉ, A. *Autobiografía y autoficción*, Garoza: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular, 2006. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2377596>. Acesso em: 02 ago. 2017
- ALBERCA, M. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2013 (e-book).
- ALBERCA, M. Existe la autoficción hispanoamericana? *Cuadernos del CILHA*, v. 7/8, p.115-127, 2005/2006
- ALCOBA, Laura. *La casa de los conejos*. Tradução: Leopoldo Brizuela. Original francês: *Manèges. Petite histoire argentine*. 1. ed. Paris: Gallimard, 2007; Buenos Aires: Edhasa., 2008.
- ARFUCH, L. A vida como narração. In: ARFUCH, L. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BAKHTIN, M. O todo semântico da personagem. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- COBAS, A. Memoria, temporalidades y voces narrativas en “La casa de los conejos de Laura Alcoba”. *Afuera*, Buenos Aires, 2010. Disponível em: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=33&nro=8>. Acesso em: 2 ago. 2017.
- CONADEP. Disponível em: <http://atom.ippdh.mercosur.int/index.php/conadep-comision-nacional-sobre-la-desaparicion-de-personas>. Acesso em: 10 set. 2015
- CONTAINER EDIÇÕES. Disponível em: http://containeredicoes.com.br/index.php?route=product/product&product_id=77. Acesso em: 26 jun. 2017
- DAONA, V. Había una vez una casa de los conejos: una lectura sobre la novela de Laura Alcoba. *Aletheia*, v.3, n.6, 2013. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=17632>. Acesso em: 2 ago. 2017.
- DOUBROVSKY, S. *Autobiographie/verité/psychanalyse dans autobiographiques: de Corneille à Sarte*. Paris: Puff, 1988.
- DW. Disponível em: <https://www.dw.com/es/laura-alcoba-un-libro-sobre-vivos-y-muertos/a-5373055>. Acesso em: 26 jun. 2017.
- EL NACIONAL. Disponível em: <http://elnacional.com.do/laura-alcoba-contar-de-otra-forma-la-dictadura-argentina/>. Acesso em: 26 jun. 2017.

EL ORTIBA. Disponível em: <http://www.elortiba.org/old/teruggi.html>. Acesso em: 26 ago. 2018.

EL PAÍS. Disponível em: https://elpais.com/diario/2006/03/27/opinion/1143410404_850215.html.

EL PAÍS. Disponível em: https://elpais.com/diario/1998/02/02/internacional/886374012_850215.html. Acesso em: 26 jun. 2017.

FORNÉ, A. La memoria insatisfecha en la casa de los conejos de Laura Alcoba. “*El hilo de la fábula*”, Suécia, p.65-74, 2010. Disponível em: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/HilodelaFabula/article/view/1947>. Acesso em: 02 ago. 2017.

FRANCE 24. Disponível em: <http://www.france24.com/es/historia/20180326-argentina-dictadura-videla-madres-mayo>. Acesso em: 24 ago. 2017.

GADAMER, H-G. *El problema de la conciencia histórica*. Madrid: Tecnos, 1993.

GARCÍA MARTÍNEZ, P. *Algunos aspectos de la voz narrativa en la ficción contemporánea: el narrador y el principio de incertidumbre*. Disponível em: <http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/THEL0202110197A/33488>. Acesso em: 24 ago. 2017.

HIDALGO, L. *A imposição do eu*. Disponível em: <http://rascunho.com.br/a-imposicao-do-eu/>. Acesso em: 27 maio 2017.

JALÓN BAIGORRI, J. *El intérprete como personaje de ficción en la narrativa contemporáneas: algunos ejemplos*. Disponível em: <http://campus.usal.es/~alfaqueque/publicaciones/baigorri/BaigorriInterpretesliteratura.pdf>. Acesso em: 24 maio 2017.

JELIN, E. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

KLINGER, D. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 3. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

KOHAN ADELA, S. *Autoficción: escribe tu vida real o novelada*. Barcelona: Editorial: Alba, 2016 (e-book).

LA PRIMERA PIEDRA. Disponível em: <https://www.laprimerapietra.com.ar/2017/08/124-casos-abuelas-plaza-mayo-dos-mujeres-asesinadas-embarazadas/>. Acesso em: 1 jul. 2018.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MOISÉS-PERRONE, L. A autoficção e os limites do eu. *In*: MOISÉS-PERRONE, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia da Letras, 2016.

PUNTADAS COM HILO. Disponível em: <https://www.puntadasconhilo.net/2016/08/21/la-casa-los-conejos-una-nina-la-clandestinidad/>. Acesso em: 26 ago. 2018.

RAGAZZI, B. Autoficción y trabajo de memoria en la casa de los conejos de Laura Alcoba. *Orbis Tertius*, 2013. Disponível em: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/viewFile/OTv18n19a10/4871>. Acesso em: 27 maio 2017.

RICOUER, P. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife Producciones, 2008.

SANCHES NETO, M. *Chove sobre minha infância*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SANCHES NETO, M. *Matéria de ficção*. Disponível em: <http://chadascincocomovampiro.blogspot.com/2010/03/materia-de-ficcao.html>. Acesso em: 27 maio 2017.

SANTIAGO, S. O entre lugar do discurso latino-americano. *In*: SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, D. Duarte dos; GASPARINI, P. *En el embute del francés: sobre Manèges/ La casa de los conejos de Laura Alcoba*. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2015000200277. Acesso em: 27 maio 2017.

SARLO, B. *Tiempo asado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

SCIENCESPO. Disponível em: <https://www.sciencespo.fr/mass-violence-war-massacre-resistance/en/node/2943>. Acesso em: 24 jun. 2017.

TARINGA. Disponível em: <https://www.taringa.net/posts/info/14950945/Dictaduras-en-America-Latina.html>. Acesso em: 26 jun. 2017.

TN. Disponível em: https://tn.com.ar/sociedad/murio-chicha-mariani-una-de-las-fundadoras-de-abuelas-de-plaza-de-mayo_8912877. Acesso em: 26 ago. 2018.

TODOROV, T. *Los abusos de la memoria*. Tradução: Miguel Salazar. Madrid: Paidós Iberica, 2000.