

JUEGOS ARGENTINOS: ESCRITA, MEMÓRIA E ESQUECIMENTO EM *LA CASA DE LOS CONEJOS*, DE LAURA ALCOBA

JUEGOS ARGENTINOS: ESCRITURA, MEMORIA Y OLVIDO EN
LA CASA DE LOS CONEJOS, DE LAURA ALCOBA

Analice Sousa Gomes¹
Renata Rocha Ribeiro²

RESUMO: O objetivo deste trabalho é analisar os possíveis significados contidos no processo de escrita, rememoração e esquecimento da narradora-personagem no romance *La casa de los conejos*, da escritora argentina Laura Alcoba, publicado em 2008. Assim, serão apresentadas ideias que demonstrem as relações entre a memória e o esquecimento do trauma e a escrita de si. Nesse sentido, será observado como os desdobramentos do ato de escrever episódios da história individual e coletiva ocultada, do período da ditadura militar na argentina de 1970, possibilitam o rompimento de ciclos de silêncios e medos, auxiliado pela representação de jogos, nessa narrativa. Como fundamentação teórica, serão utilizados os pressupostos de Candau (2021), Gagnebin, (2009) entre outros, sob uma pesquisa qualitativa de cunho analítico-interpretativa.

Palavras-chave: Romance contemporâneo; memória; jogo; Laura Alcoba.

RESUMEN: El objetivo de este trabajo es analizar los posibles significados contenidos en el proceso de escribir, recordar y olvidar al narrador-personaje en la novela *La casa de los conejos*, de la escritora argentina Laura Alcoba, publicada en 2008. Así, se presentarán ideas que demuestren las relaciones entre la memoria y el olvido del trauma y la escritura de uno mismo. En este sentido, se observará cómo el desdoblamiento del acto de escribir episodios de la historia oculta individual y colectiva, desde el período de la dictadura militar en Argentina de 1970, permite romper ciclos de silencios y miedos, ayudados por el representación de juegos, en esta narrativa. Como fundamento teórico se utilizarán los supuestos de Candau (2021), Gagnebin, (2009), entre otros, bajo una investigación cualitativa de carácter analítico-interpretativo.

Palabras clave: Novela contemporánea; memoria; juego; Laura Alcoba.

¹ Doutoranda em Estudos literários pela Universidade Federal de Goiás-UFG. Docente no Curso de Letras da Universidade Estadual de Goiás-Campus Jussara.

² Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás-UFG. Professora associada, nível 1, da Universidade Federal de Goiás-UFG.

1 Introdução

O resgate de lembranças de episódios traumáticos da história dos povos, como a *Shoah*, guerras mundiais, governos ditatoriais e tantos outros regimes totalitários ao redor do mundo, tem se tornando um constante exercício de investigação e produção artística, literária, jornalística, cinematográfica dentre outros modos de exposições de fatos ocultados pela História oficial. É justamente acerca dos ocultamentos das narrativas consideradas oficiais e imparciais que Ettore Finazzi-Agrò (2014, p. 180), em “(Des) memória e catástrofes”, destaca a potência da literatura para narrar, sem restrições, as verdades esquecidas e ignoradas pelos discursos contidos na “verdade da História”. O autor afirma que

é só numa dimensão ficcional, é só no âmbito da literatura que podemos surpreender o *nefas* habitando nas dobras da História oficial, chegando assim a entrever aquele interdito que sempre se diz na defasagem e/ou na conjuntura entre duas versões contrapostas do mesmo acontecimento.

Ao comentar a afirmação de Finazzi-Agrò, Eurídice Figueiredo, em *A literatura como arquivo* (2017), também reafirma o poder da literatura em trazer à tona verdades que “no âmbito histórico, balançava [...] entre a afirmação e a negação, entre a denúncia documentada e a ultrajosa incapacidade de admitir o horror extremo” (FINAZZI-AGRÒ, 2014, p. 180). A autora completa, baseando-se na perspectiva de Rancière (2009) sobre a não existência de uma fronteira rígida entre História e Ficção, que “a ficção não é sinônimo de fantasia e de imaginação: trata-se, antes, de uma estratégia ordenadora da linguagem a fim de criar uma narrativa legível, compreensível” (FIGUEIREDO, 2017, p. 44), pois, segundo Rancière (2009), escrever história e histórias estão em um mesmo regime de verdade.

É o ato de rememorar e escrever uma história, uma pequena história da Argentina, que torna o romance *La casa de los conejos*, da escritora Laura Alcoba, objeto de análise neste estudo. Sem pretender discutir os graus de verdade contidos nos discursos historiográficos e ficcionais, o que interessa aqui é compreender os modos de exposição das verdades escritas por uma narradora-personagem que retoma seu passado e resgata sua experiência em um contexto de opressão, prenúncio da ditadura argentina, iniciada em 1976.

Exilada na França com sua mãe desde que se tornaram “los asesinatos y las desapariciones cada vez más numerosos” (ALCOBA, 2008, p. 79), a narradora decide escrever a história que vivenciara e os horrores que testemunhou, após o retorno desta personagem ao seu país e o encontro que teve com Chicha, a mãe de Daniel, um dos membros do grupo de militantes ao qual os pais de Laura pertenciam: os *Montoneros*. Este grupo era visto como subversivo pelas forças de governo vigente. Francisco Goldman informa, em artigo intitulado “Filhos da guerra suja: Os órfãos roubados na ditadura argentina”, publicado na revista *Piauí* (2012, *online*), que

no dia 24 de novembro de 1976, oito meses depois de a Junta Militar tomar o poder na Argentina, desencadeando a Guerra Suja que introduziu no mundo o termo *los desaparecidos*, uma casa num bairro sossegado e de ruas arborizadas em La Plata, a 65 quilômetros de Buenos Aires, foi alvo de um ataque. A investida-surpresa, que envolveu 200 homens das Forças Armadas por terra, além de bombardeio e rajadas de metralhadora pelo ar, durou quatro horas.

De acordo com Goldmano, Chicha, uma professora de história da arte,ouve o bombardeio e, ao se aproximar, descobre que a nora, Diana, foi assassinada no pátio da Casa dos coelhos – nome designado devido ao criadouro de coelhos para abate e venda, ali existente, como disfarce para a imprensa clandestina mantida pelos guerrilheiros. Somente anos depois desse cruel acontecimento, Chicha descobre, por meio de uma vizinha, que sua neta desaparecida estava na casa naquele triste dia, sendo levada pelos militares (GOLDMANO, 2012, *online*).

Numa mescla entre a realidade e a ficção, Alcoba, em um romance autorreferencial, narra de forma detalhada seu percurso pré-escrito, em uma espécie de prólogo, antes de adentrar nas lembranças de seu passado, rememorado sob a perspectiva infantil. Ao longo do romance, a voz infantil é complementada com comentários sobre as lembranças evocadas, permitindo uma outra perspectiva dos fatos narrados, isto é, um movimento de presentificação das impressões por meio da interpretação madura da narradora adulta.

Diversas vezes, além desse olhar maduro, as intromissões da narradora adulta situam o leitor acerca dos episódios sociopolíticos do contexto ditatorial da Argentina da década de 1970, alguns desses testemunhados pela menina Laura e outros contidos nos recursos protomemoriais. Em um diálogo constante com os dados reais, no romance, por exemplo, Laura informa ao leitor sobre como se inteirou das consequências e da intensidade do ataque das Forças Armadas ao esconderijo em La Plata, após deixar a Argentina, durante o exílio. Ou seja, a narradora-personagem relata que “lo que ocurrió después de nuestra partida, las informaciones me han llegado en retazos, con cuentagotas, a lo largo de los años y de manera bastante confusa”. (ALCOBA, 2008, p. 82)

No entanto, Laura se inteira dos acontecimentos de maneira mais detalhada somente anos após, quando seu pai, já liberto da prisão, entrega-lhe um livro, dizendo: “Tomá. Acá se habla de la casa donde viviste con tu madre” (ALCOBA, 2008, p. 83). O livro é *Los del '73*, publicado em 1998 pela editora De la Campana. Ele “consiste en el testimonio de dos viejos militantes, Gonzalo Leonidas Chaves y Jorge Omar Lewinger” (ALCOBA, 2008, p. 83), um documento histórico cujo conteúdo é narrado de modo particular por Alcoba, centrando-se em fragmentos que denunciam a violência sofrida na chamada Guerra Suja, situação em que “cada día nuevos miembros de la organización eran asesinados o secuestrados, para no aparecer jamás”. (ALCOBA, 2008, p. 84)

Meses depois de ler o livro *Los del '73*, citado acima, Alcoba entra em contato com Chicha, uma das fundadoras e integrante ativa das *Abuelas de Plaza de Mayo*, grupo de mulheres dedicadas a descobrir o paradeiro de netos(as) desaparecidos(as). Um movimento que, ainda hoje, está longe de cessar suas buscas, como evidenciam os dados alarmantes apresentados por Goldmano em seu artigo: segundo fontes dos “direitos humanos, pelos menos 500 bebês recém-nascidos e crianças pequenas foram separados de pais desaparecidos e, com suas identidades suprimidas, foram entregues para casais de policiais e militares sem filhos e outros favorecidos pelo regime”. (GOLDMANO, 2012, *online*)

Assim, a partir da leitura do livro entregue por seu pai e do contato com Chicha, Alcoba retorna à Argentina e à Casa dos coelhos, de onde partira ainda criança. A casa, assim como o livro, é transformada em um monumento protomemorial: “hoy una asociación se ocupa de ella y trata de convertirla en un espacio de recordación. Chicha está al frente” (ALCOBA, 2008, p. 84). Ao adentrar na casa dos coelhos, como uma extensão da memória de Alcoba (CANDAU, 2021, p. 107), o lugar, outrora habitado por ela, sua mãe e amigos, permite a emersão de

lembranças há muito evitadas e reprimidas, expostas pelo romance, em um processo de transmissão e autoconhecimento contido nas pistas deixadas e/ou conservadas.

A partir daí, a narradora-personagem, dedicando à Diana, rememora e escreve sua história, um fragmento da história dos *Montoneros*, a história da Argentina que atravessa seu passado e, sobretudo, a história oculta de Clara Anahí Mariani, filha de Diana e Daniel, neta desaparecida de Chicha.

Alcoba, embora faça uso do recurso protomemorial, não se mantém passiva diante das lembranças ali reavivadas. Isto é, como sujeito ativo diante dos fatos, ao escrever, a narradora-personagem contribui para a perpetuação de um detalhe esquecido pela História: a não menção, no livro *Los del '73*, “del bebé de Diana, Clara Anahí Mariani, que sin embargo se encontraba con su madre al iniciarse la agresión” (ALCOBA, 2008, p. 84). Dessa forma, Alcoba coloca em prática seu dever de memória, como aponta Figueiredo (2017, p. 13): dever de fazer justiça pela lembrança, pois segundo a autora, “o trabalho de investigação e divulgação do que ocorreu nos porões da ditadura é um dever de memória em relação às vítimas, a seus familiares e à sociedade em geral”.

2 O jogo de dizer o indizível: o olhar infantil sobre os horrores da ditadura argentina

Obra publicada originalmente em francês, com o título *Manèges. Petite histoire argentine* (2007), cuja tradução livre para o espanhol é *Calesita* ou *Carrusel, pequeña historia argentina*, mas que foi publicado na Argentina como *La casa de los conejos*, traz alguns significados importantes para o enredo, constatados no decorrer da narrativa. A narradora-personagem rememora sua infância e a trajetória vivenciada por seus pais, membros de um grupo de resistentes aos militares que, em 1976, por meio de um golpe, tomam o poder na Argentina, com uma política de repressão cruel e violenta – a Guerra Suja.

Segundo Santos (2014, p. 56), romance *La casa de los conejos* contém características condizentes a narrativa autorreferencial, o que possibilitaria a expressão da “escrita do eu” e a necessidade da escritora em expor sua experiência autobiográfica, exercendo uma espécie de compromisso consigo, com o passado e com aqueles que não sobreviveram. Laura Alcoba, autora e narradora-personagem, materializa suas memórias por meio de sua voz infantil, enquanto uma menina de aproximadamente 7 anos, autorizando a intromissão reflexiva de sua visão dos fatos, enquanto adulta. Esse distanciamento temporal e linguístico tomado pela narradora, que decide escrever sobre seu passado somente após cerca de trinta anos do ocorrido e em língua francesa, recusando o uso da língua materna, pode ser visto como um mecanismo de defesa elaborado devido ao trauma vivido.

Além disso, a escolha pela voz enunciativa de uma *niña*, demonstra o “caráter transgressor do texto de Alcoba que ao ser protagonizado pela representação da voz da infância [...] dissimula o intento de elaboração da tragédia, [...] e também atua no sentido de resistência às convenções do discurso predominante” (SANTOS, 2014, p. 86). Em outras palavras, ao permitir-se retornar ao passado, à cena da infância, Alcoba consegue controlar as lembranças acessando imagens que estão para além dos arquivos lidos. Assim, a narradora-protagonista, ao recordar e ao relatar os acontecimentos que ocasionaram o trauma, possui a intenção de “digerir os cacos do drama que teve início em sua infância” (SANTOS, 2014, p. 86) e estendeu-se, atravessando sua história e sua vida adulta.

Nesse processo de elaboração do trauma, Alcoba deixa claro que pretende lembrar, escrever e esquecer, pois resistir ao passado faz-lhe sentir acorrentada e impedida de sua liberdade. Assim, ela decide tornar os fatos compreensíveis por meio da escrita ficcional para amenizar a dor do passado. Como aponta Joel Candau em *Memória e identidade* (2021, p. 127), o esquecimento pode acalmar a dor, principalmente porque sem ele “nossas lembranças não teriam alívio”. O autor afirma ainda que o esquecimento “pode ser o êxito de uma censura indispensável à estabilidade e à coerência da representação que um indivíduo ou membros de um grupo fazem de si próprios”, pois “esquecer é uma necessidade [...] para os grupos e sociedades que desejam viver e não se deixar esmagar por esse peso formidável de fatos herdados”.

Alcoba herda de seus pais um lugar na violenta história argentina da ditadura militar e, após uma experiência de difícil compreensão, sendo apenas uma menina, marcada por silenciamentos e perdas, deixa o país, herdando, também, o exílio. Por mais que uma série de eventos, como diz a narradora, despertam suas lembranças, Alcoba deseja lembrar e digerir os fatos para que lhe seja permitido esquecer, ou seja, libertar-se da nuvem escura que a impede de enxergar com nitidez sua história e seguir sua vida em frente, como sobrevivente que não ficou presa ao passado. Dessa maneira, no início do romance, fica claro que lembrar e escrever se relacionam, sobretudo, a um trabalho de luto, pois o livro é dedicado à Diana, sua interlocutora *in memoriam*, e é para ela que a narradora adulta justifica sua decisão de, após anos, narrar a história dos *Montoneros*, ou melhor, a sua história:

Te preguntará, Diana, por qué dejé pasar tanto tiempo sin contar esta historia. Me había prometido hacerlo un día, y más de una vez terminé diciéndome que aún no era el momento [...] Y luego, un día, ya no pude tolerar la idea. De pronto, ya no quise esperar a estar tan sola, ni a ser tan vieja. Como si no me quedara tiempo. (ALCOBA, 2008, p. 6)

Dessa forma, Alcoba empreende um trabalho de rememoração e escrita na tentativa de, como assinala Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar, escrever, esquecer* (2009, p. 47), “transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos”. Para Gagnebin, lutar contra o esquecimento é, mesmo que ele se imponha como uma condição da experiência traumática, uma “tarefa altamente política”, que abre possibilidade para transformar o presente e planejar o futuro, assim, segundo a autora, é o “trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje”.

A partir dessa concepção do dever da memória e do trabalho de luto, é importante destacar que, como declara a narradora-personagem, há relatos sobre Diana e seu esposo Daniel em produções testemunhais e textos jornalísticos, porém, não se encontra registros sobre Clara Anahí, a filha do casal, para quem Alcoba transmite, por meio da escrita, a sua história e verdadeira identidade, a herança deixada por Diana.

A transmissão, nesse romance, ocorre como uma necessidade de “inscrever, deixar traços, assinar, [...] ‘fazer memória’” (CANDAU, 2021 p. 107, grifos do autor). Em outras palavras, Laura deseja “inscrever um rastro duradouro” (GAGNEBIN, 2009, p. 112), expor aquela marca ocultada historicamente sob a ordem dos opressores. Histórias essas, colocadas à margem através do apagamento dos fatos e das identidades, por meio da violência, de assassinatos e do silenciamento dos oprimidos, de modo a tornar as experiências inenarráveis, pois, segundo Gagnebin (2009, p. 46), com tais ações, “a credibilidade dos sobreviventes seria

nula”. Dessa forma, é por meio do olhar infantil sobre o passado e a reflexão da Laura, adulta, que o romance desvela uma identidade perdida, ou melhor, apagada, expondo através da escrita literária um episódio em que se torna evidente o *nefas* (FINAZZI-AGRÒ, 2014) escondido nas fraturas dos registros da História da Argentina.

É justamente devido à perspectiva infantil que o título francês de *La casa de los conejos*, anteriormente citado, ganha relevância nos sentidos que produz. Nesse pequeno relato da história Argentina, os *juegos*, isto é, as brincadeiras enfatizadas recorrentemente pela garota, não se mostram apenas como a representação da infância ou como um acalento em meio à marginalidade e à clandestinidade imposta à Laura, mas principalmente, evocam a quebra de círculos viciosos mantidos pelo discurso histórico oficial do país e a ruptura daquela menina que caminhara em círculos imitando o movimento do carrossel, mas que não chegara, na Argentina de sua infância, a um lugar seguro e encantado, como sempre desejou, o que está expresso no início da narrativa:

Todo empezó cuando mi madre me dijo “Ahora, ¿ves?, nosotros también tendremos una casa con tejas rojas y un jardín. Como querías” [...] Las tejas podrían haber sido rojas o verdes; lo que yo quería era la vida que se lleva ahí dentro. Padres que vuelven del trabajo a cenar, al caer de la tarde. Padres que preparan tortas los domingos siguiendo esas recetas que uno encuentra en gruesos libros de cocina, con láminas relucientes llenas de fotos. (ALCOBA, 2008, pp. 13-14, grifos nossos)

No entanto, a primeira frustração vivida por Laura ocorre quando percebe que a tão sonhada casa de telhas vermelhas é o primeiro esconderijo em que ela e seus pais se refugiam, devido ao acirramento das forças de vigilância e repressão política. Inicia-se, a partir daí, um movimento de descolamento constante entre esconderijos, casas de desconhecidos e, com muita sorte, a casa dos avós. Sobre tal condição, a narradora assinala: “mi madre me explica que eso se llama ‘pasar a la clandestinidad’” (ALCOBA, 2008, p. 9). Pouco tempo depois, o pai da garota é preso e ambas –sua mãe e a menina– mudam-se para a casa de uma família, um casal e dois filhos, com os quais Laura brinca:

Yo juego un poco con ellos, juegos a los que no estoy nada habituada. Entre nosotros, jamás hablamos de lo que está pasando, ni de la clandestinidad –¿se la habrán explicado a ellos, como me la explicaron a mí?–, ni de la guerra en la que nos obligaron a entrar, aun cuando la ciudad esté llena de gente que no participa de ella y que en ciertos casos, incluso, parece ignorar que existe. Si sólo aparentan ignorarlo, bueno, lo consiguen sorprendentemente bien. No hablamos del miedo, tampoco. (ALCOBA, 2008, p. 25)

O silêncio ensinado àquelas crianças persistiu em Laura. Durante anos de sua vida, ela insiste na tentativa de esquecimento e nega-se a falar sobre sua experiência passada, junto à sua mãe e os *Montoneros* naquele episódio nebuloso ocorrido na Argentina sob o domínio militar. Assim, o primeiro ciclo vicioso, a primeira volta interminável do carrossel argentino da década de 1970 imposto a Laura é interrompido: ela quebra o silêncio que a perseguia escrevendo suas memórias em homenagem aos mortos, mas principalmente, para torná-las conhecida aos vivos, como explica:

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)

O *juego* está presente em diversos momentos da narrativa, desde a interação com outras crianças até em situações de extrema tensão. Um exemplo ocorre quando Laura precisa simular uma brincadeira ao sair com a avó em direção à casa de Carlitos, um tio e, temerosas pela quantidade de pessoas que estavam na praça em frente à casa de seus avós, a garota simula um *juego* de círculos para observar se estavam sendo seguidas e manter-se em constante vigilância:

Nos detenemos varias veces por el camino [...] Por mi parte, aprendí a disimular estos actos de prudencia bajo la apariencia de un juego. Me adelanto encadenando tres saltitos, luego entrechoco las palmas y me doy vuelta de pronto, saltando con los pies juntos. Entre la casa de mi abuela y la de su hermano Carlitos, tengo tiempo de hacerlo unas diez veces, comprobando, así, que nadie nos ha descubierto y nos persigue. (ALCOBA, 2008, p.24)

A *calesita*, isto é, o carrossel, aparece na narrativa como um ponto de encontro ao qual o avô leva a garota para ver a mãe. Meses depois da prisão do pai e o afastamento materno: “los dos vamos a su encuentro en una de esas plazas tan lindas de La Plata, con caminos de anchas lajas blancas y árboles en flor. Aparentemente, ella ha dejado dicho que la esperáramos junto a la calesita” (ALCOBA, 2008, p. 18). Enquanto aguardam a chegada da mãe, a menina se recusa a brincar no carrossel, sentindo-se incomodada, inclusive, com o som produzido pelo brinquedo, no entanto, ela inicia um jogo de apertar as pálpebras contra o sol como uma maneira de enxergar as coisas de formas distintas daquelas como estas são realmente. Laura explica: “Lo que me gusta de fruncir los párpados en estos baños de luz, es que empiezo a percibir las cosas de manera muy diferente”. (ALCOBA, 2008, p. 18)

Ver as coisas de maneira diferente parece ser o objetivo da narradora ao escolher materializar suas memórias do horror enfatizando os jogos e as brincadeiras, pois é possível verificar que a cada momento decisivo e, portanto, traumático, a menina se desloca da realidade da “trama dos adultos” com suas regras e apostas, aproximando as imagens do que testemunha às imagens de jogos infantis. Tal procedimento pode ser verificado, segundo Dayane Campos da Cunha Moura, em “Esquecer/escrever é preciso: uma leitura de *La casa de los conejos*”, na tentativa de a narradora “capturar o olhar da menina de sete anos que vivenciou, sem entender bem, a clandestinidade e o ‘jogo dos adultos’”. (2019, p. 72, grifos da autora)

Para a menina, a brincadeira de apertar as pálpebras se transforma em um instrumento de defesa, uma fuga, quando sua mãe se aproxima e ela não reconhece aquela mulher: “a mí me cuesta reconocer. Mi madre ya no se parece a mi madre. Es una mujer joven y delgada, de pelo corto y rojo, de un rojo muy vivo que yo no he visto nunca en ninguna cabeza” (ALCOBA, 2008, p. 19). No entanto, o jogo de “fruncir los párpados”, naquele momento, não poupa a inocência da menina, como diz a própria narradora: a brincadeira apresenta-se inútil e Laura,

mesmo em sua infantil visão dos fatos percebe que: “desde ahora, lo sé, la luz no estará de mi lado”. (ALCOBA, 2008, p. 19)

Então, mãe e filha se despendem do avô seguindo, juntas, outro caminho. A narradora comenta algumas memórias associadas a uma boneca, brinquedo a que tem direito cada vez que reencontra sua mãe, como a primeira vez que seus pais foram presos. Laura conta que segundo os pais, a boneca em questão foi trazida de uma viagem feita a trabalho, em Córdoba, e antes de entrarem em uma loja, nesse último reencontro, para que ela escolha outra boneca, a narradora adulta reflete:

Aun hoy, cada vez que la miro, y aun sabiendo perfectamente la verdad, tengo la impresión de que mis padres fueron a buscarla muy, pero muy lejos, para mí, al Caribe o algún lugar semejante. Por eso también, aunque sé que Córdoba no tiene nada que ver con esta historia, yo la llamo “mi sirenita rubia cordobesa” y es estrictamente por eso mi muñeca preferida. Además, sea como sea, en verdad, cuanto más la miro, más me parece llegada de otro mundo, completamente diferente. (ALCOBA, 2008, p. 20)

Laura, a partir do reencontro com a mãe “junto a la calesita”, adentra-se, em definitivo, nesse outro mundo que cita acima, a menina com a nova boneca e a mãe seguem em passos firmes rumo a um ciclo de clandestinidade que se fechará somente com o exílio.

A metáfora do ciclo, representada pela figura da *calesita* –o carrossel– também pode ser percebida quando a narradora descreve o percurso em círculos que ocorre como forma de ocultar o local onde se situa a casa dos coelhos, de modo que, nem os moradores pudessem ter ideia da localização desse esconderijo: “Cuando llegamos a una plaza llena de flores, *la rodeamos varias veces, dos, quizás tres veces, como si reprodujéramos sobre al asfalto los movimientos de la calesita que, a toda velocidad, gira su centro, pero en sentido contrario*” (ALCOBA, 2008, p. 27, grifos nossos).

Mas é uma visita à *la casa de los conejos*, um retorno ao lugar do trauma que leva Laura adulta a compreender que chegara o momento certo de expor o horror, a violência da ditadura argentina da década de 1970 e, conseqüentemente, romper com o ciclo de silêncios e dores a que estava presa: “Ese día, estoy convencida, se corresponde con un viaje que hice a la Argentina, en compañía de mi hija, a fines del año 2003” (ALCOBA, 2008, p. 6). É assim que o testemunho, tantas vezes adiado, narra as memórias da menina de modo íntimo e ao mesmo tempo, a memória coletiva, como uma maneira de dar voz aos silenciados, aos homens e mulheres que tiveram o eco abafado pelo golpe de militar de 1976.

Laura, mais uma vez, quebra círculos: retorna de onde partira e agora, deixando o medo no passado, permite-se falar, revelar onde se localiza e o que, verdadeiramente, foi *la casa de los conejos*: um lugar de resistência, palco de um grande e arquitetado *juego* proposto pelo Engenheiro, aquele que, supostamente, “permitió a los militares identificar la casa” (ALCOBA, 2008, p. 87). Aos poucos, Alcoba vai juntando as peças que faltavam para montar o quebra-cabeça que expõe o algoz. Numa revisão dos fatos passados, ela menciona, no romance, o conto de Edgar Allan Poe, “La carta robada, el cuento que el Ingeniero decía preferir entre todos los demás” (ALCOBA, 2008, p. 87), cujo enredo narra um *juego de adivinanzas*, em que a simples evidência do que se pretende ocultar, impede que os adversários adivinhem e desistam do jogo, perdendo-o.

Ao revisitar o texto de Poe, a narradora compartilha suas conclusões com o leitor, dizendo que tal exposição daquilo que se pretende oculto, segundo Dupin, personagem do conto lido, é uma estratégia de um bom jogador. De acordo com Laura, assim procedeu o Engenheiro, deixando pistas do lugar escondido em excessiva evidencia ao projetá-lo para a construção, permitindo que –apesar de toda precaução dos militantes *Montoneros* ao transportar o engenheiro com cobertas, não sendo possível este reconhecer o lugar, no céu, por meio de helicópteros, o desenho da estrutura da casa, feito pelo bom jogador, foi a pista para os militares invadirem o lugar e assassinar aqueles que ali estavam.

Para a menina, o jogo parecia-lhe uma representação daquilo que vivia, conhecia, tinha medo, mas não podia perceber de modo crítico como os adultos, embora “el mundo dice que hablo y razono como una persona mayor” (ALCOBA, 2008, p. 11). Ela, com apenas 7 anos, ainda via, ouvia e vivia os acontecimentos com sua incompleta percepção infantil, como ocorre em diálogo com a Engenheiro quando ele diz que havia concluído a construção do *embuste*, uma sala camuflada para a imprensa clandestina, e a menina, inocentemente, sugere a construção de uma sala igual em outras partes da casa, sem de fato saber o que era e qual a utilidade daquele lugar escondido. Ao perceber sua pouca compreensão sobre o caso, Laura reflete:

Me siento verdaderamente ridícula por haberle pedido eso. Creo, incluso, que al escuchar su carcajada me ruboricé. Pongo mis brazos detrás de la espalda y aprieto fuerte los puños mientras me alejo a refugiarme en mi cuarto, falsamente indiferente, profundamente herida. [...] Turbada por la escena con el Ingeniero, yo finjo poner orden mientras espero olvidar hasta qué punto he hecho el ridículo con mis proposiciones. *He querido jugar a la adulta, a la militante, a la ama de casa, pero sé bien que soy pequeña, muy pequeña, increíblemente pequeña incluso.* (ALCOBA, 2008, p. 38, grifos nossos)

A menina foi impedida de brincar e de se comportar como uma criança comum, naquela casa, naquele contexto. A simples descoberta de uma câmera fotográfica em um casaco velho, como cita: “Detrás de un suéter, encuentro algo duro. ¡Uf! Es la vieja cámara fotográfica que mi tía Silvia me regaló la última vez que la vi” (ALCOBA, 2008, p. 38), por exemplo, a faz vítima de inesperada fúria do engenheiro ao ser por ela fotografado:

Con rabia, él abre la tapa de la cámara y comprende que está vacía. Después la arroja contra mi cama y me toma del brazo, me aprieta muy fuerte y me sacude... – ¿Cuál es la gracia, eh? ¡No tiene nada de gracioso! ¡Y sabés bien que nosotros no podemos sacar fotos! ¿Qué te creés que es esto? ¡Una colonia de vacaciones? (ALCOBA, 2008, p. 39)

Um grande *juego*, com regras rígidas, no qual os jogadores, ao mínimo descuido podem perder ou morrer. Sendo o próprio engenheiro, o ganhador, aquele que cumpre todas as regras, segue todas as pistas, desvenda enigmas e como um “falso parceiro” de jogada, causa a morte dos seus opositores. Laura, a menina, conhecia as regras, mas não compreendia a gravidade em infringi-las ou desconsiderá-las. No romance, fica claro que a garota absorvia os fragmentos das informações que escutava, como no momento em que impedida de ir à escola, Diana ensina-lhe as tarefas e a menina propõe um jogo:

Un día, le dije a Diana que yo también quería inventar una ejercitación, como ella lo hacía con sus problemas matemáticos, y le pregunté si le parecía una buena idea inventar palabras cruzadas.

- ¿Crucigramas? Sí, claro, debe ser muy instructivo practicar de esa manera. Dale, inventa uno y después yo te corrijo.

Yo quería también darle una sorpresa imaginando palabras que, al entrecruzarse, hablaran un poco de lo que nos sucedía. (ALCOBA, 2008, p. 76)

Todas as palavras elaboradas por Laura estão relacionadas ao contexto político repressor da Argentina de sua infância, são elas: HORIZONTALES: Del verbo “ir”. Imitadora fracasada y odiada. Del verbo “dar”. Patria o... VERTICALES: Asesino. Casualidad. Literatura, música” (ALCOBA, 2008, p.76). Segundo Moura (2017, p. 6412), todas as pistas criadas por Laura remetem a episódios políticos e históricos da Argentina: “alternam vocábulos ligados à arte, verbos do cotidiano com referências à ‘guerra’ na qual a menina fora forçada a entrar. Há alusão à Isabel Perón (*Imitadora fracasada y odiada*), ao grito de guerra “Pátria ou morte” e ao ditador Jorge Rafael Videla (*Asesino*)”.

Assim, os jogos e os jogadores, desde o título original do romance de Alcobá, em francês, representam desdobramentos da condição daquele obscuro contexto da Argentina contidos em pequenas histórias ocultadas, esquecidas e roubadas, como ocorreu com Laura e Anahí, a filha sequestrada de Diana: “Clara Anahí vive en alguna parte. Ella lleva sin duda otro nombre. Ignora probablemente quiénes fueron sus padres y como es que murieron. Pero estoy segura, Diana, que tiene tu sonrisa luminosa, tu fuerza y tu belleza. Eso, también, es una evidencia excesiva” (ALCOBA, 2008, p. 89). Dessa forma, ao narrar seu passado, Laura sente-se no dever de expor o jogo sujo que lhe foi imposto testemunhar para que suas palavras funcionem como um modo de traduzir o silêncio, nomear o horror e romper com o ciclo de medo que aquelas experiências imprimiram em si.

Sobre a ficcionalização subjetiva da História argentina, Graciela Aparicio (2015, p. 2), baseando-se em Ricoeur, discute os processos e objetivos de construção do romance *La casa de los conejos* afirmando que “través de la ficción, se sugiere la existencia de micropolíticas, comunidades que interrumpen la norma. La literatura puede entonces, a través de su discurso, descifrar lo monstruoso, lo siniestro”, pois o dever da memória realizado por Laura através da escrita de si, lançando mão da linguagem estética, oferece para ela, tanto em âmbito individual quanto coletivo, o poder de “enfrentar las marcas identitarias” fraturadas pelo horror vivido, mas sobretudo, pelo distanciamento inicialmente involuntário e, mais tarde, desejado, fato expresso pela impossibilidade de narrar na língua materna, por exemplo.

Aparicio (2015) sustenta a ideia de que, embora a literatura seja uma potência expressiva, a linguagem, sua matéria-prima, nem sempre é capaz de alcançar, sozinha, o que está além da linguagem. Assim, ao temer não encontrar formas para narrar seus traumas, Laura encontra no *juego* o meio para dizer o indizível. De outro modo, nesse caso, o “juego es el lenguaje que nombra el horror. En *La casa de los conejos* [...] el juego es el engranaje de una nueva semantización, lo que nos coloca [...] ante una experiencia que excede los límites del discurso. El juego permite ficcionalizar la historia”. (APARICIO, 2015, p. 2)

Percebe-se, nesse processo de ficcionalização, alguns aspectos importantes: a ficção se torna um *locus amoenus*, no qual Laura toma como meio para quebrar o silêncio mantido por anos, reencontrando consigo mesma, para restituir sua identidade e seguir em frente,

enfrentando o trauma; por outro lado, ao rememorar e escrever seu passado a narradora personagem pretende “enterrar”, não somente as memórias, mas principalmente os mortos, elaborando o trabalho de luto.

Há ainda o fato de que, ao acessar as lembranças, “Alcoba lança ao presente um rastro de passado que ainda não está resolvido” (MOURA, 2017, p. 6416), emite um sinal de alerta, deixa um testamento, uma herança retirada dos herdeiros: ao narrar a si, narra a história de Clara Anahí e do movimento das *Abuelas de Plaza de Mayo*, a primeira, ainda desaparecida e as outras, ainda à espera de seus netos e netas levados pelos militares.

E, por fim, tem-se a temática do *juego*, meio pelo qual Laura resolve dizer, contar, testemunhar, mostrando, segundo Graciela Aparicio (2015, p. 9), “las primeras huellas del quehacer poético”: brincar. De outro modo, por meio da brincadeira ela transforma o universo hostil vivenciado em um espaço típico da infância que, no fazer literário, em *La casa de los conejos*, acontece sob suas próprias regras, sob um *juego* em que a Laura do presente possui o poder de (re)significar o passado por meio do “juego de la escritura”, evidencia excessiva de uma história traumática cujo escritor tem o poder de transformá-la (APARICIO, 2015, p. 9).

3 Considerações finais

No decorrer desta análise trabalhou-se com os possíveis significados trazidos pela memória no romance *La casa de los conejos*, considerando a condição própria da existência da lembrança, assinalada por Candau (2021): a transmissão. De outra forma, é possível perceber que a narradora-personagem, por meio da ficção, ao decidir escrever suas memórias, transmite, perpetua fatos históricos negligenciados pelo discurso oficial, deixando seu legado ao coletivo e (re)encontrando a identidade individual. Laura constrói um elemento protomemorial, ou seja, ela faz de sua narrativa um lugar possível para a transmissão, uma expansão da memória humana. (CANDAU, 2021, p. 106)

Nesse processo de escrita de si e de transmissão, o jogo, a brincadeira é o recurso utilizado pela narradora como forma de dizer o indizível. Por meio da voz infantil a narradora-personagem evoca outras vozes e rompe com o ciclo de silenciamentos impostos pelo governo ditatorial da década de 1970, na Argentina. Laura, como testemunha, remonta, através de seu olhar enquanto criança, as cenas traumáticas vivenciadas e, como filha que herdou essas mesmas vivências de seus pais, militantes de esquerda, coube-lhe tomar posse de sua herança, por mais que indesejada; voltar ao passado em *La casa de los conejos* e, fechando o último dos tantos ciclos em que esteve envolta naquele triste episódio da História argentina, lembrar para esquecer e viver em paz.

Referências

ALCOBA, Laura. *La casa de los conejos*. Trad. Leopoldo Brizuela. 1. ed. 3. reimp. Buenos Aires: Edhasa, 2008.

APARICIO, Graciela. El juego como lenguaje de lo indecible en la novela “La casa de los

conejos” de Laura Alcoba y en la película “El premio” de Paula Markovitch. *IV congreso internacional Cuestiones críticas*. Universidad Nacional de Rosario, 2015.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Trad. Maria Leticia Mazzucchi Ferreira. São Paulo: Contexto, 2021.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. (Des) memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Literatura e ditadura, n. 43, Brasília, jan/jun, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GOLDMAN, Francisco. Filhos da guerra suja: os órfãos roubados na ditadura argentina. *Revista Piauí*. Folha de São Paulo: UOL, edição 68 | maio_2012. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/filhos-da-guerra-suja/>> acesso em: 11/01/2021.

MOURA, Dayane Campos da Cunha. Esquecer/escrever é preciso: uma leitura de *La casa de los conejos*. *XV congreso internacional da Abralic: Textualidades contemporâneas: Anais*. Rio de Janeiro: UERJ, 2017.

SANTOS, Debora Duarte dos. *Un mundo más allá del mío: violência e inocência em La casa de los conejos* de Laura Alcoba. [Dissertação de mestrado]: PPGLEHA. São Paulo: USP, 2014.

Recebido em: 27/07/2021

Aceito em: 15/12/2021