

**UMA BUSCA POR RASTROS: INSÍLIO, TESTEMUNHO E OBJETOS DE TRANSMISSÃO
EM *LENGUA MADRE*, DE MARÍA TERESA ANDRUETTO**

**A SEARCH FOR TRACES: INSILIO, TESTIMONY AND OBJECTS OF TRANSMISSION IN
LENGUA MADRE, BY MARÍA TERESA ANDRUETTO**

DOI 10.20873/uft2179-3948.2023v14n2p68-90

Renata Rocha Ribeiro¹

Resumo: Este artigo investiga em *Lengua madre* (2010), de María Teresa Andruetto, alguns objetos que representam uma memória individual e coletiva da ditadura argentina. Nossa hipótese de leitura é a de que os objetos presentes no romance são possibilidades de uma narrativa literária de teor testemunhal. Os objetos e o silêncio referentes à ditadura argentina são as bases sobre as quais se constrói nossa discussão, que os analisa como transmissores da memória e como estratégia narrativa capaz de apresentar subjetividades, afetividades e discursos sócio-históricos. A fundamentação teórico-crítica é composta por Dalcastagnè (2018), Pubill (2009a; 2009b), Vázquez (2013), Sánchez (2019), entre outros.

Palavras-chave: transmissão memorial; testemunho; objetos; María Teresa Andruetto; *Lengua madre*.

Abstract: This paper investigates in *Lengua madre* (2010), by María Teresa Andruetto, some objects that represent an individual and collective memory of the Argentine dictatorship. Our reading hypothesis is that the objects present in the novel are possibilities of a literary narrative with a testimonial content. The objects and the silence referring to the Argentine dictatorship are the bases on which our discussion is built, which analyzes them as transmitters of memory and as a narrative strategy capable of presenting subjectivities, affectivities, and socio-historical discourses. The critical-theoretical foundation is composed by Dalcastagnè (2018), Pubill (2009a; 2009b), Vázquez (2013), Sánchez (2019), among others.

Keywords: memorial transmission; testimony; objects; María Teresa Andruetto; *Lengua madre*.

Objetos, imagens, palavras que nos trazem guerras, miséria, orfandade do passado, mas também gestos de amor e ternura.²

María Teresa Andruetto (2009b; tradução nossa)

¹ Pós-doutoranda pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e professora titular na mesma universidade.

² Original: “*Objetos, imágenes, palabras que arrastran desde el pasado hacia nosotros guerras, miseria, orfandad pero también gestos de amor y de ternura*”.

Introdução

Uma filha já adulta, estudante de doutorado em literatura na Alemanha, perde sua mãe, uma ex-militante da última ditadura argentina (1976-1983). Ambas não puderam cultivar uma relação mais estreitada e para Julieta (a filha), sua mãe (Julia) seria a “culpada” por isso. Julia, por sua vez, como jovem opositora do golpe de 1976, foi uma vítima da ditadura, cujos traumas jamais a abandonaram. Diante da morte da mãe, Julieta se vê obrigada a retornar ao seu país natal e cuidar da herança materna: uma casa que continha uma caixa, uma caixa que continha cartas, bilhetes, postais, fotografias, panfletos, desenhos infantis. E é exatamente aí, sozinha e em silêncio, que Julieta poderá percorrer a trilha de rastros que sua mãe lhe legou, a fim de buscar a ambas: a própria mãe e a si mesma, além do sentimento de pertencimento à história argentina. Os objetos de Julia irão transmitir uma memória para Julieta. Esta é a situação que temos em *Lengua madre*, romance da cordobesa María Teresa Andruetto, publicado em 2010.

A presença e a referência a certos objetos que compõem a ambientação de uma narrativa literária possibilitam uma variedade de leituras. E aqui entendemos o termo “objeto” em seu “estado de dicionário”: “coisa material que pode ser percebida pelos sentidos”³. No ensaio “O efeito de real”, Roland Barthes (2004) se dedica à reflexão daquilo que seria considerado por muitos um pormenor, uma minúcia narrativa, que é o barômetro na sala da casa de Sra. Aubain, personagem de “Um coração simples”, de Flaubert. Exatamente esses objetos pretensamente inúteis, sob o viés narrativo, bem como sob a lógica barthesiana, “não dizem mais do que o seguinte: *somos o real*”, ou seja, a partir deles, “produz-se um *efeito de real*”, posto que “a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo [...]” (BARTHES, 2004, p. 190, grifo do autor). Dessa maneira, um objeto pertencente a determinado cenário narrativo afirma as propriedades “realistas” dessa mesma narrativa. Podemos entender, a partir do pensador francês, a relevância que um objeto pode adquirir em uma narrativa.

Peter Stallybrass (2008) promove uma reflexão sobre as relações estabelecidas entre as coisas como objetos a serem usados, as marcas que deixamos nos objetos que possuímos, bem como sobre os objetos portadores de nossa memória para chegar à discussão das coisas também como mercadorias. Para tanto, “acompanha” o casaco de Karl Marx até chegar na distinção dickensiana do objeto-como-memória e do objeto-como-mercadoria⁴, sendo que o que envolve

³ Esta é a segunda acepção do verbete “objeto” contido no Dicionário de Português licenciado para a Oxford University Press (consulta via aplicativo).

⁴ Stallybrass (2008, p. 69) analisa o conto “A loja de penhores”, de Charles Dickens, ilustrado por Cruikshank: “Dickens desloca para as mulheres a relação entre a particularidade do objeto-como-memória e a generalidade do

a coisa, o objeto-como-mercadoria, foi fundamental na elaboração de *O capital*. Stallybrass (2008, p. 30) crê que “a vida da matéria é relegada à lata de lixo do ‘meramente’”, pois as pessoas, a partir de certo momento, perseguem o que ele chama de “vida da mente”, como se “a consciência e a memória dissessem respeito a mentes e não a coisas, ou como se o real pudesse residir apenas na pureza das ideias e não na impureza permeada do material”. Logo, a partir dessa ideia, é possível afirmar que as coisas, os objetos, carregam em si as marcas daqueles que os possuíram.

No campo da narrativa contemporânea, Regina Dalcastagnè (2018, p. 463) salienta que os detalhes de um cenário, especialmente os objetos, revelam uma dupla perspectiva: despertam a memória das personagens ou de seus entes queridos, assim como apontam para a perspectiva autoral. A pesquisadora afirma: “Um objeto pode contar muitas histórias, pode nos reconectar com as pessoas e o passado, pode ser triste ou alegre, pode guardar calor e perfume” (DALCASTAGNÈ, 2018, p. 464). Além disso, muito mais que um objeto de arte intocável, por exemplo, são os objetos cotidianos, comuns, “que nos dão a dimensão do humano e sua temporalidade” (DALCASTAGNÈ, 2018, p. 464). Estes objetos falam daqueles que nos precederam, daqueles que não estão mais aqui; eles estão sujeitos à ação do tempo e podem ser perdidos, quebrados, descartados: “Abandonados pelo esquecimento, eles acabarão se juntando ao anonimato das coisas” (DALCASTAGNÈ, 2018, p. 464). Tais objetos estão assim sujeitos à inevitabilidade da passagem do tempo e ao esquecimento que, para Roger Chartier (2007, p. 9), também é necessário para a memória. De fato, na opinião de alguns filósofos modernos, como John Locke, “o conceito de identidade” e o “espaço da vida do indivíduo” estão intimamente associados – é o que nos informa Aleida Assmann (2011, p. 106). Nesse sentido, “[r]ecordar e esquecer interpenetram-se e transmutam-se sob a forma do declínio sorrateiro, do apagamento permanente das experiências dos sentidos e das noções no tempo” (ASSMANN, 2011, p. 108).

Sob a ótica de Dalcastagnè (2018), portanto, nas narrativas contemporâneas há uma espécie de pressuposto que se refere à presença de certos objetos para a composição do cenário narrativo: o mundo seria impossível de descrever sem a inclusão das coisas que levamos conosco, seja em caixas, na memória ou no corpo. Além disso, os objetos podem fazer com que as personagens vivenciem outros lugares, assim como definir suas subjetividades. Eles são

objeto-como-mercadoria, o primeiro aparecendo como amor verdadeiro, o último como prostituição. Dickens e Cruikshank representam de forma demonizada o real viés de gênero da loja de penhores, na qual, como mostrou Ellen Ross, as transações eram geralmente conduzidas por mulheres”.

sinais de poder, de hierarquia social. Eles confirmam a existência de uma personagem e de seus entes queridos por meio da memória que evocam. E aqui abrimos uma nota: neste trabalho, vamos considerar o significado de memória para além do senso comum – lembrança, reminiscência –, acrescentando à ideia de uma forma de preservação do passado (BERGSON, 1990), a noção de “cultura da memória” no mundo contemporâneo⁵ (JELIN, 2002, p. 9-10; tradução nossa) e o entendimento de que a memória é, acima de tudo, “uma *reconstrução* continuamente atualizada do passado, ao invés de uma *reconstituição* fiel dele” (CANDAU, 2016, p. 9, grifos nossos).

É relevante, pois, observar também que os objetos “precisam de uma narrativa para continuar existindo, ou mesmo para começar a existir” (DALCASTAGNÈ, 2018, p. 464-465). Dessa maneira, a necessidade da ou de uma narrativa se impõe, pois é a partir dela que certos objetos terão sua existência continuada ou mesmo iniciada. Os objetos e as narrativas *transmitem* memórias.

No que tange à relação entre transmissão e memória, recorreremos à Zilá Bernd (2018, p. 27), que considera este par como as “duas faces de uma mesma moeda”. Essa associação íntima entre transmissão e memória reside no fato de que o processo de rememoração, “fragmentário e sempre recomeçado”, “encontra seu sentido na transmissão” (BERND, 2018, p. 27). Em outros termos, a transmissão dá significado à rememoração, à memória em si. A partir daí, a pesquisadora convoca os pressupostos de Joël Candau (2016, p. 103), para quem a transmissão é também uma “mobilização da memória”. Ademais, segundo o antropólogo francês, sem transmissão não há socialização, educação, tampouco identidade cultural.

Chegamos, então, ao entendimento de que os objetos materiais podem transmitir uma memória de quem os possui ou possuiu. E nos interessa, neste estudo, a ideia de que tais objetos funcionem como *rastros*. Também é, portanto, válido verificar esse conceito. Ao longo da obra

⁵ Elizabeth Jelin (2002, p. 9-10), apoiada em Andreas Huyssen, afirma que existe uma “cultura da memória”, sendo que ela “coexiste e se reforça com a valorização do efêmero, o ritmo rápido, a fragilidade e transitoriedade dos fatos da vida. As pessoas, os grupos familiares, as comunidades e as nações narram seus passados para si mesmos e para outros e outras, que parecem estar dispostas/os a visitar esses passados, a escutar e ver seus ícones e rastros, a perguntar e a indagar. Esta ‘cultura da memória’ é em parte uma resposta ou reação à mudança rápida e a uma vida sem ancoragens ou raízes. A memória tem então um papel altamente significativo, como mecanismo cultural para fortalecer o sentido de pertencimento a grupos ou comunidades”. Original: “*coexiste y se refuerza con la valoración de lo efímero, el ritmo rápido, la fragilidad y transitoriedad de los hechos de la vida. Las personas, los grupos familiares, las comunidades y las naciones narran sus pasados, para sí mismos y para otros y otras, que parecen estar dispuestas/os a visitar esos pasados, a escuchar y mirar sus iconos y rastros, a preguntar e indagar. Esta «cultura de la memoria» es en parte una respuesta o reacción al cambio rápido y a una vida sin anclajes o raíces. La memoria tiene entonces un papel altamente significativo, como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades.*”

de Walter Benjamin, há várias considerações sobre a ideia de rastro, especialmente em contraste à de aura. Em uma nota, Benjamin (2009, p. 490, grifos nossos) afirma: “O rastro é a aparição de uma *proximidade*, por mais *longínquo* esteja *aquilo que o deixou*. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, *apoderamo-nos da coisa*; na aura, ela se apodera de nós. [M 16a, 4]”. A partir dessa comparação, nos é interessante observar que rastro é uma coisa, é um *objeto*, por exemplo, que *aproxima* seu possuidor (ausente) daquele que está diante desse mesmo objeto. Parece-nos, além disso, que essa acepção benjaminiana pressupõe uma busca, uma espécie de jornada. É nessa linha que propomos Julieta percorrendo tal procura, que resultará não apenas no encontro com a mãe, mas também consigo mesma e com o pertencimento à sua nação. Nessa esteira, Jeanne Marie Gagnebin (2012, p. 27) considera que, na tradição da filosofia e da historiografia, o rastro tem seu conceito definido a partir de sua complexidade, que é paradoxal, uma vez que ele seria “presença de uma ausência e ausência de uma presença”. Além disso, ainda segundo Gagnebin (2012, p. 27), “o rastro somente existe em razão de sua fragilidade: ele é rastro porque sempre ameaçado de ser apagado ou de não ser mais reconhecido como signo de algo que assinala”. Para a autora, Benjamin também irá considerar esse estatuto paradoxal do rastro, sendo que para o filósofo alemão, seu conceito “remete à questão da *manutenção* ou do *apagamento do passado*, isto é, à *vontade de deixar marcas*, [...] de um lado, e às estratégias de *conservação* ou de *aniquilamento do passado*, do outro” (GAGNEBIN, 2012, p. 27, grifos nossos). Assim, sobre o rastro paira a dupla possibilidade de, ao mesmo tempo, poder manter ou apagar o passado; desejar conservá-lo ou aniquilá-lo. O rastro pode, assim, tanto dizer do passado, trazendo-o ao presente, como ser uma “pista” inalcançável, indecifrável.

Diante da possibilidade de leitura dos objetos de um cenário literário como rastros tanto da vida de um indivíduo, como também de um povo, no caso de a narrativa literária possuir uma interface com um evento histórico, coletivo, passível de reconhecimento, identificação e discussão, há que se considerar também uma interface na leitura do romance *Lengua madre* com o silêncio e o testemunho. Anna Basevi (2013, p. 153), ao refletir sobre a representação literária no segundo pós-guerra, afirma que os sobreviventes da *Shoah* passaram por um momento de silêncio coletivo, transposto por meio da narração literária. Para ela, essa narrativa dos sobreviventes “tematiza e problematiza com muita frequência a questão do silêncio *versus* testemunho/narração. Ao mesmo tempo ela desvela o dilema insolúvel da condição aporética do sobrevivente, sintetizada por Elie Wiesel na conclusão: ‘Calar é proibido, falar é difícil, se não impossível’” (BASEVI, 2013, p. 153). Em *Lengua madre*, Julia é uma sobrevivente da

ditadura que, apesar de não ter sido presa ou torturada pelo regime, se viu obrigada pela situação a se isolar de tudo o que conhecia: de sua cidade (Aldao, província de Córdoba), do convívio com a família e as amigas. No sul da Argentina (Trelew, província de Chubut) vive da piedade de um casal, na solidão de um sótão úmido, por quase dez anos. Ao se descobrir grávida após algumas visitas de seu companheiro, Nicolás, recebeu uma carta em que ele lhe comunicava que resolvera se exilar na Europa. Mesmo depois do início do processo de redemocratização, quando Julieta já era uma criança maior, tendo sido cuidada pelos avós maternos Ema e Stefano, Julia só vai conseguir transmitir algo à sua filha depois de morta – não pela ausência do desejo de contato e transmissão, mas pelos percalços sofridos diante da experiência traumática desse exílio voluntário dentro da própria Argentina (como vamos comentar adiante, dessa experiência do *insílio*).

Com base nesse percurso introdutório, nossa hipótese de leitura, neste artigo, é a de que certos objetos no romance *Lengua madre*, bem como o silêncio e os interditos que os circundam, são possibilidades de uma narrativa literária de teor testemunhal. Os objetos e o silêncio (rastros) em torno de um recorte da ditadura argentina são as bases sobre as quais se constrói nossa discussão, cujo objetivo é analisar tais objetos (no romance em questão: cartas, caixa, livros, fotografias) como transmissores da memória, bem como uma estratégia narrativa capaz de apresentar subjetividades, afetos e discursos sócio-históricos. Assim, os objetos marcam uma busca identitária, tanto da protagonista, Julieta, quanto de sua mãe, Julia. Tal busca é marcada pelo silêncio, por interditos e pela ausência, seja pelo *insílio* de Julia ou pelo exílio de Nicolás (o pai de Julieta). O *insílio*, assim, por meio do silêncio que lhe é característico, seria também uma marca do teor testemunhal do romance de Andruetto, posto que Julia, a *insilada*, é uma sobrevivente da ditadura, mas só conseguirá ter sua memória efetivamente transmitida após sua morte.

1 Julia: *insílio* e silêncio

Lengua madre é o terceiro romance de Andruetto e narra, em terceira pessoa, o drama familiar vivido por Julieta, filha de jovens militantes contrários ao regime ditatorial argentino (1976-1983). Como já informado, Julia, a mãe de Julieta, engravidara no exílio e sua filha ainda bebê foi levada à sua cidade natal e criada por seus avós maternos, Ema e Stefano, imigrantes italianos. O pai de Julieta, Nicolás Corso, foi para o exílio na Suécia e manteve pouquíssimo contato com a filha e com a antiga namorada. À beira da morte – após o diagnóstico de um câncer linfático terminal –, Julia convida a filha para visitá-la em sua casa, em uma pequena

cidade argentina (não a sua cidade natal), a fim de que elas pudessem ler as cartas e ver as fotos que ela guardava em sua caixa. Julieta, cursando seu doutorado em literatura em Munique, evitou a viagem e só retornou à Argentina após a morte da mãe. E este é exatamente o presente da enunciação: Julieta, na casa da mãe, no silêncio de sua solidão, mergulha na caixa dos *recuerdos* de Julia. Em uma entrevista a Emilia Deffis (2014, p. 202), Andruetto afirma que *Lengua madre* foi escrita a partir da busca da relação entre mãe e filha durante a ditadura, assim como a partir de suas preocupações formais: “Procurando a relação entre mãe e filha, a ditadura aparece novamente, aparece porque isso está em mim, mas meus objetivos durante a escrita são fortemente formais, busco me ajustar a certas formas para que o assunto saia livremente”.⁶

No que tange a abordagens críticas, a obra de Andruetto em geral tem sido *corpus* de diversos trabalhos. Sucesso de público e de crítica, a autora recebeu vários prêmios, incluindo o *Hans Christian Andersen*, em 2012. *Lengua madre*, em específico, possui fortuna crítica considerável, incluindo resenhas, artigos científicos e outros trabalhos acadêmicos.

Corinne Pubill é uma das pesquisadoras mais atuantes da obra de Andruetto. Em “Insilio y representación de la memoria en *Lengua madre* de María Teresa Andruetto” (2009a), ela trata, entre outras questões, da condição de “exilada” de Julia. Entretanto, o exílio de Julia ocorreu dentro do próprio território argentino, fenômeno que foi nomeado como “*insilio*”. De acordo com Chango Illániz (2006), no artigo “Exilio y insilio”, o *insilio* “é aquele estar sem ser de alguém dentro da própria pátria, sendo que esta lhe parece alienada, mas não alienada exclusivamente no sentido socioeconômico, e sim no destino, no lugar para onde tudo vai.”⁷ Em outros termos, o *insilio* se caracteriza por uma espécie de *ausência em presença*, já o que o *insilado* não deixa seu país, mas suas raízes, seu lar, sua realidade familiar. Ele se afasta espacialmente e afetivamente sem abandonar a nação. Fernando Reati (*apud* PUBILL, 2009a, p. 144; tradução nossa), define o fenômeno da seguinte maneira:

durante os anos sessenta, nos países do Cone Sul cunhou-se o termo “insilio” para descrever a experiência de exílio interior experimentada por aqueles que, não tendo sido presos ou banidos, passaram os anos do terror de Estado e das ditaduras militares vivendo como párias dentro de seus próprios países, em uma espécie de isolamento e confinamento que protegia suas vidas, mas os alienava de seu entorno.⁸

⁶ Original: “Buscando la relación entre madre e hija aparece otra vez la dictadura, aparece porque eso está en mí, pero mis objetivos a la hora de escribir son fuertemente formales, intento ajustarme a ciertas formas para que el asunto salga con libertad”.

⁷ Original: “se trata de aquel estar sin ser dentro de la propia patria de uno que a uno se le presenta enajenada, pero no enajenada exclusivamente en lo socioeconómico sino en el sentido, en lo destinal, en el adónde va todo.”

⁸ Original: “durante los años sesenta, en los países del Cono Sur se acuñó el término “insilio” para describir la experiencia de exilio interior experimentada por aquellos que, si bien no habían sufrido la cárcel o el destierro,

Logo, Julia sente o peso desse sofrimento tantálico, pois sabe que a filha está com os avós da criança no mesmo país, porém, não pode ou não deve sair de seu esconderijo para vê-la. Uma reflexão sobre a condição do *insilado* aparece no romance na voz de Tito, que era, ao que tudo indica, um companheiro de militância de Julia. Em uma carta a ela, ele comenta sobre sua posição contrária a uma lei que seria promulgada, isso porque, em suas palavras, “não se reconhece a realidade do *exilio interior*, a realidade não só dos que *ficamos*, você entre outros e também eu, mas a de todos os argentinos que, de uma forma ou de outra, sofremos as consequências dessa tormenta...”⁹ (ANDRUETTO, 2013, p. 203, grifos nossos; tradução nossa). Mais adiante, Tito afirma:

nesse sentido, também nós fomos “desaparecidos”, talvez mais que os que se exilaram e puderam se mostrar em outra parte... Nos desaparecemos de todas as partes – já pensou nisso? – e desde então até agora a vida foi uma sucessão de saídas à luz e de novos ocultamentos.¹⁰ (ANDRUETTO, 2013, p. 204; tradução nossa)

Tito, então, considera que os *insilados* como ele e Julia provavelmente sofreram ainda mais que os que puderam se exilar no exterior, posto que os que ficaram não podiam sair às ruas, à luz; viviam escondidos, silenciados e amedrontados diante da possibilidade de serem descobertos, presos, torturados, mortos. E é interessante que Tito reaparecerá de forma ambígua em uma carta de uma das amigas de Julia, Adriana, que escreve que, apesar de ele parecer um “bom tipo”, seria alguém perigoso, com quem se deve ter cuidado. Entretanto, o romance deixa a ambiguidade, pois Adriana não expõe argumentos ou provas que afirmem o que ela diz a Julia em sua carta.

Illánz (2006) afirma que o “*insílio* se caracteriza pelo silêncio”.¹¹ É interessante notar que o silêncio de Julia, a *insilada*, é mimetizado na forma do romance. O presente da enunciação, ou seja, o momento em que Julieta já é adulta e acaba de perder a mãe, é narrado em terceira pessoa onisciente. Justapostos a esta voz estão os papéis que estavam na caixa de

habían pasado los años del terror de Estado y las dictaduras militares viviendo como parias, dentro de sus propios países, en una especie de aislamiento e incomunicación que protegía sus vidas pero los alienaba de su entorno.”.

⁹ Original: “no se reconoce la realidad del exilio interior, la realidad no sólo de los que nos quedamos, vos entre otros y también yo, sino la de todos los argentinos que, de una u otra manera, sufrimos las consecuencias de esa tormenta...”

¹⁰ Original: “en ese sentido, también nosotros hemos sido ‘desaparecidos’, tal vez más que los que se exiliaron y pudieron mostrarse en otra parte... Nos desaparecimos de todas partes – ¿nunca has pensado en eso? – y desde entonces hasta ahora la vida ha sido una sucesión de salidas a la luz y de nuevos ocultamientos.”

¹¹ Original: “El insilio se caracteriza por el silencio.”

Julia, especialmente as cartas. Assim, o discurso do narrador é entrecortado pela transcrição das cartas que Julia recebeu em vida, bem como por imagens: fotografias, panfletos, desenhos. Logo, o gênero epistolar é um dos constituintes formais do romance, sendo destacado pelo uso de fonte em itálico e também por espaços antes e depois de sua transcrição. Nesse sentido, Julieta ouviu muito mais a voz da avó, tanto enquanto Ema era viva, na convivência familiar, quanto na leitura das cartas de Julia, pois a maioria delas tinha como remetente a avó. Julieta quase não tem acesso à voz de sua mãe, nem na vida nem pelo material manuscrito e impresso que Julia deixou na caixa. Há aí apenas algumas notas escritas por Julia e uma pequena carta que nunca fora enviada à avó, na qual Julia fala de seu amor por sua mãe, Ema. A protagonista reflete sobre o silêncio da mãe e o fato de que no presente da narrativa, ambas, Julia e Ema, já estão mortas: “A sua mãe agora morta, enviando à sua avó também morta, com uma voz jovem que não conheceu, uma voz desde sempre morta para ela, uma mensagem de amor agora também morta”¹² (ANDRUETTO, 2013, p. 22; tradução nossa).

Illánéz (2006) também considera que, como o *insílio* acontece com alguém que *está* sem *ser* dentro de sua própria pátria, este alguém representa uma identidade vulnerável por ter tido sua memória reprimida. E foi exatamente isso que aconteceu com Julia: ela *estava* na Argentina, mas não podia, até certo ponto, *ser* argentina; sua identidade, embaçada e fragmentada pelo regime ditatorial, só pôde ser resgatada por Julieta a partir da memória dos objetos que Julia deixou para trás quando morreu. Andruetto (*apud* PUBILL, 2009a, p. 146; tradução nossa) reitera a ligação entre o exílio e o silêncio:

A condição principal do *insílio* é o silêncio, um silêncio que vai além de não falar. Um insilado é um silenciado. Silenciado não apenas porque não pode falar, mas porque não quer, não deve nem pode “ser visto”. Oculto, mesmo quando não está escondido. O medo faz com que esteja sem ser, tentando simular um outro. Um insilado é alguém que deve viver em estado de camuflagem.¹³

Considerando esta relação íntima entre *insílio* e silêncio, destacada pela própria Andruetto, é relevante ressaltar o estudo de Karina Elizabeth Vázquez (2013). A pesquisadora considera que, no romance em questão, o silêncio é, paradoxalmente, um agente que coloca

¹² Original: “A su madre ahora muerta, enviándole a su abuela también muerta, con una voz joven que no le conoció, una voz desde siempre muerta para ella, un mensaje de amor ahora también muerto.”

¹³ Original: “La condición principal del insilio es el silencio, un silencio que va más allá del no hablar. Un insiliado es un silenciado. No solo silenciado porque no se puede hablar, sino porque No quiere ni debe ni puede “ser visto”. Oculto, aun cuando no esté escondido. El miedo hace que se esté sin estar, intentando simular otro. Un insiliado es alguien que debe vivir en estado de camouflage.”

Julieta em contato com o passado, tanto o passado individual quanto o familiar, assim como o do país. A autora considera que o romance

situa-se dentro da série literária analisada sob a perspectiva dos estudos sobre a memória transgeracional, a derrota política, o terrorismo de estado e o luto, mas também sob a ótica das análises que enfocam a presença do passado no presente e nas práticas de escrita daqueles que passaram sua infância ou nasceram durante a última ditadura.¹⁴ (VÁZQUEZ, 2013, p. 117; tradução nossa)

Assim, Vázquez (2013) realça a relevância de observar como o silêncio se revela no romance, pois há uma série de interditos e de proibições que fazem com que Julieta acredite que fora abandonada por Julia. Entretanto, justamente quando a mãe, morta, já não pode mais falar, a filha descobre, por meio da leitura das cartas e do contato com os objetos de Julia, que a avó (também falecida no presente da narrativa) não queria receber a própria filha na casa da família, em Aldao (Córdoba). Desse modo, Julia resolve permanecer em Trelew (Chubut). É como se Julieta fosse o preço que Julia teve que pagar a Ema por ter entrado na militância política, à qual Ema sempre se opusera. Em outra medida, também é possível interpretar que a abandonada foi Julia, uma vez que Ema, mesmo depois de tudo, não permitiu que a filha voltasse para casa.

Para Vázquez (2013, p. 112; tradução nossa), o silêncio assume papel central na narrativa, uma vez que, paradoxalmente, é seu “agente verbal”. Logo, a estudiosa defende a ideia de que, em *Lengua madre*, o silêncio se faz personagem (no sentido de Todorov: não um ser objetivo, mas a manifestação de uma subjetividade). Esse silêncio subjetivado corresponde não apenas ao silenciamento das vítimas diretas da repressão, como é o caso de Julia, “mas também à reprodução de comportamentos de classe e de gênero – como o de Ema, mãe de Julia e avó de Julieta – que, tangencialmente, em uma sociedade atravessada pelo terror, foram coparticipantes da ação ditatorial, inclusive antes do golpe de Estado”¹⁵ (VÁZQUEZ, 2013, p. 114; tradução nossa). Não vamos, aqui, entrar na discussão dos recortes de classe e gênero, pois não é nosso objetivo, mas não se pode deixar de notar o destaque que ambos assumem na narrativa. De qualquer forma, Vázquez (2013) assente que o silêncio é denunciador tanto do

¹⁴ Original: “se ubica dentro de las series literarias analizadas desde los estudios sobre la memoria transgeneracional, la derrota política, el terrorismo estatal y el duelo, pero también desde aquellos análisis que se enfocan en la presencia del pasado en el presente y en las prácticas escriturarias de quienes pasaron su infancia o nacieron durante la última dictadura.”

¹⁵ Original: “sino a la reproducción de comportamientos de clase y género – como el de Ema, madre de Julia y abuela de Julieta –, que tangencialmente, en una sociedad atravesada por el terror, fueron coparticipes de la acción dictatorial, incluso desde antes del golpe de Estado”.

sofrimento das vítimas diretas como da participação da sociedade civil diante das atrocidades do regime por meio da omissão.

Se, diante do que foi comentado até o momento, o *insílio* se relaciona intimamente com o silêncio, este, por sua vez, irá se relacionar estreitamente com o testemunho, como será explorado em seguida.

2 Lengua madre e o testemunho

Apesar de Basevi (2013) tratar da *Shoah* em sua análise sobre silêncio e literatura, é possível transpor seus pressupostos para o contexto latino-americano, posto que, se no século XX a *Shoah*, evento ímpar na história, foi o grande horror da Europa, sem dúvida as ditaduras corresponderam aos momentos mais sombrios do continente sul-americano no mesmo século. Segundo a autora, o silêncio advindo de um evento tão atroz ocorre devido ao absurdo desse mesmo evento. Não há explicação que dê conta do ocorrido, tampouco esforço de compreensão que se aproxime do fato. Assim, o sobrevivente se vê angustiado por essa dupla impossibilidade: a da expressão e a da compreensão das pessoas que não sofreram diretamente o trauma. Apoiada em Primo Levi, Basevi (2013, p. 154) afirma que “somente a testemunha ‘integral’ poderia dizer de maneira completa a descida até o fundo do inferno nazista e esta testemunha não voltou”. Ou seja, apenas as vítimas fatais seriam testemunhas de fato. Benjamin (*apud* GAGNEBIN, 2006, p. 51) diz que os soldados sobreviventes da primeira guerra voltaram mudos, pois “aquilo que vivenciaram não podia mais ser assimilado por palavras”. A realidade, portanto, se torna “irrepresentável” após as grandes catástrofes coletivas, tanto que Theodor Adorno (1998, p. 26) acredita que, no pós-Auschwitz, a poesia se encontraria esvaziada, pois a crítica cultural estaria diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie; logo, “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”.

Ainda no que tange aos sobreviventes, Gagnebin (2006, p. 57), também embasada em Levi, afirma ser necessário ampliar o sentido de testemunho/testemunha das grandes catástrofes humanas: se a vítima fatal não pode estar aqui para dizer o indizível, essa terrível responsabilidade recai sobre os que sobreviveram. Estes, por sua vez, elaboram de alguma forma seus traumas e podem – ou não – transmitir aquilo que vivenciaram. E é aí que reside a expansão do conceito de testemunha: “testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos [...]. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante [...] a história do

outro” (GAGNEBIN, 2006, p. 57). E a autora conclui seu raciocínio considerando que esse levar adiante não ocorreria “por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente [...]” (GAGNEBIN, 2006, p. 57). Essa ampliação proposta por Gagnebin (2006) nos é interessante porque também pode ser estendida às obras literárias ficcionais que são testemunhais, ou apresentam um teor testemunhal, sem ser, de fato, um testemunho “real”, como aqueles feitos pelos sobreviventes à maneira (auto)biográfica. Existe aí um interposto ficcional que garante, ainda, a possibilidade de a ficção ser mais “real” que a própria história. É nisso, por exemplo, que Andruetto acredita, quando afirmou em uma palestra *online* de 2020 o seguinte: “A ficção se ocupa de mostrar uma realidade mais real que a que encontramos na vida porque dá sentido à experiência” (ANDRUETTO, 2020; tradução nossa).¹⁶

Diante disso, não localizamos *Lengua madre* no contexto das narrativas testemunhais como as de Primo Levi, por exemplo, mesmo levando em consideração o fato extratextual e biográfico de Andruetto – ela mesma uma *insilada* durante a ditadura argentina. *Lengua madre* se coloca abertamente como narrativa ficcional, um romance em que o testemunho é uma das estratégias narrativas.

Vázquez (2013, p. 113) considera que o que aproxima de imediato um romance e o testemunho é a temática e certos aspectos formais, dos quais o silêncio é o mais incisivo. No caso específico de *Lengua madre*, isso ocorre devido à relação que já apontamos entre o *insílio* – circunstância que acaba por ditar os destinos de Julia e Julieta – e o silêncio, que por sua vez, paradoxalmente, diz muito. Ademais, como também estamos analisando, há essa relação da mesma forma imediata entre o silêncio e o testemunho, sendo aquele a condição de partida do sobrevivente. Julia, em seu *insílio*, é silenciada. Sua voz praticamente não aparece no romance, sendo ela superposta pela voz de Ema. Em outros termos, no romance Julia não diz, praticamente não fala. Como então acessar esta personagem tão esquiva ou tão impedida? Julieta (e nós, leitoras e leitores ao seu lado) tem de se esforçar, romper o silêncio; tem de estar na cidade de Trelew, onde Julia se refugiou por quase dez anos, na casa em que ela conseguiu posteriormente se estabelecer e abrir a caixa que fora de sua mãe. Só aí que Julieta conseguirá responder à pergunta que pairava sobre sua cabeça durante toda a sua vida: “por que minha mãe

¹⁶ No original (vídeo): “La ficción se ocupa de mostrar una realidad más real que la que encontramos en la vida porque da sentido a la experiencia.”

me abandonou?” Antes, porém, ela descobre que a pergunta nem seria essa, mas “minha mãe me abandonou?”. Julieta entende que não, não fora abandonada. Se houve alguém que sofrera o abandono, esse alguém foi a própria Julia – o abandono familiar, o abandono do Estado que não “compensou” suas vítimas.

Ademais, Vázquez (2013, p. 112) destaca a nota que Andruetto anexa ao romance, cujo desfecho é a transcrição da última carta que Julia escreveu à Julieta, logo antes de morrer; uma fotografia de Julia e Ema e outra fotografia de Julieta criança e o último trecho do narrador. Na próxima folha, há um pós-escrito: “Não vai mais escrever para mim?”¹⁷ (ANDRUETTO, 2013, p. 231; tradução nossa). Por fim, na folha seguinte, já não numerada, mas que corresponderia à página 233, há uma nota da autora. Primeiro, ela agradece à poeta galega Chus Pato, que escreveu um poema em cuja base está o tema que relata a fuga de Julia. Depois, Andruetto agradece às mulheres de sua família e de seu convívio: a mãe, as filhas, as sobrinhas e as amigas pelas “palavras recebidas, guardadas na memória ao longo dos anos, porque sua lembrança serviu de base para a escrita das cartas deste romance”.¹⁸ (ANDRUETTO, 2013; tradução nossa)

O romance traz, inclusive, textualmente a palavra “testemunho” (*testimonio*) em duas passagens, ambas na voz do narrador. A primeira traz Julieta imersa na leitura das cartas, o que fez com que viessem a ela memórias de sua cidade, Aldao – não da cidade em que Julia dera à luz Julieta e escolhera para si, Trelew, na Patagônia argentina, que é onde a moça se encontra. Informa o narrador:

Aqui, onde lê estas cartas, não é sua casa nem sua cidade. Sua cidade está lá. Aqui é a casa e a cidade de sua mãe, a que sua mãe escolheu, como ela escolheu Munique, para construir sua vida: uma cidade na Patagônia, uma casa pequena cheia de livros e *testimonhos* que o decorrer dos dias vai deixando em uma pessoa, constâncias do que ela viu, do que não lhe foi dado...¹⁹ (ANDRUETTO, 2013, p. 176, grifo nosso; tradução nossa)

Neste trecho, observamos que Julieta reflete sobre o seu pertencimento, bem como o de sua mãe, relacionados aos lugares onde moraram. Esse jogo entre “aqui” (Trelew, casa de Julia)

¹⁷ Original: “¿No me vas a escribir más?”

¹⁸ Original: “Y a mi madre, a mis hijas, mis sobrinhas y amigas, palabras recibidas, guardadas en la memoria a lo largo de los años, porque su recuerdo sirvió de base para la escritura de esta novela.”

¹⁹ Original: “Aquí, donde lee estas cartas, no es su casa ni es su pueblo. Su pueblo está allá. Aquí es la casa y el pueblo de su madre, el que su madre eligió, como ella ha elegido Munich, para construir su vida: un pueblo en Patagonia, una casa pequeña llena de libros y testimonios que el discurrir de los días va dejando en una persona, constancias de lo que ella no vio, de lo que no le fue dado...”

e “lá” (Aldao, casa dos avós) faz com que ela pense na distinção entre o lugar em que se nasce, o lugar de origem, e o lugar em que se escolhe viver. Ela também, Julieta, escolheu morar em Munique. E essa escolha se deu não apenas pelo doutorado, cujo *corpus* era a obra da escritora Doris Lessing, mas também uma espécie de exílio por não se sentir argentina, não ter mais os avós vivos, não compreender o porquê das escolhas políticas dos pais. Nada prendia Julieta à Argentina: família, amigos, algum namorado, ideologia. Isso fazia com que ela tivesse esse desenraizamento afetivo e geográfico e o pensamento de que era apenas um indivíduo, não uma parte de um povo, de uma nação. A passagem em questão também aponta para a ideia dos objetos como portadores de memória, como testemunhas: o narrador cita os livros de Julia entre outros como esses *testimonios*, aquilo que o tempo vai imprimindo na pessoa que mora em uma casa com todos os seus objetos. Há, assim, algo de Julia tanto nos objetos quanto nos silêncios, nos interditos.

Na segunda passagem, o narrador também traz Julieta em torno dos manuscritos que Julia recolheu desde sua saída da casa dos pais. Ela está, inclusive, em processo de organização dos papéis, perfurando-os e organizando-os em uma pasta:

Só o que permanece em segredo instala nos demais procura e espera. Por isso ainda ela procura. Por isso esperou tanto.
Estas cartas que abre, lê, perfura e coloca em uma pasta que comprou expressamente são *testemunhos* de segredos que carrega sobre si, segredos guardados por sua mãe, por seus pais, mantidos por toda a vida com a decisão de revelá-los em algum momento. Também são a condensação da espera de amor a que se viu submetida.²⁰
(ANDRUETTO, 2013, p. 195, grifo nosso; tradução nossa)

Imediatamente antes desse momento, o narrador informa que o que Julieta tem em mãos, o que ela lê, não é fantasia, ficção. São eventos que aconteceram durante as décadas de 1970, 1980 e até 1990, pouco antes de Julieta sair da Argentina e até mais tarde, mais recentemente, pois a mãe manteve o hábito da troca de cartas mesmo depois da existência dos *e-mails*. Julieta, de forma concreta, por meio da materialidade do objeto, tem intensificada uma noção do que aconteceu com sua mãe, onde vivia, o que fazia. O segredo, o silêncio de todos os anos anteriores finalmente puderam, para não nos esquecermos da leitura de Vázquez (2013), se

²⁰ Original: “*Sólo lo que permanece en secreto instala en los demás búsqueda y espera. Por eso ella busca todavía. Por eso ha esperado tanto. Estas cartas que abre, lee, perfura y coloca en una carpeta que ha comprado expresamente son testimonio de secretos que lleva sobre sí, secretos guardados por su madre, por sus padres, guardados de por vida con decisión de develarlos en algún momento. También son la condensación de la espera de amor a que se vio sometida.*”

verbalizar. E também é relevante destacar que finalmente Julieta pôde ter uma outra perspectiva de sua mãe, de si mesma, da família e também do país.

A transmissão memorial pela via do testemunho também se dará de uma forma mais “tradicional”, pois Julieta ouve relatos orais de personagens importantes na trajetória de Julia. Citemos duas: sua tia Lina e José Guerrero, irmã e amigo de Julia, respectivamente.

Lina é quem recebe Julieta em Trelew. As duas se abraçam e choram. Já em casa de Julia, Julieta também reencontra Pippo, o irmão de Julia e Lina. O narrador inclusive se refere a eles como “os que são”, por estarem ali, juntos e vivos. Lina viera em companhia do esposo, Rubén, e de seus filhos, primos de Julieta. Pippo viera acompanhado da esposa, Marta. Depois desse reencontro familiar, todos, exceto Lina, voltam para a província de Córdoba. Lina diz à Julieta que quer ajudá-la a “aterrissar”, que não quer deixá-la sozinha. Durante o tempo em que a tia lhe fez companhia, que não se estendeu por muitos dias, uma vez que Julieta preferiu enfrentar a caixa sozinha, Lina pôde dizer do amor de Julia para com a filha e do desejo que a irmã tinha de ter Julieta junto de si durante toda a vida.

José Guerrero era o irmão de Oreste Guerrero, o homem que, junto à sua esposa Lidia, acolheu Julia em seu sótão. Enfermeiro, José foi quem ajudou Julia durante o parto, que aconteceu no sótão mesmo do casal. Em Trelew, Julieta recebeu sua visita e teve a primeira impressão de que ele era algum conspiracionista que acreditava no que ele chamava de “revolução conceitual”. Entretanto, por meio do testemunho dele, a moça descobre que sua mãe era muito amiga e grata ao que ele lhe fizera até o fim da vida. Também soube por ele que sua mãe manteve seu posicionamento político e sua militância mesmo depois da redemocratização.

3 Julieta: a memória transmitida por objetos

Dos eixos de *Lengua madre* que foram expostos até o momento (*insíllo*, silêncio e testemunho), afirmamos que eles fazem parte da transmissão memorial que acontece no romance, a partir das relações estabelecidas entre esses elementos. Julieta não conseguirá preencher todas as lacunas, todos os silêncios, mas as maiores dúvidas em relação à vida da mãe terão uma resposta. Além do silêncio denunciador, não palpável, temos também os objetos, tangíveis, como agentes da transmissão memorial. É nosso objetivo aqui separar alguns deles – casa, caixa, conteúdo da caixa – e tecer alguns comentários sobre sua ação na narrativa.

Já no primeiro parágrafo do romance, o narrador situa Julieta na ação de mergulhar nos papéis contidos na caixa da mãe e, também, por paralelismo, na vida dela:

Há uma razão para que ela faça estas coisas, para que ela vasculhe os papéis e a vida de sua mãe como está fazendo. Sua mãe lhe pediu para ler as cartas e colocar os livros em ordem, *talvez alguns deles lhe interessem, mas se não, entregá-los à Biblioteca Popular*, ela lhe havia dito. *É a caixa debaixo da minha cama, não a jogue fora sem ler as cartas.*²¹ (ANDRUETTO, 2013, p. 13, grifos da autora; tradução nossa)

A princípio, Julieta acreditou que estaria ali para ordenar as coisas, como se sua mãe, diante da morte, tivesse desejado organizar tudo, mas não conseguira e deixara a tarefa para a filha. Essa seria sua herança: realizar a ordenação do que sobrara. Entretanto, ao longo da narrativa, Julieta vai entendendo o objetivo de Julia, que era o de se dar a conhecer à filha. Ao conhecer a mãe, ela também se conhece, bem como conhece a história de seu país, como já afirmamos anteriormente.

Em relação aos objetos, é necessário entender um sentido metonímico da memória em *Lengua madre*. Ao longo do romance, vários objetos são citados, como lençóis, manta, enxoval de bebê, disco; seja na voz do narrador ou na das personagens, seja na composição do espaço ou na transmissão da memória ditatorial (coletiva, social) e familiar. A metonímia é a que se expressa na relação entre continente e conteúdo: há a casa de Julia e, dentro dela, o quarto que contém a cama que abriga, embaixo, a caixa das lembranças de Julia. A caixa, por sua vez, contém cartas, telegramas, fotografias, panfletos, notas. Estes objetos serão, portanto, os portadores, os transmissores da memória, o último elo tangível entre Julia e Julieta. Eles são os rastros, as peças de um mosaico, ainda que incompleto, que Julieta formará de sua mãe. Retomando a definição de rastro feita por Benjamin (2009), temos que ele é um objeto (material) que *aproxima* seu possuidor (ausente) daquele que está diante desse mesmo objeto. O possuidor ausente é Julia e quem se posta diante do objeto é Julieta, então, as lembranças e informações evocadas, transmitidas pelo objeto acabam por aproximar mãe e filha. Todo este processo metonímico, sujeito ao tipo de ambiente construído – a casa, o quarto, a caixa, as cartas – contribuiu para a construção do tom de intimidade que a narrativa enfatiza.

A casa, como bem material imóvel, pode ser tanto abrigo quanto lar. A estrutura física protege das mudanças climáticas – sol, chuva, vento, neve. Mas também esse espaço, ao ser lar, é o abrigo interior, remetendo à noção de família, de convívio e proteção humana. A casa é o espaço de intimidade. No romance, três casas se destacam: a casa da família Pronello, em Aldao; a casa da família Guerrero, em Trelew; e a casa onde Julia se instalou após a ditadura,

²¹ Original: “Hay un motivo para que haga estas cosas, para que hurgue en los papeles y en la vida de su madre como lo está haciendo. Es que su madre le pidió que, llegado el caso, se ocupara de leer las cartas y ordenar los libros, *tal vez te interese alguno, los que no, dáselos a la Biblioteca Popular*, le había dicho. *Es la caja que está debajo de mi cama, no la tires sin leer las cartas.*”

também em Trelew. Do ponto de vista da fenomenologia poética, Gaston Bachelard vê a casa como “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 1996, p. 36). Nesse caminho, a casa é um espaço que “mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida” (BACHELARD, 1996, p. 36). Ainda para o autor, “a casa é nosso canto do mundo [...] nosso primeiro universo” (BACHELARD, 1996, p. 24). Portanto, “todo espaço realmente habitado carrega a essência da noção de lar” (BACHELARD, 1996, p. 25) e, sendo um ambiente fechado, “deve guardar lembranças, preservando seus valores de imagem” (BACHELARD, 1996, p. 25).

Para Julia, a casa de seus pais em Aldao cumpre o papel de refúgio e segurança até certo ponto, momentos antes do golpe de Estado de 1976. Temendo ser presa e assassinada devido à sua ideologia contrária ao regime ditatorial, Julia foge para seu *insílio*, como já visto. Lina, durante conversa com Julieta, que havia perguntado por que Julia não havia ficado com ela, descreve o sótão: “quando foram buscar você, seu avô voltou horrorizado, era úmido, escuro, tinha até ratos...”²² (ANDRUETTO, 2013, p. 85; tradução nossa). Este espaço, portanto, serviu apenas para a sobrevivência de Julia. Não havia abrigo para os laços emocionais, apenas um esconderijo. Para Julieta, o porão é o local de seu nascimento. Ela não viveu com sua mãe lá, pois foi levada pelos avós para Aldao. É um espaço ao qual Julieta não tem acesso.

A casa em Trelew foi a última morada de Julia, onde Julieta se instala durante o presente da enunciação. Bachelard (1993) admite a casa como um espaço que abriga lembranças, memórias. Julia então deixa essa casa repleta de segredos a ser revelados como legado para que Julieta consiga aprender sobre a vida da mãe, mesmo que morta. Será o lugar de reencontro com a mãe, onde Julieta recebe a memória de Julia e entende que não é apenas um indivíduo desapegado, mas parte de uma nação. Aí Julieta pode, finalmente, delinear um retrato, ainda que lacunoso, de sua mãe e também se reconhecer como argentina. A casa de Aldao, por sua vez, será o espaço onde Julieta terá a ideia de família, de lar, com seus avós Ema e Stefano, com os tios Lina e Pippo. Paradoxalmente, é um espaço de vazio, de ausência, pois Julieta não está com a mãe, nem com o pai.

Se Bachelard (1993) considera a casa como um espaço de memória, Assmann (2011) observa certos objetos como concreções espaciais da memória, um dos quais é a caixa ou arca. Ora, como já expomos, dentro da casa de Trelew, no quarto, embaixo da cama, está a caixa com as lembranças de Julia. Assmann (2011, p. 125) divide os espaços de memória em móveis e

²² Original: “cuando fueron a buscarte, tu abuelo volvió horrorizado, era húmedo, oscuro, has ratones había...”.

imóveis. Nesse sentido, a casa seria um espaço de memória imóvel, enquanto a caixa seria “um espaço móvel e estritamente limitado”. Sob a ótica etimológica, como a origem da palavra latina “arca”, Assmann aponta para importantes objetos móveis que continham coisas valiosas, verdadeiros tesouros, como a Arca de Noé e a Arca da Aliança. Para a autora, estudiosa da antropologia cultural, “recipientes transportáveis como estes se prestam a servir como imagens do refinamento da memória cultural” (ASSMANN, 2011, p. 126). E continua: “A representação destes recipientes mnemônicos deve ser ilustrativa do problema central da seleção na memória cultural” (ASSMANN, 2011, p. 126).

Com base nas considerações de Assmann (2011), nos perguntamos: até que ponto a caixa de Julia carrega um tesouro valioso para um indivíduo (memória familiar) e também para uma coletividade (memória geracional)? Entendemos, aqui, a memória familiar como a expõe Anne Muxel (2007): além do contexto familiar, é um tipo de memória que extrai seu material do passado, mas que só pode ser experimentada no presente. Três são suas funções: transmissão, reavivamento ligado à experiência afetiva e reflexão crítica. Quanto à memória geracional, consideramos aqui o que nos diz Candau (2016): é uma memória que extrapola os limites familiares. Em seu sentido antigo, é a “consciência de pertencer a uma cadeia de gerações sucessivas da qual o grupo ou o indivíduo se sente mais ou menos herdeiro” (CANDAU, 2016, p. 142). Em sentido moderno, é uma memória intergeracional e não teria a vocação de ser transmitida. Em *Lengua madre*, a ditadura argentina não pode ser compreendida neste sentido moderno, pois a transmissão intergeracional é realizada. Julieta muda o modo de ver a mãe e também o país: “A vida já não só para si, começou a pensar. A vida para si e para outros. Também, por que não?, a vida pelos outros”²³ (ANDRUETTO, 2013, p. 226; tradução nossa). Para Julieta, portanto, o valor individual, a memória familiar vem do fato de que ela é capaz de compreender sua mãe, reforçando os vínculos afetivos. O valor coletivo, a memória geracional é alcançada no romance quando Julieta é capaz de fazer as pazes com o passado e compreender além do indivíduo a relação entre as pessoas e a sociedade em que vivem:

A rigor, pensa, eu mesma sou história e política e vida. Não tenho necessidade de registrá-las como a um fenômeno exterior a mim. À medida que as horas passam, os dias, é mais fácil para ela compreender – e aceitar – o lugar central, medular, que a geração de seus pais deu à política. Não se trata de que ela tenha retrocedido em suas preocupações individuais, o que acontece é que começa a crer que é necessário dar

²³ Original: “La vida ya no sólo para sí, ha comenzado a pensar. La vida para sí y para otros. También, ¿por qué no?, la vida por los otros”.

sentido e potência à experiência que os outros não puderam levar adiante.²⁴ (ANDRUETTO, 2013, p. 225; tradução nossa)

A intimidade no romance também pode ser de um nível mais explícito, que é o do relacionamento entre avó, mãe e filha sob o viés intergeracional. As três gerações de mulheres parecem, em certa medida, alternar seus papéis. Ema é a avó, mas torna-se a mãe de Julieta, cuidando dela como se fosse sua filha, substituindo a filha militante, subversiva, por uma menina que será criada de modo “alienado” parental e ideologicamente. Julia é a mãe de Julieta mas, devido às circunstâncias, se parece mais com uma irmã mais velha e distante. Julieta é a filha de Julia mas, ao mergulhar na caixa, se torna a mãe: “Uma filha que dá à luz a mãe de uns papéis, umas cartas” (ANDRUETTO, 2013, p. 15; tradução nossa).

A expressão de um narrador em terceira pessoa comumente não é vista como uma estratégia narrativa que contribua imediatamente para um tom mais íntimo, mas é necessária para a onisciência, o alcance do pensamento de Julieta, em especial, e para o artifício da colagem. Andruetto (*apud* PUBILL, 2009b, p. 69; tradução nossa) afirma que a colagem de fotografias que estavam dentro da caixa ao longo do romance seria uma forma de prestar homenagem a um escritor que utilizou esta técnica com maestria – o alemão W. G. Sebald²⁵ –, assim como uma forma de abordar os limites entre ficção e biografia, já que as fotografias contidas no interior de *Lengua madre* foram tiradas de álbuns pessoais da autora. Andruetto (*apud* PUBILL, 2009 b, p. 69; tradução nossa) afirma: “Fotos reais, tiradas do álbum pessoal, estão aí para falar de personagens de ficção, de Julieta, de Julia, de Ema. Estamos e não estamos nessas fotografias, somos e já não mais nós, mas outros nessas imagens”.²⁶ Nesse sentido, quando Dalcastagnè (2018) considera que os objetos presentes em uma narrativa podem cumprir dupla função, a da ótica autoral e, por extensão, a da relação entre ficção e biografia, literatura e realidade, entendemos que as fotografias em *Lengua madre* são objetos que

²⁴ Original: “En rigor, piensa, yo misma soy historia y política y vida. No tengo necesidad de registrarlas como un fenómeno exterior a mí. A medida que pasan las horas, los días, le es más fácil comprender – y aceptar – el lugar central, medular, que la generación de sus padres dio a lo político. No se trata de que ella haya cejado en sus preocupaciones individuales, lo que sucede es que empieza a creer que es necesario dar sentido y potencia a la experiencia que los otros no han podido llevar adelante”.

²⁵ Sebald é citado diretamente no romance: “Creci en una familia alemã pós-fascista, diz Sebald. Ela não, ela cresceu em uma família argentina de classe média, com um avô italiano e um pai e uma mãe comprometidos, mas ela não sabe até que ponto isso pode ter mudado as coisas” (ANDRUETTO, 2012, p. 51, grifos da autora; tradução nossa). Original: “Crecí en una familia posfascista alemana, dice Sebald. Ella no, ella creció en una familia de clase media argentina, con un abuelo italiano y un padre y una madre lo que se dice comprometidos, pero no sabe hasta dónde eso pudo haber cambiado las cosas.”

²⁶ Original: “Fotos verdaderas, tomadas del álbum personal están ahí para hablar de personajes de ficción, de Julieta, de Julia, de Ema. Estamos y no estamos en esas fotografías, somos y ya no somos nosotros sino otros en esas imágenes.”

correspondem a esta perspectiva. As fotografias são entendidas como catalisadoras da memória. Nelson Schapochnik (1998, p. 460) assente que

quando olhamos uma fotografia, não é ela que vemos, mas sim outras que se desencadeiam na memória, despertadas por aquela que se tem diante dos olhos. [...] A capacidade associativa e o estabelecimento de séries repousaria, em última instância, no estranho jogo que articula a fixidez da imagem fotográfica com a perenidade das lembranças de pessoas e acontecimentos. (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 460)

A transmissão memorial em *Lengua madre*, logo, tanto individual/familiar quanto coletiva, ocorreu por meio dos objetos: casa, caixa e conteúdo da caixa. Julieta conseguiu rever o julgamento que tinha de Julia, que, no fundo da caixa, também deixou uma nota dizendo que quisera sim ser sua mãe, assim como queria ter sido a mulher que Julieta já era. Julia conseguiu imbuir sua caixa e todo seu conteúdo com a dupla perspectiva da transmissão da memória: individual e coletiva. Para Julieta, a soma do conteúdo da caixa se torna muito valiosa, pois é a declaração do amor materno que Julia não conseguiu fazer em vida, devido a todas as circunstâncias pelas quais passou, pelo trauma da sobrevivência e pelo abandono velado de Ema e Stefano. Para o coletivo, em nível social, a caixa de Julia é um testemunho da Argentina dos anos de 1970 e 1980, sob o terror do Estado ditatorial. Com Candau (2016), entendemos que transmitir uma memória e trazer uma identidade à vida é uma forma de estar no mundo. Julia e sua geração continuaram, de certa forma, a resistir e sobreviver. O narrador nos informa que Julieta “mergulha em tudo isso com uma vontade redobrada: nada informa melhor um país do que aquelas cartas familiares, aquelas vidas simples dando conta de si mesmas” (ANDRUETO, 2013, p. 225; tradução nossa). Logo, Andruetto e seu romance conseguem realizar uma interpenetração entre o individual e o coletivo.

Ainda sobre o conteúdo da caixa, que se resume em objetos que são textos e imagens, acompanhamos Candau (2016, p. 108) quando reflete que, além do objeto, escrever é capaz de permitir a “socialização da memória”. O texto escrito é mais uma testemunha do que um instrumento de memória, permitindo que seja compartilhado. Também de acordo com o autor, a fotografia é forma de transmissão da memória familiar e pode contribuir tanto para sua manutenção como para sua manipulação. Em *Lengua madre*, a escrita é central para entender o que Julia, Nicolás e sua geração vivenciaram na Argentina de 1970, assim como a opinião pública. As fotografias tocarão Julieta de modo mais sensível porque evocam a presença de sua mãe pelo fato de algumas delas conterem sua imagem, além de representarem o que ambas não

puderam viver. Julieta, assim, por meio da fotografia, evoca memórias que não pôde viver, como é o caso da fotografia em que vê Julia segurando um bebê: a memória de estar nos braços da mãe. E isso a move, pois a imagem da mãe segurando uma criança faz a ausência doer ainda mais, tornando-a quase que tangível, quase que um objeto.

Considerações finais

Chegamos ao fim desta incursão em alguns dos eixos centrais, segundo nossa análise, para a leitura de *Lengua madre*, de María Teresa Andruetto. Do ponto de vista de Dalcastagnè (2018), entendemos os objetos cotidianos na narrativa literária contemporânea como forma de expressar a humanidade e a temporalidade. Os objetos, além de contribuírem para a composição espacial, transmitem a inevitabilidade do tempo, assim como a necessidade de permanência.

Esperamos que nossa hipótese de leitura tenha encontrado, na fundamentação teórico-crítica, seu amparo e que tenha se concretizado em nossa análise de *Lengua madre*: a ideia de que os objetos, como rastros, combinados ao silêncio advindo do *insílio* de Julia, sejam agentes de transmissão memorial, bem como do teor testemunhal do romance.

Referências

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: ADORNO, Theodor. *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

ANDRUETTO, María Teresa. *Lengua madre*. 4 ed. Buenos Aires: Mondadori, 2013.

ANDRUETTO, María Teresa. *Feria del Libro*. La memoria y sus relatos. Realidad, ficción, testimonio. YouTube, 04 nov 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wy80QV67inc>>. Acesso em 28 mar 2023.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Unicamp, 2011.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190.

BASEVI, Anna. Silêncio e literatura: as aporias da testemunha. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 15/1, p. 152-169, jan-jun 2013. Disponível em: <

<https://www.scielo.br/j/alea/a/nqjdhdm8ZKvqH8Hj4GtFgxL/?format=pdf&lang=pt> >. Acesso em 28 mar 2023.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Nesves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERND, Zilá. *A persistência da memória: romances da anterioridade e seus modos de transmissão intergeracional*. Porto Alegre: BesouroBox, 2018.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Trad. Maria Leticia Ferreira. 3 reimp. São Paulo: Contexto, 2016.

CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII*. Trad. Luzmara C. Ferreira. São Paulo: Unesp, 2007.

DALCASTAGNÈ, Regina. Pela superfície do mundo: objetos e memória na literatura brasileira contemporânea. *Letras de Hoje*, 53 (4), 2018, p. 463-468. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/lh/a/CbrGF8trrzhtg5cCRNbFPCd/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em 28 mar. 2023.

DEFFIS, Emilia. María Teresa Andruetto, entre lecturas y escrituras. *Cuadernos del Hipogrifo*, 2, p. 198-209, 2014. Disponível em: <<http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2014/11/198-2091.pdf>>. Acesso em: 28 mar 2023.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Orgs.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 27-38.

ILLÁNEZ, Chango. Exilio y insilio: una mirada sobre San Juan, su universidad y las herencias del processo. Disponível em: <<http://www.revista.unsj.edu.ar/numero19/exilio.htm>>. Acesso em 28 mar 2023.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madri: Siglo XXI, 2002.

MUXEL, Anne. *Individu et mémoire familiale*. Paris: Hachette, 2007.

PUBILL, Corinne. Insilio y representación de la memoria en *Lengua madre* de María Teresa Andruetto. *Romance notes*, 49 (2), p. 143-153, 2009a.

PUBILL, Corinne. María Teresa Andruetto (entrevista). *Hispanamérica*, 38 (114), p. 63-73, 2009b.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *A história da vida privada no Brasil: 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Trad. Tomaz Tadeu. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

VÁZQUEZ, Karina Elizabeth. Historia y proyectos: un análisis del silencio en *Lengua madre* de María Teresa Andruetto. *Signos Literarios*, 18, ju-dez 2013, p. 109-130. Disponível em: <<https://scholarship.richmond.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1131&context=lalis-faculty-publications>>. Acesso em: 28 mar 2023.

Recebido em 30 de março de 2023

Aceito em 25 de agosto de 2023