

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS

MAÍRA BLUME SAMPAIO

**POLÍTICA DO MEDO E NOVA NARRATIVA ARGENTINA: UM ESTUDO SOBRE O
ROMANCE *DISTANCIA DE RESCATE*, DE SAMANTA SCHWEBLIN**

PORTO ALEGRE

2021

MAÍRA BLUME SAMPAIO

**POLÍTICA DO MEDO E NOVA NARRATIVA ARGENTINA: UM ESTUDO SOBRE O
ROMANCE *DISTANCIA DE RESCATE*, DE SAMANTA SCHWEBLIN**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Licenciada em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Karina de Castilhos Lucena

PORTO ALEGRE

2021

MAÍRA BLUME SAMPAIO

**POLÍTICA DO MEDO E NOVA NARRATIVA ARGENTINA: UM ESTUDO SOBRE O
ROMANCE *DISTANCIA DE RESCATE*, DE SAMANTA SCHWEBLIN**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Licenciada em Letras.

Aprovado em: _____.

Profª Drª Karina de Castilhos Lucena — Orientadora

Prof. Dr. Ian Alexander

Profª Drª Liliam Ramos da Silva

AGRADECIMENTOS

Não poderia começar estes agradecimentos de outra forma que não fosse agradecendo às duas mães e mulheres que me ensinaram grande parte de tudo que eu sei: minha mãe, Mônica, e minha vó, Juraci. Agradeço pelas horas destinadas ao meu cuidado e à minha educação, pelo carinho, pelo amor, pela constante motivação, pelos privilégios e oportunidades e também por me ensinarem e aconselharem a acreditar nas minhas paixões – por mais descabidas que fossem. Ao meu avô, Luiz, por todo carinho e dedicação. A educação que vocês me proporcionaram e os valores que vocês me ensinaram são responsáveis pela pessoa que me tornei hoje. Obrigada!

Agradeço ao meu companheiro, Iago, pelos cinco anos de parceria e carinho, por me acompanhar no meu processo acadêmico e também no meu crescimento pessoal diário, sempre ao meu lado me incentivando e auxiliando. Agradeço pelo ombro, pelo abraço, pelo sorriso. Tu tens um coração gigante e eu sou grata por poder fazer dele, também, meu lar. ¡Gracias, cariño!

À minha orientadora, Karina Lucena, pela orientação, o carinho e a sensibilidade ao olhar para essa pesquisa. Também, por entender os atravessamentos de uma pesquisadora – professora e pela motivação nos momentos difíceis. Esse trabalho não seria possível sem ti. Também agradeço às Gurias da Karina por todas as leituras e comentários sempre incrivelmente inteligentes e sofisticados. Com vocês eu entendi que pesquisar sozinha não existe. Agradeço, então, pelas trocas, sem vocês esse trabalho não seria metade do que ele é e eu não seria a pesquisadora que sou. À Universidade Federal do Rio Grande do Sul pela oportunidade de pesquisar e por me fazer acreditar que o acesso à educação pública, gratuita e de qualidade ainda é possível.

Aos meus dindos, Lelo, Raquel e Taís por me transformarem na leitora que sou. Obrigada por todos os livros, abraços e afetos.

Aos meus amigos Anna, Fê, Lívia, Rê e Vini, por todos os momentos bons, pelas trocas acadêmicas e pelo auxílio nos momentos difíceis. Sem vocês a vida em Porto Alegre seria muito menos colorida. Eu amo vocês e espero que sigamos juntos muitos anos ainda!

Aos meus amigos de infância, Angela, Luísa, Priscila e Rick, que me conhecem e me motivam desde sempre. Não sei viver minha vida sem vocês.

À Camila, pela parceria na nova cidade, na nova vida e na graduação. Às gurias, Brenda, Eugênia, Fran, Fernanda, Paola e – a outra – Camila, por me receberem tão bem em Porto Alegre e terem sido minhas primeiras amizades nessa cidade tão grande.

À Diênifer e, em nome dela, aos meus amigos do intercâmbio. Sem o intercâmbio essa pesquisa e esse trabalho não existiriam, e sem vocês, meu intercâmbio teria sido muitíssimo menos proveitoso. ¡Los extraño muchísimo!

Por fim, a todos os professores e alunos que passaram por mim durante toda essa trajetória. Eu aprendo diariamente e cresço como professora e como pessoa com cada um de vocês.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar o romance *Distancia de rescate* (2014), da autora argentina Samanta Schweblin. Parte de uma retomada cronológica da *história recente argentina* e do reconhecimento da instauração de uma *política do medo* surgida no país a partir dos anos 70 para entender a produção literária das novas gerações. Para isso, busca-se discutir o conceito e as manchas temáticas da chamada *Nova Narrativa Argentina*, por meio de uma obra teórica da pesquisadora Elsa Drucaroff (2011). A análise do romance escolhido é feita a partir da leitura possibilitada por dois textos teóricos curtos do também escritor e teórico Ricardo Piglia (1986 e 2007), entendendo como as noções de complô, paranoia e conspiração funcionam dentro do romance e também como a história secreta emerge a partir da história visível.

Palavras – chave: Samanta Schweblin, nova narrativa argentina, história recente argentina, política do medo.

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es analizar la novela *Distancia de rescate* (2014), de la argentina Samanta Schweblin. Parte de una revisión cronológica de la *historia reciente argentina* y del reconocimiento de la instauración de una *política del miedo* surgida en el país a partir de los años 70 para entender la producción literaria de las nuevas generaciones. Para esto, busca discutir el concepto y las manchas temáticas de la llamada *Nueva Narrativa Argentina*, por medio de una obra teórica de la investigadora Elsa Drucaroff (2011). El análisis de la novela elegida está hecho a partir de la lectura de dos textos teóricos cortos del también escritor e investigador Ricardo Piglia (1986 y 2007), entendiendo como las nociones de complot, paranoia y conspiración funcionan en la novela y también como la historia secreta emerge a partir de la historia visible.

Palabras – clave: Samanta Schweblin, nueva narrativa argentina, historia reciente argentina, política del miedo.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. HISTÓRIA RECENTE ARGENTINA E NOVA NARRATIVA ARGENTINA	11
2.1. É preciso história para entender a literatura.....	11
2.2. É preciso literatura para que a história reverbere... ..	19
2.2.1. A nova geração de escritores.....	19
2.2.2. Os prisioneiros da torre: uma metáfora geracional.....	21
2.2.3. Manchas temáticas: os temas predominantes na NNA.....	23
2.2.3.1. Filicídio: ser hijo y estar vivo es ser odiado por existir	24
2.2.3.2. Não-pais: uma transmissão quebrada da história	25
2.2.3.3. Os fantasmas do passado: vivos que viven como muertos	25
2.2.3.4. O corpo e a linguagem: <i>espacios de la verdad</i>	26
3. SAMANTA SCHWEBLIN E <i>DISTANCIA DE RESCATE</i>	28
3.1. Breve nota bio-bibliográfica.....	28
3.2. Notícia sobre a fortuna crítica da autora.....	28
3.3. <i>Distancia de rescate</i> : os limites da narração.....	32
3.4. <i>Distancia de rescate</i> : um complô, uma história dupla.....	35
4. CONCLUSÃO.....	42
REFERÊNCIAS	43

1. INTRODUÇÃO

Esse trabalho começa antes mesmo da ideia sobre ele existir. É a culminação da minha trajetória escolar e acadêmica e é muito mais amplo do que até eu mesma poderia imaginar. Em 2012, quando entrava no ensino médio - já na educação federal - e escolhia cursar um técnico em agropecuária, eu jamais imaginaria que, quase dez anos depois, eu estaria - ainda graças à educação federal - pesquisando e estudando um romance com uma temática que já fazia parte da minha vida, visto que o curso técnico me possibilitou adquirir conhecimentos acerca do abuso de agrotóxicos no Brasil e na América Latina e de suas consequências. Além disso, ao viajar para o Uruguai e passar um semestre como estudante de intercâmbio no país, nunca imaginaria que me depararia com a leitura de um romance curto e repleto de reflexões de uma escritora argentina, que me faria ter muita vontade de conhecer o seu país e a literatura deste. Porém, é exatamente este o cenário que origina esta pesquisa. Uma estudante intercambista que, graças à oportunidade ofertada por um de seus professores - ¡gracias, Pancho! - lê um romance pelo qual se apaixona e, depois de um tempo, se dá conta que uma das temáticas tratadas neste já fez parte de sua vida.

A partir dessa trajetória, o presente trabalho busca analisar alguns aspectos do romance *Distancia de rescate* (2014)¹, da autora argentina Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978). Para isso, inicio com um breve resumo do que chamo *história recente argentina*, com foco na política do medo instituída, e que acredito que seja importante para entender o desenrolar da literatura do país na contemporaneidade. Organizo cronologicamente e apresento criticamente através, principalmente, de dois livros comparativos entre as políticas brasileira e argentina na época das ditaduras e nos anos que se seguiram – *Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas da memória*, de Caroline Silveira Bauer (2012) e *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada*, de Fernando Devoto e Boris Fausto (2004) - alguns feitos históricos que me parecem pontos cruciais para pensar essa literatura. Posteriormente, apresento o conceito de *Nova Narrativa Argentina* através da obra *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura* da pesquisadora argentina Elsa Drucaroff (2011). Por meio desse grande estudo - e

¹ As obras citadas no resumo e na introdução deste trabalho acompanham sua data de primeira publicação. No decorrer do texto referencio mais especificamente as edições que usei para escrevê-lo.

esforço teórico - realizado pela autora apresento algumas das chamadas *manchas temáticas* desta geração de escritores, que lançam luzes, também, sobre a obra de Samanta Schweblin.

No capítulo seguinte, busco situar a autora que estudo nesse ambiente histórico e crítico construído até o momento. Para isso, apresento uma breve nota biográfica, que traz informações sobre a formação, sobre premiações e sobre a obra de Samanta Schweblin. Depois, busco, por meio da leitura da fortuna crítica já produzida sobre a autora em espanhol e em português, encontrar e comentar algumas das linhas de força dos estudos de suas obras. Por fim, apresento uma pequena síntese do romance-objeto deste trabalho para, posteriormente, poder analisá-lo. A análise final do texto parte da ideia de entender como a forma desse romance faz emergir a temática social por trás dele. Busco então entender algumas técnicas utilizadas por Samanta para produzir o efeito de inquietação. Para isso, utilizo dois textos do também pesquisador-autor argentino Ricardo Piglia: *Teoría del complot* (2001) e *Tesis sobre el cuento* (1986).

2. HISTÓRIA RECENTE ARGENTINA E NOVA NARRATIVA ARGENTINA

2.1. É preciso história para entender a literatura...

Para começar a entender a literatura que é escrita nos dias atuais na Argentina - e, conseqüentemente, estudá-la - é necessário entender um pouco sobre a história recente do país. Para fins deste trabalho, chamaremos *história recente* os acontecimentos a partir do golpe de Estado de 24 de março de 1976, demonstrando também como algumas movimentações do início da década de 70 levaram a isto.

Na América Latina, as décadas de 1960 a 1980 foram marcadas pelo aparecimento de regimes ditatoriais autoritários em diversos países, como Brasil, Uruguai, Chile e Argentina. Todos os processos, mesmo que ocorrendo em momentos diferentes, utilizaram sistemas de funcionamento muito semelhantes, como demonstra Caroline Silveira Bauer em seu livro *Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória*

As estratégias usadas para disseminar o medo como forma de dominação política das populações basearam-se em métodos refinados de terror físico, ideológico e psicológico, assimilados de outras experiências e do desenvolvimento de doutrinas regionais próprias. As práticas que compõem essas estratégias variaram em intensidade e extensão, de acordo com os casos. Porém, todas possuem um núcleo comum, caracterizado pela produção de informações a partir da “lógica da suspeição”; pelo sequestro como forma de detenção; pela realização do interrogatório e da tradição inquisitorial das práticas policiais; pela presença das torturas físicas e psicológicas; pela censura e desinformação; e, principalmente, pela prática do desaparecimento forçado de pessoas, característica específica da repressão desses regimes. Acredita-se que, nesse período, desapareceram aproximadamente 90 mil pessoas, entre argentinos, chilenos, uruguaios e brasileiros. A consequência foi a formação de uma “cultura do medo” como condição necessária e o resultado estratégico esperado. (BAUER, 2014, p. 35)

A Argentina foi o último destes países a sofrer a implementação do regime civil-militar, no ano de 1976, como já citado anteriormente². Levando isto em conta, devemos atentar para dois movimentos importantes: a presença de exilados brasileiros, uruguaios e chilenos no país, derivada da fuga destes de seus respectivos países e regimes; o conhecimento por parte dos responsáveis pelo *Proceso de Reorganización Nacional* - nome dado à organização da ditadura argentina - dos acertos e erros dos demais regimes até aquele momento. Assim, ambas construções - a da militância contrária ao *Proceso* e a do próprio *Proceso* - puderam organizar suas estratégias de uma maneira mais consciente. Por exemplo: os militares argentinos,

² A título de interesse, as datas dos golpes de estado dos demais países são as seguintes:
Brasil: 1.º de abril de 1964;
Uruguai: 27 de junho de 1973;
Chile: 11 de setembro de 1973.

desde o início do *Proceso*, optaram pela política de desaparecimento e extermínio, visto que os fuzilamentos praticados no Chile resultaram em repúdio e desmoralização internacional daquele regime. Depoimentos que atestam isto podem ser lidos no já citado livro de Bauer. Os militantes também entenderam que já não poderiam organizar-se da mesma forma que vinham organizando-se até 1975.

Para os militares, a terrível estratégia funcionou perfeitamente, pois o desaparecimento

oferecia uma série de vantagens sobre as outras formas de eliminação: '1) evitar a reação externa que poderiam produzir os fuzilamentos massivos; 2) evitar a reação interna de uma sociedade despreparada para a aplicação massiva ou seletiva da pena de morte; 3) obter enormes vantagens sobre o inimigo; 4) possibilitar a aplicação massiva da pena de morte (incluindo idosos e menores); 5) proteger erros e excessos e evitar ações das vítimas; 6) diluir responsabilidades.' (BAUER, 2014, p. 41-42)

Além disso, por mais que a implantação desses regimes se sustentasse através da contrariedade a grupos guerrilheiros e “terroristas”, a perseguição a estes grupos já acontecia antes mesmo do início do *Proceso*. Segundo os relatórios da Conadep (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), foram 600 os casos de sequestro contabilizados antes da implantação do regime. Esses sequestros e desaparecimentos funcionaram como “testes” do formato de atuação do Estado (formato este centrado na desaparecimento e extermínio de opositores). Assim, em março de 1976, no momento do golpe de Estado, a atuação política dos grupos guerrilheiros já era pequena e, com o poder nas mãos dos militares, essas organizações seguiram sendo exterminadas até a sua extinção. Parece, então, interessante entender, também, algo sobre a principal organização militante guerrilheira da Argentina nos anos 70, os Montoneros.

A organização peronista Montoneros ficou conhecida no ano de 1970, por sua atuação contrária à ditadura que se autodenominava “Revolução Argentina” (1966-1973) e graças ao sequestro e assassinato do ex-presidente militar General Aramburu. Segundo depoimentos de alguns fundadores, participantes e simpatizantes da organização, encontrados no filme documental *Montoneros: una historia*, de Andrés Di Tella (1998), o sequestro “tenía como objetivo someterlo a juicio” mas, na verdade, já estavam “convencidos de que el juicio ya lo había hecho el pueblo” e que “esa violencia fue una respuesta a una violencia estructural del sistema”. Em 1971, porém, o resultado de uma entrevista feita pelo governo militar informou que 49% da população simpatizava com a guerrilha. Em 1973, com a volta de Perón ao país e o

final da ditadura em que o país se encontrava, os montoneros eram vitoriosos e muito grandes, em números: somente na *Juventud Peronista*, coletivo de base da organização, eram mais de 100.000 (DI TELLA, 1998). Em 1º de maio de 1974, então, o grupo passou por um momento que culminou com o rompimento completo entre a organização e o movimento peronista: durante os festejos do dia do trabalho, incomodado pelos cânticos contrários ao posicionamento de sua esposa Isabelita Perón que entoava o grupo, Perón os chamou de estúpidos e imberbes. Isso provocou alguns confrontos ali mesmo, na Praça de Maio e, posteriormente, o retorno do grupo à clandestinidade e às operações militares. O rompimento total com o governo se deu quando, dada a morte do presidente, a viúva de Perón assumiu o cargo de presidenta. É a partir deste momento, também, que as forças armadas começam a organizar-se para a tomada de poder por meio do golpe de 1976 e, por meio dos sequestros e desaparecimentos, começa a dar fim a existência da organização Montoneros.

A atuação dos Montoneros é de extrema importância para entender a lógica de sequestro, tortura e desaparecimento executada pelo Estado nos anos da ditadura. É importante ter em vista que, ao mesmo tempo que eram vistos como um símbolo de luta contrária ao sistema, muitos argentinos não estavam de acordo com a forma de agir da organização por assemelhar-se muito ao formato adotado pelo governo militar contra o qual lutavam - o que, durante os primeiros anos da redemocratização, deu origem à *teoría dos dois demônios*, teoria que “se ha transformado en una suerte de fantasma que recorre ámbitos políticos e intelectuales argentinos censurando por su sola evocación discursos críticos o alternativos a cierta narrativa cristalizada sobre lo que fue el terrorismo de Estado” (FRANCO, 2015, p. 23). O documentário, assim como muito do que se está escrevendo atualmente - inclusive muitas obras da Nova Narrativa Argentina (NNA)³ que tematizam esse momento da história do país - vêm, cada vez mais, tentando pontuar as ações de ambos os lados e também dos eximidos de culpa - como os veículos de mídia e a igreja - de maneira crítica e reflexiva. Sobre isso, Di Tella, diretor do documentário *Montoneros: una historia*, comenta que

Para ese trabajo yo hablé con algunos sobrevivientes de los campos de concentración en Argentina, y me atreví a preguntarles cosas terribles sobre la tortura, bueno era parte de los que estábamos buscando, como forma de denuncia. Pero no me atreví a preguntarles si habían pertenecido a algún

³ A Nova Narrativa Argentina (NNA) é como é chamada a literatura escrita na atualidade no país. Na próxima seção deste trabalho serão abordadas algumas das principais características deste movimento e de seus autores, especialmente a partir da pesquisa de Elsa Drucaroff, uma das principais estudiosas da NNA.

movimiento guerrillero, eso era un tabú absoluto. Si te fijás en el informe “Nunca más”, que se hizo inmediatamente después de la dictadura y que fue la base para los juicios a las juntas militares, ahí no se hace mención alguna de las organizaciones armadas, todos eran “víctimas inocentes”. Esto no quiere decir que haber pertenecido a una organización armada justifica el secuestro y tortura y asesinato de nadie. Pero lo que quiero decir es que la existencia de las organizaciones armadas era un tabú, quizás porque el argumento principal de los militares y la derecha era que habían tenido que intervenir frente a la amenaza terrorista. (2013, em entrevista para a revista La Fuga⁴)

Uma vez iniciado o *Proceso de Reorganización Nacional*, o sequestro, a tortura física e psicológica e, por fim, o desaparecimento e extermínio de militantes e de qualquer civil contrário às decisões e aos métodos do *Proceso* passou a ser a lei. Durante os 7 anos dessa ditadura, os sequestrados passaram a ser chamados de *desaparecidos*, não porque realmente estivessem somente desaparecidos, mas por ser esta a forma que possibilitava ao Estado não assumir a culpa da morte - que era praticada e encoberta das mais diversas formas⁵ - destes cidadãos.

O desaparecimento foi o método repressivo mais sofisticado das estratégias de implantação do terror das ditaduras civil-militares de segurança nacional latino-americanas. Empregada em todos os países do Cone Sul, foi considerada uma prática perfeita, porque na sua lógica desumana não deixava vítimas, tampouco culpados e delitos. Além disso, impossibilitava qualquer recurso legal que assegurasse a integridade física ou a liberdade da pessoa, pois o desaparecimento pressupunha uma série de medidas como o silêncio sobre as prisões. Sem informações sobre quem e para onde havia sido levada a vítima, em que circunstâncias tudo ocorrera e como se encontrava, os parentes se sentiam impotentes e paralisados. (BAUER, 2014, p. 88-89)

Aliado ao desaparecimento de adultos, o governo militar argentino perpetrou a apropriação indevida e subtração de identidade de crianças. Ao sequestrar alguma jovem grávida ou algum pai, mãe ou casal participantes de organizações guerrilheiras contrárias ao regime com filhos, roubavam estes bebês que, por assim serem, não conservariam lembranças do ocorrido, entregando-os para famílias de repressores civis, militares apoiadores do regime ou orfanatos. Isso gerou uma série de consequências políticas e sociais para a Argentina pós ditadura. Uma delas foi o surgimento das organizações *Madres y Abuelas de Plaza de Mayo*. As Madres buscam os filhos que, quando militantes jovens, foram desaparecidos. As Abuelas, por sua vez, buscam a essas crianças apropriadas pelo Estado. Além disso, essas organizações são, até os dias atuais, peças centrais nos julgamentos que culpabilizam e condenam os responsáveis pelo terrorismo de Estado dos anos 70 - além, é claro, dos julgamentos sobre as apropriações indevidas.

⁴ <https://www.lafuga.cl/andres-di-tella/618>.

⁵ Para saber mais, ver capítulos *O interrogatório, A tortura e Os desaparecimentos* de Bauer.

Em 1982 o governo militar argentino respirava por aparelhos⁶. Em uma tentativa desesperada de trazer o regime de volta à vida, os responsáveis decidem declarar guerra contra o Reino Unido, reivindicando a ocupação e soberania histórica do território das Ilhas Malvinas. Depois da derrota nesta guerra, os dias estavam contados para os militares. Os últimos atos do General Reynaldo Bignone, que ocupava a presidência, demonstram o desespero em relação à violência praticada nos 7 anos de regime: promulgou a Lei de Auto-Anistia e decretou a destruição de todos os arquivos que comprometiam o regime. Em 6 de dezembro de 1983 a Junta Militar foi oficialmente dissolvida, dando início ao processo de transição política. Esse processo ocorreu

desativando paulatinamente as estratégias de implantação do terror que geraram o sequestro, a tortura, a morte e o desaparecimento de milhares de pessoas. [...] O término desses regimes não significou o fim do terror e a superação dos traumas. Os medos permaneceram e condicionaram as ações políticas dos governos transicionais e das primeiras administrações civis pós ditadura. Cessavam os fatos, mas não suas consequências. (BAUER, 2014, p. 119)

Assume o poder, então, por meio de eleições gerais, Raúl Ricardo Alfonsín. As primeiras decisões do presidente em exercício foram, com a finalidade de não esquecer e, principalmente, não deixar impune tudo que havia ocorrido durante os anos de governo autoritário, a abertura dos processos militares e das organizações armadas de esquerda, a criação da Conadep e a anulação da Lei de Auto-Anistia. Esse conjunto de decisões demonstra que a atuação de Alfonsín durante seu mandato - que ficou conhecida como *alfonsinismo* ou *império da lei* - optou por tratar do tema dos Direitos Humanos na reorganização política do país. Isso representou uma ruptura importante com o passado, buscando o direito à verdade aos cidadãos argentinos, processo que não aconteceu, por exemplo, em nosso país, onde a volta à democracia foi muito mais conciliatória.

A momentaneamente exitosa transição política e social, porém, não foi seguida por mudanças felizes no plano econômico, de forma que o país, em 1989, se encontrava em uma crise de hiperinflação. É nesse momento que Carlos Saúl Menem assume o governo argentino e dá início a uma série de decisões para tirar o país da crise, dando início ao período que, hoje em dia, chamamos de *menemismo*. Ainda que

⁶ Uma ideia semelhante a essa em relação ao *Proceso de Reorganización Nacional* pode ser encontrada no romance *Respiración Artificial*, de Ricardo Piglia. Na obra, publicada em 1980, o autor apresenta seu alter ego, Emilio Renzi, um jovem intelectual que busca rastrear pistas de um revolucionário do século XIX, nas quais encontramos refletidas uma série de observações sobre o próprio presente do escritor - e do personagem, pois o romance se passa no ano de 1979.

Menem fosse peronista, as decisões seguiam os ideais neoliberais. O neoliberalismo, ao contrário do que se imagina, traça uma distância histórica do liberalismo, pois

não compreende qualquer componente de humanismo; ao contrário, sua lógica interna de funcionamento é movida pelo princípio da competição entre os seres humanos, como se a relação entre cidadãos fosse simplesmente uma relação comandada por uma ética darwinista” (AZEVEDO; CATANI, 2003, p. 113)

Além disso, esse posicionamento político vê a democracia como perigosa, pois “a liberdade e a democracia, explicava Hayek, podiam facilmente tornar-se incompatíveis, se a maioria democrática decidisse interferir com os direitos incondicionais de cada agente econômico de dispor de sua renda e de sua propriedade como quisesse” (ANDERSON, 2003, p.19-20).

Para enfrentar, então, o problema inflacionário do país,

Menem exclui qualquer chance dos peronistas assumirem a condução econômica, aceita a indicação para a pasta da Economia de altos quadros da multinacional Bunge y Born, suspende por 180 dias os programas especiais de incentivo à indústria, obtém autorização para a demissão de funcionários públicos, recebe delegação do Congresso para legislar por decretos, amplia, com o aceite do Legislativo, de cinco para nove o número de membros da Suprema Corte, nomeando mais quatro juízes, e inicia o processo de privatização de estatais [...]. Além disso, empossa como ministro das Relações Exteriores o economista Domingo Cavallo, que mais tarde será o ministro da Economia. (AZEVEDO; CATANI, 2003, p. 118)

Assim, privatiza quase todas as estatais em menos de um ano e reforma o sistema tributário. Todas essas radicais medidas mercadológicas e neoliberais, porém, levaram a um novo surto inflacionário, que só conseguiu acalmar-se em 1991, com a criação do regime monetário onde um peso argentino equivaleria sempre a um dólar. O país atingiu um estado de estabilidade econômica, o que fez com que, ainda neste ano, Menem fosse reeleito. No ano de 1995, segundo Azevedo e Catani, o novo mandato do presidente deveu-se “ao temor da volta da instabilidade” (2003, p. 123), pois o clima político e eleitoral beirava uma nova crise. Outros resultados da política menemista são elencados na obra *Argentina-Brasil: 1850-2000 - Un ensayo de historia comparada*, de Devoto e Fausto:

la vida de los argentinos cambió mucho en la era menemista. Algo que la caracterizó fue la fragmentación de experiencias, en primer lugar las sociales, acentuada en el plano económico por una división entre ganadores y perdedores, refiriéndose no solo a los diferentes grupos sociales sino también al ámbito interno de esos grupos. [...] Al mismo tiempo, las inversiones extranjeras y la enorme ampliación de los servicios — sean los nuevos, sean los modernizados— incentivaron la formación de una nueva clase media, que afluyó a las multiplicadas facultades privadas de enseñanza superior. La economía abierta aumentó la oferta de bienes e incentivó la diferenciación social, a partir del consumo, distanciando mucho más que en el pasado el mundo de los nuevos hábitos alimentarios y de los grandes espectáculos del mundo de las periferias. (DEVOTO; FAUSTO, 2008, p. 469)

Os mesmos autores ainda comentam, sobre o término dos mandatos de Carlos Menem:

observaciones positivas no se aplican al caso del presidente Menem, cuya legitimidad derivó de los éxitos económicos, mientras existieron, y se despeñó una vez que el cuadro recesivo se implantó. El presidente argentino reveló poco respeto por las prácticas republicanas, al ampliar, por ejemplo, el número de miembros de la Corte Suprema, o al remover a casi todos los miembros del Tribunal de Cuentas para alcanzar sus objetivos. Además, escándalos y acusaciones de todo orden permearon el gobierno. [...] el presidente argentino terminó el mandato bastante desprestigiado. (DEVOTO; FAUSTO, 2008, p. 470)

Em 1999, Fernando de La Rúa vence as eleições e segue com a política econômica menemista e neoliberal, ou seja,

o governo argentino permaneceu dependendo da entrada contínua de capitais estrangeiros, empreendendo variados esforços para a rolagem das dívidas externa e interna, patinando na rigidez do câmbio fixo, sacrificando a tudo e a todos pelo equilíbrio fiscal, desregulamentando todos os tratos e contratos, suportando o alto nível de desemprego, incentivando a precarização do trabalho e a flexibilização das relações laborais, solapando as conquistas sociais e o nível de qualidade de vida, assistindo à deterioração e ao encarecimento da distribuição de serviços públicos (já privatizados). (AZEVEDO; CATANI, 2003, p.128)

Isso acaba levando o país à recessão e uma nova crise econômica e política surge, exacerbada pela presença de Domingo Cavallo - que havia sido ministro de Menem - como ministro da economia com plenos poderes para legislar no plano econômico. As decisões conservadoras tomadas por Cavallo fazem com que o povo saia às ruas e, como consequência a isso, De La Rúa decreta Estado de Sítio no país no dia 19 de dezembro de 2001. Essa sucessão de acontecimentos culmina em um grande protesto civil - um *cacerolazo* - que derruba Cavallo e De La Rúa no dia seguinte, em 20 de dezembro de 2001.

Em 2002 assume o primeiro posto do governo argentino Eduardo Duhalde, candidato que havia ficado em segundo lugar nas eleições de 1999. A crise é controlada pela desvalorização da moeda e pelo pedido de continuidade de moratória da dívida externa. Consegue então, organizar a candidatura de um sucessor, Néstor Kirchner, que é eleito em 2003, “inaugurando uma sucessão de governos progressistas e de esquerda na América Latina, situação praticamente inexistente desde as décadas de 1960 e 1970” (BAUER, 2014, p. 223). Durante o mandato de Kirchner, e com os 30 anos da implantação do regime militar argentino - em 2006 -, a atenção voltou-se para a elaboração de políticas públicas voltadas à memória e reparação. É importante levar em conta que, assim como ocorre no Brasil com a eleição de Luis Inácio Lula da Silva, Kirchner havia combatido diretamente o governo

militar autoritário, assim como boa parte de seus ministros e secretários. É nesse momento que ganham força as já citadas organizações *Madres y Abuelas de Plaza de Mayo* e também começa a atuar a organização *H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio)*, formada majoritariamente por filhos e filhas de desaparecidos políticos.

No primeiro “aniversário” do golpe durante o mandato de Kirchner, em 24 de março de 2004, o presidente, juntamente com o prefeito de Buenos Aires, entrega a sede da ESMA - *Escuela Superior de Mecánica de la Armada* e o maior centro de tortura e extermínio da ditadura - a organizações de direitos humanos, para a construção do *Museo de la Memoria*.

Em resumo, a ascensão do kirchnerismo possibilita, para a sociedade argentina, alguns direitos essenciais, como a “devolução” de identidade às crianças apropriadas - ou seja, o direito a conhecer a sua verdade - e a possibilidade do direito à justiça e punição dos responsáveis pelos atos de terrorismo de Estado, por meio de julgamentos pelos crimes cometidos. Em 2007, dando sequência ao plano de governo de seu marido e aos ideais do kirchnerismo, Cristina Kirchner assume a presidência por dois mandatos consecutivos, até o ano de 2015. Atualmente, Cristina é vice-presidenta do país.

Na imagem abaixo é possível ver os fatos históricos narrados nesta seção organizados de forma cronológica em uma linha do tempo:

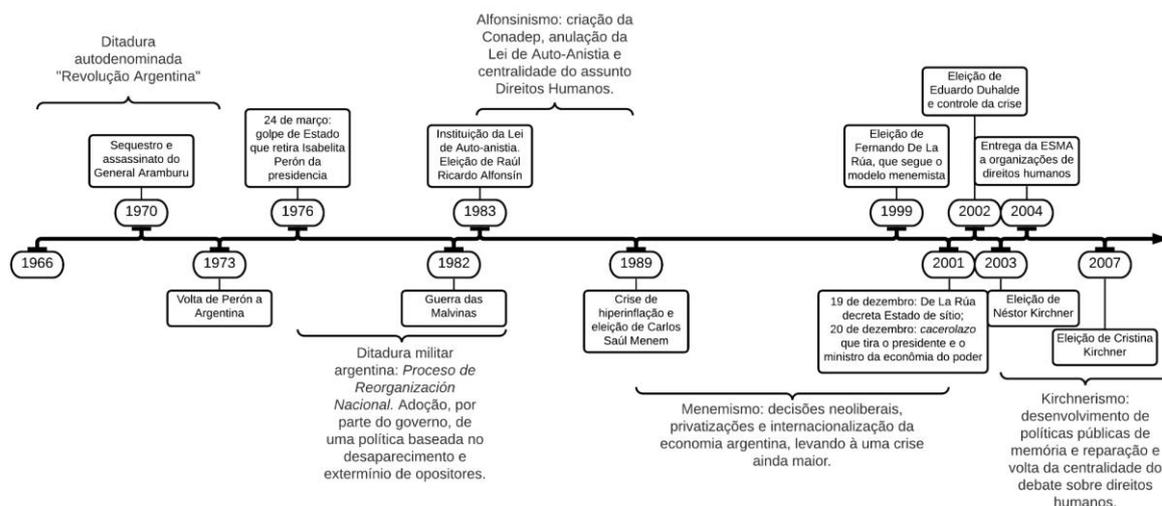


Figura 1: Linha do tempo - história recente da Argentina (elaborada pela autora)

2.2. É preciso literatura para que a história reverbere...

“Paula, mi hija, me pregunta porqué yo podía pensar todas esas cosas a los diecisiete y ella no. Yo le decía *mira yo creo que a los diecisiete años yo pensaba lo mismo que vos pensás ahora con la diferencia que tenía un hermosísimo mundo en el cual creer y que creo que, si me gustaran más los Montoneros, era porque habían chicos más churros que en el PC*” (1994, fala retirada do documentário *Montoneros: una historia*)

Essa frase, dita por Ana, uma das entrevistadas por Andrés Di Tella em seu documentário sobre a história do movimento Montoneros, é um perfeito exemplo e reflexo de algumas das tensões geracionais vividas no pós-ditadura e apresentadas por Elsa Drucaroff (2011) em seu livro *Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. A obra de Drucaroff é um esforço teórico de organizar, pensar e teorizar sobre este novo movimento literário que vinha surgindo desde os anos 90, com obras fortemente influenciadas pelos feitos históricos e políticos do país e repletas de tensões geracionais: a Nova Narrativa Argentina (NNA). Para isso, a autora se propõe a ler e analisar elementos, formas, temáticas, interesses comuns em obras publicadas entre 1990 e 2007.

Segundo Drucaroff, ao contrário do que se imagina, principalmente pela pouca difusão das novas obras e novos autores, a Nova Narrativa Argentina é profícua e prolixa: na introdução de seu livro comenta que, até aquele momento, a NNA já possuía cerca de 500 livros publicados e 200 autores.

2.2.1. A nova geração de escritores

Para começar a entender, porém, o que caracteriza essas obras e porque podem ser agrupadas nesse novo conceito é necessário entender o termo *Nova Narrativa Argentina*. O termo surgiu por motivos mercadológicos, ao começar a aparecer em capas de livros de autores estreantes na Argentina, para, posteriormente, ser adotado por críticos e realmente começar a denominar uma geração literária contemporânea. Elsa Drucaroff se pergunta:

¿A qué llamo nueva narrativa argentina? [...] Para comenzar a definirlo, digo que también la llamaré, indistintamente, narrativa de las generaciones de postdictadura. Ambas denominaciones no son sinónimas como es evidente, pero a mi entender refieren a un mismo fenómeno y dicen de él dos cosas necesarias y complementarias. ‘NNA’ alude a rasgos novedosos que pueden detectarse en la narrativa de escritores e escritoras que nacieron después de 1960 y surgieron a partir de los años 90; ‘narrativa de las generaciones de postdictadura’, por su parte, subraya, en este caso, que esa novedad respecto de la literatura anterior está relacionada con un trauma que afecta la sociedad argentina y proviene, como todo trauma, de un pasado negado y doloroso. La denominación NNA hace hincapié en la ruptura, la discontinuidad; la denominación ‘narrativa de las generaciones de post dictadura’, en un factor

histórico que, entre otros, determina esa ruptura. [...] Siempre refieren al mismo corpus de obras: la narrativa que empezaron a escribir [...] personas que vivieron la dictadura en una edad en la que no habían llegado a la conciencia ciudadana, o que no la vivieron nunca porque nacieron en democracia. [...] Cuando hablo de ‘nueva’ narrativa [...] me refiero a que encuentro en ella cierta entonación, ciertas ‘manchas temáticas’ y ciertos procedimientos que en general no aparecen así en otra parte, al menos no como tendencia generalizada. (DRUCAROFF, 2011, p.17-18)

Assim, Elsa vê como pertencentes ao grupo de narrativas contidas nestas duas denominações aquelas escritas por jovens autores que têm entre vinte e cinquenta anos e que são marcadas não só por terem sido escritas longe do golpe militar argentino de 1976, mas que também se posicionam e se orientam no mundo a partir de uma radical distância histórica desse fato e, ao mesmo tempo, com uma forte consciência de sua proximidade. No quadro abaixo apresentam-se alguns dos aportes teóricos trazidos por cada uma das denominações - NNA *versus* Narrativas das gerações de pós-ditadura - e também o que costuma aparecer em comum entre ambas. É importante perceber, porém, que essas denominações não são opostas, e sim complementares. Este quadro tem como objetivo apenas explicitar quais características específicas da narrativa desta geração cada uma das denominações aporta.

Nova Narrativa Argentina	Narrativas das gerações de pós-ditadura
Traços de novidade - no estilo, na escrita, nas formas, nas temáticas, etc.	Ênfase no trauma de um passado negado;
Sinaliza ruptura, descontinuidade;	Sinaliza o fator histórico a partir do qual se orientam;
<p>O mesmo corpus de obras: A narrativa escrita no início da democracia, por pessoas que viveram a experiência ditatorial como crianças ou que nasceram quando o país já estava de volta à democracia - e que, conseqüentemente, vivem a experiência através da pós-memória⁷;</p>	
O hoje como algo distinto do ontem.	Distância histórica do acontecimento aliada à assombrosa consciência da proximidade.

Quadro 1: resumo dos aportes teóricos trazidos por cada uma das denominações do movimento. (elaborado pela autora)

⁷ “Conceito formulado por Marianne Hirsh, que se refere a um tipo de lembrança que está afastada dos acontecimentos por uma ou mais gerações, e que se constitui através da transmissão de sentimentos no âmbito familiar ou fora dele.” (BAUER, 2014, p. 15)

2.2.2. Os prisioneiros da torre: uma metáfora geracional

Entendemos, então, que esses novos narradores se orientam a partir do golpe de março de 1976 - o que explica, também, o recorte escolhido para a seção 1 deste capítulo - e assim o fazem como ponto inicial, como se não houvesse história anterior. Isso ocorre pois

[...] allí empiezan la tragedia y la pesadilla; la democracia corrupta y decepcionante que vivimos se tolera porque, en todo caso, es mejor que aquello, mejor que lo único que pareciera estar realmente atrás. La pesadilla de la dictadura y su masacre adviene incomprendible, súbita, tiñe el horizonte al que damos la espalda con dolor, sangre y muerte. No se ve otra cosa. Aunque se sepa, por supuesto que hay historia detrás, aunque que con el gobierno de Néstor Kirchner se haya empezado por fin a hablar de los otros años 70, los que fueron esperanza y fiesta, y después de décadas de tabú hayan podido contarse historias de la guerrilla o recuerdos de lo que fue la algarabía y la diversión de la militancia joven, la sensación es que la dictadura militar es el coágulo en el que todo el pasado se resuelve, *todo lo que se puede concebir como pasado detrás de la democracia*. Más allá no hay como tocar, interpelar, pensar con verdadera libertad crítica [...] “El mundo tiene veinte años [...]” (DRUCAROFF, 2011, p. 26)

Desta forma torna-se necessário entender como se condicionam essa e algumas outras tensões em um âmbito geracional no país. Como convivem as nostálgicas gerações de peronistas e militantes com ideais utópicos de revolução e as Paulas, filhas de muitas Anas, que se vêem prostradas diante do presente e do futuro, crêem que *não podem pensar a política* da mesma forma que seus pais pensavam e, por fim, não conseguem imaginar uma história possível antes de 1976?

Para encontrar caminhos e possibilidades de resposta a esse questionamento, Drucaroff mobiliza a teoria geracional de José Ortega y Gasset, pontuando suas incongruências, mas encontrando nela um ponto de partida para estabelecer a metáfora geracional que dá título ao seu livro. Para Ortega y Gasset,

la más plena realidad histórica es llevada por hombres que están en dos etapas distintas de la vida, cada una de quince años: de treinta a cuarenta y cinco, etapa de gestación o creación y polémica; de cuarenta y cinco a sesenta, etapa de predominio y mando. Estos últimos viven instalados en el mundo que se han hecho; aquéllos están haciendo su mundo. No caben dos tareas vitales, dos estructuras de la vida más diferentes. Son, pues, dos generaciones y, ¡cosa paradójica para las antiguas ideas sobre nuestro asunto!, lo esencial en esas dos generaciones es que ambas tienen puestas sus manos en la realidad histórica al mismo tiempo -tanto que tienen puestas las manos unas sobre otras en pelea formal o larvada. Por tanto, lo esencial es, no que se suceden, sino, al revés, que conviven y son contemporáneas, bien que no coetáneas. Permítaseme hacer, pues, esta corrección a todo el pasado de meditaciones sobre este asunto: lo decisivo en la vida de las generaciones no es que se suceden, sino que se solapan o empalman. Siempre hay dos generaciones actuando al mismo tiempo, con plenitud de actuación, sobre los mismos temas y en torno a las mismas cosas -pero con distinto índice de edad y, por ello, con distinto sentido. (ORTEGA Y GASSET, 1933, p. 23)

O autor também desconsidera a atuação efetiva, em termos de construção de história e sociedade, de homens com menos de trinta e mais de sessenta anos e de mulheres de qualquer idade. Já é sabido que essa opinião é completa e totalmente excludente e que convivemos diariamente com uma atuação social consistente por parte destes grupos. Porém, para pensar as tensões geracionais entre os jovens que nasceram durante a ditadura ou em democracia e seus pais e avós, parece interessante entender os emaranhamentos entre indivíduos contemporâneos mas não coetâneos. Além disso, atualmente estas teorias geracionais desenvolvidas por Ortega y Gasset vêm sendo reconstruídas por novos pensadores e estudiosos, ganhando novas interpretações. Segundo Feixa e Leccardi (2010)

No ano de 2007, em uma conferência pronunciada em Barcelona, Zygmunt Bauman evocou os escritos sobre gerações de José Ortega y Gasset. O sociólogo polonês lembrou que a principal contribuição do filósofo espanhol não se constituiu na ideia de “sucessão” entre gerações (uma ideia muito presente no pensamento e no senso comum da época e, na verdade, de todos os tempos), mas de “coincidência” e “sobreposição”, isto é, de coexistência parcial entre gerações: “As fronteiras que separam as gerações não são claramente definidas, não podem deixar de ser ambíguas e atravessadas e, definitivamente não podem ser ignoradas” (Bauman, 2007). (FEIXA; LECCARDI, 2010, p. 186)

As tensões vividas na relação entre Ana e Paula provêm justamente dos cruzamentos entre as gerações de mando e predomínio e as gerações de criação e polêmica. Assim, evocando uma imagem usada por Ortega, Drucaroff constrói sua metáfora:

Si no fuera tan barroca la imagen deberíamos representarnos las generaciones no horizontalmente, sino en vertical, unas sobre otras, como los acróbatas del circo cuando hacen la torre humana. Unos sobre los hombros de los otros, el que está en lo alto goza la impresión de dominar a los demás, pero debía advertir, al mismo tiempo, que es su prisionero. Esto nos llevaría a percatarnos de que el pasado no se ha ido sin más ni más, de que no estamos en el aire, sino sobre sus hombros, de que estamos en el pasado, en un pasado determinadísimo que ha sido la trayectoria humana hasta hoy, la cual podía haber sido muy distinta de la que ha sido, pero que una vez ida es irremediable, está ahí: es nuestro presente en el que, queramos o no, braceamos náufragos. (ORTEGA Y GASSET, 1933, p. 20-21)

Las nuevas generaciones son náufragos de un barco que no condujeron, víctimas de timoneles que no pudieron elegir ni dirigir. Prisioneros de una torre que presiden (porque son más jóvenes, porque están menos dañados por la vida, porque todavía no se han equivocado tanto y porque es probable que en su mayoría mueran después) pero que los sostiene, es la única tierra firme en la que pueden pararse. Que los que están en los estratos de más arriba sean simultáneamente amos y prisioneros permite pensar no sólo que su doble condición de privilegiados y presos es ineludible, estructural, sino que el disfrute de estar arriba, que Ortega señala, puede prevalecer como sensación, pero también puede prevalecer la otra, la angustia de tener que sostenerse en los de abajo, de ser prisioneros. (DRUCAROFF, 2011, p. 35)

Então, o que se vê de cima dessa torre? A resposta para essa pergunta, na Argentina, pode ser encontrada nas obras produzidas pelos novos narradores, que

não somente tematizam os conflitos sociais atuais e presentes em seu cotidiano - como a ditadura, por exemplo - mas também imprimem em sua escritura, por meio de entonações, essas tensões e sensações dúbias. Drucaroff arremata

creo que hay épocas en las que ser joven es emborracharse con la inmensidad del horizonte, y otras, como ésta en la Argentina, en la que los nuevos sobre todo perciben el encierro en una torre que no pidieron ni construyeron, una torre de la que no son responsables pero los tiene atrapados como un piso pantanoso, doliente y traicionero. Un piso de cadáveres [...] las generaciones de la postdictadura cargan con la angustia y con la lucidez de que estar arriba de la torre es estar presos y desde esa angustia y esa lucidez escriben. (DRUCAROFF, 2011, p. 35-36)

Em comparação, a base de sustentação desta torre, ou seja, a geração de autores que participa da etapa de mando e predomínio, ainda é bamba. “No consiguen examinar abiertamente su lucha, sus errores, sus aciertos, sus viejas certezas, no logran criticarse, [...] ofrecerse con sinceridad a la crítica implacable de los que nacieron después. [...] proyectan sus desastres sobre los que nacieron después y no participaron en esa guerra” (DRUCAROFF, 2011, p. 36). Esses, dentre outros, são os motivos para que atualmente a NNA ainda seja pouco lida no país. O medo de encarar a própria derrota, da impossibilidade de realização do ideal utópico desejado, de encontrar-se com uma versão de si mesmos para a qual não estão preparados e de aceitar que literatura segue sendo escrita, mas de uma forma diferente, situada e marcada por constelações de tensões, para usar o conceito de Walter Benjamin (1940), é o que termina por invisibilizar essa nova camada de autores - que por sua vez, gritam desde o topo da torre, gritam porque precisam e merecem ser ouvidos.

2.2.3. Manchas temáticas: os temas predominantes na NNA

Para Drucaroff, a escrita dos novos narradores se caracteriza por tratar de alguns temas em comum, o que ela chama *manchas temáticas*. Dedicar sua obra, depois de fazer o movimento de definir a NNA, a apresentar alguns feitos históricos e literários importantes e tornar visíveis esses novos autores - por meio de uma incansável lista que apresenta os novos nomes, dividida em duas gerações, que pode ser encontrada nas páginas 211 a 215 de seu livro - a encontrar e delinear de alguma forma estas manchas. Já no início de sua obra, nos apresenta três questionamentos importantes que guiarão sua perspectiva:

surgen tres problemas para las generaciones de postdictadura: [...] El primero es cómo ser rebelde cuando los más viejos se autoatribuyen toda la rebeldía posible. ¿Cómo desobedecen los hijos el mandato paterno sé *rebelde*, una paradoja que inmoviliza y oprime? Este mandato y esta opresión se leen hoy en filigrana en las obras de la NNA, construyen situaciones explícitas o

connotadas de *filicidio*, una mancha temática que recorre [...] la narrativa de postdictadura [...]. El segundo problema es (suponiendo que se superara esta inmovilidad) la culpa: ¿qué sería rebelarse contra *rebeldes* que, además, han sufrido persecución, tortura, muerte de amigos, hijos, hermanos, novios y son además tan prestigiosos y respetados en el campo intelectual y la academia, ambos con hegemonía oficial democrática y progresista? El tercero es cuál es el plus de mirada, de perspectiva, que los prisioneros de la torre poseen allá arriba de todo. Es decir, dónde está lo nuevo, la lucidez propia de su situación vital, qué tienen para aportar al tiempo histórico concreto en que les toca ser jóvenes (el oscuro fin del siglo XX, la cínica e imbécil fiesta del período menemista, y luego este presente incierto que recién ahora permite algún básico optimismo). (DRUCAROFF, 2011, p. 53)

Esses três problemas, além de condensar as tensões geracionais - utopia juvenil dos anos 70 x paralisia juvenil do pós-ditadura - direcionam o olhar para temas comuns tratados por diversos autores da NNA. O sentimento filicida e o próprio filicídio é o tratado mais diretamente nesse trecho, de forma que será a primeira mancha temática que será resumida nesta seção.

2.2.3.1. Filicídio: ser hijo y estar vivo es ser odiado por existir

Para a autora, o filicídio aparece nas obras como constituinte de uma mancha temática em dois âmbitos: público e privado. No privado, aparece como o desejo e atitude filicida por parte dos pais, normalmente refletida pela frustração da imposição do seu desejo revolucionário e do mandato *sé rebelde*. É justamente aí que a novidade aparece: enquanto em ficções produzidas pela geração de mando e predomínio é possível encontrar pais que tornam as vidas de seus filhos infelizes ou que deixam de fazer seus papéis como pais, manipulando-os, controlando-os e castrando-os, na NNA esses pais realmente levam seus filhos à morte direta ou indiretamente.

la innovación es la aparición de un imaginario generacional narrativo en el que los padres desean, cuando no producen activamente o se sugiere que han producido, la no existencia de sus hijos, su ausencia radical, su no subjetividad, su muerte. (DRUCAROFF, 2011, p. 336)

Já no âmbito público, aparece como “pulsión política-social destructiva sobre la juventud” (DRUCAROFF, 2011, p. 331). Nesse sentido, a primeira aparição desta temática está relacionada à Guerra das Malvinas, onde não só as famílias enviam seus filhos a uma guerra perdida, mas também sua sociedade e seu país “aplaude que vayan a una guerra absurda, inventada por el independentismo militar para intentar perpetuarse en el poder” (DRUCAROFF, 2011, p. 340). O imaginário de ter pais filicidas termina por gerar, naqueles que estão presos na torre, não-pais ou pessoas que possuem muita dificuldade de se pensarem como pais. Assim a única solução que resta, é ser parricida, “matar para no morir, [...] para evitar suicidarse”

(DRUCAROFF, 2011, p. 370-371). Por todos esses motivos a NNA aporta uma grande lista de narrativas de relações pais-filhos não existentes e famílias quebradas. Samanta Schweblin constrói, no romance que será analisado nesse trabalho, *Distancia de Rescate*, um bom exemplo das consequências destas construções familiares trincadas, por meio dos pares Amanda e Nina e Carla e David e das diferenças e afinidades entre estas duas relações maternas

2.2.3.2. Não-pais: uma transmissão quebrada da história

A existência do imaginário filicida nos leva, conseqüentemente, a uma segunda mancha temática, também relacionada às tensões geracionais: a transmissão quebrada do passado histórico por parte das gerações que viveram os anos 70. Essa geração escolheu “no reflexionar y no transmitir con reflexión, es decir, ha comunicado un trauma, silencios, terror” (DRUCAROFF, 2011, p. 383) e, por isso, as narrativas dos novos narradores são escritas através da herança do trauma, resultando em relatos que buscam atravessar uma ponte quebrada em direção ao passado. Isso explica a existência de obras sombrias, fantasmiais, tenebrosas e terroríficas na NNA: não saber nada - ou pouco - sobre o passado e de formas traumáticas contamina o presente das narrativas.

Além disso, essa mancha é a que dá abertura para a entrada do cinismo nas narrativas de pós-ditadura, pois “el cinismo es lo que hoy usa como puente la literatura de los prisioneros de la torre para volver legible el pasado que les ha sido escamoteado” (DRUCAROFF, 2011, p 396), denunciando esse horror prévio. Assim, o histórico na NNA

acude al pasado político pero casi siempre muestra que no hay puente hacia él. El quiebre se lee cuando lo histórico aparece como un mito del que la escritura se apropia para contrarrestar la propia imposibilidad de la mirada histórica. Nace así un mito impertinente, diferente también de los que la sociedad ha codificado, y en ese desvío se bucea, precisamente, lo histórico. En la impertinencia, en el cinismo, en la fiesta ingenua, en la burla o en la reformulación inusual queda la única continuidad posible. (DRUCAROFF, 2011. p. 400)

2.2.3.3. Os fantasmas do passado: vivos que vivem como mortos

A falta de reflexão, a comunicação partida acerca do trauma origina, então, mais uma das manchas temáticas destacadas pela autora: os fantasmas. Assim como as demais, pode ser percebida tanto em alusão ao político e histórico quanto ao privado. Os narradores passam a questionar o próprio estado da existência,

tematizando as presenças irrealis, os vazios, os nadas, o desvanecimento de realidades e os duplos fantasmatis. “El pasado vivo en el presente es el gran protagonista” (DRUCAROFF, 2011, p. 305).

A autora percebe nesta mancha alguns *tipos* recorrentes presentes nas narrativas analisadas:

- Jovens apáticos, que vivem como zumbis - *vivos que vivem como mortos*;
- Pares de jovens da mesma idade normalmente ligados pela culpa e o conflito ou pelo amor e a inveja, onde o sucesso de um depende da destruição do outro - *dois, mas um morto*.

Esses jovens fantasmas tem, nas narrativas, a função de

errar como lo hacen los fantasmas: no dirigirse a ningún lado, moverse porque sí, por no estar quieto, porque, igual que las almas en pena atrapadas en una zona borrosa que no es la vida ni la quietud final, los jóvenes no pueden escapar de la dimensión que habitan, de un mundo donde no parece haber forma de dirigirse realmente a algún lado que valga la pena. (DRUCAROFF, 2011, p. 324)

Em *Distancia de rescate*, a presença de duplos e fantasmas é constante, seja na forma do fantasma de David, que já não habita mais seu corpo, ou na forma do grande motor criador de fantasmas daquele ambiente: o uso abusivo de agrotóxicos.

2.2.3.4. O corpo e a linguagem: *espacios de la verdad*

dos manchas temáticas contradictorias deben sin embargo pensarse juntas: que nada existe fuera del lenguaje y que, no obstante, nuestro cuerpo es lo único de lo que podemos estar seguros. Lo primero suele aparecer teñido por decepción y angustia: como no se puede conocer lo real por sí mismo, estamos atrapados en el signo y en definitiva sólo eso existe, es imposible que los signos toquen las cosas, que nosotros las conozcamos. Lo segundo es un aferrarse a lo contrario: el cuerpo, lo que el cuerpo siente y percibe. Porque si bien no podemos confiar en qué es lo que vemos y tocamos, atrapados en el signo, las pulsiones imposibles de eludir que provienen del cuerpo [...] terminan siendo la única verdad. (DRUCAROFF, 2011, p. 416)

Enquanto a linguagem não remete a verdades e representa a desolação típica à NNA, reforçando a impotência, o horror e o teor fantasmagórico, o corpo é o espaço onde a verdade se faz presente. Assim, temas relacionados ao corpo, como o abuso de drogas e as vivências corporalmente femininas como a maternidade, aparecem com grande frequência nas obras da nova narrativa. Além disso, o corpo feminino

en la literatura de tradición masculina [el cuerpo] aparece como peligro o nostalgia: es peligrosa tentación, fuente de perdición, de engaño; o es inútil anhelo de recuperar el edén, aquella antigua y probablemente estúpida ilusión de que mamá sabía y de que sentir amor no debilitaba sino fortalecía (DRUCAROFF, 2011, p. 469)

Ainda, essa mancha temática costura-se com a mancha do filicídio, pois pode produzir relações maternas doentias, violentas e destrutivas.

A partir de tudo isso, é possível então, responder de forma mais clara a pergunta feita por Paula a sua mãe Ana: as novas gerações seguem perguntando, buscando uma atuação política e expressando seus ideais, porém de uma forma nova, diferente da que era feita pelas gerações anteriores. De cima da torre a vista é, ao mesmo tempo, privilegiada e permeada pelo medo, e isso aparece na produção artística e teórica destes indivíduos.

O corpo, os fantasmas, as relações cheias de buracos são a forma que esta geração opta por expressar-se política e socialmente, trazendo para seus romances, contos e poemas reflexões a partir destas manchas temáticas. A construção de mundos muitas vezes estranhos ou irrealis se constitui como uma reação ao mundo real pelo qual estão rodeados e sobre o qual estes querem e precisam intervir.

A partir destas noções principais acerca da história recente argentina e das características e principais temáticas do movimento da Nova Narrativa Argentina que se constrói uma base de análise para a obra *Distancia de Rescate*, de Samanta Schweblin, autora da segunda geração de pós-ditadura⁸.

⁸ Segundo Elsa Drucaroff, p. 215.

3. SAMANTA SCHWEBLIN E *DISTANCIA DE RESCATE*

3.1. Breve nota bio-bibliográfica

Samanta Schweblin nasce em 1978 na cidade de Buenos Aires. Publica sua primeira obra, o livro de contos *El núcleo del disturbio*⁹, em 2002. Ainda em 2001, esta obra ganha o prêmio argentino do Fondo Nacional de Artes e seu relato *Hacia la alegre civilización de la capital* obtém o prêmio do Concurso Nacional Haroldo Conti. É considerada uma das melhores contistas de sua geração e apontada pela crítica¹⁰ como herdeira do realismo fantástico dos compatriotas Júlio Cortázar e Adolfo Bioy Casares.

Seu segundo livro de contos *Pájaros en la boca*¹¹ ganha o consagrado prêmio Casa de las Américas e seu primeiro romance, *Distancia de rescate*¹², os prêmios Tigre Juan, Tournament of Books como "melhor livro do ano publicado nos Estados Unidos" e o Prêmio Shirley Jackson, além de entrar para a shortlist do prestigioso título internacional Man Booker International Prize de 2017. Possui, ainda, mais um livro de contos, *Siete casas vacías*¹³, e mais um romance, *Kentukis*¹⁴.

A autora é graduada em Desenho da Imagem e do Som pela Universidade de Buenos Aires e atualmente vive em Berlim. Seus livros já foram traduzidos para mais de 24 línguas, *Distancia de rescate* acaba de ganhar uma adaptação cinematográfica¹⁵ e *Kentukis* será também adaptado para uma série de televisão.

3.2. Notícia sobre a fortuna crítica da autora

Visto que Samanta é uma das novas autoras mais promissoras - e já difundidas - da Argentina, a fortuna crítica acerca de suas obras é cada vez maior. Seu nome ganha cada vez mais espaço nas áreas da pesquisa e produção acadêmica, seja em língua espanhola ou em língua portuguesa: o fantástico, o insólito, a ficção científica,

⁹ Ainda não publicado no Brasil.

¹⁰ Segundo Rivera, "la autora dialoga con el canon del género fantástico hispanoamericano, el cual posee autores renombrados como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Rosario Ferré o Silvina Ocampo" (RIVERA, 2021, p. 157). Já Garcia diz que "Samanta Schweblin, em entrevista ao "Caderno G", da Gazeta do Povo, provocada sobre seu percurso ficcional, disse que não sentia muito a presença do fantástico em sua obra e que não se considerava continuadora da literatura fantástica, mas, em ato falho, apontou Casares, Borges e Cortázar como alguns de seus mestres" (GARCIA, 2016, p. 66).

¹¹ Publicado, no Brasil, pela Editora Benvirá, traduzido por Joca Reiners Terron.

¹² Publicado, no Brasil, pela Editora Record, traduzida por Ivone Benedetti.

¹³ Ainda não publicado no Brasil.

¹⁴ Publicado, no Brasil, pela Editora Fósforo, traduzida por Livia Deorsola.

¹⁵ Produzida pela Netflix e com direção de Carla Llosa.

a questão do campo argentino, o feminino - e o feminismo - e a maternidade são algumas das temáticas comumente percebidas pelos estudiosos de suas obras. Inclusive, no ano de 2020, a revista *Orillas*, da Universidade de Padova - Itália, produz um número cuja temática é *New weird from the new world. Escrituras de la rareza en América Latina (1990-2020)*¹⁶, na qual encontramos não somente textos que remetem à escritura de Schweblin, mas também às demais escritoras e escritores da NNA.

Parece, então, interessante destacar aqui algumas destas produções. A contística da autora e também seu primeiro romance costumam ser associados ao grupo da literatura fantástica, conceitualizada por David Roas “no sólo entonces [como] una *categoría* literaria que se basa en la *confrontación problemática entre lo real y lo imposible* [...] sino mejor un *discurso* que se pone en relación *intertextual constante* – y obviamente problemática – *con ese otro discurso que es la realidad, entendida siempre como construcción cultural*” (BIZZARRI, 2019, pg. 222). Por outro lado, seu segundo romance, *Kentukis*, é considerado por muitos fruto de uma tradição proveniente da ficção científica. Segundo Macarena Areco, seguindo uma constante da ficção científica latino-americana recente, neste romance,

la tecnología es un dispositivo que, lejos de cumplir sus promesas de conexión y comunicación, hace emerger y potencia lo peor de cada uno. La única posibilidad que tenemos según esta novela tecnófoba [...] es la desconexión, de otro modo no haremos sino errar de un infierno en otro infierno. (ARECO, 2020, pg. 241)

A relação entre o campo e a produtividade no mundo capitalista na narrativa Schwebliana e, mais especificamente no livro-objeto deste trabalho, é muito bem trabalhada por Lucía de Leone no texto intitulado *Campos que matan: espacios, tiempos y narración en Distancia de rescate de Samanta Schweblin*. A autora, entre outras coisas, vê a obra como uma crítica à

[la] inmunología [...] puesta al servicio del cuidado y la protección de las materias, mercancías y ganancias de un sistema agrocapitalista global con dinámicas demoledoras en materia ecológica y humana. Procesos económico-culturales, entonces, que se basan en una utilización a corto plazo de la tierra productiva mediante técnicas como la siembra directa de monocultivos sin rotación y en un aprovechamiento irresponsable del entorno natural, configuran una organización espacial de inclusiones y exclusiones como efectos de poder. (DE LEONE, 2017, p. 64)

Percebe que “el paisaje rural en que el cultivo de la soja transgénica se convierte tanto en negocio rentable (monopólico y cortoplacista) como en causante de problemas medioambientales y de salud colectiva” (DE LEONE, 2017, p. 65) é temática constante da nova geração de escritores argentinos. Entende, ainda, que as

¹⁶ O número pode ser consultado no endereço <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/es/orillas-n-9-2020/>.

vidas dos personagens - Amanda, Nina, David e Carla - espelham a vida do ambiente, morto e sem salvação graças ao monocultivo de soja transgênica: “el caballo escapa; madre e hijo corren a buscarlo; caballo y niño se intoxican; el niño tendrá una salvación compensatoria, el caballo morirá; la reproducción animal y humana quedan en suspenso” (DE LEONE, 2017, pg. 68), assim como o campo, que nunca mais produzirá naturalmente. Além disso, entende o formato narrativo escolhido pela autora como uma experimentação que possui em si mesma uma reflexão sobre o que é *narrar* nos dias atuais. Voltaremos a esses pontos levantados por De Leone na próxima seção do trabalho.

Do ponto de vista da crítica feminista, Schweblin está neste lugar onde

ha asumido la tarea de reordenar el mundo desde la experiencia de la mujer, desde la apropiación del lenguaje, para sacar a la luz las vivencias femeninas en un mundo donde las instituciones, a partir de las prácticas y los discursos, se han construido desde la perspectiva, los intereses y las necesidades de los hombres. Así, la maternidad, el embarazo, el matrimonio, el divorcio son deconstruidos y resignificados fuera del estereotipo patriarcal de la imposición social. (SÁNCHEZ; LODOÑO, 2020, p. 9)

Sua obra coloca em centralidade estes temas femininos de maneira a tratá-los em situações de hegemonia patriarcal, criticando essa visão

En este horizonte de feminismos, se ha ido desarrollando una narrativa argentina que hace “trizas el viejo cliché sobre lo que debería ser la escritura de mujeres” (Drucaroff, Los prisioneros 462). ¿De qué modo? Se pueden distinguir al menos dos mecanismos claros: primero, la reapropiación de recursos como el humor negro y la violencia, que eran ínsitos a la escritura masculina y al papel social del hombre. Segundo, la deconstrucción y reconstrucción de los procesos de subjetivación femenina. Ya no se trata de narrar lo que dicen las mujeres, sino lo que no dicen. El objetivo no es solo tener acceso a la palabra sino descorder el velo ideológico que el discurso hegemónico patriarcal ha extendido sobre el cuerpo de la mujer y sus funciones: como madre, como amante, como víctima de la violencia. (CUIÑAS, 2020, p. 82)

Assim, é possível perceber que a crítica especializada tende a analisar a obra da autora a partir destas três principais linhas de força: o fantástico ou insólito presente nas narrativas schweblianas, a relação desse insólito com o meio e, mais especificamente, com o campo argentino - e a ideia de campo como mercadoria que acompanha essa visão - e, por fim, o feminino, já que percebem, na obra de Samanta, a construção de mundos de mulheres - de não-mães, mães ruins ou filicidas, para usar o termo de Drucaroff, por exemplo - e a forte tematização feminina, com centralidade em temas como a gravidez, a maternidade e o aborto.

No Brasil também é possível encontrar produções críticas e estudos sobre a autora. Em universidades do Rio de Janeiro, Pernambuco, São Paulo e Santa Catarina, por exemplo, encontramos estudantes e pesquisadores que buscam ler

significados em suas obras. Esses trabalhos também encontram as características já citadas nos estudos em língua espanhola. Lia Cristina Ceron, mestra em letras pela USP, por exemplo, ao analisar o conto *Hacia la alegre civilización de la capital* percebe que

o comportamento perturbador das personagens, posto que se torna quase incompreensível em alguns momentos pelos silêncios recorrentes na narrativa, e as relações que estabelecem entre si, que parecem em muitos momentos, forçadas pela necessidade e pela submissão ao homem da estação, mostram o surgimento de aspectos pouco verossímeis em meio a uma situação que seria facilmente reconhecível pelo leitor. A problematização desta situação insere a narrativa no universo do fantástico, sem, contudo, afastá-la totalmente de uma pretensão realista, o que também contribui para aprofundar a sensação inquietante do leitor. (CERON, 2017, p. 219.)

Gisela Roma, em sua dissertação de mestrado para o PPG - Letras da UFPE, intitulado *Entre a maternidade e o matrimônio: representações das personagens femininas nos contos de Samanta Schweblin* busca

aprofundar e aprimorar as discussões relacionadas às representações de gênero na narrativa contemporânea, centrado na mulher enquanto escritora e personagem, a partir da contística de Samanta Schweblin. Tendo o gênero como categoria de análise do texto literário, propomos trazer uma leitura sobre a representação da mulher nos contos da escritora sob um viés de como as personagens da contemporaneidade se contrapõem aos estereótipos tradicionais, a partir dos temas da maternidade e do matrimônio. (ROMA, 2020, p. 13)

Ainda, em um trabalho sobre o conto *En la estepa, o professor* da UFRJ Flávio García aproxima a obra de Samanta e a obra de Julio Cortázar por meio de alguns mecanismos utilizados por ambos os autores, como o uso do sujeito tácito para criar a atmosfera inquietante característica de um conto fantástico. Por último, a pesquisadora Emilia Magalí Spahn, mestra em Estudos de Literatura pela UFSCar, busca conceber uma *poética de indeterminação* como força de análise das obras de Samanta Schweblin e, em sua introdução, comenta que

Los libros de Schweblin, algunos más, otros menos, me interpelaron sobre todo por el lugar de desconcierto en que sitúan al lector. De alguna manera, algo en ellos me llevaba a sospechar de lo establecido, a poner en duda toda certeza, a cuestionar la mirada a partir de los movimientos narrados en cada mundo ficcional, tanto en aquellos donde lo corriente puede ser observado como algo extraordinario como en los que lo absurdo forma parte de lo más cotidiano. Particularmente, me llamaba la atención que en muchas de sus narraciones se apele a lo indeterminado, donde en el centro de las tramas algo escapa a la significación o donde los sentidos que cada historia lleva inicialmente a asimilar son desestabilizados por el anuncio de otras posibilidades de interpretación. (SPAHN, 2019, p. 1)

Por fim, parece interessante perceber também que, dado sua difusão e reconhecimento mundial, Samanta aparece constantemente em ambientes de divulgação midiática - os jornais. Ao fazermos uma busca rápida pela internet relacionando o nome da autora e estes dispositivos, vemos uma quantidade bastante

grande de matérias sobre seu último romance, *Kentukis*, em razão da chegada de sua tradução ao português no ano de 2021. Nestas notícias, com manchetes como *Samanta Schweblin investiga solidão humana e tecnologia em 'Kentukis', seu novo livro*; *Samanta Schweblin: "Se literatura feita por mulheres é apenas uma moda, fracassamos como sociedade"* e *"O voyeurismo nos fascina", diz Samanta Schweblin, autora de "Kentukis"*, a autora levanta um questionamento que conversa com as visões da crítica em relação a tratar sua escrita como uma escrita feminina. A autora comenta, sobre fazer parte do grupo das novas autoras latino-americanas que vêm sendo publicadas com maior frequência nos últimos anos

Eu celebro isso por um lado, por outro acho terrível que se categorize como um 'boom feminino', porque não é. As mulheres sempre estiveram aí. Quando se sugere que há um 'boom' de mulheres, parece que é algo que vai passar. E a literatura escrita por mulheres nada mais é do que a outra metade da literatura da humanidade, que foi posta em segundo plano por muito tempo.¹⁷

É, então, a partir do reconhecimento destes estudos e da contextualização histórica, crítica e política feita até aqui que partiremos para a análise do primeiro romance da autora, *Distancia de rescate*. Para isso, é necessário falar sobre a maneira escolhida para narrar essa história e fazer também uma pequena síntese da obra.

3.3. *Distancia de rescate*: os limites da narração

Em uma conversa online entre Samanta Schweblin, Livia Deorsola¹⁸ e Joca Reiners Terron¹⁹, promovida pela parceria da livraria Megafauna e da editora Fósforo em função do lançamento da tradução brasileira ao seu último romance, a autora, quando perguntada sobre as histórias que decide dar seguimento ou não dentro da narrativa de *Kentukis*, reflete sobre os limites de suas narrativas:

Bueno, sí, hay cinco historias que son estructurales y que seguimos a lo largo de todo el libro y hay historias que van apareciendo y concluyen porque algo falla en la comunicación y no volvemos a ellas. Y en mí cabeza como línea, como regla, como límite en mi escritura - que no tiene por que saber los lectores, son los propios límites que yo genero para mi narrador y eso no tiene porqué entenderse en la lectura, está solo en mi cabeza. Para mí el narrador de *Kentukis* es una suerte casi como de servidor, servidor como un *server* en internet que lo ve todo. Ve las conexiones y no puede hacer ningún juicio de valor casi como si lo que nosotros leemos en *Kentukis* es simplemente un período acotado de tiempo en el que somos testigos de lo que ve ese *server*, y lo que ve ese *server* es como falla en la humanidad un determinado dispositivo. Y falla por los humanos, no por el dispositivo en sí mismo y eso es todo. [...] Me refiero a las reglas internas de este género específico que

¹⁷ Trecho retirado de matéria da Folha de São Paulo do dia 30 de julho de 2021, disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/07/samanta-schweblin-investiga-solidao-humana-e-tecnologia-em-kentukis-seu-novo-livro.shtml>.

¹⁸ Tradutora brasileira de *Kentukis*.

¹⁹ Tradutor brasileiro de *Pajáros en la boca*.

configura *Kentukis*. Pero para mí eso es muy importante. *Escribir con reglas que me limitan*. O sea, por ejemplo, si tengo un servidor que solo puede nombrar lo que ve, las conexiones que en ese momento ve, hay un montón de cosas que no puedo hacer como narrador. Por ejemplo, no puedo dar opinión, pero de todas maneras la tengo que crear en el lector. *Eso es un límite*. O sea, hay algo, un lugar que yo intuitivamente iría y ya no puedo ir. Eso, en la escritura, a mí me sirve un montón, porque primero me divierte, porque empiezan a aparecer cosas que no sé cómo voy a hacer, y segundo al no poder ir al lugar al que yo naturalmente iría siento que salvo mi propio lugar común y me obligo a hacer recogidos distintos para llegar a los lugares donde quiero llegar. Entonces, ese era mi límite en esa historia: esa suerte de narrador y por eso quedaban historias colgadas, porque había historias que simplemente no volvían a conectarse frente a este servidor. [...] Yo sabía lo que iba a pasar en *Distancia* [de rescate] todo el tiempo. Estuve como un año y medio con toda la información en mi cabeza y no me interesaba escribirlo, porque no encontraba el límite, no encontraba qué era lo que me iba a imposibilitar contar la historia que yo quería contar. Hasta que, haciendo ejercicios aleatorios de escritura e investigando la historia de distintos lados, escuché simplemente *la respuesta de David*. Había una conversación entre Amanda y David y David le dijo 'eso no es importante, Amanda, hay que volver al jardín'. Y me acuerdo que leí esa oración y dije '*esto es todo, esto es todo mi límite*'. Porque si esto es solo un diálogo y David es el que controla esto, y hay alguien que está muriendo, y estamos envueltos en la urgencia de que nos quedan solo minutos para entender lo que acaba de pasar, entonces hay una cantidad enorme de cosas que no puedo contar y necesito contar. Por ejemplo, para mí era muy importante, en esa novela, transmitir la sensación de belleza, de placer, de casi enamoramiento de esta otra mujer. *¿Cómo contás eso desde la urgencia? Es imposible*. [...] Y ahí el límite fue clarísimo, o sea, *era David el que todo el tiempo estaba diciendo qué era importante, qué no era importante*. Había momentos a los que yo quería ir y David decía 'no, esto no me interesa'. [...] Para mí el límite, todo lo que me autoimpongo, que no me permito hacer [...] es lo que me engancha en algún punto. (itálicos meus)²⁰

Distancia de rescate já começa a incomodar a partir de sua forma. Ao abrir o livro o leitor se depara com frases curtas e intercaladas - uma delas em itálico, a outra não -, o que causa um certo desconforto e uma certa confusão inicial. Após algumas páginas, já é possível entender que o livro se organiza de forma dialógica:

Son como gusanos.

¿Qué tipo de gusanos?

Como gusanos, en todas partes.

El chico es el que habla, me dice las palabras al oído. Yo soy la que pregunta.

[...] (SCHWEBLIN, 2014, p. 06)

O leitor é, então, levado por entre esta história através das modulações desenvolvidas nesta conversa. Entende que Amanda, a personagem que pergunta, está doente, há poucos minutos de morrer e precisa entender o que aconteceu com ela mesma e com sua filha, Nina. Já o garoto, o personagem que fala, que conversa ao ouvido de Amanda durante esse momento - de delírio? - febril, é David, que é o fio limitador da história. É ele que guia Amanda para que as narrações dos acontecimentos dos últimos dias sejam feitas, em busca *daquilo que é importante, do*

ponto exato. É, então, por meio da voz narrativa de Amanda que a história se desenrola e que é possível conhecer as demais personagens e suas relações.

As ações do romance se desenrolam ao cabo de alguns dias durante as férias de Amanda e Nina, que viajam para uma cidadezinha pequena do interior da Argentina para aproveitar o verão. Ao chegarem nessa cidade, são recebidas por uma vizinha da casa onde estão hospedadas, Carla. Logo, Carla e Amanda constroem uma relação – ambígua, como é possível perceber durante a leitura do romance - e começam a conhecer-se melhor. Por meio da narração de alguns dos acontecimentos destes dias, descobre-se então que David é o filho de Carla, porém que algo insólito e sobrenatural aconteceu com ele após um episódio de intoxicação sofrido ao entrar em contato com água contaminada com agrotóxicos. Visualiza-se, aos poucos, a relação parental das duas duplas: Carla e David, uma relação quebrada pelo ritual de transmigração que levou *o verdadeiro David* para outro lugar - “Me acuerdo que David preguntó qué pasaba, lo agarré a upa antes de salir de la casa e iba abrazado a mi cuello, la voz se le entrecortaba por las zancadas que yo daba de un lado para el otro. “Ahitá mamá”, dijo David. Y ahí estaba el padrillo, tomando agua del riachuelo. *Ahora ya no me llama mamá.*” (SCHWEBLIN, 2014, p.11, itálicos meus); e Amanda e Nina, uma relação organizada através de uma forte ideia de controle. A expressão que intitula o livro é o que demonstra isso

Yo siempre pienso en el peor de los casos. Ahora mismo estoy calculando cuánto tardaría en salir corriendo del coche y llegar hasta Nina si ella corriera de pronto hasta la pileta y se tirara. Lo llamo “distancia de rescate”, así llamo a esa distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola, aunque siempre arriesgo más de lo que debería. (SCHWEBLIN, 2014, p.12-13)

É a partir, então, do conhecimento da história da intoxicação e posterior transmigração de David - que Carla conta dentro do carro, *naquele dia no jardim* - por parte de Amanda e motivada pelo tensionamento da distância de resgate, já que esse ser que habita o corpo de David representa medo e insegurança para mãe e filha, que encontramos o momento exato buscado pelas personagens. Amanda decide partir da cidade mais cedo, porém, após uma briga com Carla sente-se culpada e decide que deve ir vê-la antes da partida para pedir desculpas. Nesse momento, quando Amanda e Nina vão encontrá-la na fazenda de soja transgênica onde trabalha, ambas acabam intoxicando-se, levando à cena com a qual nos deparamos no início do romance: uma Amanda em delírio febril tentando entender o que acontece, buscando sua filha e o ponto exato no qual a distância de resgate é rompida. Posteriormente descobrimos

que Carla, ao perceber que o que sentia sua amiga e Nina advinha do mesmo tipo de intoxicação que seu filho David havia sofrido, decide levar a menina para a *casa verde*, em busca de uma forma de salvar a sua vida. O romance encerra quando Amanda, ainda guiada por David, transcende as possibilidades do real, sendo empurrada para acontecimentos de cerca de um mês após sua morte. É nesse momento, também, que somos apresentados aos personagens masculinos dessa narrativa, os maridos de Amanda e de Carla - que anteriormente somente haviam sido citados ou apareciam por meio de ligações telefônicas, sem um espaço narrativo central no romance -, quando o primeiro visita o segundo para tentar entender o que aconteceu com sua filha. A culminação da obra traz mais uma situação da presença da sensação de insólito e fantástico, já que sugere-se que David é, na verdade, Nina.

3.4. *Distancia de rescate*: um complô, uma história dupla

Apesar de curto, o romance objeto deste trabalho apresenta abertura para as mais diversas interpretações. Apenas para exemplificar, trago aqui uma delas - diferente do caminho pelo qual este trabalho opta por seguir. Acompanhando a ideia da tradução para a língua inglesa da obra, que traduz seu título para *Fever Dream* (Sonho febril em tradução direta para o português), é possível interpretar que toda a conversa que Amanda tem com David e, inclusive, a própria existência desse menino e sua mãe, além de todos os feitos narrados, não passam de um delírio febril de uma Amanda no leito de sua morte, buscando entender as razões do adoecimento de sua filha e sua iminente morte. Assim, é importante deixar claro que o caminho escolhido para a análise do livro aqui não é o único possível, mas sim um deles. Para começar, então, esta análise, serão apresentados dois textos do também escritor argentino Ricardo Piglia que aportam conceitos interessantes para pensar alguns detalhes de *Distancia de Rescate*.

Já está posto que o ambiente literário hispano-americano é fortemente marcado por uma tradição ensaística, ou seja, pela constante presença de escritores que arriscam, através de seus próprios textos literários, de falas em simpósios e palestras ou de textos acadêmicos específicos, alguma participação no âmbito da teorização acerca da literatura. É o caso, especificamente, de Ricardo Piglia. Através tanto de sua literatura quanto de textos mais curtos - como os dois que serão aqui comentados - podemos perceber essa participação na esfera teórica por parte do autor.

Como visto no primeiro capítulo deste trabalho, a Nova Narrativa Argentina parece organizar-se a partir da noção de uma *política do medo*, em função dos acontecimentos da história recente do país e das formas escolhidas pelos autores contemporâneos para abordar estas e outras temáticas. Pensando nisso, o texto *Teoría del complot* (2007), de Piglia, pode nos ajudar a entender um pouco mais do funcionamento das escolhas temáticas e formais de Samanta Schweblin.

Neste texto, Piglia entende e analisa o complô como um elemento constitutivo da política argentina e, conseqüentemente, muito presente dentro da literatura do país. Para ele

la noción de complot permite pensar la política del estado, porque hay un complot del estado, una política clandestina, ligada a lo que llamamos la inteligencia del estado, los servicios secretos, las formas de control y de captura, cuyo objeto central es registrar los movimientos de la población y disimular y supervisar el efecto destructivo de los grandes desplazamientos económicos y los flujos de dinero. (PIGLIA, 2007, p. 4)

O complô, para o autor, é, então, uma forma de articular práticas de construção de realidades alternativas, ou seja, ficção, mas também uma forma de entender o funcionamento da política. É possível perceber essa relação no romance aqui analisado. A partir da ficção e da construção de uma situação com soluções fantásticas, Schweblin trata de um problema que é também social e político.

Além disso, ao analisar a obra de Arlt, Piglia percebe algo que também ocorre em *Distancia de Rescate*:

Arlt capta la noción de complot como un nudo de la política en la Argentina. *Lo importante es que la política no aparece tematizada como tal*. Ustedes no se van a enterar de cuales eran los hechos políticos relevantes en ese momento digamos así, ni de ningún elemento de la realidad política como sucede en otras novelas argentinas de la época que tienen una noción más esquemática de lo que se entiende por compromiso o por relación entre literatura y política. En Arlt la relación con la política está desmaterializada. (PIGLIA, 2007, p. 5, itálicos meus)

Na obra de Samanta Schweblin a temática política e social está - assim como será analisado posteriormente - em um plano secundário, para o qual é necessário um processo de busca e desvelamento. Porém ao mesmo tempo está fortemente presente e é parte constitutiva da narrativa. Além disso, as noções de *conspiração* e *paranóia* construídas neste texto de Piglia também se fazem presentes no romance *Distancia de Rescate*. A paranoia está principalmente associada à figura de David e aos momentos de tensionamento da distância de resgate. É importante pontuar que o medo de Amanda em relação à David é, possivelmente, uma projeção do medo de perder sua filha, Nina, da mesma forma que Carla perde o menino. É possível perceber tudo isso, por exemplo, no trecho a seguir:

Cuando llego a la casa veo a Carla esperando en la puerta. Se aleja unos pasos y mira hacia arriba, quizá a las ventanas de los cuartos. Tiene puesto un vestido rojo de algodón y los breteles de la bikini le asoman todavía en los hombros. Nunca entra a la casa, me espera afuera, afuera charlamos y tomamos sol, pero si yo entro a buscar más limonada o a ponerme protector, ella prefiere esperar afuera.

Sí.

Ahora me ve y se pone de pie. Quiere decirme algo y no sabe si acercarse o no. No parece poder decidir qué será mejor. Entonces siento, con una claridad espantosa, el hilo que se tensa, la imprecisa distancia de rescate.

Esto va directamente al punto exacto.

Carla hace un gesto, levanta las manos como si no entendiera qué está pasando. Y tengo una espantosa sensación de fatalidad.

—¿Qué? ¿Qué pasa? —se lo pregunto gritando, casi corriendo ahora hacia ella.

—Está en tu casa. David está en tu casa.

—¿Cómo que en mi casa?

Carla me señala la ventana del cuarto de mi hija, en el primer piso. La palma de una mano está apoyada en el vidrio, después Nina aparece sonriente, quizá está arriba de un banco o de su escritorio, me ve y me saluda a través del vidrio. Se la ve divertida y tranquila, y por un momento agradezco que mi sentimiento de fatalidad no funcione correctamente, que todo haya sido una falsa alarma. (SCHWEBLIN, 2014, p. 28-29)

Outro texto de Piglia que parece auxiliar em uma leitura da obra de *Schweblin* são suas *Tesis sobre el cuento* (1986). Ainda que o texto trate de um gênero diferente - Piglia, como o título já demonstra, postula essas teses pensando nas regras internas de contos, e não de romances -, é possível utilizá-lo para uma leitura interessante da obra escolhida, já que a própria Samanta Schweblin parte de uma tradição que tem o conto como centralidade - suas primeiras experiências com a escrita foram com contos - e percebe na própria escritura de seus romances algumas heranças deste gênero irmão.

Ao elaborar essas teses, Piglia conclui que todo conto é formado por duas histórias: uma visível e outra secreta. Ambas são contadas juntas e possuem elementos comuns, porém o relato secreto sempre está contado de forma elíptica e fragmentária. Piglia usa uma metáfora bastante interessante para analisar a presença esmagadora de um relato secreto em todo relato curto:

Bergman ha contado muy bien cómo se le ocurrió el final de un argumento (es decir cómo descubrió lo que quería contar). 'Primero vi cuatro mujeres vestidas de blanco, bajo la luz clara del alba, en una habitación. Se mueven y se hablan al oído y son extremadamente misteriosas y yo no puedo entender lo que dicen. La escena me persigue durante un año entero. Por fin comprendo que las tres mujeres esperan que se muera una cuarta que está en el otro cuarto. Se turnan para velarla.' Es Gritos y susurros. Lo que quiere decir un relato sólo lo entrevemos al final: de pronto aparece un desvío; un cambio de ritmo, algo externo; algo que está en el cuarto de al lado. Entonces conocemos la historia y podemos concluir. Cada narrador narra a su manera lo que ha visto ahí. (PIGLIA, 1986, p.5)

A história secreta como algo que está no quarto ao lado nos permite entender a presença destas dentro das histórias visíveis. Impossível não aproximar essa fala de Bergman citada por Piglia ao “limite” descrito por Schweblin no longo trecho que transcrevemos acima.

Parece interessante, também, comentar que a noção desenvolvida por Piglia já aparecia - talvez ainda um pouco tímida - em escritos de Borges, outro dos grandes escritores-teóricos argentinos, no ano de 1964. No prólogo ao livro *Los nombres de la muerte*, de María Esther Vázquez, diz “el cuento deberá constar de dos argumentos; uno falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin” (BORGES, 1975, p. 121).

Ainda segundo Piglia,

El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie. (PIGLIA, 1986, p. 1)

É a partir dessa ideia de história dupla desenvolvida pelo autor neste texto, então, que será abordado e interpretado neste trabalho o romance *Distancia de Rescate*. Há uma história visível, na qual o realismo não tem vez, na qual o fantástico se infiltra no cotidiano das duas famílias retratadas, e uma história secreta, que se constitui em uma elaboração estética de um problema real, político e de saúde pública argentino: a questão do abuso de agrotóxicos.

Segundo Piglia, em sua terceira tese,

Cada una de las dos historias se cuenta de modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera diferente en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción. (PIGLIA, 1986, p. 1)

Em *Distancia*, de certa forma, trabalhamos com dois sistemas narrativos diferentes: existe uma primeira camada, a camada do diálogo, uma narração de uma primeira pessoa (Amanda) limitada por uma segunda pessoa (David). Essa camada ao mesmo tempo que é a que dará abertura para o desenrolar da narração da história visível, também modula a história secreta. Ao buscar “el punto exacto en el que nacen los gusanos” (SCHWEBLIN, 2014, p. 6), David direciona o olhar de Amanda para a história secreta. Assim, em meio às narrações dos acontecimentos passados, da história visível, feitas por ela, é possível apenas entrever a história secreta. A escolha narrativa de Schweblin é essencial para o efeito de entrevisão, para que a sensação de ver *o que está no quarto ao lado* por um buraco de fechadura ou uma rachadura

na porta funcione. Além disso, auxilia no engajamento do leitor, na agilidade da narrativa e na criação da atmosfera fantástica necessária para a narração da história visível.

A primeira espiada que podemos dar nessa história é no momento em que Amanda narra a conversa que teve com Carla em seu carro. Carla inicia dizendo

- Entonces David se enfermó, a esa edad, más o menos, hace unos seis años. Fue en un momento complicado. Yo había empezado a trabajar en la granja de Sotomayor. Era la primera vez en mi vida que trabajaba. Le hacía la contabilidad, que de contabilidad la verdad no tenía nada. Digamos que le ordenaba los papeles y lo ayudaba a sumar, pero me entretenía. Andaba haciendo trámites por el pueblo, bien vestida. Para vos que venís de la capital es diferente, acá para el glamour hay que tener excusas, y esta era perfecta. (SCHWEBLIN, 2014, p. 10)

Nesse momento vemos a primeira referência à granja onde trabalha Carla e que será ponto crucial para entender a história secreta, para entender o que leva Amanda e Nina ao estado no qual se encontram. É nesse mesmo momento também, no jardim, que Carla explica a Amanda o que aconteceu com seu filho, David, quando ambos vão buscar o garanhão de Omar que havia fugido

David se había acuclillado en el riachuelo, tenía las zapatillas empapadas, había metido las manos en el agua y se chupaba los dedos. Entonces vi el pájaro muerto. Estaba muy cerca, a un paso de David. Le grité asustada, y él se asustó también, se levantó enseguida y se cayó de culo del mismo susto. (SCHWEBLIN, 2014, p. 12 e 13)

Nesse trecho, muitas são as possíveis referências à intoxicação sofrida pela criança, que apenas conseguimos perceber no desenrolar da narrativa: o pássaro morto, os sapatos *empapados* - palavra que parece condensar em si mesma a noção de intoxicação -, o medo da mãe ao perceber que o menino chupava os dedos molhados com a água do riacho. A partir daí, quando Carla opta por realizar o processo de transmigração, “[mudando] a tiempo el espíritu de David a otro cuerpo” para que “parte de la intoxicación se [fuera] también con él” (SCHWEBLIN, 2014, p. 15), passamos a entender que aquela situação se trata do momento de um envenenamento, mesmo que não possamos entender ainda perfeitamente o porquê.

As dicas, pistas da história secreta que está sendo contada, seguem aparecendo no romance: os animais que David enterra - muito provavelmente, vítimas, também, de intoxicação pelos agrotóxicos - e as crianças deformadas que aparecem pela cidade - no armazém e atravessando a rua enquanto Amanda e Nina andam de carro.

É, porém, apenas depois que Amanda decide sair da cidade que *a porta do quarto ao lado se escancara* e podemos ver com perfeição a história secreta que aí

se desenrola. Depois de brigar com Carla no dia anterior e decidir partir, sabe que precisa pedir desculpas e conversar com a amiga. Dessa forma, decide buscá-la em seu trabalho. Ao narrar este momento à David, Amanda descreve algo que acontece do lado de fora do prédio onde se encontram enquanto conversam com Carla:

Es cierto, algo más pasa; afuera, mientras tu madre trata de convencernos. Escucho que un camión se detiene. Los dos hombres que tomaban mate se ponen guantes largos, de plástico, y salen. Hay otra voz masculina afuera, quizá es la del conductor del camión. Carla dice que va a dejar unos papeles y que enseguida nos lleva a las caballerizas, que la esperemos afuera. Y entonces hay un ruido. Algo se cae, algo plástico y pesado, que sin embargo no se rompe. Dejamos a Carla y salimos. Afuera los hombres bajan bidones, son grandes y apenas pueden con uno en cada mano. Hay muchos, todo el camión está lleno de bidones. (SCCWEBLIN, 2014, p. 38)

É este o momento que busca David. É neste momento que entendemos por que aquele ambiente e aquelas pessoas são intoxicadas. É, também, esse o momento de intoxicação de Amanda e Nina, já que ambas decidem sentar-se na grama para esperar Carla. É nesta grama onde uma das latas de veneno havia acabado de ser derrubada, ou seja, ambas se sentam sobre o veneno. Nina, ao levantar-se, comenta

—Estoy empapada —dice con algo de indignación.
—A ver... —la tomo de la mano y la hago girar. El color de la ropa no ayuda a ver qué tan mojada está, pero la toco y sí, está húmeda.
—Es el rocío —le digo—, ahora con la caminata se seca. (SCHWEBLIN, 2014, p. 40)

A palavra *empapada* aparece, aqui, mais uma vez. Como já dito anteriormente, essa palavra parece ter uma grande importância, visto que é utilizada para descrever os dois momentos de envenenamento. Assim, é possível dizer que *empapada* condensa, como significante, a noção de intoxicação dentro deste romance.

Ainda é importante perceber que no decorrer da trama vamos sendo apresentados e constantemente lembrados sobre o ambiente que rodeia essa narração, um ambiente sojeiro:

Desnudos de la cintura para arriba, rojos bajo el sol, sonreían inclinados sobre sus rastrillos y, detrás, *el gran campo de soja recién cortada*. (SCHWEBLIN, 2014, p. 19, itálicos meus)

Hacia este lado las casas tienen mucho más terreno. Algunas hasta tienen sembrados, los lotes alargados se extienden hacia el fondo hasta media hectárea, unos pocos con trigo o girasoles, *casi todos con soja*. (SCHWEBLIN, 2014, p. 28, itálicos meus)

Un grupo de árboles da algo de sombra y nos sentamos en los troncos, cerca del aljibe. *Los campos de soja se abren a los lados*. Todo es muy verde, un verde perfumado, y Nina me pregunta si no podemos quedarnos un poco más. Solo un poco. (SCHWEBLIN, 2014, p. 43, itálicos meus)

Cerca, *la brisa mueve la soja con un sonido suave y efervescente*, como si la acariciara, y el sol ya fuerte regresa una y otra vez, entre las nubes. (SCHWEBLIN, 2014, p. 53, itálicos meus)

Están cerca, cerca y a la vez solos en tanto campo. *Más allá la soja se ve verde y brillante bajo las nubes oscuras*. (SCHWEBLIN, 2014, p. 79, itálicos meus)

Todos esses trechos demonstram, também, que a mesma coisa que adocece esse povoado é o que deixa a soja verde, brilhante e *com vida*. É importante perceber, também, como em alguns trechos a própria soja parece direcionar a visão para o desvelamento da história secreta, a história da intoxicação, como se a planta em si, o verdadeiro receptáculo destes agrotóxicos, se direcionasse para os personagens, tentando encostar neles:

La soja se inclina ahora hacia nosotras. Imagino que dentro de unos minutos me alejaré de la casa alquilada y de la casa de Carla, dejaré el pueblo y año tras año elegiré otro tipo de vacaciones, vacaciones en el mar y muy lejos de este recuerdo. (SCHWEBLIN, 2014, p. 53)

Assim, esta análise se encerra com a última tese de Piglia, que organiza e traz luz a tudo que foi analisado até o momento, caracterizando perfeitamente o desvelamento e desvendando a forma da história que Schweblin decide contar:

El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la busca siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta. «La visión instantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana tierra incógnita, sino en el corazón mismo de lo inmediato», decía Rimbaud. Esa iluminación profana se ha convertido en la forma del cuento. (PIGLIA, 1986, p. 2)

A história secreta, então, de *Distancia de rescate*, é a questão dos agrotóxicos, que intoxicam uma cidade, seus cidadãos e, inclusive, seus visitantes. Já a história visível é um relato de horror muito bem construído e ambientado, com fantasmas, traumas, elementos de transmutação de almas e personagens assustadores. É possível concluir, então, que a forma utilizada pela autora – o horror – é uma artimanha necessária para fazer vir à tona esse problema político-social *extremamente real* e de grandíssima importância para o qual ela decide chamar a atenção.

4. CONCLUSÃO

Os feitos históricos de um país sempre se refletirão na produção artística e literária do mesmo. Assim, a *política do medo* produzida e perpetrada pelo estado a partir do *Proceso de Reorganización Nacional* reorganiza a literatura atual da Argentina. Como é possível ver por meio dos estudos de Elsa Drucaroff, principalmente, os e as autoras da Nova Narrativa Argentina têm em suas escritas uma forma de elaborar e tentar superar o trauma. Isso, porém, dá origem a histórias com atmosferas fantásticas, insólitas, fantasmagóricas, pois essa é a paisagem visível *do alto da torre*. É a partir disto que este trabalho entende a produção literária de Samanta Schweblin.

A autora estudada nesse trabalho é, atualmente, uma das mais destacadas autoras da *Nova Narrativa Argentina* e, como já comentado, uma das mais difundidas pelo mundo. Muito disso se deve ao extremo domínio técnico e formal da escrita que possui. A partir deste trabalho, é possível perceber que ela traz inovações para o campo literário, ao optar por narrar seu romance de uma forma distinta, por meio de diálogos. Além disso, essa forma auxilia na construção da sensação terrorífica e assustadora da obra.

Na presente análise, busquei, então, a partir desta ideia de como a *política do medo* influenciou a literatura atual da Argentina e as temáticas escolhidas para serem tratadas nos livros dos jovens autores, entender as formas e estratégias usadas pela autora no romance escolhido. Para isso, usei as noções sobre algumas manchas temáticas da NNA entrelaçadas a conceitos de Piglia, que parecem resumir e sintetizar a organização política Argentina e também a forma como os autores reagem a ela.

Creio que seja interessante, assim, concluir dizendo que Samanta e suas obras, assim como as demais escritoras da NNA seguem e seguirão fazendo parte da minha trajetória acadêmica. Já utilizei alguns contos de sua autoria em sala de aula, com o objetivo de desenvolver autoria nos alunos, e tive muito bons resultados. Além disso, essa pesquisa não termina aqui. Pretendo seguir lendo, interpretando e encontrando significados nas literaturas dos *prisioneiros da torre*, buscando suas relações com a história e com a sociedade Argentina.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Perry. **Balanço do neoliberalismo**. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo (org.). Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 9-37.

ARECO, Macarena. **Violencia, subjetividad y tecnofobia en Kentukis de Samanta Schweblin**. Revista orillas, v. 9, 2020. Disponível em: http://orillas.cab.unipd.it/orillas/wp-content/uploads/2020/07/2020_01Areco_arribos.pdf. Acesso em: 23 de julho de 2021.

BAUER, Caroline Silveira. **Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória**. Porto Alegre: Medianiz, 2012.

BIZARRI, Gabriele. Cuerpos movedizos y narrativas de circulación: Samanta Schweblin y el fantástico neoglobal. **Revista Landa**, v. 8, n. 1, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/202941/13.%20Gabriele%20Bizzarri-%20Cuerpos%20movedizos%20y%20narrativas%20de%20circulacion.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 23 de julho de 2021.

BORGES, Jorge Luis. **Prologos, com um prologo de prólogos**. Buenos Aires: Torres Aguero, 1975. 174 p.

BRASIL, Ubiratan. "O voyeurismo nos fascina", diz Samanta Schweblin, autora de "Kentukis". **Gaúcha ZH**, 2021. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2021/08/o-voyeurismo-nos-fascina-diz-samanta-schweblin-autora-de-kentukis-cksen2182002g013b7pyewqoe.html>. Acesso em: 21 de outubro de 2021.

CARDENAS, Ninfa Stella; PARRA, Jorge Iván. **Lo familiar y lo femenino en la narrativa de Samanta Schweblin**. Cuadernos de Filosofía Latinoamericana, v. 42, n. 124. Disponível em: <https://revistas.usantotomas.edu.co/index.php/cfla/article/view/6064>. Acesso em: 12 de agosto de 2021.

CERON, Lia Cristina. **O perturbador no cotidiano: uma leitura do conto Hacia la alegre civilización de la capital de Samanta Schweblin**. Brumal - Revista de

Investigación sobre lo Fantástico, v. 5, n. 2, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/44653744/O_perturbador_no_cotidiano_uma_leitura_do_conto_Hacia_la_alegre_civilizaci%C3%B3n_de_la_capital_de_Samanta_Schweblin.

Acesso em: 21 de agosto de 2021.

COLOMBO, Sylvia. Samanta Schweblin investiga solidão humana e tecnologia em 'Kentukis', seu novo livro. **Folha de São Paulo**, 2021. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/07/samanta-schweblin-investiga-solidao-humana-e-tecnologia-em-kentukis-seu-novo-livro.shtml>.

Acesso em: 21 de outubro de 2021.

CONADEP. **Nunca Más**. Buenos Aires: Eudeba, 1995.

CUIÑAS, Ana Gallego. **Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin**. In GUERRERO, Gustavo; LOCANE, Jorge L.; LOY, Benjamin; MÜLLER, Gesine (eds.): Literatura latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias. Berlin: De Gruyter, 2020.

DE AZEVEDO, Mário Luiz Neves; CATANI, Afrânio Mendes. O Menemismo como Política Econômica: a Argentina “segura” em âncoras. **Brazilian Journal of Latin American Studies** [S. l.], v. 2, n. 3, p. 111-133, 2003. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/prolam/article/view/81768>. Acesso em: 19 de agosto de 2021.

DE LEONE, Lucía. “**Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en Distancia de rescate de Samanta Schweblin**”. 452°F, nº6, 2017, p. 62-76.

Disponível em: <https://raco.cat/index.php/452F/article/view/318768/408994>. Acesso em: 05 de agosto de 2021.

DEVOTO, Fernando; FAUSTO, Boris. **Argentina Brasil 1850 - 2000: Un Ensayo de Historia Comparada**. Buenos Aires: Sudamericana, 2008.

Diario Anticipos Grandes Documentales. **Montoneros - Una Historia - De Andrés Di Tella - (1994 - Estreno 1998)**. Youtube, 20 de maio de 2016. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=j5NIAKenbuk&t=2188s&ab_channel=DiarioAnticiposGrandesDocumentales. Acesso em: 24 de agosto de 2021.

DRUCAROFF, Elsa. **Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura**. 1ª. ed. Buenos Aires: Emecé, 2011. 536 p.

FEIXA, Carles; LECCARDI, Carmen. **O conceito de geração nas teorias sobre juventude**. Sociedade e Estado, [S. l.], v. 25, n. 2, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5529>. Acesso em: 10 de novembro de 2021.

FELD, Claudia; FRANCO, Marina (org.). **Democracia, hora cero: Actores, políticas y debates en los inicios de la postdictadura**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

GABRIEL, Ruan de Souza. Samanta Schweblin: ‘Se literatura feita por mulheres é apenas uma moda, fracassamos como sociedade’. **O Globo**, 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/samanta-schweblin-se-literatura-feita-por-mulheres-apenas-uma-moda-fracassamos-como-sociedade-25134349>. Acesso em: 21 de outubro de 2021.

GARCIA, Flavio. “**Na estepe**”, de **Samanta Schweblin: um exemplo de fantástico contemporâneo, na sequência do cânone consagrado por Cortázar**. Scielo, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/PLj9LCd97H9qxTHZPy7HFJj/?lang=pt>. Acesso em: 03 de agosto de 2021.

Livraria Megafauna. **KENTUKIS: Samanta Schweblin conversa com Joca Reiners Terron e Livia Deorsola (espanhol e português)**. Youtube, 19 de agosto de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aRdAG1FbXho>. Acesso em: 31 de outubro de 2021.

ORTEGA Y GASSET, José. **En torno a Galileo (Esquema de la crisis)**. Librodot.com, 1934. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/534199119/Ortega-Y-Gasset-En-Torno-a-Galileo-Esquema-de-Las-Crisis>. Acesso em: 15 de agosto de 2021.

PIGLIA, Ricardo. **Tesis sobre el cuento**. Editorial Anagrama: Buenos Aires, 1986.

PIGLIA, Ricardo. **Teoría del complot**. Buenos Aires: Mate, 2007.

PINTO VEAS, Iván (2013). **Andrés Di Tella, laFuga, 15**. Disponível em: <https://www.lafuga.cl/andres-di-tella/618>. Acesso em: 24 de agosto de 2021.

RIVERA, Jorge Antonio Sánchez. **“El hombre sirena” de Samanta Schweblin, o los elementos neofantásticos en la contemporaneidad**. Revista Lejana, n. 14, 2021. Disponível em: <https://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/935>. Acesso em: 18 de agosto de 2021.

ROMA, Gisela Carolina Lacerda. **Entre a maternidade e o matrimônio: representações das personagens femininas nos contos de Samanta Schweblin**. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

SCHWEBLIN, Samanta. **Distancia de rescate**. Buenos Aires: Literatura Random House, 2014.