

**TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA, MEMÓRIA E SUBJETIVIDADE NA
REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA DA DITADURA ARGENTINA: A ADAPTAÇÃO
CINEMATOGRÁFICA DE LA CASA DE LOS CONEJOS, DE LAURA ALCoba,
DIRIGIDA POR VALERIA SELINGER**

**INTERSEMIOTIC TRANSLATION, MEMORY, AND SUBJECTIVITY IN THE
IMAGINARY REPRESENTATION OF THE ARGENTINE DICTATORSHIP: THE
FILM ADAPTATION OF LAURA ALCoba'S LA CASA DE LOS CONEJOS,
DIRECTED BY VALERIA SELINGER**

**TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA, MEMORIA Y SUBJETIVIDAD EN LA
REPRESENTACIÓN IMAGINARIA DE LA DICTADURA ARGENTINA: LA
ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE LA CASA DE LOS CONEJOS DE
LAURA ALCoba, DIRIGIDA POR VALERIA SELINGER**



<https://doi.org/10.56238/edimpacto2025.083-007>

Eduardo dos Anjos Maia Dias

Mestre e doutorando em Literatura e Cultura

Instituição: Instituto de Letras – Universidade Federal da Bahia

E-mail: edu_diaz73@hotmail.com

RESUMO

O presente artigo examina a relação entre tradução intersemiótica, memória e autoficção, adotando a noção de adaptação como “repetição com variação” (Hutcheon) e entendendo, com Ricoeur, que a memória traduz o vivido em novos signos. Também dialoga com a crítica de Beatriz Sarlo à “guinada subjetiva”, que valoriza a experiência individual na construção do conhecimento histórico. Nesse contexto, *La casa de los conejos* (Alcoba, 2008) e sua adaptação cinematográfica (Selinger, 2021) são abordadas como processos de tradução intersemiótica, nos quais a passagem do relato literário para a linguagem audiovisual implica a reconfiguração expressiva do testemunho. O livro articula rememoração, ficção e testemunho para reconstruir a infância sob a ditadura argentina, enquanto o filme dramatiza diretamente esses acontecimentos, convertendo o material memorialístico em ação encenada. Assim, ambas as obras, por caminhos distintos, traduzem e reinscrevem experiências traumáticas no espaço público, renovando as representações históricas e propondo, mesmo que indiretamente, uma reflexão crítica sobre as demandas por justiça e a busca pelos desaparecidos que persistem no pós-ditadura até os dias atuais.

Palavras-chave: Adaptação. Análise Comparativa. Autoficção. Censura. Cinema. Ditadura na Argentina. Ditaduras Latino-americanas. Estudos Culturais. Literatura. Luto. Memória. Narrativas Autobiográficas. Rememoração. Representação Histórica. Trauma. Tradução Intersemiótica.

ABSTRACT

This article examines the relationship between intersemiotic translation, memory, and autofiction, adopting the notion of adaptation as "repetition with variation" (Hutcheon) and understanding, with Ricoeur, that memory translates lived experience into new signs. It also engages with Beatriz Sarlo's critique of the "subjective turn," which values individual experience in the construction of historical knowledge. In this context, *La casa de los conejos* (Alcoba, 2008) and its film adaptation (Selinger, 2021) are approached as processes of intersemiotic translation, in which the passage from literary narrative to audiovisual language implies the expressive reconfiguration of testimony. The book articulates remembrance, fiction, and testimony to reconstruct childhood under the Argentine dictatorship, while the film directly dramatizes these events, converting memorial material into staged action. Thus, both works, through distinct paths, translate and reinscribe traumatic experiences in the public sphere, renewing historical representations and proposing, even if indirectly, a critical reflection on the demands for justice and the search for the disappeared that persist in the post-dictatorship era to the present day.

Keywords: Adaptation. Comparative Analysis. Autofiction. Censorship. Cinema. Dictatorship in Argentina. Latin American Dictatorships. Cultural Studies. Literature. Mourning. Memory. Autobiographical Narratives. Remembrance. Historical Representation. Trauma. Intersemiotic Translation.

RESUMEN

Este artículo examina la relación entre la traducción intersemiótica, la memoria y la autoficción, adoptando la noción de adaptación como «repetición con variación» (Hutcheon) y entendiendo, con Ricoeur, que la memoria traduce la experiencia vivida en nuevos signos. También aborda la crítica de Beatriz Sarlo al «giro subjetivo», que valora la experiencia individual en la construcción del conocimiento histórico. En este contexto, *La casa de los conejos* (Alcoba, 2008) y su adaptación cinematográfica (Selinger, 2021) se abordan como procesos de traducción intersemiótica, en los que el paso de la narrativa literaria al lenguaje audiovisual implica la reconfiguración expresiva del testimonio. El libro articula el recuerdo, la ficción y el testimonio para reconstruir la infancia bajo la dictadura argentina, mientras que la película dramatiza directamente estos acontecimientos, convirtiendo el material conmemorativo en acción escenificada. Así, ambas obras, a través de caminos distintos, traducen y reinscriben experiencias traumáticas en la esfera pública, renovando representaciones históricas y proponiendo, aunque sea indirectamente, una reflexión crítica sobre las demandas de justicia y la búsqueda de los desaparecidos que persisten en la posdictadura hasta la actualidad.

Palabras clave: Adaptación. Análisis Comparativo. Autoficción. Censura. Cine. Dictadura en Argentina. Dictaduras Latinoamericanas. Estudios Culturales. Literatura. Duelo. Memoria. Narrativas Autobiográficas. Recuerdo. Representación Histórica. Trauma. Traducción Intersemiótica.

1 INTRODUÇÃO

A análise de uma obra memorialística e de sua adaptação exige atenção não apenas ao texto e às imagens que as constituem, mas também aos elementos paratextuais que moldam sua recepção. Entre esses elementos, o prefácio ocupa um lugar central, pois nele o autor frequentemente explicita intenções, enquadramentos éticos e diretrizes interpretativas que orientam o leitor. No caso de narrativas que lidam com experiências traumáticas, especialmente aquelas marcadas pela violência de Estado, o prefácio torna-se ainda mais relevante, funcionando como um espaço de pactuação entre memória individual, responsabilidade histórica e necessidade de testemunho. É nesse sentido que se justifica a leitura cuidadosa do prefácio de *La casa de los conejos*, cuja função ultrapassa a de mera introdução, fornecendo chaves essenciais para compreender o gesto de rememorar e sua conversão em narrativa literária e filmica.

Por estas razões, tão importante quanto a narrativa do conto *La Casa de Los Conejos*, de Laura Alcoba ou sua transposição para o cinema de Valéria Selinger é o prefácio que aborda as motivações da autora para a construção da obra contendo suas memórias de infância no período da ditadura civil-militar na Argentina. A tradução desse período por meio da memória envolve sacrifícios que vão além do simples fato de transcrever experiências passadas. Exige um compromisso árduo entre quem escreve e a coletividade, além do compromisso consigo próprio.

Vou evocar, enfim, toda aquela insanidade argentina, todos aqueles seres arrebatados pela violência. Decidi fazê-lo, porque penso frequentemente nos mortos, mas também porque agora sei que não se deve esquecer-se dos vivos. Mais ainda: estou convencida de que é imprescindível pensar neles. Esforçar-se para lhes dar, também um lugar.

Foi por isso que tardei em demasia para compreender, Diana. Sem dúvida, por isso demorei tanto.

Mas antes de começar esta pequena história, gostaria de te fazer uma última confissão: que, se afinal faço este esforço de memória para falar da Argentina dos Montoneros, da ditadura e do terror, a partir da perspectiva da criança que fui, não é tanto para recordar, mas para ver se consigo, enfim, de uma vez, esquecer um pouco”¹ (Alcoba, 2008, pp 6-7) Tradução própria, a partir.

A evocação da *insanidade argentina* e dos cidadãos *arrebatados pela violência* não visa apenas construir um resgate memorialístico, mas também uma tentativa de pôr em evidência, no presente, tanto os mortos quanto os vivos que atravessaram esse período traumático. Ao afirmar que demorou a compreender a necessidade de *esforçar-se para dar-lhes um lugar*, a autora reconhece a complexidade do trabalho de memória, que não se limita à rememoração dos ausentes, já que há também a

¹ Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. Más aún: estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos, un lugar. Esto es lo que he tardado tanto en comprender, Diana. Sin duda por eso he demorado tanto.

Pero antes de comenzar esta pequeña historia, quisiera hacerte una última confesión: que si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco.



necessidade que envolve os que ficaram: os sobreviventes que carregam a dor do luto ou da busca cruel pelos entes desaparecidos.

Além disso, Laura confessa, mais uma vez, que o esforço de narrar a Argentina dos *Montoneros*, da ditadura e do terror, a partir da perspectiva infantil, não tem como motivação principal o ato de recordar, mas o desejo paradoxal de esquecer, quiçá atenuar o peso dessas lembranças.

A partir dessa concepção sobre o ato de narrar, é possível estabelecer uma relação direta entre a experiência memorialística da autora e o processo de tradução daquela realidade histórica, a partir do deslocamento temporal para um espaço afetivo e traumático. O conceito de tradução intersemiótica, entendida como a transposição de sentidos entre sistemas simbólicos distintos se efetua na construção da narrativa ao considerar que o ato de lembrar não consiste em reproduzir linearmente acontecimentos históricos passados, mas em traduzir experiências pessoais e subjetivas para outras formas de expressão, reorganizando-as em uma nova atmosfera de inteligibilidade. Essa concepção implica também reconhecer que, nesse tipo de escrita, torna-se dispensável a fidelidade ao academicismo histórico, ou seja, a exigência de rigor cronológico, objetividade documental e neutralidade interpretativa, porque o objetivo não é reconstruir o passado segundo os parâmetros da historiografia tradicional, mas produzir sentidos a partir daquilo que permaneceu vivo e perturbador na experiência. A memória; nesses dois casos: literatura e cinema; funciona menos como arquivo e mais como tradução inventiva, que opera deslocamentos, condensações e lacunas para tornar visível aquilo que o registro documental não consegue abranger: o impacto afetivo, os silêncios, a permanência do trauma, a vulnerabilidade, o sentimento de impotência, o luto.

Tradicionalmente, as teorias da tradução concentraram-se na equivalência entre texto original e texto traduzido, assumindo a fidelidade como critério de validade, partindo do princípio de que a tradução na tentativa de promover uma adaptação do “original” seria algo inferior. No entanto, como aponta Linda Hutcheon (2011), essa obsessão com a fidelidade é anacrônica, especialmente no campo das adaptações contemporâneas, onde se reconhece a importância do gesto criativo e da reformulação. Para Hutcheon, adaptar é repetir com variação: o prazer está na reinterpretação do conhecido com um toque de novidade. Segundo a autora, as adaptações estão em todos os espaços da vida cotidiana, desde a adaptação de uma obra literária para filmica a um parque temático ou videogame, além de serem estatisticamente responsáveis por inúmeras premiações na TV e no Cinema.

As adaptações estão em todos os lugares hoje em dia: nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas e também nos parques temáticos mais próximos de você.

(...)

Se as adaptações são, por definição, criações tão inferiores e secundárias, por que estão assim presentes em nossa cultura e, de fato, em número cada vez maior? Por que, de acordo com as estatísticas de 1992, 85% de todos os vencedores da categoria de melhor filme no Oscar são adaptações? Por que as adaptações totalizam 95% de todas as minisséries e 70% dos filmes feitos para a TV que ganham Emmy Awards? (Hutcheon, 2011, pp. 22-24)

Aplicando essa lógica da repetição por variação ao campo das narrativas memorialísticas e no campo das transposições como no conto de Alcoba para o cinema de Selinger e considerando a subjetividade narrada ou encenada na reinterpretação de um fato histórico presente no discurso; pode-se seguramente afirmar que o processo de rememoração, portanto, se constitui como uma espécie de tradução intersemiótica. Paul Ricoeur (2003) afirma que a memória é a tentativa de reapropriação de um passado ausente, que retorna sob a forma de uma imagem presente, paradoxalmente marcada por ausência e anterioridade. Dessa forma, ao rememorar, não se revive o passado como ele foi, mas se traduz o que foi vivido, ou transmitido, em novos signos, em narrativas que reorganizam o passado, a partir das necessidades e condições do presente e das idiossincrasias do(a) protagonista-narrador(a), por esta razão, essas narrativas, sobretudo aquelas que rememoram o exílio e a repressão durante as ditaduras militares latino-americanas potencialmente trazem um outro lado da história “negligenciado” pela história acadêmica que se reporta ao fato em si e não à repercussão afetiva e traumática deste. A repetição de temas: o trauma, a ausência, o silêncio, o luto; se dá em variação subjetiva, onde o testemunho pessoal ganha contornos ficcionados e afetivos. Tais narrativas, como o filme *Ainda Estou Aqui* (2024), dirigido por Walter Salles e adaptado do livro homônimo de Marcelo Rubens Paiva, exemplificam como o discurso da primeira pessoa pode operar como mecanismo de reinvenção do passado, resistência, catarse e resgate da memória pessoal e coletiva, sendo tudo isso potencializado através da adaptação cinematográfica que também se apropria da repetição com variação, incluindo a subjetividade da obra literária.

Esse movimento é apontado por Beatriz Sarlo (2007) como a "guinada subjetiva": uma tendência contemporânea a promover um deslocamento do foco dos grandes discursos históricos para a centralidade da experiência individual, da memória e da identidade. Contudo a autora enfatiza em seu discurso a validade e importância dos historiadores e de suas pesquisas para uma melhor compreensão dos fatos históricos.

Tomando-se em conjunto essas inovações, a atual tendência acadêmica e do mercado de bens simbólicos que se propõe a reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre os estudos do passado e os estudos culturais do presente, não são surpreendentes. São passos de um programa que se torna explícito, porque há condições ideológicas que o sustentam. “Contemporânea do que se chamou nos anos 1970 e 1980 de ‘guinada linguística’ ou muitas vezes acompanhando-a como sua sombra, impôs-se a guinada subjetiva” (p.18, grifos da autora). Essa guinada subjetiva acompanha também as recentes renovações no campo da sociologia, em que a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado pelas estruturas. “Restaurou-se a razão do sujeito, que foi, há décadas, mera ‘ideologia’ ou ‘falsa consciência’” (p.19, grifos da autora). Por conseguinte, a história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade ferida. (Sarlo, 2007, p. 03)

É nesse horizonte que as narrativas textuais *La Casa de los Conejos* (2008), de Laura Alcoba, bem como a narrativa filmica *La Casa de los Conejos* (2021) de Valéria Selinguer, configuram-se como exercícios de tradução intersemiótica das memórias da ditadura argentina testemunhada por suas protagonistas. Embora em ambas haja a presença marcante da protagonista criança e suas impressões, no livro fica claro um retorno através da memória, pois a narradora já adulta reconstitui o seu passado; enquanto no filme tem-se a personagem criança não rememorando, mas vivendo a época em tempo real, considerando o tempo real na atmosfera ficcional. No conto, o ponto de partida é a rememoração das experiências da infância, posteriormente ressignificadas pela voz narradora já adulta, que reelabora o passado à luz da distância temporal, do repertório de vida que adquiriu com o passar dos anos e da consciência crítica.

A autora, ainda criança durante a vivência da repressão, conta anos depois, rememorando já adulta, episódios que mesclam a vivência direta com relatos coletivos e familiares, criando uma narrativa híbrida que articula memória individual, memória herdada e ficção. Como afirmam Heller, Vecchi e Marcondes de Mello em seu artigo *Entre o Discurso e o Vivido: La Casa de Los Conejos*, de Laura Alcoba (2019), essa escrita configura uma "memória híbrida", que transita entre o testemunho e a elaboração literária. No fragmento abaixo ocorre um pensamento manifesto no livro que supostamente a garota Laura teria, após negar-se a responder qual era seu sobrenome à sua vizinha, pois seria denunciar a subversão dos seus pais, entretanto o silêncio, a negação também se configura um risco, tal qual o ato de falar, de se comunicar. Recriar, talvez, uma outra vida com outros sobrenomes e transitar entre ambas na linha tênue da clandestinidade, carregando consigo o peso da responsabilidade em seus ombros infantis seria a solução. Quem sabe?

Mas eu poderia ter dito ser filha de um militar? Não, impossível. Nesse caso não seria eu. Poderia ter sido filha de López Rega, o Bruxo? Não, muito menos, claro que não, esse homem é um assassino cínico e perverso, todo mundo sabe disso, e ele só conseguiria gerar monstros. E eu não acho que sou um monstro, não. Mas o que eu poderia responder então? Afinal, qual é o meu sobrenome?²(Alcoba, 2008, p. 49) – Tradução.

Observa-se na personagem-autora a dificuldade de encontrar uma solução imediata para a condição da clandestinidade, evidenciada no momento em que é questionada por sua vizinha sobre seu sobrenome. Por tratar-se de uma criança, torna-se perceptível a assimilação de um conceito político herdado em relação a López Rega, o chamado “bruxo”, bem como sua recusa em adotar tal sobrenome, mesmo diante da possibilidade de proteção ou sobrevivência. Essa configuração mental da

² “¿Pero podría haber sido yo la hija de un militar? No,imposible. En ese caso yo sería muy distinta. ¿Podría haber sido en cambio la hija de López Rega, el Brujo? No, menos aún, por supuesto que no, ese hombre es un asesino cínico y perverso, todo el mundo lo sabe, y sólo podría engendrar monstruos. Y yo no creo ser un monstruo, no. ¿Pero qué podría responder, entonces? ¿Cuál es, al fin y al cabo, mi nombre? (ALCOBA, Laura. *La casa de los conejos*. 1^a edición, Barcelona: Espanha. Edhasa, 2008).

personagem, tensionada entre o que pode ser dito, o que deve ser silenciado e o conhecimento prévio, mesmo que fragmentário, acerca dos acontecimentos históricos e de seus protagonistas, revela a construção de uma narrativa constituída por uma memória híbrida. Trata-se de uma memória forjada sob a pressão das circunstâncias vividas, que opera como uma reelaboração subjetiva do fato histórico. No filme esse pensamento não ocorre e sim a pressão que sofre a garota ao ser abordada aos gritos por sua genitora que insistentemente pergunta-lhe o que havia dito à vizinha. Sua expressão inicialmente denota inocência diante da situação, entretanto aos poucos passa a ser substituída pela expressão de medo angústia e culpa ao perceber a intensidade e a entonação na abordagem desesperada e aterrorizada da sua mãe.

Retomando o pensamento de Hutcheon, mencionado no início do artigo, a autora aponta dois fatores centrais para a ascensão das adaptações. O primeiro refere-se ao surgimento de novos meios de comunicação de massa (GROENSTEEN, 1998b, p. 9) e aos canais viabilizados pelas tecnologias contemporâneas, como a internet, que ampliaram significativamente o repertório de narrativas em circulação. O segundo relaciona-se ao conceito de “repetição com variação”, o qual pressupõe uma predisposição do público a se interessar por narrativas que reconhece como parte de sua memória, ao mesmo tempo em que busca o efeito de surpresa. É nessa articulação entre familiaridade e novidade que se constitui o êxito das adaptações. No caso do livro *La Casa de los Conejos*, a Ditadura Militar argentina dos anos 1970 é um tema já amplamente difundido no âmbito historiográfico, despertando o interesse do público por integrar a memória coletiva. Entretanto, o relato de Alcoba emerge como elemento inovador, ao oferecer uma perspectiva intimista e singular, fator que contribui decisivamente para o sucesso tanto do livro quanto de sua adaptação cinematográfica que inclui a própria novidade, a perspectiva intimista, dentro de outra novidade que é a própria transposição do literário para o filmico.

Parte da resposta certamente tem a ver com a aparição constante de novas mídias e canais de difusão em massa. Isso, sem dúvida, alimentou uma demanda enorme por diferentes tipos de histórias. Apesar disso, deve haver algo particularmente atraente nas adaptações como adaptações. Gostaria de argumentar que parte desse prazer advém simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa. O reconhecimento e a lembrança são parte do prazer (e do risco) de experienciar uma adaptação; o mesmo vale para a mudança. (Hutcheon, 2011, p.25)

Outro fator de suma importância na obra de Alcoba é a alternância entre tempos: o presente da escrita e o passado da infância vivida sob repressão política. Essa alternância não instaura uma hegemonia do presente sobre o acontecido, mas estabelece um jogo de camadas temporais que se entrelaçam e se traduzem mutuamente. Uma releitura continua de preenchimento de lacunas e reelaboração da narrativa. É nesse sentido que a obra de Alcoba não busca reconstruir uma verdade única sobre o período, mas oferecer uma perspectiva marcada por uma sensibilidade que mescla a

ingênuas visões de uma Laura criança à necessidade da confrontação para desprendimento do vivenciado pela Laura adulta através de sua narrativa; já o filme homônimo dirigido por Valeria Selinger funciona como uma tradução filmica da memória narrada por Alcoba. Ao adaptar a obra para o cinema, Selinger dá ênfase ao silêncio como elemento essencial da infância sob vigilância: *Crescer respeitando os silêncios*, enfatizando a importância do silenciar como método de sobrevivência e de sobrepujar a infância: (...) é dar um salto da infância à idade adulta, saltando a etapa da inocência (Selinger, 2023). O silêncio, nesse caso, também é um signo, uma linguagem que traduz a opressão e o medo. A diretora recria a narrativa com recursos visuais e sonoros, operando uma nova leitura que, embora distinta da obra-fonte, permanece fiel à essência emocional e política da história.

Segundo Pollak (1989), a memória coletiva é atravessada por disputas e tensões, pois há sempre uma negociação entre o que é lembrado e o que é silenciado. Essa tensão também se manifesta na adaptação, que escolhe o que mostrar e como representar. *La casa de los conejos* mostra-se, portanto, como uma tradução da adaptação: o filme traduz a narrativa de Alcoba, que por sua vez traduz o período histórico, a partir de suas idiossincrasias e das memórias da sua infância.

Para mim foi extremamente importante que o filme fosse uma visão feminina e não uma exposição dos trágicos acontecimentos da última ditadura. A escolha foi não entrar em nenhum discurso de militância ou não mostrar muito aquilo que acontecia lá fora. A menina mora naquela casa e a história é contada de dentro da casa e de dentro daquela menina. Seus silêncios contribuem para esse olhar. A decisão foi não explicar demais as evidências, ignorar conversas explicativas. Tudo o que é contado é a partir do que a menina entende ou interpreta. Por isso é um filme entrecortado, fragmentário, com câmera desleixada e muitos silêncios, não ditos, cortes.³ (Selinger, 2003, p.12)

Assim como é apontado no filme, a censura ditatorial reprimia jornalistas, redatores, cineastas, dramaturgos, políticos, estudantes; qualquer pessoa que se manifestasse questionando o sistema era tratada como inimigo do sistema. O filme *La Noche de Los Lápices*, por exemplo, revela como foram tratados estudantes secundaristas por questionarem os preços das passagens dos coletivos e por lutarem pelo passe-livre estudantil: tortura, morte e desaparecimento. O medo e o silenciamento eram uma forma estratégica da repressão para manter-se no poder e conduzi-lo por anos. A tese *Cinema e censura nas ditaduras militar brasileira e argentina* (2019) que recebeu menção honrosa no Premio Capes, escrita pela Professora-doutora Ana Marília Carneiro, descreve detalhadamente o processo de institucionalização da censura cinematográfica na Argentina, com foco no período da última ditadura militar (1976-1983), mas contextualizando desde os anos 1960. O filme de Selinger, embora feito pós-

³ “Para mí era sumamente importante que la película fuera una mirada de niña y no una exposición de los hechos trágicos de la última dictadura. La elección fue no entrar en ningún discurso de militancia o no mostrar demasiado lo que ocurría afuera. La niña vive en esa casa y la historia se narra desde dentro de la casa y desde dentro del interior de esa nena. Sus silencios contribuyen a esta mirada. La decisión fue no sobreexplicar evidencias, pasar por alto conversaciones explicativas. Todo lo que se cuenta es desde lo que la nena entiende o interpreta. Por eso es una película entrecortada, fragmentaria, con una cámara desprolija y muchos silencios, cosas no dichas, recortes”.

<https://www.pagina12.com.ar/375557-valeria-selinger-para-mi-era-esencial-que-la-pelicula-fuera->



ditadura retoma tematicamente esse período de recrudescimento político, denunciando, através de comportamentos dos personagens militantes, toda estrutura empreendida para reprimir atividades intelectuais, artísticas, ideológicas e de contestação; todavia, como mencionado pela diretora, não há intencionalidade panfletária. Toda narrativa está disposta a centralizar as ações, interpretações e expressões da criança dentro daquele contexto de censura e perseguição. Vale ressaltar que a casa era um local onde se produzia um jornal clandestino que era distribuído na madrugada embrulhados em papeis de presente, tudo para driblar os órgãos de censura.

A tese supracitada cita o Ente de Calificación Cinematográfica (E.C.C), como organismo central desse sistema de censura. Criado em 1968, durante o governo de Juan Carlos Onganía e amparado pela lei nº 18.019/1969, conhecida como "lei de censura", dotou o Ente de mecanismos repressivos inéditos limitando o acesso do público e inibindo artistas de se expressarem.

(..) Ente de Calificación exercia a censura cinematográfica de natureza moral e política, chegando a proibir mais de 700 filmes durante a sua existência. O Ente tinha como atribuições exclusivas a leitura prévia de roteiros, o controle dos elencos escalados para produção, a proibição de filmes e a possibilidade de realizar cortes "depuradores" nas películas. Antes da criação do Ente de Calificación Cinematográfica em 1968, o Consejo Honorário de Calificación Cinematográfica — CHCC, órgão responsável por exercer a censura de filmes, poderia exigir cortes sem sentença judicial prévia, demandar a apreensão preventiva de filmes, instituir multa para exibidores de filmes sem classificação, mas é importante enfatizar que a mesma não detinha competência para proibi-los. (Carneiro, 2019, p 29.)

O Ente de Calificación Cinematográfica era composto por representantes de ministérios e por entidades civis de perfil ultraconservador, como ligas católicas, que reforçavam uma política censória fundamentada em valores morais e políticos. Conforme observa Carneiro (2019), o alcance da repressão cultural incluiu perseguições, exílios e desaparecimentos de cineastas e artistas, entre os quais se destaca Raymundo Gleyzer.

Durante o breve período de abertura política entre 1973 e 1976, sob o governo de Héctor Cámpora, verificou-se uma flexibilização temporária da censura, particularmente durante a gestão de Octavio Getino à frente do Ente. Contudo, essa inflexão foi rapidamente revertida após o golpe de 1976, quando se instaurou novamente uma política de severa repressão cultural.

Nesse contexto, a própria narrativa de *La Casa de los Conejos* tematiza o recrudescimento da censura, as publicações proibidas pelo regime, a vivência da clandestinidade e a luta contra a repressão, bem como a preservação da memória de espaços de resistência, como a casa Mariani-Teruggi e a gráfica do Evita Montonera. Trata-se de uma obra cinematográfica que jamais poderia ter sido exibida em salas argentinas durante o período ditatorial, visto que a censura não se restringia à simples supressão de conteúdos considerados subversivos, mas integrava um amplo projeto de "limpeza moral", destinado a impedir qualquer narrativa capaz de evidenciar a violência estatal, a luta armada ou as contradições sociais. Havia vigilância permanente sobre as representações da memória e da



história recente, de modo que produções que abordassem militância política, repressão ou desaparecimentos eram sistematicamente vetadas ou submetidas a alterações e seus responsáveis punidos com prisões, torturas e, ou, mortes.

O filme de Valeria Selinger, lançado somente em 2021, confirma a dinâmica censória descrita por Carneiro, pois não apenas revela os mecanismos da repressão, como também promove a sensibilização do espectador por meio do sofrimento das vítimas, focalizado a partir da perspectiva infantil nas telas por meio do seu olhar melancólico e do seu parco sorriso. A obra recupera uma narrativa que, no contexto da censura, seria classificada como “subversiva”, “antipatriótica” ou “contrária à moral e aos bons costumes”, segundo os critérios do ECC. Ao dar voz a uma criança obrigada ao silenciamento e que vive sob o terror do regime, *La Casa de los Conejos* reconstrói um dos episódios mais emblemáticos da repressão em La Plata, configurando-se como uma forma de resistência cultural e memorial que somente pôde emergir décadas após o desmantelamento do aparato censório.

Com o intuito de refletir sobre esse período histórico, que constitui o pano de fundo tanto da obra literária quanto da adaptação filmica, a revista L’Atalante reuniu, em junho de 2024, a escritora Laura Alcoba e a cineasta Valeria Selinger para discutir aspectos relacionados ao regime ditatorial, às construções narrativas, à escolha da atriz-protagonista e, sobretudo, aos procedimentos de releitura mobilizados por Selinger no processo de transposição da obra de Alcoba para o cinema. Questionada sobre a tradução cinematográfica das sensações de silêncio e de medo presentes no livro, a cineasta rememorou sua própria experiência infantil durante o Golpe de Estado, evidenciando como essa vivência contribuiu para a elaboração de sua abordagem narrativa. A presença de uma personagem cuja expressão melancólica revela-se introspectiva e silenciosa também se mostrou fundamental para a condução estética do filme. Contudo, Selinger destaca que a música composta por Daniel Teruggi (irmão da militante Diana Teruggi, assassinada no ataque à casa que funcionava como aparelho de resistência) constitui o recurso central para expressar aquilo que a protagonista não verbaliza, operando, assim, como mediadora das emoções e sentimentos da pequena Laura em meio ao silêncio imposto pela repressão.

No livro há uma palavra ao lado da outra e o que se conta é justamente o silêncio. Foi isso que me provocou ruído, que me atraiu nessa história, mesmo vivendo longe (...) Porque a minha Argentina, a Argentina que conheço, é aquela dessa época. (...) A construção do filme como filme de época foi fácil para mim porque era o que eu conhecia. Se eu fosse de outra geração, talvez fosse uma história diferente.

Com relação ao silêncio, a música tem uma função importante. Ela aparece um pouco, como se diz em francês, como ‘a cereja do bolo’, porque a Laura me apresentou ao Daniel Teruggi — irmão de Diana Teruggi —, que quis fazer a trilha sonora gratuitamente. (...) Não é apenas música para dizer o que a menina não diz, mas o silêncio está expresso também, como mencionei antes, em tudo aquilo que é comunicado através do olhar da menina. E justamente, se o olhar da menina não fosse baseado no silêncio e na necessidade de silenciar-se, com certeza a mãe estaria explicando: ‘olha, aqui vamos fazer isso por causa daquilo’. Haveria



explicações o tempo todo, veríamos cenas com mais informações. Mas não é assim, justamente para exacerbar o silêncio da criança. (SELINGER, pp.137-138, 2024).⁴

Nessa mesma entrevista, ao serem questionadas sobre a existência na imagem cinematográfica elementos capazes de ampliar, retroalimentar ou oferecer outras perspectivas ou significados àquela imagem-lembrança apresentada no livro, Alcoba cita uma parte do filme de Selinger que para ela deu mais dramaticidade à cena:

Acredito que há uma série de elementos no filme de Valeria que, sem trair o livro, provêm exclusivamente da expressão cinematográfica. De fato, em torno da cena da partida da mãe, quando se sente que ela vai embora, há uma série de elementos que não estão exatamente no livro, mas que acrescentam algo e que dão um sentido quase mais dramático ou, em todo caso, mais encarnado à partida. (ALCOBA, p. 133 2024)⁵

Oposto ao filme que é criado para projeções em salas escuras e necessita de um aparato tecnológico para sua execução, além de ser voltado para um público específico, o texto literário possui uma relação solitária com o seu público leitor, tendo como matéria-prima a linguagem, e não a imagem, sendo esta criada por cada leitor em seu processo de leitura e ressignificação; além disso vale ressaltar a operacionalidade do livro que não precisa de energia e nem de um ambiente específico para ser lido, já o cinema, além do que já fora citado, “não pode existir sem o mínimo de audiência imediata” (BAZIN, 1999, p. 100). Sobre essas diferenças e reforçando a liberdade criativa descrita por Alcoba na citação anterior, a cineasta Selinger comenta:

Para mim, um livro são letras sobre uma folha, onde, na verdade, não há nenhuma imagem. As imagens são uma invenção do leitor, são projeções na sua mente. Por outro lado, num filme, as imagens estão projetadas na tela. Há, assim, uma espécie de “jogo de espelhos” entre o material narrativo que é o livro e o material narrativo que se torna o filme. Neste caso, ambos contam a mesma história, mas com elementos diferentes: um com imagens e sons, o outro com letras e tudo o que elas implicam. Acredito que, possivelmente nessa cena em particular, quando a mãe anuncia que vai embora, aparece o meu próprio ponto de ruptura como leitora do livro — e o que mais me conecta com minha própria história — pelo fato de que minha

⁴ “En el libro hay una palabra al lado de la otra y, lo que se está contando, es justamente ese silencio. Eso es lo que a mí me hizo ruido, lo que me gustó, lo que me atrajo de esta historia y de la historia que se cuenta, al vivir (...) Porque, mi Argentina, la Argentina que yo conozco, es la de esa época. (...) La construcción a nivel de película de época me fue, entonces, fácil, porque es lo que yo conocía. Si yo hubiera sido de otra edad, por ahí hubiera sido otra historia. Respecto del silencio, una función importan-te la tiene la música, que aparece un poco, como se dice en francés, como «una cereza sobre la torta», porque Laura me presentó a Daniel Teruggi—hermano de Diana Teruggi—, quien quiso hacer la música gratis. No solamente es música para decir lo que la nenana dice, también, en cierto modo, el silencio está expresado, como dije antes, en todo lo que nos explica y se habla desde la mirada de la niña. Y, justamente, si la mirada de la niña no fuera desde el silencio y de la necesidad de silenciarse, seguramente la mamá le estaría explicando: «mira, acávamos a hacer esto, porque tal cosa». Habría todo el tiempo explicaciones, se verían escenas de cosas que pasan. Pero no es así, justamente, para exacerbar ese silencio de la niña.” (L'Atalante, nº 39, pp 131-141, Valencia, Espanha: . Ed. Associació Cinefòrum L'Atalante e El camarote de Père Jules. enero 2024).

⁵ “Creo que hay una serie de elementos en la película de Valeria que, sin traicionar el libro, vienen desde la expresión cinematográfica exclusivamente. De hecho, en torno a la escena de la partida de la madre, cuando se siente que la madre se va, hay una serie de elementos que no están exactamente en el libro, pero que aportan algo y que le dan un sentido casi más dramático o, en todo caso, más encarnado a la partida.” (ibid, p.133)

mãe também saiu do país, ainda que em outras circunstâncias e em outro momento. Os detalhes são diferentes, mas é o elemento que mais me identifica, no meu eu-adolescente, com a menina Laura. O que mais quis preservar daquele momento foi a intimidade entre mãe e filha. Quis valorizar, nesse enquadramento — realizado com uma câmera fixa, apenas naquele espaço com duas camas e pouca luz, por ser à noite — o movimento dos personagens ao comunicarem o que dizem e o que deixam de dizer. A menina, justamente nessa cena, fala muito com seu silêncio e com seus olhares, com essa espécie de rejeição ao que a mãe está lhe dizendo. Ao mesmo tempo, é o momento em que, para mim, a menina cresce obrigatoriamente, em que deixa de ser criança, porque precisa viver uma história diferente. (SELINGER, p 133, 2024),
⁶

Uma das diferenças que Valeria Selinger aponta quanto à posição temporal da protagonista detentora do discurso é que no filme, diferentemente do livro, a narrativa não parte de uma mulher adulta rememorando uma história vivida quando criança, mas de uma garota que ali está, ou seja, a narrativa se desenvolve com a personagem Laura reagindo de forma presencial, não se tratam de memórias, mas de um recorte do passado dramatizado na atualidade, entretanto reportando-se a esse mesmo passado, ou seja, a Laura é uma personagem viva diante dos fatos que pertencem ao passado.

Figura 1 - Cena do filme “La Casa de Los Conejos” retratada na citação 8, de Selinger (01:17:33)⁷



Fonte: Autores.

Na verdade, o filme não parte da memória infantil. Quando se escreve, mesmo uma sinopse, escreve-se sempre no presente do indicativo porque o filme se desenvolve no presente da projeção. O filme narra a partir do olhar da menina, mas não é sua memória, porque o que a menina vive naquele momento é o seu presente.

⁶ “Para mí, un libro son letras puestas arriba de una hoja, donde en realidad no hay ninguna imagen. Las imágenes son un invento del lector, son proyecciones en su mente. En cambio, en una película, las imágenes están proyectadas en la pantalla. Hay así una especie de «juego de espejos» entre el material narrativo, que es un libro, y el material narrativo que viene a ser la película. En este caso cuentan las dos la misma historia, pero con elementos diferentes: una con imágenes y sonidos, la otra con letras y lo que estas implican. Creo que, posiblemente en esa escena en particular, cuando la madre anuncia que se va, aparece mi propio elemento de quiebre como lectora del libro —y el que más me conecta con mi propia historia— por el hecho de que mi madre también se fue del país, aunque en otras circunstancias y en otro momento. Los detalles son diferentes, pero es el elemento que más me identifica en mí yo-adolescente, con la nena Laura. Lo que más rescaté de ese momento es la intimidad entre la madre y la hija. Quise hacer valer, en este encuadre, realizado con una cámara fija, solamente ese espacio —con dos camas y poca luz, por ser de noche— en que se mueven los personajes para comunicar lo que se dicen y lo que dejan de decirse. La niña, justamente en esta escena, dice mucho con su silencio y con sus miradas, con esa especie de rechazo hacia lo que la mamá le está compartiendo como información. A su vez, es el momento en que, para mí, la nena crece obligatoriamente, en el que deja de ser nena, porque le toca vivir una historia diferente”. (ibid, p.133)

⁷ LA CASA DE LOS CONEJOS. Direção: Valeria Selinger. Argentina: Sème Plànete; Film Buró; Mirafilm, 2020. Filme (longa-metragem), drama, sonoro, color., 94 min.

Particularmente, eu não gosto de vozes em off no cinema. É algo que me provoca certo desconforto, salvo quando são usadas como nos filmes de Marguerite Duras, com uma finalidade estética ou artística muito específica. A primeira ideia — que não foi minha, mas da primeira equipe que tive — era usar uma voz em off para narrar o filme: evidentemente, descartei essa proposta. Entendo por que essas vozes adultas existem, por que estão nos livros. E é muito bonito, de fato, que o livro se inicie com “Olá, Diana, vou te escrever uma carta”. Acho isso muito intenso, mas, no filme, não me parecia que fizesse sentido, pois vemos Diana viva. Essa é justamente a diferença entre a imagem mental que o leitor constrói a partir de um livro e a imagem e o som que existem quando assistimos a um filme como espectadores. (SELINGER, 2024, p. 134)⁸

Embora a construção do roteiro de Selinger tenha surgido a partir do livro de Alcoba, percebem-se algumas diferenças quanto à proposta da estrutura discursiva. A narrativa filmica utiliza-se de expressões e da atuação dos atores para exprimir em gestos daquilo que não será dito em palavras, a trilha sonora também vai ser um elemento do discurso através da sua lírica dissonante para romper o silêncio e ratificar a desarmonia presente naquela época, além da temporalidade em que é narrada a história de Laura e a inclusão de cenas que não existem no livro como já citada pela própria Alcoba.

Portanto, a diferença entre os dois meios não só se limita à linguagem escrita e visual, como também àquilo que é próprio de cada um deles. Se o cinema, com todo aparato pode dispor de alguma dificuldade em executar expressões e métodos que a literatura promove o contrário também ocorre, não sendo isso um fator limitante, mas um agente responsável pela criatividade e abertura de possibilidades estilísticas, discursivas e narrativas, a exemplo da inclusão de fragmentos do filme documental *Resistir* de 1978, de Jorge Cerdón, como esclarece a diretora Valeria Selinger:

Foi difícil, antes de tudo, encontrar imagens documentais dessa época. Esse filme foi o único que encontrei e que realmente gostei. É um filme assinado com pseudônimo, pois o realizador que o assina não existia de fato. O verdadeiro autor foi uma pessoa que está desaparecida, e ele fez o filme com imagens de arquivo. Ou seja, as imagens que eu uso são do filme de Jorge Cerdón, mas nem mesmo eram, de fato, dele. Ele as encontrou e os direitos me foram cedidos pela filha e pelo sobrinho, que nos venderam os fragmentos e nos contaram que o próprio autor não sabia de onde aquelas imagens vinham, porque era uma época muito caótica. Além disso, as leis sobre o audiovisual não eram como são hoje. As pessoas filmavam como podiam, com o que podiam, e esse material passava de mão em mão. Não sei como esse material chegou a Cerdón. (SELINGER, 2024, p.136)

Ainda segundo a cineasta, a decisão de colocar essas imagens foi justamente para mostrar a ideia oposta à do documentário, porque, segundo Selinger, o gênero documentário tem uma proposta

⁸ En realidad, la película no toma la memoria infantil. Cuando uno escribe, incluso una sinopsis, se escribe siempre en tiempo presente del indicativo porque la película se desarrolla en el presente del indicativo de la proyección. La película narra desde la mirada de la niña, pero no es su memoria, porque lo que está viviendo la niña en ese momento es su presente. A mí no me gustan particularmente las voces en off en cine. Es algo que me provoca un cierto rechazo, salvo cuando son usadas como en las películas de Marguerite Duras, con una finalidad estética o artística particular. La primera idea, no mía, sino que me brindó el primer equipo que tuve, era una voz en off que contara la película: evidentemente, lo descarté. Entiendo por qué pueden estar esas voces adultas, por qué existen y tienen que escribirse en el libro. Y es muy bonito, de hecho, que se abra el libro con «hola, Diana, voy a escribirte una carta». Me parece muy intenso, pero en la película no me parece que tenían razón de ser, porque a Diana la vemos viva. Es, justamente, la diferencia entre la imagen mental que se hace el lector de un libro, y la imagen y el sonido que existe cuando uno mira una película, como espectador.” (ibid, p.134)



didática por explicar o que se ocorre e isso poderia afastar o seu foco principal que é evidenciar o olhar da criança.

Eu não queria, de forma alguma, que o filme parecesse um documentário, que tivesse que explicar: “aqui está acontecendo isso”, “essa é a situação”, “este é o presidente”. Existe uma explicação? Sim, com os letreiros, no final. Mas, bem, no final o espectador já viu o filme e, se quiser, lê; se não quiser, não lê. Explicar tudo seria se afastar do olhar da menina. Eu queria mostrar, como explicação, apenas o que a menina captava. Achei que seria interessante dar, como antítese, na introdução, um pouco da imagem do que a menina não via. Essas imagens estão ali, nos créditos iniciais, além da narração no começo do filme. De fato, o quadro (o formato da imagem) também é menor, quatro terços. Depois, justamente, o mesclamos com uma imagem rodada por nós, da mãe e da menina correndo, e então a tela vai se abrindo até alcançar o formato scope, o formato final do filme.

(SELINGER, p. 136, 2024)

Alguns cineastas utilizam-se da técnica de inserir cenas reais em filmes de ficção, esse recurso é conhecido como *found footage* ou pseudodocumentário, sendo considerado como uma estratégia estilística que objetiva aumentar a imersão e o realismo da narrativa. A finalidade dessa técnica pode ser variada e inclui à criação uma sensação de urgência, mistério ou trazer mais autenticidade na história. No caso do filme, objeto de análise desse artigo, essa suposta busca por autenticidade constituiria um contraponto em relação à guinada subjetiva analisada por SARLO, já que a subjetividade centra-se em captar o discurso promovido pela experiência pessoal, afastando-se dos formatos discursivo documental e descritivo, exigências constitutivas da história acadêmica. O *found footage* permite, portanto, uma aproximação maior do ficcional com o real e redimensiona o filme de Selinger para um entre lugar abrindo a possibilidade de promover-se para assim validar-se por meio da história oficial como possível documento de memória. Independente da intencionalidade do autor-diretor, tornar-se um documento-arquivo da memória seria algo inevitável como esclarece a cineasta:

O cinema tem essa qualidade. Mesmo em uma comédia burlesca - quero dizer, qualquer tipo de gênero, se aceitarmos que os gêneros existem - o cinema tem uma função documental. Há algo chamado figurino, cenografia, que relata uma época e uma maneira de filmar que também relata um estilo ou um período. Sempre há algo documental em tudo que é filmado. Uma telenovela latino-americana também é documental, porque mostra como é a idiosyncrasia de uma sociedade num dado momento, em determinado lugar e época. Nesta história em particular, é claro que o peso daquilo que se chama de “memória” era importante. De um lado, havia a história que o livro conta. Do meu ponto de vista, o livro é precioso, a escrita de Laura é muito bela, a história me comove profundamente, eu gosto muito. Por outro lado, havia o peso do trabalho de memória no sentido do compromisso social, no sentido histórico. Porque se trata de um período muito específico, uma época com grandes controvérsias dentro da realidade argentina.

(SELINGER, 2024, p 138)

A arte cinematográfica, portanto, independentemente do gênero, terá constitutivamente uma dimensão documental, já que registra elementos diversos para a constituição e realismo da obra filmica, tais como figurino, cenografia, comportamentos, vocabulários, que revelam aspectos culturais e históricos de uma determinada época. Obras de ficção, a exemplo das telenovelas, capturam aspectos



culturais de uma sociedade em uma dimensão espacial e temporal. Em se tratando especificamente da história adaptada *La casa de los conejos*, percebe-se que além da força estética e emocional da escrita Alcoba, sobressai-se o compromisso com a memória histórica e social, uma vez que a narrativa insere-se num período controverso da história argentina.

2 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A TRADUÇÃO COMO FORMA DE RESISTÊNCIA E REEXISTÊNCIA

A paronímia aplicada no subtítulo evidencia a aplicabilidade da tradução no contexto sociocultural da sociedade. Resistir é sobreviver diante de um sistema que envolve distorções, tentativas de apagamento, repressão dentre outros desafios que tentam reprimir discursos outros que se contrapõem ou simplesmente trazem uma reflexão quanto ao discurso hegemônico elitista ou político. A resistência está no ato de promover a tradução como um dos braços que sustentam a multiplicidade de vozes na contemporaneidade. O outro braço está na proposta do neologismo “reexistência” que presume existir de novo e o que é o rememorar se não o existir de novo por meio das lembranças? Para o arqueólogo e pesquisador Ulpiano Bezerra de Meneses (1992), a memória é fundamental à coesão social, já que embora se reporte ao passado ela é (re)construída no presente, ou seja, para a existência do passado, o novo terá de retroalimentá-la com a ação de rememorá-la no presente de maneira tal que a coletividade se reconheça dentro desta reformulação, em outras palavras seria uma espécie de “repetição com variação” como já mencionado nas teorias descritas por HUTCHEON no início do capítulo.

A memória de grupos e coletividades se organiza, reorganiza, adquire estrutura e se refaz num processo constante de feição adaptativa. A primeira é um sistema organizado de lembranças cujo suporte são grupos sociais espacial e temporalmente situados. Essa memória assegura a coesão e a solidariedade do grupo e ganha relevância nos momentos de crise e pressão. (Meneses, 1992, p.15)

A memória social por ser uma construção coletiva constitui-se a partir da multiplicidade de vozes e da valorização das subjetividades emanadas no processo, compondo um tecido social heterogêneo e dinâmico, metaforicamente descrito por Stuart Hall como uma “colcha de retalhos”, na qual fragmentos diversos se articulam sem se homogeneizar. Nesse contexto, a literatura e o cinema consolidam-se como territórios privilegiados para a reconfiguração do passado e para a manifestação dessas vozes coletivas e individuais, funcionando como instâncias de elaboração simbólica dessa memória. A tradução intersemiótica, por sua vez, ultrapassa o estatuto de mero recurso estilístico e afirma-se como prática de reexistência, pois possibilita a reelaboração desses discursos, promovendo sua ressignificação, ampliação e circulação, ao mesmo tempo em que contribui para a visibilidade e a



permanência dessas narrativas no campo cultural, bem como sua contribuição para os estudos da memória.

Em sua palestra *Os Paradoxos da Memória* (2007) o historiador Ulpiano Bezerra de Meneses cita no terceiro paradoxo a relação entre memória individual e memória social, entretanto afirma ser a primeira inacessível a menos que se socialize e somente quando isso ocorre é que ela poderá aparecer. Essa observação é pertinente à medida que se comprehende que as obras citadas, tanto a literária quanto a cinematográfica, partem de um lugar já constituído como socialmente integrado aos saberes de domínio público e a externalização dessas experiências individuais através da publicação, divulgação e consumo é que a tornará acessível e integrada a esses saberes. Ele exemplifica essa relação entre o individual e o coletivo citando o *souvenir* da Torre Eiffel guardada como lembrança de uma viagem feita e representando a materialização dessa viagem. O paradoxo vai estar na indagação feita e respondida pelo próprio autor: Como algo que já estava fabricado em série antes da viagem do indivíduo ocorrer, anterior a sua própria experiência de viagem pode transformar-se em símbolo de memória e afetividade? E a resposta seria na compreensão de que a experiência individual, mesmo diante de uma mercadoria fabricada sob alienação do sujeito e criada para fins coletivos, representa particularmente uma nova experiência para aqueles que a compraram.

A memória neste caso para funcionar exige a narração. O souvenir depende, pois, da linguagem. Portanto, o souvenir da Torre Eiffel é apenas a referência de que necessito para narração de minha experiência individual.
(Meneses, 2007, p.27).

Retornando à analogia do souvenir, entende-se, portanto, que esse objeto que já existe antes da experiência turística e que fornece insumos simbólicos para que os visitantes construam suas narrativas sobre a viagem, abrange a atmosfera material para as narrativas dos viajantes, sendo assim a história oficial também antecede as vozes individuais e traz materialidade para estas ao servirem de ponto de partida, já que fora produzida e legitimada por pesquisadores da historiografia e faz parte dos saberes coletivos. Deste modo, ela constitui um repertório pré-existente que orienta e torna possíveis as elaborações narrativas pessoais.

Partindo desse quadro referencial, as narradoras mobilizam linguagens e referências que lhes permitem transformar vivências singulares em relatos integrados ao campo público: não se trata, portanto, de meras confissões privadas, mas de enunciados que se inserem num tecido discursivo já configurado. Dessa articulação resulta não apenas a visibilidade de sujeitos que a versão oficial omitiu, mas também a reativação do repúdio a práticas arbitrárias de poder e a afirmação da luta por justiça e pela preservação da memória, pois embora na Argentina não tenha havido anistia pelos crimes contra a humanidade, diferentemente do Brasil, e mesmo que houvesse, não implicaria esquecimento e muito menos deveria ser concebida como perdão, embora subliminarmente haja essa inferência. Sobre essa



relação entre os possíveis abusos da memória engendrados por estratégias institucionais e levados ao esquecimento induzido, adverte Ricoeur:

Os abusos de memória colocados sob o signo da memória obrigada, comandada, tem seu paralelo e seu complemento nos abusos de esquecimento? Sim, sob formas institucionais de esquecimento cuja fronteira com a amnésia é fácil de ultrapassar: trata-se principalmente da anistia e, de modo mais marginal, do direito de graça, também chamado de graça anistiante. A fronteira entre esquecimento e perdão é insidiosamente ultrapassada na medida em que essas duas disposições lidam com processos judiciais e com a imposição da pena, ora, a questão do perdão se coloca onde há acusação, condenação e castigo, por outro lado, as leis que tratam da anistia a designam como um tipo de perdão. Limitar-me-ei neste capítulo ao aspecto institucional discricionário das medidas correspondentes e deixares para o Epílogo a questão do apagamento da fronteira com o perdão induzido pelo apagamento da fronteira com a amnésia. (Ricoeur, 2007, p. 459)

Desse modo, Paul Ricoeur sustenta que, assim como existem abusos da memória, quando se impõe uma lembrança oficial, seletiva ou ideologicamente orientada, também existem abusos do esquecimento, expressos em mecanismos jurídicos que produzem um apagamento deliberado do passado. Nesse contexto, a anistia aparece como a principal dessas formas institucionais de esquecimento, funcionando como um dispositivo que legalmente interrompe julgamentos e suspende punições em nome da pacificação social, contudo ao fazê-lo, aproxima-se perigosamente da amnésia histórica, isto é, da supressão coletiva da realidade do conflito e da violência cometida.

O filósofo destaca que a anistia opera numa zona ambígua em que se confunde com a noção de perdão. A fronteira entre ambos é “insidiosamente” ultrapassada porque tanto o perdão quanto a anistia lidam com processos judiciais e com a questão da pena. Contudo, o filósofo sublinha uma diferença ética fundamental: o perdão pressupõe o reconhecimento da culpa, a existência de acusação de um ato, julgamento e responsabilização moral, por esta razão situa-se no plano da relação ética entre sujeitos. Já a anistia jurídica, ao contrário, suprime a própria possibilidade de tais processos, cancelando a imputação de crimes sem que haja reconhecimento público dos atos cometidos e a possível punição judicial. Quando a legislação qualifica a anistia como uma forma de perdão, ela oculta essa distinção essencial, substituindo um genuíno gesto ético de reconciliação por um ato político de esquecimento imposto, que apaga juridicamente a culpa sem enfrentá-la historicamente, cabe, portanto uma reflexão ética mais profunda sobre o perdão autêntico e sobre o apagamento da fronteira entre perdão e amnésia. Sob o discurso da pacificação e do perdão, produzem-se condições que impedem o enfrentamento público das violências do passado, favorecendo processos de amnésia coletiva e bloqueando a elaboração ética e histórica necessária para uma memória verdadeiramente partilhada. A memória, portanto, revivida através da autoficção atua como forma de resistência diante das inúmeras tentativas de apagamento da memória através da doutrinação ou de atos políticos, a exemplo da anistia.

Como observa Ricoeur (2007), o processo de reapropriação da história pela memória é também uma forma de resistência ao esquecimento. Rememorar é, portanto, um ato político e existencial. A



narrativa de Alcoba é um esforço para não esquecer e, mais ainda, para dar um lugar simbólico aos mortos e aos silenciados e para tranquilizar-se diante dos imperativos do subconsciente que compõem sua história. Sua escrita é uma tentativa de reparar a identidade ferida, como sugere Beatriz Sarlo, ao mesmo tempo em que constrói um novo espaço de pertencimento e reflexão ao lado da história acadêmica que de forma nenhuma, segundo a autora, poderá ser negligenciada. Essa tendência recente torna-se também uma via legítima de acesso à história, já que subjetividade, longe de invalidar a narrativa, passa a ser sua força motriz viabilizando o surgimento de novos enredos literários e cinematográficos.

Pode-se concluir, portanto, que tanto o livro quanto o filme não apenas narram uma experiência, mas operam uma reelaboração da memória de um trauma coletivo impulsionado pela Ditadura Argentina por meio de perspectivas individuais que articulam veracidade subjetiva, densidade afetiva e alcance histórico. Essas obras constituem, simultaneamente, dispositivos críticos que subvertem o discurso da anistia, expondo sua função eufemística de mitigar a percepção pública das violações perpetradas durante o Regime Ditatorial Militar. Quando a narração se converte em “um gesto de cuidado e, talvez, de sobrevivência”, evidencia-se que a própria tradução da memória assume um caráter político e subjetivo: um mecanismo de elaboração do trauma, de configuração do que antes permanecia fragmentado e informe no subconsciente. A autoficção e o cinema estabelecem pontes entre temporalidades, registros e sensibilidades, possibilitando que o passado seja reinscrito e habitável no presente, ainda que transformado e apto para novas transformações, a começar pela necessária responsabilização e punição dos agentes envolvidos nos crimes cometidos durante esses regimes de exceção.



REFERÊNCIAS

ALCOBA, Laura. La casa de los conejos. 1ª edição, Barcelona: Espanha. Edhasa, 2008.

CARNEIRO, Ana Marília Menezes. Cinema e censura nas ditaduras militar brasileira e argentina. Tese de Doutorado pela UFMG. P.29-30. 2019.

CHIHAIA, Matei & LUQUIN CALVO, Andrea. La Casa Como Exilio, Entrevista con Laura Alcoba y Valeria Selinger. L'Atalante, n° 39, pp 131-141, Valencia, Espanha: . Ed. Associació Cinefòrum L'Atalante e El camarote de Père Jules. enero 2024. ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

DELEUZE, Gilles. Lógica do sentido. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.270.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HELLER, Barbara; VECCHI, Cristine Gleria; MELLO, Lírida Gherardini Malagueta Marcondes de. Entre o discurso e o vivido: La casa de los conejos, de Laura Alcoba.

HUTCHEON, Linda. Uma teoria da adaptação. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, PP 22-61, 2011.

JAKOBSON. Roman. Línguistica E Comunicação, Editora Cultrix, São Paulo, 2007.

LORENZ Federico. A História Recente Na Argentina. Repensando A História Crua. Ramírez, Hernán; Franco, Marina. Ditaduras no Cone Sul da América Latina (p. 112). Civilização Brasileira.

MCSHERRY J. Patrice Estados Predadores: Operação Condor e Guerra Encoberta na América Latina . Rowman & Littlefield Publishers . ISBN 0742536874, 2005

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais, publicado na Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, volume 34 (1992), páginas 9–23 /pág 15

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Os paradoxos da memória. In: Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana. São Paulo: Edições SESC SP, 2007.

OLIVEIRA, Marinyze Prates. Olhares Roubados, Ed. Quarteto, Salvador, 2004.

PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1995.

PLAZA, Júlio. Tradução Intersemiótica, Ed. Perspectiva, 2003. Pag.4

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em:
www.pgedf.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20caprarao%202.pdf. Acesso em: 21 jun 2018

Ramírez, Hernán; Franco, Marina. Ditaduras no Cone Sul da América Latina, Parte 1: A Historiografia das Ditaduras, capítulo 1 (p. 19). Civilização Brasileira. Edição do Kindle.



RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Tradução de Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RIEHN, Astrid. La directora presenta su adaptación de la novela "La casa de los conejos. Periódico Digital PAGINA 12. <https://www.pagina12.com.ar/375557-valeria-selinger-para-mi-era-esencial-que-la-pelicula-fuera->

SANTOS, George Henrique Ferreira dos. Atos Institucionais e ensino de História da Ditadura Militar no Brasil / George Henrique Ferreira dos Santos. – Dissertação de Mestrado. UFRN, NATAL, 2022.

SARLO, Beatriz. Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.p.19

SAID, Edward W. Cultura e Imperialismo. Ed. Companhia do Bolso. São Paulo. 2011. P. 139, p 436

SILVA, Vanderli Maria. A Construção da Política Popular no Regime Militar: Concepções, diretrizes e programas (1974 -1978). USP, São Paulo 2001.

STAM. Robert. Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade À Intertextualidade In: Ilha do Desterro, Florianópolis, nº 51, jul/dez. p. 28, de 2006. P 01-02

VIANA, Gilney Amorim. Camponeses mortos e desaparecidos: excluídos da justiça de transição. Brasília: Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República, p 13-14, 2013.

VIDIGAL, Luís Eulálio, Perspectivas de curto e de longo prazo, RBPI, Brasil-Argentina, ano XXIV, n.º 93-96, p. 96-100.



FILMOGRAFIA

LA CASA DE LOS CONEJOS. Direção: Valeria Selinger. Argentina: Sème Plànete; Film Buró; Mirafilm, 2020. Filme (longa-metragem), drama, sonoro, color., 94 min.