



ESCOLA DE
HUMANIDADES

LETRÔNICA

Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS

Letrônica, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 1-13, jan.-dez. 2025

e-ISSN: 1984-4301

<http://dx.doi.org/10.15448/1984-4301.2025.1.47930>

AS NARRATIVAS DE FILIAÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE

Reconhecer-se em outro rosto: fotografia, memória e filiação em *El sistema del tacto*, de Alejandra Costamagna

Recognize yourself in another face: photography, memory and filiation in El Sistema del tacto, by Alejandra Costamagna

Reconocerse en otro rostro: fotografía, memoria y filiación en El sistema del tacto, de Alejandra Costamagna

Júlia Morena Costa¹

orcid.org/0000-0002-2272-9893
juliamorenacosta@gmail.com

Larissa Araujo da Cruz¹

orcid.org/0000-0002-6107-3743
cruz.larissa@ufba.br

Recebido em: 16 maio 2025.

Aprovado em: 27 set. 2025.

Publicado em: 15 dez. 2025.

Resumo: O presente artigo discute a relação entre memória e filiação no romance *El sistema del tacto* (2018), da autora chilena Alejandra Costamagna, que se insere na intitulada "geração filhos". Objetiva-se compreender como objetos e documentos, como as fotografias, influem nos processos de rememoração e de autopercepção da protagonista. A pesquisa analisa uma fotografia familiar disposta na obra, cuja imagem salienta tanto a desfragmentação iminente quanto a permanência daquela família em meio a ruínas. Para tal, a investigação, de caráter bibliográfico, apoia-se em teóricos como Barthes (1984), Kossoy (2020) e Saraceni (2008) para analisar os contornos assumidos pela fotografia e seu papel no romance. Conclui-se que, a partir da interação com o retrato, a protagonista revisita suas origens e se sente reconhecida. Ademais, o estudo ressalta como a "geração filhos" se vale da literatura na condição de espaço de resistência e (re)construção da memória individual e coletiva.

Palavras-chave: memória; filiação; literatura chilena; fotografia.

Abstract: The present article discusses the connection between memory and filiation in the novel *El Sistema del tacto* (2018) by Chilean author Alejandra Costamagna, which is part of the so-called "children's literature". The objective is to understand how objects and documents, like photographs, influence processes of recollection and self-perception. The study analyzes a family photograph disposed of in the novel, whose image highlights both the imminent fragmentation and the persistence of that family amid ruins. The research, based on a bibliographical analysis, draws on theorists such as Barthes (1984), Kossoy (2020), and Saraceni (2008) to explore the forms assumed by photography and its role in the novel. The study concludes that through interaction with the portrait, the protagonist revisits her origins and feels recognized. Moreover, it emphasizes how "children's literature" employs literature as a space of resistance and the (re)construction of individual and collective memory.

Keywords: memory; filiation; chilean literature; photography.

Resumen: El presente artículo discute la relación entre memoria y filiación en la novela *El sistema del tacto* (2018) de la autora chilena Alejandra Costamagna, que se inserta en la generación hijos. Se enfoca en comprender cómo objetos y documentos, como las fotografías, influyen en los procesos de rememoración y de autopercepción da protagonista. La investigación analiza una fotografía familiar dispuesta en la obra, cuya imagen subraya tanto la desfragmentación inminente como la permanencia de la familia en medio a ruínas. Para esto, la investigación, de carácter bibliográfico, se apoya en teóricos como Barthes (1984), Kossoy (2020) y Saraceni (2008) para analizar los contornos asumidos por la fotografía y su papel en la novela. Se concluye que, a partir de la interacción con el retrato, la protagonista revisita sus orígenes y se siente reconocida. Además, el estudio resalta cómo la generación hijos acude a la literatura en cuanto un espacio de



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, Bahia, Brasil.

resistencia y (re)construcción de la memoria individual y colectiva.

Palabras clave: memoria; filiación; literatura chilena; fotografía.

Cargamos en el cuerpo con cientos de millones de historias que vienen del pasado [...] constelaciones que nos guían y que en suma constituyen nuestra forma de actuar (Fernández, 2022).

Considerações iniciais

Se o passado fosse um lugar, seria desabitado de corpos, mas pungente de histórias. Histórias essas que permanecem nos corpos dos presentes, sejam elas próprias ou não. Dessa forma, aquilo que foi vivido no passado se mantém vívido por aqueles que ainda residem no mundo, em suas peles, casas, pensamentos, sentimentos e nas memórias. É possível, inclusive, levar consigo recordações mais antigas do que a própria existência, mediante um intermediário que transmita as lembranças. Muitas vezes, para alguns, o exercício da memória visa a um ato de existência, ou melhor, de reexistência, tanto do presente quanto do passado, a fim de entender como chegaram e por que estão ali. Em um contexto no qual o passado foi cingido em prol da manutenção do poder e se constitui de lacunas, vazios ou silêncio, a memória é um dever e um grito de justiça (Ludmer, 2013).

Na América Latina, em especial em países que viveram ditaduras militares, como o Chile (1973-1990), têm-se visto, ao longo das últimas duas décadas, diversos autores, nascidos entre os anos ditatoriais, que utilizam o espaço da literatura para elaborar suas experiências na condição de crianças da época, e quão os passados histórico e familiar se fazem presentes em seus cotidianos, tendo sido direta ou indiretamente vítimas da ditadura. Autores e autoras chilenos(as) como Alejandra Costamagna (1970), Andrea Jeftanovic (1970), Nona Fernández (1971), Alejandro Zambra

(1975) e Álvaro Bisama (1975) têm estabelecido, em suas obras, uma sólida relação entre memória, família e identidade, permeada pelo contexto de repressão que vivenciaram. Teóricas como Sarah Roos (2016) e Catalina Olea (2022) atribuem as produções desses escritores à intitulada "literatura dos filhos" ou "geração filhos", por compartilharem o fato de terem sido crianças na ditadura e jovens no período de redemocratização. Rahel Teicher (2023) menciona que a *literatura de los hijos* ou *generación hijos* pode ser considerada uma ramificação do *Le récit de filiation* ("relato de filiação"), termo cunhado por Viart (2009) para delimitar a escrita literária de autores franceses que retratavam seus pais ou ascendentes buscando recontar um passado familiar vitimado por acontecimentos catastróficos, como a Segunda Guerra Mundial. A autora salienta que o *corpus* latino-americano assume contornos distintos aos dispostos pela corrente francesa (como o recorte ditatorial), pelos quais necessita um estudo à luz dos fatos sócio-históricos, cuja literatura se vale como objeto de crítica social e denúncia política. Assim, em suas obras, os escritores da geração filhos constroem "[...] um espaço dissidente no qual podem reconstruir e, sobretudo, colocarem em dúvida o passado recente do país, período da história – pessoal e coletiva – que recordam de maneira borrada e fragmentada" (Montanaro, 2022, p. 349)², visando recompor o passado de suas famílias a partir de uma nova mirada e, nesse processo, encontrar seu próprio espaço.

Entretanto, suas recordações necessitam de referência, e são constituídas junto aos "protagonistas" da época³ – seus antepassados (pais, tios, avós). O seio familiar adentra como peça-chave nas obras, pois, enquanto crianças, eram meros "espectadores" da situação, sendo, muitas vezes, protegidos pelos familiares para que não fossem tão afetados pelo contexto, e essa proteção se dava, sobretudo, por meio do silenciamento.

² No original: "[...] un espacio disidente en el cual pueden reconstruir y, sobre todo, poner en tela de juicio el pasado reciente del país, periodo de la historia – personal y colectiva – que recuerdan de manera borrosa y fragmentada". Todas as traduções são de nossa autoria.

³ O termo utilizado faz referência ao romance *Formas de volver a casa* (2011), de Alejandro Zambra. Na obra, o narrador, que decide escrever sobre suas vivências a fim de recuperar (ou reorganizar) seu passado, aponta o papel secundário exercido pelas crianças na época ditatorial e ressalta o papel protagonista dos pais na tomada de ações/decisões que, inclusive, são experienciadas pelos filhos atualmente, na esfera privada ou na pública.

Nesse interim, as narrativas das escritoras e dos escritores salientam que os silêncios dos pais não só os afetaram, como os constituíram. É também esse silêncio que as e os motiva, atualmente, a recordar o passado familiar para reposicionar o presente.

Soma-se a esse fato, no caso chileno, a existência de muitas lacunas na memória histórica, consequências do obscurantismo que atravessou o país pelos 17 anos nos quais se alastrou a ditadura e da violência que adentrou em todos os espaços da sociedade, deixando apenas 'restos' a serem recolhidos e reorganizados, tanto na memória quanto na identidade de cada um. Repressões, desaparecimentos, torturas, exílios e mortes fizeram parte do cotidiano de muitas famílias latino-americanas no período ditatorial, o que leva os integrantes presentes a resistirem à contagem dos fatos. Sendo assim, muitos escritores se dirigem então aos registros deixados pelos que permanecem e pelos que já se foram (fotografias, cartas, extratos de jornais, escritos etc.), elementos que resistiram ao tempo e que, além de provocar memórias anteriores, são capazes, pelo processo de recuperação, de obter outro valor no presente e estabelecer uma relação entre esses dois tempos.

O movimento de vislumbrar o passado por aquilo que restou é o mote principal do romance *El sistema del tacto* (2018), da escritora chilena Alejandra Costamagna (1970), objeto do presente artigo. Na obra, Costamagna lança mão de diversos documentos (escritos de datilografia, cartas, histórias de terror, fotografias, entre outros), pertencentes à própria família, para compor uma narrativa que tensiona os limites entre ficção e realidade. Na obra, Ania Coletti, uma professora chilena, empreende uma viagem até Campana, na Argentina, para substituir o pai e enterrar o último familiar de sua parentela paterna vivente naquela cidade. Após o funeral, dirige-se à casa dos avós e lá interage com diversos objetos, que a fazem ter recordações difusas, onde ela sente estar "conversando com todas as idades que uma

vez teve" (Costamagna, 2018, p. 41)⁴. Sem figuras humanas às quais recorrer, Ania terá apenas os objetos para visitar seu passado familiar e (re) encontrar seu espaço no presente.

Nesse sentido, neste artigo, analisamos o papel de um dos documentos presentes em *El sistema del tacto*, uma fotografia de família, visando estabelecer a partir dela relações entre memória e filiação. Para isso, dispomos de três momentos de análise: o primeiro, intitulado "Restituir o vazio: a memória para a geração filhos", é uma breve discussão sobre a importância e as tensões que envolvem o trabalho com a memória exercido por essas escritoras e esses escritores; o segundo tópico, nomeado "Afirmado a memória de uma casa em ruínas", procederá à compreensão da função dos objetos na trama, direcionando-se ao papel das fotografias; em última instância, no tópico "Reconhecer-se em outro rosto: fotografia, memória e filiação", examinar-se-á uma das imagens trabalhadas na obra, o retrato de família (Costamagna, 2018, p. 42), de modo a investigar como tal objeto é capaz de estabelecer conexões entre tempos distintos, confrontando e/ou reunindo passado e presente.

1 Restituir o vazio: a memória para a geração filhos

As narrativas desenvolvidas nos últimos anos pelas autoras e pelos autores pertencentes à geração filhos possuem um forte compromisso ético e estético com a memória. Contudo, essa memória não se atrela somente à restituição do passado histórico e/ou familiar, dado que esse se prolonga pelo presente. Para Sarlo (2007), quando o passado é demasiado recente, ainda opera funções políticas no presente, como é o caso dos países latino-americanos que enfrentaram regimes ditatoriais e possuem marcas significativas do período, seja no âmbito social, político ou econômico. Essa proposição vem sendo repercutida na sociedade chilena desde os anos da redemocratização, gerando efeitos que podem ser vistos atualmente. O Estádio Na-

⁴ No original: "conversando con todas las edades que una vez tuvo" (Costamagna, 2018, p. 41).

cional do Chile, local que foi usado para torturar presos pela ditadura, possui grafado em uma das arquibancadas a frase *Un pueblo sin memoria es un pueblo sin futuro*, que remete ao compromisso sócio-histórico e político que possui cada pessoa em manter viva na memória sua história, em vistas à construção de um lugar em que caibam todas as existências, como afirma Júlia Morena Costa (2024). Assim também, as manifestações ocorridas em outubro de 2019, conhecidas como o *estallido* chileno, reverberaram exigências sociais e políticas de um passado ainda não elaborado com impactos diretos sobre o presente, por decisões e políticas tomadas no governo ditatorial, dentre as quais se destaca a Constituição de 1980, promulgada nesse período por Augusto Pinochet e que permanece vigente no país. Após o *estallido*, foi aprovada a elaboração de uma nova Constituição que pudesse responder às necessidades democráticas atuais do país, mas que, apesar do estabelecimento de duas constituintes no ano de 2023, ainda não obteve aprovação por plebiscito.

É importante ressaltar que tais movimentações advieram também devido ao trabalho literário, histórico, político e artístico, realizado desde o período pós-ditatorial, no qual incidências de relatos e representações, muitas imagéticas, foram incorporadas à memória coletiva e política por diversos autores e autoras, tanto do Chile como da Argentina, ao compreender a luta memorial como um dever social e elemento estético (Costa, 2024). Por outro lado, essas produções visam construir uma perspectiva histórica mais ampla, diversa e que faça jus ao que, por tanto tempo e de forma tão autoritária e violenta, havia sido silenciado nas últimas décadas do século XX no Cone Sul latino-americano. Essas obras visaram, sobretudo, combater as tentativas de apagamento e de desaparecimento ou distorção de personagens e fatos intrínsecos à História.

Cita-se, no campo do teatro, a peça *El año en que nací* (2016) estreada em 2012, da argentina Lola Arias (nascida em 1976), que recria, a partir

dos filhos, a trajetória de vida dos pais durante o período ditatorial no Chile (1973-1990)⁵, por meio de diferentes imagens, como fotografias e recortes de registros filmicos. A tentativa de "reconstrução" do passado dos pais advém, também, da necessidade dos descendentes em não apenas reorganizar as vivências e experiências dos anos ditatoriais, em que eram crianças, mas também de compreender como esse momento os afetou e os segue afetando enquanto adultos, afetiva, corporal e psicologicamente (Costa; Rojo, 2016). Por outro lado, a apropriação dessas imagens e sua(s) reinterpretação(ões) os conduzem a criar perspectivas outras, de modo que (re)escrevem suas próprias histórias e elucubram novas versões para além da oficial. Portanto, esse processo de reconstrução de memória sugere "a criação de imagens políticas capazes de questionar a história oficial e personificar as vozes que dela participaram de múltiplas formas e intensidades" (Costa, 2024, p. 113-114).

No que tange ao cinema, Ana Maria Amado (2005) explicita, através do filme *El tiempo y la sangre* (Argentina, 2004), como esse recurso vem sendo utilizado na condição de ferramenta para tensionar aspectos que, por meio das imagens, "expressam subjetividades, consolidam identidades, fixam estratégias, delimitam acordos ou estabelecem políticas da memória coletiva" (Amado, 2005, p. 205)⁶. No filme/documentário, engendrado por meio de relatos de pessoas envolvidas direta ou indiretamente com o período ditatorial (militantes, não militantes e seus filhos), a sequenciação não linear das testemunhas, que são cortadas por gravações caseiras, imagens turvas, vozes, rostos e movimentos descontínuos, dá o tom da cronologia dos fatos tal qual ela é: fragmentada e destorcida. A autora compreende que essa escolha estética, por meio do jogo entre o visível e o não visível, se configura como técnica e representação da própria memória e do esquecimento, em que enfatizar a ausência é uma forma de instalar presença.

⁵ Esta obra é uma recriação a partir da peça de biodrama *Mi vida después* (2009), também de Lola Arias, que elabora, junto aos jovens argentinos, a ditadura deste país.

⁶ No original: "expresan subjetividades, consolidan identidades, fijan estrategias, delimitan acuerdos o establecen políticas de la memoria colectiva".

Já no âmbito literário, a articulação entre memória e escrita conduz ao desenvolvimento de novas imagens, sobretudo se pensamos que a "escrita" da memória pode se articular à escrita da compreensão de uma origem. Roos (2013) no artigo "*Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chilenos*", ao analisar duas obras de autores da geração filhos (*Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra, e *Escenario de guerra*, de Andrea Jeftanovic), sinaliza que o trabalho de reconstrução literária em busca dessa origem, realizado também por intermédio de imagens, isto é, o ato de ordenar memórias e dar sentido a elas, tanto as suas quanto as dos pais, implica uma seleção de fatos e consequentemente um recorte de outras situações. Ademais, as histórias, em grande parte, possuem lacunas e diversas versões conflitantes (entre pais e filhos), que intentam ser preenchidas pela camada da ficção. Por conseguinte, esse gesto tende a desestabilizar as zonas entre realidade-verdade e imaginação-ficção, inerentes, segundo a autora, aos relatos de filiação. Essa hibridização leva Roos a considerar que os textos dos autores chilenos analisados se encontram em uma linha borrosa entre a ficção e a não ficção, sinalizando a autoficção como zona mais precisa para caracterizar tais obras, classificação que também pode ser atribuída à obra de Costamagna. A escolha estética por essa composição artística desemboca no tensionamento dos limites entre o real e o ficcional, em que, a partir do deslocamento provocado pela ficção, é possível estabelecer pontes com a realidade, compreendendo-a, mas, ao mesmo tempo, indagando-a.

Nesse ínterim, a geração filhos, enquanto "herdeira de um desejo de mudança e reconstrução" (Costa, 2024, p. 124), empreende, mediante o exercício da memória permeado pela ficção, uma atualização do passado familiar e sua (re) elaboração, dotando-o de novos sentidos no presente. Por outro lado, recordar é também reconfigurar a memória, expandi-la, compreender as facetas do hoje pelos rastros do ontem e

utilizar "a consciência do passado como lucidez para pensar o agora" (Costa; Machado, 2020, p. 122), valendo-se da ficção como um espaço de elaboração de contradiscursos. Percebe-se, por conseguinte, que tanto no âmbito histórico-político quanto nas narrativas da geração filhos, a imagem ocupa um destacado lugar de reorganização de uma existência pessoal e coletiva.

Contudo, dado o momento violento e coercitivo de silêncios e não ditos em que estavam emergidos quando crianças, muitos detalhes sobre os antepassados são desconhecidos porque esses indivíduos não puderam elaborar, de modo coeso, aquilo que vivenciaram. Experiências como o exílio ou a migração também colaboraram com o sentimento de não pertencimento, um não-lugar, sendo replicado pelas gerações posteriores. Em seu livro *Escribir hacia atrás: herencia, lengua, memoria* (2008), Gina Saraceni faz um recorrido por obras de autores latino-americanos que se dispuseram a escrever para "trás" (ou seja, narrar o passado, fosse seu ou de um ente próximo) em busca da recuperação de algo ausente, sendo esse processo fundamental para estabelecer-se no presente. A autora menciona que o passado é um tempo "em curso", que se constitui à medida que é retomado. Logo, inscrever-se em uma herança (seja cultural, familiar, afetiva ou simbólica) torna-se, então, um ato crítico-constutivo de "elaboração, adequação e atualização da herança recebida" (Saraceni, 2008, p. 18)⁷. Por isso, o estabelecimento de relações com a origem pode, por vezes, resultar em conflitos e dissidências e, nesse ínterim, é necessário pensar na família desde uma articulação dupla: "de ligação e separação, de atadura e corte, de identidade e diferença" (Saraceni, 2008, p. 31)⁸. No terreno da literatura, a escrita entrará em cena tentando dar forma às minúcias que atravessam a relação entre os filhos e suas heranças, no qual o trabalho com os vestígios do passado de seus familiares será o único modo de seguir avançando, como é o caso do romance *El sistema del tacto* (2018).

⁷ No original: "*elaboración, adecuación y actualización de la herencia recibida*".

⁸ No original: "*de entace y separación, de atadura y corte, de identidad y diferencia*".

2 Afirmando a memória de uma casa em ruínas

Com a morte de seu primo Agustín em Campana, província argentina, Ania fica encarregada de resolver os trâmites do enterro e das "heranças" recebidas pelo falecimento, como a casa na qual seu primo ainda vivia, pertencente aos avós da protagonista. É nesse local que se desenvolverá grande parte da trama, sendo os objetos presentes na casa os responsáveis por dar continuidade à história e evocar memórias, pois atravessaram o tempo e estão, por esse motivo, dotados de uma carga singular, afetiva e simbólica (Gea, 2015). É interessante pontuar que os objetos pessoais possuem marcas outorgadas por aqueles que os utilizaram, como os escritos deixados, os furos, os rasgos ou as avarias acometidas, detalhes que, no simples contato com esses materiais, ajudam a (re)estabelecer e/ou (re)ordenar a ocorrência dos fatos, auxiliando, por sua vez, no processo de rememoração.

Seja pelo telefone de disco que ainda possui linha, pelas fotos familiares dispostas na parede, a máquina de escrever utilizada anteriormente por Nélida, sua tia-avó, pelos volumes da "Grande Enciclopédia do Mundo" ou pelo calendário de 1983 encontrado em uma caixa, é a partir deles que Ania recuperará grande parte das memórias de quando visitava Campana. Citam-se as viagens que realizava com o pai em uma *citroneta* atravessando os Andes, as histórias de terror compartilhadas pelo seu primo Agustín e seu amigo Gariglio, os momentos em que passava com Nélida nos verões argentinos etc. Em análise à obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, Camargo (2009) aponta que o passado pode ser rememorado por intermédio de dois mecanismos, podendo eles ser voluntários ou involuntários. A memória voluntária é a memória que se realiza mediante um esforço, seja pela rotina ou por um hábito adquirido. Por outro lado, a memória involuntária é espontânea, não previsível, como o produto de uma emoção/sensação, captada pelos sentidos, dentre eles, o tato, utilizado por Ania no manuseio desses objetos. Percebe-se, portanto, que as memórias familiares de Ania são

"ativadas" devido à interação com os materiais e seus espaços, que, junto ao passado, são também rememorados e (re)dimensionados.

Contudo, em similaridade a Proust, Ania retoma um passado "descontínuo e fragmentário, de onde apenas um pequeno número de lembranças é resgatado do edifício imenso da recordação" (Camargo, 2009, p. 59). A ideia do descontínuo e do fragmentário perpassa por toda a trama, seja no espaço da cidade, que já parece desconhecida a Ania, dotada de outras vozes e outros espaços, seja nos corpos, pelo fato de estar se despedindo do último parente vivo ali. Dessa forma, a protagonista vai, aos poucos, percebendo a "desintegração" de sua família e, por consequência, de suas memórias e referências, que estavam afincadas a um lugar e a pessoas que não mais existem. A figura da casa apresenta-se em "ruínas" tanto no sentido físico (com diversas teias de aranha, poeira, folhas e galhos de árvores) quanto, se se compreende a casa como reflexo do núcleo pessoal, íntimo, à ideia da própria família: abandonada, dispersa e deixada à margem. Por isso, recorrer aos objetos é o único modo de fazer Ania retomar o passado, visto que não pode mais ser contado devido ao falecimento de todos que ali viveram. À vista disso, os materiais encontrados pela protagonista trazem à tona os acontecimentos, pensamentos e experiências atravessados por sua família e que, como arquivos evocadores de recordação, são capazes de manter memórias que, de outra maneira, seriam exterminadas (*cf.* Bustamante, 2014). Logo, a presença desses objetos funciona como fios que "afirmam" a memória (e o passado familiar), conectando-os com o tempo atual.

A fotografia adentra nesse meandro como um documento inerentemente evocador de memórias. Leconte (2011) aponta que, ao vermos uma imagem, podemos "re-presentá-la", isto é, trazer novamente o presente do momento capturado (já pretérito) para o presente do momento atual. Por esse caminho, pode-se entender a fotografia como um mecanismo de conservação e reatualização do acontecimento, a fim de impedir o olvido. Assim, as imagens funcionam

como arquivos externos de nossa memória (Gea, 2015), cujo componente histórico e subjetivo nos conduz a uma reflexão não somente sobre o instante capturado, mas também a toda conjuntura sociopolítica-histórica e estética dimensionada a partir da imagem.

Destarte, pode-se conceber a fotografia como elemento que une a memória vivida com o relato histórico (Leconte, 2011), sobretudo se concebemos que a memória, em primeira instância, advém de uma experiência individual, mas nunca lembramos sozinhos. Outras pessoas também se lembram, e se lembram de diferentes formas. Desse modo, a memória comum é transpassada por memórias individuais/singulares, que se constroem em teias não delimitadas. Sendo as fotografias familiares representações do espaço íntimo, cotidiano e banal, mas habitantes também do espaço comum, elas são capazes de (re)construir recordações/interpretações do passado e afugentar o esquecimento.

Sendo assim, as fotografias assumem um papel fundamental na rememoração do passado, sobretudo por funcionarem como testemunhas do fato ocorrido; isto é, cada foto "se torna uma evidência material de algo inegável, e passa a ser o lugar de uma relação dialética entre passado e presente" (Brizuela, 2014, p. 42). Esse deslocamento entre tempos possibilitado pelas imagens sugere não somente a recuperação de uma memória anterior, mas a inscrição de uma consciência atual, como ocorrida por Ania na obra. Assim, as fotos detêm um potencial contraditório: são capazes tanto de apontar a existência pretérita ("*isso aconteceu*") quanto a inexistência presente ("*isso não existe mais*"). Nesse caminho, as imagens se valem como recurso de reflexão crítica sobre a lembrança e o esquecimento, ou, em outras palavras, sobre aquilo que se deve lembrar e o que não se pode esquecer. Em *El sistema del tacto*, as fotografias são, então, uma maneira de lembrar à protagonista suas raízes, sua origem e de fazê-la posicionar-se em relação às suas obrigações na condição de

membro daquela família, sobretudo como filha: o de manter e recompor a memória ainda que ela esteja, igualmente à casa, em destroços.

Entretanto, vale mencionar que a incursão ao passado dos Coletti é possibilitada, de certo modo, pela estranha necessidade que Ania possui de permanecer naquele local, motivada pela vontade de "[...] descansar, pôr a mente em branco. Ainda que na verdade a palavra não seja respiro nem descanso, mas sim, enraizar-se" (Costamagna, 2018, p. 62)⁹. A narradora aponta que Ania não possui raízes que a "segurem" do outro lado da cordilheira – isto é, em seu país natal, Chile – e que por isso estar na terra dos seus parentes poderia lhe fazer bem. A metáfora das raízes pode ser atribuída à ideia de filiação, uma vez que Ania compreende ter maior vinculação afetiva à terra de seus pais do que ao lugar onde de fato nasceu e cresceu. À vista disso, estar em contato com essas memórias seria uma maneira de lembrar sua trajetória e o porquê de estar ali e ser quem é. O elo da filiação é visto na obra, portanto, como uma condenação: não pode ser desvinculado, negado ou apagado, pois, involuntariamente, reaparece e se manifesta no cotidiano de Ania.

3 Reconhecer-se em outro rosto: fotografia, memória e filiação

É importante aludir ao componente tátil, afetivo e corporal das imagens: ao interagirmos com uma foto, estamos "tocando" no passado, o que nos conduz, consciente ou inconscientemente, a uma época distinta da atual. Ainda que a imagem esteja "parada no tempo", sua estaticidade não a paralisa por completo, pois ela é capaz de evocar vozes, lembranças e histórias. Na interação com o(a) observador(a), as imagens têm o poder de atingir e penetrar no outro, tal qual uma flecha, conceito apresentado por Barthes (1984, p. 121) como *punctum*: o autor menciona que uma imagem estabelece um "vínculo umbilical" entre aquele que observa e quem é observado. No caso das fotografias de família ou de entes

⁹ No original: "[...] descansar, poner la mente en blanco. Aunque a lo mejor la palabra no es respiro ni descanso, sino arraigo".

próximos, que possuem um maior componente afetivo, é comum que os indivíduos, ao olharem o(s) outro(s), busquem a si mesmos, conjecturem pontos de encontro com o presente em que vivem, ações que, consoante Hirsch (1997), fazem parte da busca por uma origem e um autorreconhecimento.

No romance, há três momentos em que Ania se defronta com fotografias familiares: no primeiro, ainda na casa do pai, em Santiago, quando vai visitá-lo em seu aniversário, ela olha para as fotos e tenta buscar-se, mas não se encontra retratada, pois não há imagens suas e não consegue relacionar seus traços físicos a nenhum dos re-

tratados, vendo apenas "uma descendência de olhos cinzentos e narizes redondos, que nada tinha a ver com ela" (Costamagna, 2018, p. 16)¹⁰. Na segunda ocasião, já em Campana, ao entrar na casa dos avós, Ania vislumbra uma parede com diversas fotos, anteriores a seu nascimento, e por isso outra vez não se reconhece, porque ainda não existia. Já no último momento, Ania encontra uma caixa com pertences de Agustín e Nélida, na qual tem acesso a fotografias de sua tia-avó ainda jovem. Dessas fotos, destacamos uma para esta análise, pertencente ao segundo momento: um retrato de família afixado na parede, que pode ser visto na página 42 da obra (figura 1 a seguir).

Figura 1 – Foto familiar de Ania disposta na parede da casa dos avós



Fonte: Costamagna (2018, p. 42).

Conforme mencionado, Costamagna incorpora uma série de documentos familiares para compor sua obra, tanto de maneira indireta (por intermédio da descrição narrativa) quanto direta (introduzindo arquivos por entre as páginas do livro). A opção assumida pela autora, de apropriar-se e fundir esses materiais nos entremeios da ficção, fomenta a reconstrução de passagens pessoais e históricas (Costa, 2024) que atravessam famílias chilenas e, em maior escala, latino-americanas,

por terem vivido realidades similares, dado que as fotografias, por exemplo, podem ser entendidas como documento e representação de um dado momento, refletindo micro-histórias da vida particular das pessoas (Kossoy, 2020). A opção pela análise do retrato de família advém do fato de que esse tipo de fotografia se constitui como instrumento primário de autoconhecimento e representação, possibilitando que memórias familiares sejam perpetuadas, pois operam "[...] na junção entre memória pessoal e história social, entre o mito público e a inconsciência pessoal"

¹⁰ No original: "una descendencia de ojos cenicientos y narices redondeadas, nada que ver con ella".

(Hirsch, 1997, p. 13)¹¹. Sendo assim, é a partir desse retrato que Ania consegue estabelecer uma relação entre seu passado familiar, em ruínas, e seu presente, que, naturalmente, conserva ecos do seu passado e de seus antepassados.

No retrato já exposto, notam-se cinco integrantes, dos quais é possível, por meio das outras imagens dispostas no livro, mencionar a presença de Nélide (tia-avó de Ania, ao centro), Aroldo (tio-avô, marido de Nélide, à esquerda), Agustín (primo, sentado à direita), outra criança (futuramente o pai de Ania) e um homem mais velho, cuja narração não menciona qual o parente representado. Não há informações sobre a data do registro, contudo, em conjunto com a análise dos demais objetos encontrados pela protagonista, que datam entre as décadas de 1940 e 1980, pode-se inferir que foi retirada por volta dos anos 1950. A foto, em preto e branco, não possui sorrisos, e sim expressões sérias, posadas, características dos retratos familiares formais (Gea, 2015), realizados em grande medida naquela época. Todos os fotografados encaram diretamente a câmera, de modo que os olhares estão congelados. No entanto, Kossoy (2020, p. 159) argumenta que em uma foto "cenários e personagens se iluminam de tempos em tempos quando rememorados, observados: são destinados às trevas quando esquecidos em caixotes nas garagens ou nos velhos armários junto a outros trastes", similarmente ao que ocorre com Ania quando entra em contato com o retrato familiar naquela casa em ruínas. Dessa maneira, ainda que, na foto, suas figuras tenham sido estatizadas pelo tempo, a história daqueles integrantes é revivida, sendo a interação com as imagens a responsável por restabelecer tais memórias e perdurá-las, pois "olhares afetivos ou indiferentes nos fitam do passado, insistentemente" (Kossoy, 2020, p. 211) e refletem na forma como os indivíduos atuam.

Nesse sentido, Ania, ao obter acesso ao passado de sua família (e, por consequência, o seu), vale-se da fotografia não apenas para apontar sua

inexistência, "Ania se busca e não se encontra, ainda não existe" (Costamagna, 2018, p. 40)¹², mas também seu desejo por ser reconhecida, por figurar ali: "Já não existiu, corrige para si mesma, nunca vai ocupar esse espaço" (Costamagna, 2018, p. 40)¹³. A sensação é similar à partilhada por Roland Barthes, em seu livro *A câmara clara: notas sobre a fotografia* (1984, p. 98), quando, ao entrar em contato com a foto de sua mãe, já falecida, aponta que "a vida de alguém cuja existência precedeu um pouco a nossa mantém encerrada em sua particularidade a própria tensão da História" e que, para compreender o passado, é preciso estar excluído dele, ou seja, não ser participante dele, não existir. Para Barthes, sua inexistência é um modo de tentar se encontrar nos vestígios e ser reconhecido pela mãe através da sua fotografia.

Todavia, para Ania, o espaço familiar é um lugar em que ela nunca sentiu ser reconhecida ou ao menos ao qual nunca sentiu pertencer, haja vista que, pelo fato de ter nascido em outro país, era tratada, desde criança, como uma "estrangeira" pelos parentes ou, nas palavras da narradora, descrita como a *chilenita* ("chileninha"), a "filha do senhor Coletti" ou "a filha do pai que se tornou chileno" (cf. Costamagna, 2018), termos que endossaram um distanciamento entre Ania e suas origens argentinas. Somam-se a isso o falecimento de sua mãe e o novo casamento do pai, que a afastaram ainda mais de sua parentela paterna. Desse modo, entrar em contato com o retrato permite que Ania possa recordar quais são suas raízes, seu papel naquela família e na sociedade, sendo esse gesto fundamental na reapropriação, na reinterpretação do passado familiar e na reafirmação de sua existência.

Ao analisar o romance, Navarro Morales (2023) argumenta que, ao entrar em contato com os documentos familiares, Ania vivencia um processo de despersonalização, sendo 'dominada' pelos arquivos em vez de dominá-los. Salienta-se que Ania precisa, em certos momentos, comprovar

¹¹ No original: "[...] at this junction between personal memory and social history, between public myth and personal unconscious".

¹² No original: "Ania se busca y no se encuentra, todavía no existe".

¹³ No original: "Ya no existió, corrige para sí misma, nunca va a ocupar ese espacio".

a si mesma sua presença/existência no local, pois sente estar invisível, não ser reconhecida nem se reconhecer. Essa despersonalização tenta ser combatida a partir das conexões que ela estabelece com o mundo "real", presente (como a conexão à Internet), já que, ao manusear os objetos, encontra-se emergida no passado – por exemplo, o telefone da casa toca e ela não o escuta, pois está em interação profunda com os materiais – e teme desaparecer e desintegrar-se, assim como sua família e a casa já em ruínas.

Em certa ocasião, Ania, sentindo-se desconhecida a si mesma, é questionada sobre o estado de seu pai em uma farmácia de Campana. Instantaneamente, ela "[...] recupera o porte, o ânimo, o sangue. Sobretudo o sangue [...]" (Costamagna, 2018, p. 69)¹⁴ e suas sensações inquietantes logo desaparecem. Tal ato pode ser compreendido como alusão à retomada das suas raízes, em especial as estabelecidas com seu pai, o único integrante vivo do retrato visto por ela e que, de certa maneira, com a petição da viagem, permitiu que ela se reconectasse com memórias e histórias anteriores, fossem suas ou não, mas que a constituem. Destarte, o restabelecimento de uma conexão a uma filiação configura-se como prova de sua existência. Nessa perspectiva, a fotografia familiar para Ania insere-se como símbolo de autenticação do desaparecimento do outro, mas, ao mesmo tempo, do reconhecimento de si pela imagem do outro: *"eles não mais existem, mas eu existo por causa deles"*. Portanto, a protagonista logra integrar-se em um tempo presente, que é, porém, redimensionado por um passado que atua nele com força, mediante a 'presença' de figuras familiares que ecoam do passado, evocadas no contato com os objetos.

Não obstante, já ao fim do romance, Ania recebe um e-mail de seu namorado, Javier, que a informa da hospitalização de seu pai. Ao saber que a última figura presente naquele retrato

familiar também está adoecida, rapidamente decide voltar ao Chile para estar junto a ele. Ania reconhece que seu pai é a última peça que a mantém filiada àquela família, de modo que perdê-lo poderia significar perder sua ascendência e talvez a si mesma. Entretanto, nesse mesmo local, Ania recolhe um lenço perdido e vai até o banheiro com ele sob metade do rosto. Pela primeira vez em sua estadia em Campana, ela se olha no espelho e sente "[...] o alívio de seguir existindo. A desgraça de tê-lo perdido" (Costamagna, 2018, p. 117)¹⁵. Pontua-se aqui certa ambiguidade entre o sentimento partilhado pelo lenço encontrado e o pai "perdido", ou em vias de perder-se, na qual a frase "não pode abandoná-lo justo agora que o recuperou" (Costamagna, 2018, p. 117)¹⁶ não esclarece apontar se a tal recuperação se refere à figura do pai, dado o processo de retomada às origens realizado por Ania, ou ao simples lenço que é similar ao presenteado ao pai no seu aniversário, e que poderia, nas palavras da narradora, ser utilizado por Ania em um (possível) funeral dele.

De todo modo, a simbologia do lenço representa uma substituição filial: mais do que representar o pai, como fez na viagem à província argentina, Ania terá que regressar para representar a si mesma, pois continua existindo, apesar do aparente desmoronamento de sua família. Porém, agora, será uma outra pessoa, "uma mulher que viu seu pai" (Costamagna, 2018, p. 125)¹⁷ e que terá, por objetivo, construir seu próprio legado. Para isso, no entanto, precisará do passado e, dessa forma, antes de partir para o Chile, toma alguns pertences de sua família. Dentre eles, uma foto do pai criança, como forma de manter consigo uma "cena de recuperação e reencontro, [uma] homenagem aos fantasmas que 'nos vivem', à herança que nos constitui e nos sujeita" (Saraceni, 2008, p. 49)¹⁸, isto é, um modo de compor novas raízes sem obliterar as antigas. A compreensão

¹⁴ No original: "[...] recupera el porte, el ánimo, la sangre. Sobre todo la sangre".

¹⁵ No original: "[...] el alivio de seguir existiendo. La desgracia de haberlo perdido".

¹⁶ No original: "No puede abandonarlo justo ahora que lo ha recuperado".

¹⁷ No original: "una mujer que ha visto a su padre".

¹⁸ No original: "escena de recuperación y reencuentro, [un] homenaje a los fantasmas que 'nos viven', a la herencia que nos constituye y nos sujeta".

do passado familiar permitiu a Ania que, enfim, se reconhecesse e se refizesse no presente.

Considerações finais

Em *El sistema del tacto*, o encontro com um espaço próprio por parte de Ania advém das suas incursões para "trás" (cf. Saraceni, 2008), isto é, da recomposição da sua história familiar para restabelecer conexões com o presente que mantém estreitos laços com o passado. Apesar das aparentes dissolução e desintegração de sua família, Ania é capaz, mesmo lidando apenas com fragmentos, de trazer à tona reminiscências que a fazem lembrar quem ela é e quais são suas origens, (re)inscrevendo-se em uma herança própria e perpetuando o legado a história de sua família. Esse movimento é possibilitado, em grande medida, pela interação com os objetos que a protagonista realiza, os quais funcionam como arquivos que provocam recordações e atuam como perpetuadores de memória(s), mantendo-a(s) viva(s) perante o silenciamento, o desaparecimento ou a morte daqueles que, um dia, estiveram em contato com aqueles mesmos objetos. Dentre eles, destaca-se o retrato de família, analisado no presente artigo, que concebe à protagonista a oportunidade de ratificar sua inexistência para que, naquele espaço, possa ser reconhecida, semelhantemente a Barthes (1984). Ao fim, compreende-se que a imersão nas suas origens no contato com a fotografia de família lhe assegurou, por um lado, recordar o passado fragmentado de sua filiação paterna mas, por outro, reposicioná-lo a partir de novas perspectivas, realocando, na mesma medida, também o seu presente.

Nesse ínterim, percebe-se que no romance de Costamagna (2018) as memórias são como 'pedaços', que sobrevivem por meio dos documentos/registros deixados, assim entrar em contato com eles é o único modo de perpetuar tais recordações. Da mesma maneira, para a geração filhos, na qual Costamagna se insere, acessar o passado daqueles que vieram antes torna-se imprescindível – e até mesmo inevitável – devido ao silenciamento realizado pelos seus

ascendentes, omissões essas que engendraram frestas em suas formações como sujeitos individuais e/ou inscritos em uma comunidade, a familiar, por exemplo. Sendo assim, visitar os testemunhos, documentos, arquivos pessoais ou históricos para recontá-los é, de certo modo, uma tentativa de responder a perguntas que foram lançadas ao mar, jogadas ao vento ou abafadas pela censura, mas que os perseguem e atravessam suas subjetividades. Para essa geração, portanto, escrever para trás é o único modo de seguir inscrevendo-se para frente.

Embora esses escritores trabalhem, em grande medida, com o espaço privado, do íntimo, as reflexões empreendidas se estendem ao espaço coletivo, pois, conforme já assinalado, o período ditatorial produziu reflexos que são vivenciados cotidianamente por todos os integrantes, em esfera privada ou pública. Como resultado, narrativas literárias, como a de Costamagna (2018), mais que um relato individual, enunciam a (re) instituição de uma memória coletiva, histórica, pois a história familiar de Ania representa apenas uma das diversas famílias chilenas (e latino-americanas) que tiveram, assim como os Coletti, suas memórias relegadas ao esquecimento e à desaparecimento. Diante do exposto, considera-se *El sistema del tacto* como uma obra que abre possibilidades de diálogo crítico-reflexivo com uma sociedade em processo de recuperação e reatualização de memória em relação aos acontecimentos ocorridos durante e após a ditadura, que marcaram e seguem marcando, de maneira violenta, as suas identidades.

Destarte, no romance, ao reconhecer-se em outro rosto por intermédio do retrato familiar, Ania compreende que sua existência é fruto da presença de todos aqueles que a antecederam, e que, de certa forma, permanecem com ela. Assim sendo, o retrato, que se manteve em meio a ruínas e atravessou décadas no mesmo local, pode ser compreendido como uma imagem da ideia de resistência e contiguidade, tanto no sentido individual (da família) quanto no coletivo (da memória histórica), pois, enquanto as vozes do passado ainda ecoarem no presente, ninguém

poderá destruí-lo, apagá-lo ou silenciá-lo.

Referências

AMADO, Ana María. Re-visiones del pasado y narrativas de otra generación. *Revista Tramas*, Ciudad de México, n. 25, v. 1, p. 203-220, dic. 2005.

ARIAS, Lola. *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir books, 2016.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castoñon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

BUSTAMANTE, Javiera Danilo. *Las voces de los objetos: vestigios, memorias y patrimonios en la gestión y conmemoración del pasado*. 2014. 313 h. Tesis doctoral (Doctorado en Gestión de la Cultura y el Patrimonio) – Universidad de Barcelona. Barcelona, 2014.

CAMARGO, Flávio Pereira. A mitologia da memória literária: a memória voluntária e involuntária em Proust. *Revellí – Revista em Educação, Linguagem e Literatura da UEG*, Anápolis, v. 1, n. 1, p. 50-64, mar. 2009.

COSTA, Júlia Morena. Filhas e Filhos da ditadura: reconstruções de experiências e usos de documentos familiares em El año en que nació, de Lola Arias e El sistema del tacto, de Alejandra Costamagna. In: VIEIRA, Elisa Amorim; CORDEIRO, Rogério; TOLEDO, Paulo Bio (org.). *Passagens da cena*. Ensaio sobre relações de literatura e teatro. Belo Horizonte: Fino Traço, 2024. p. 111-126.

COSTA, Júlia Morena; MACHADO, Priscila. A reinvenção da memória em Formas de volver a casa, de Alejandro Zambra ou como construir "La Novela de los hijos". *Caligrama*. Belo Horizonte, v. 25, n. 2, p. 117-131, set. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/30194>. Acesso em: 2 jun.2025.

COSTA, Júlia Morena; ROJO, Sara. Visibilidad de la violencia en el teatro actual latinoamericano: el año en que nació, de Lola Arias, La mujer puerca y Mau Mau, o la tercera parte de la noche, de Santiago Loza. *Caracol*, São Paulo, n. 12, p. 100-123, 2016. DOI: 10.11606/issn.2317-9651.v0i12p100-123. Disponível em: <https://revistas.usp.br/caracol/article/view/121415>. Acesso em: 2 jun. 2025.

COSTAMAGNA, Alejandra. *El sistema del tacto*. Barcelona: Anagrama, 2018.

GEA, Lorena Camacho. *Sobre la memoria y el olvido: la fotografía y el objeto como transmisores de memoria*. 2015. 99 h. Trabajo de Fin de Máster (Máster Oficial en Arte) – Universidad de Sevilla, Sevilla, 2015.

HIRSCH, Marianne. *Family frames: photography, narrative and postmemory*. Massachusetts: Harvard University Press, 1997.

KOSSOY, Boris. *O encanto de narciso: reflexões sobre a fotografia*. Cotia: Ateliê Editorial, 2020.

LECONTE, Mariana. fos, grafé, logos. Imágenes, memoria e identidade narrativa. In: GIORDANO, Mariana; REYERO, Alejandra. *Identidades en foco: fotografía e investigación social*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, 2011. p. 27-39.

LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Belo Horizonte: Humanitas, 2013.

MONTANARO, Marianna. La generación de los hijos en Chile. El sistema del tacto de Alejandra Costamagna. *Altre Modernità: rivista di studi letterari e culturali*, Milão, n. 27, p. 347-354, mayo 2022.

NAVARRO MORALES, Marcelo Ignacio. Desplegar el tacto, cultivar la memoria. Las metáforas animales y vegetales en El sistema del tacto de Alejandra Costamagna. *Estudios Filológicos*, Valdivia, n. 71, p. 25-41, mar. 2023.

OLEA, Catalina. Una ráfaga de hijos únicos: Una vez Argentina (2003) de Andrés Neuman, Formas de volver a casa (2011) de Alejandro Zambra y El sistema del tacto (2018) de Alejandra Costamagna. *Anales de Literatura Chilena*, Santiago, n. 37, p. 69-84, jun. 2022.

ROOS, Sarah. La memoria intergeneracional dialogante en el relato de filiación chileno. *Nuestra América*, [s. l.], n. 10, p. 99-118, enero/jun. 2016.

ROOS, Sarah. Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chilenos. *Aisthesis*, Santiago, n. 54, p. 335-351, dic. 2013.

SARACENI, Gina. *Escribir hacia atrás: herencia, lengua, memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Belo Horizonte: Companhia das Letras, 2007.

TEICHER, Rahel. El relato de filiación y sus avatares hispanoamericanos. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madri, n. 52, p. 5-19, dic. 2023.

VIART, Dominique. Le silence des pères au principe du 'récit de filiation'. *Études Françaises*, [s. l.], v. 45, n. 3, p. 95-112, 2009.

Júlia Morena Costa

Professora do Instituto de Letras da UFBA. Atua na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult). Autora do livro *O projeto literário de Roberto Bolaño: Estética do Fracasso* (EdUFBA, 2023).

Larissa Araujo da Cruz

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduada em Letras pela Universidade Federal da Bahia.

Endereço para correspondência

JÚLIA MORENA COSTA

Instituto de Letras da UFBA

R. Barão de Jeremoabo, 147 - Ondina, 40170-115

Salvador, Bahia, Brasil

LARISSA ARAUJO DA CRUZ

Instituto de Letras da UFBA

R. Barão de Jeremoabo, 147 - Ondina, 40170-115

Salvador, Bahia, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados por Araceli Pimentel Godinho e submetidos para validação dos autores antes da publicação.