



AS NARRATIVAS DE FILIAÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE

Costuras de um arquivo familiar: descosendo *Sistema do tato*, de Alejandra Costamagna

Stitches of a Family Archive: unraveling Alejandra Costamagna's Sistema do tato

Costuras de un archivo familiar: descosiendo Sistema do tato, de Alejandra Costamagna

Guilherme Belcastro¹

orcid.org/0000-0002-9020-2874

guilherme.belcastro@upe.br

Recebido em: 14 maio 2025.

Aprovado em: 12 set. 2025.

Publicado em: 15 dez. 2025.

Resumo: O artigo faz uma leitura de *Sistema do tato* (Costamagna, 2020), buscando pensar como o romance tece uma espécie de relato de filiação (Demanze, 2012; Viart, 1999) em que se coloca em jogo uma desarticulação de certa tradição familiar trágica. Além disso, procura observar como a obra coloca em ato uma estrutura inespecífica (Garramuño, 2014) que tem um importante papel nessa desconstrução. Algumas considerações teóricas que colaboram para esta leitura são as discussões de Benjamin sobre a história e a redenção (2012), as de Arendt (1997) e Freud (2012) acerca da herança, e as de Derrida (2001) sobre o arquivo.

Palavras-chave: Alejandra Costamagna; relato de filiação; herança; história; intimidade.

Abstract: The article offers a reading of *Sistema do tato* (Costamagna, 2020), exploring how the novel weaves a kind of narrative of filiation (Demanze, 2012; Viart, 1999) that disrupts a certain tragic family tradition. Additionally, it examines how the work enacts an unspecific structure (Garramuño, 2014), which plays a key role in this deconstruction. Some theoretical frameworks that support this reading include Benjamin's discussions on history and redemption (2012), Arendt's (1997) and Freud's (2012) reflections on inheritance, and Derrida's (2001) work on the archive.

Keywords: Alejandra Costamagna; narrative of filiation; inheritance; history; intimacy.

Resumen: El artículo realiza una lectura de *Sistema do tato* (Costamagna, 2020) buscando reflexionar sobre cómo la novela teje una especie de relato de filiación (Demanze, 2012; Viart, 1999) en el que se pone en juego una desarticulación de cierta tradición familiar trágica. Además, procura observar cómo la obra pone en acto una estructura inespecífica (Garramuño, 2014) que cumple un papel importante en esta deconstrucción. Algunas consideraciones teóricas que contribuyen a esta lectura son las discusiones de Benjamin sobre la historia y la redención (2012), las de Arendt (1997) y Freud (2012) acerca de la herencia, y las de Derrida (2001) sobre el archivo.

Palabras clave: Alejandra Costamagna; relato de filiación; herencia; historia; intimidad.

Introdução

Neste artigo, teço uma leitura de *Sistema do tato*, de Alejandra Costamagna (2020), para pensar como o romance constrói um relato de filiação que desarticula posições clássicas das narrativas do século XX, distanciando-se daquilo que Tamara Kamenzain (2016) chama de “vo-



¹ Universidade de Pernambuco (UPE), Petrolina, Pernambuco, Brasil.

cação terminal da modernidade". O afastamento que leremos se dá tanto no âmbito estrutural do romance – que não se constrói apenas por narrativas, mas também através de fragmentos não narrativos e fotografias, como veremos mais adiante – como no que se refere ao seu conteúdo. *Sistema do tato* conta a história de uma família e suas repetições trágicas, mas também desenha a possibilidade do rompimento desse ciclo familiar.

O *familiar*, nesse sentido, vai além daquilo que o senso comum atribui a esta palavra e transita como uma noção importante para a discussão aqui desenvolvida. O principal campo teórico que contribui para este ponto, sem dúvida, é o da psicanálise freudiana. "O romance familiar do neurótico" (Freud, 2015b), por exemplo, ajuda a introduzir uma posição de partida fundamental. Nesse curto ensaio, Freud fala da tendência infantil à fabulação familiar, na qual a criança constrói para si mesma uma ficção de outra origem paterna, normalmente mais nobre ou aristocrática. Ele indica que tal ficção nasce a partir dos primeiros momentos em que as crianças se dão conta das diferenças sexuais e, a partir disso, podem colocar em questão o pai. Enquanto a mãe é uma origem segura, o pai pode não o ser, nascendo daí a fabulação.

A interpretação freudiana que culmina nesse texto vem de uma série de ensaios sobre as teorias sexuais infantis², em que se aprofunda a ideia de que o poder de romancear nasce na insegurança sobre a própria origem. Nesse mesmo caminho teórico, Marthe Robert defende, em seu *Romance das origens, origens do romance* (2007), que o nascimento do gênero "romance" está diretamente relacionado a esse romance familiar de que fala Freud. Desta forma, se considerarmos possível a construção de Robert, a origem do gênero está baseada justamente em uma profunda instabilidade, nesta origem familiar que não podemos nunca definir com segurança.

Assim, a noção de "familiar" deve ser entendida aqui como um campo de cuja instabilidade não

podemos desviar. Como nos lembra Freud em *O infamiliar* (2019), se dizemos que algo nos é familiar, pensamos a familiaridade entre certo reconhecimento e o desconhecimento, ou incerteza. Não por acaso, a noção de "*unheimlich*" de Freud – traduzida recentemente como "infamiliar" – pensa o familiar como uma palavra que incorpora silenciosamente o seu oposto.

Nesse mesmo caminho, interessa-nos também buscar uma aproximação crítica a uma noção que vem circulando academicamente – principalmente por certa crítica francesa (Demanze, 2008, 2012; Viart, 1999, 2019) – nas últimas duas décadas e que procura pensar alguns objetos artísticos que vêm sendo produzidos nos últimos anos: os *relatos de filiação*. À primeira vista, poderia parecer que a questão temática assume o ponto central desses estudos, no entanto, sobre isso, Dominique Viart, em "*El relato de filiación. Ética de la restitución contra deber de memoria en la literatura contemporánea*" (2019, p. 3), esclarece que "se trata de uma *forma*, não somente de um *tema*"³. Ele destaca que esses textos "não provêm do romance, nem da biografia, nem da autobiografia, mas esboçam um espaço entre eles [...]. Todos se inscrevem no movimento geral de retorno da literatura à questão do sujeito depois de três décadas de formalismo" (Viart, 2019, p. 3,4). Julio Premat (2016, p. 116) acrescenta um ponto importante à discussão:

Assim, [os escritores] resistiram em seu momento à ditadura do texto, restituindo à palavra literária uma capacidade de falar do que é histórico e social, recuperando o "romanesco", ou deram volta na morte do autor, colocando no centro do cenário a subjetividade, a biografia, a intimidade muitas vezes fantasmática do homem que escreve⁴.

É possível perceber a relação que se estabelece entre a capacidade de falar do que, por um lado, é referente à história e ao âmbito social e, por outro, à remontagem da figura do autor, uma saída que se opõe à noção construída principalmente

² "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade" (2015d), "O esclarecimento sexual das crianças" (2015a), "Sobre as teorias sexuais infantis" (2015c).

³ Todas as traduções dos textos de Viart são minhas, a partir dos artigos em espanhol.

⁴ Todas as traduções dos textos de Premat são minhas.

durante a segunda metade do século XX de "morte do autor". No entanto, e isso é fundamental, esse retorno ao "eu" não representa um retorno a uma pré-autonomia do objeto artístico, mas sim aparece sob essa sombra fantasmática. É uma forma de ler certa literatura contemporânea que se aproxima àquela levada a cabo por Florencia Garramuño (2012, p. 105), a qual comenta, de maneira análoga:

Mas o certo é que o retorno ao sujeito e o retorno à experiência que esses romances encenam, longe de mostrar uma confiança plena no real e na experiência, fazem da literatura e de sua aproximação a ela uma maneira de expor o real como problema, aproximando-se dele de maneira insidiosa e desconfiada, elaborando, dessa forma, uma poética do real que tenta dar conta de um real que tem, em seu pleno acontecer, contornos pouco nítidos e esquivos.

Assim, essa instabilidade do sujeito e da experiência é também uma instabilidade da filiação, como já sugeria o próprio Freud, e que precisa ser escavada e reconstruída a partir dos seus escombros. Laurent Demanze, em "Le recit de filiation aujourd'hui" (2012, p. 3), afirma que "Essa arqueologia que a literatura contemporânea conduz, através do prisma familiar, não é, portanto, um relato mítico das origens, que funda uma identidade, mas sim uma posição de interrogação e de inquietude"⁵. O relato de filiação, desse modo, não é uma forma de fundar uma identidade fixa, que, descobrindo a verdadeira origem, justifique o personagem, mas a reafirmação da origem como inacessível de qualquer outra forma que não a da pergunta e da inquietude.

Se trançarmos os dois fios teóricos que foram desenvolvidos até aqui – por um lado, as discussões psicanalíticas de Freud e Robert; por outro, as leituras críticas de Viart, Demanze, Premat e Garramuño –, acredito ser necessário pensar o *relato de filiação* como uma forma instável e plural por sua própria relação com a filiação. Assim, busco ler algumas maneiras segundo as quais certa literatura contemporânea hispano-americana vem lidando com a questão da filiação – como

forma e como tema. É, portanto, uma aproximação das obras lidas a partir de suas diferenças, de modo a tentar construir leituras que aproximem a abordagem ao tema das questões estruturais que colocam em questão, frequentemente, a própria ideia de relato.

1 A salvação como gesto de leitura

Aproximo-me, então, a *Sistema do tato*, da chilena Alejandra Costamagna (2020). Propenho que comecemos com o livro em mãos, já que o tato está colocado em questão desde o título. Dividido em pequenos fragmentos, o livro parece ser composto por uma série de papéis cuja organização, a princípio, não entendemos bem. Se tomamos como exemplo as primeiras folhas, vemos que um primeiro trecho de não mais de três páginas e de estrutura física que não se destaca especialmente é seguido por um pequeno fragmento que parece digitado à máquina de escrever:

DIVISÃO IMAGINÁRIA DO TECLADO: divide-se⁶ o teclado em duas partes com uma linha imaginária. As letras situadas do lado esquerdo da linha citada deverao ser pressionadas com os dedos da mão esquerda e as situadas do lado diraito, com os da mao direita⁷ (Costamagna, 2020, p. 11).

Se o primeiro fragmento parecia uma narrativa convencional, o segundo parece tirado de um manual de datilografia, ainda que, ironicamente, esteja carregado de erros de digitação. De alguma forma, a divisão imaginária do teclado se desdobra em uma espécie de divisão imaginária da própria obra. A leitura linear e encadeada é suspensa e o leitor é levado a se perguntar sobre o porquê dessa justaposição. Esse exemplo inicial é seguido por outros e, aos poucos, vamos nos acostumando com as quebras, não só da sequência narrativa, mas também da própria lógica narrativa como o fio condutor mais importante do romance. Em outras palavras, não se trata somente da interrupção

⁵ Todas as traduções de Demanze são minhas.

⁶ Todos os erros de digitação nos trechos citados constam no original.

⁷ No livro, esse fragmento tem uma tipografia que se assemelha à de uma máquina de escrever.

do encadeamento de uma narrativa central por outras narrativas secundárias, mas da coexistência de diversos gêneros muito diferentes entre si, sem que haja uma hierarquia de importância entre eles. A definição de "Nebulosa", da *Grande enciclopédia do Mundo*, por exemplo, parece falar do próprio livro: "Matéria cósmica dissipada por enormes espaços que apresenta formas muito diversas"⁸ (Costamagna, 2020, p. 47) – tão diversas quanto as que formam este arquivo. Como se rompêssemos as linhas que mantêm as páginas unidas, vamos espalhando esse arquivo familiar que encontramos nas páginas do romance e entendendo melhor sua estrutura.

A história da estirpe dos Coletti e de seu progressivo desaparecimento é o que se conta na obra. Sendo mais preciso, de Ania Coletti e de sua família – seu pai, seu tio Agustín, sua tia-avó Nélide e sua prima Claudia. Os fragmentos narrativos são marcados por um narrador em terceira pessoa que oscila entre o ponto de vista de Agustín e o da própria Ania. O primeiro caso se desenvolve durante as ditaduras militares latino-americanas da década de 1970, enquanto Ania, que era chilena, ainda criança, passava os verões com a parte argentina de sua família, em Campana, pequena cidade da província de Buenos Aires. O segundo fio se passa já na idade adulta de Ania, próxima aos nossos dias, quando ela retorna à cidade argentina depois de muitos anos, a pedido de seu pai, para acompanhar seu tio Agustín em seus últimos dias de vida.

Além dessas narrativas, chamam a atenção outros fragmentos não narrativos: trechos de um manual de datilografia; páginas de exercícios de datilografia; fragmentos de um manual do imigrante italiano na Argentina; entradas de uma enciclopédia; fotografias e cartas familiares escritas à mão. Esses elementos vão construindo uma história familiar. O romance se estrutura através da organização desse arquivo, ainda que as narrativas, as fotografias, os fragmentos não se encaixem sem atritos. Mediante a profusão de papéis, o crítico se vê diante do paradoxo do

desejo de arquivo, de que nos fala Derrida:

[...] diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe à destruição e, na verdade, ameaça de destruição, introduzindo *a priori* o esquecimento e a arquiviolítica no coração do monumento. No próprio "saber de cor". O arquivo trabalha sempre *a priori* contra si mesmo (2001, p. 23).

O arquivo, então, sempre se encontra entre o desejo de memória e a pulsão de destruição. Destecendo as linhas que unem as páginas de *Sistema do tato* e as remendando de outras formas, acrescentando meus próprios escritos, inscrevo-me nessa linhagem e proponho pensar uma possível passagem do *arquivo* à *herança*. Pergunto-me, no entanto, o que pode significar alinhar-se a essa tradição familiar? A resposta pode começar a ser tecida pela leitura do primeiro fragmento do romance:

Não vai ler, pensa Agustín. A chilena não vai ler. Acaba de emprestar a ela os três últimos livros que o Gariglio, seu colega de datilografia, lhe emprestou: a *herança maldita*, *Pânico no paraíso* e *Crianças diabólicas*. O empréstimo do empréstimo. Precisa devolvê-los ao Gariglio na semana que vem ou então pagar por eles, se gostar. A menina está entediada, pensa Agustín. Por isso lhe dá livros. Ela os recebe como quem recebe cartas numa partida de escopa, como as que joga com seus avós toda noite, sem muito entusiasmo. Com apatia, na verdade, algo que Agustín não acha próprio da idade dela (Costamagna, 2020, p. 9).

O romance começa com o que poderia parecer um ritual de iniciação à literatura: a passagem do tio à sobrinha desses livros que a introduziriam ao mundo das letras, como tantas vezes se encena na literatura. No entanto, o empréstimo não parece evoluir para sua leitura: "Ela não vai ler", repete para si mesmo Agustín. E, ainda que venha a lê-los, não parece ser o caso de uma iniciação, como já indica a falta de entusiasmo da menina ao recebê-los. O motivo pelo qual seu tio lhe dá esses livros é, expressamente, retirar a menina da influência direta de Nélide, mãe de Agustín:

⁸ Os fragmentos da *Gran Enciclopedia del Mundo* aparecem ainda em uma terceira fonte, distinta dos trechos narrativos e dos exercícios de datilografia de Agustín.

Não deveria passar tantas horas com Nélica naquele quarto cheio de exclamações. [...] Senão, olhem só para ele, mal sai uma vez por semana para suas aulas de datilografia. Olhem pra ele, vivendo nessa toca, teclando e teclando, não vai nem até a praça. Como se isso, sua vida, fosse o prolongamento tardio de alguma guerra. Um cativo, uma daquelas prisões de comunas que dizem que tem virando a esquina. Agustín ouve rumores, mas não os alimenta (Costamagna, 2020, p. 9).

Ele, Agustín, sente-se preso, vivendo em uma cova, teclando palavras repetidas. Diz que "nunca foi além de Mar del Plata (e isso já faz tempo, com sua mãe, quando ainda saíam de casa)" (Costamagna, 2020, p. 9). Os livros que empresta a sua sobrinha parecem ser, assim, uma tentativa de salvá-la de um destino terrível como o seu próprio, ou o dos esquerdistas presos, como sugerem os rumores que Agustín prefere não alimentar.

A necessidade de salvação – familiar, histórica – aparece, de fato, repetidas vezes no romance, muitas vezes associando a história íntima à pública: "[Agustín] sabe que o pai da menina virá buscá-la dentro de cinco dias. Não quer que ela vá embora, mas também não quer que fique e corra perigo. Precisa fazer alguma coisa, precisa salvá-la" (Costamagna, 2020, p. 63). O perigo a que se refere aqui o narrador são as ameaças xenófobas que sofria a menina, em um momento de tensão política entre as ditaduras do Chile e da Argentina, no fim da década de 1970. A história nacional e a familiar se cruzam ainda em outros momentos, quando, por exemplo, a necessidade de salvação se inverte e se volta para o desejo de que a menina salve seu tio. Ela, no entanto, não pode salvar ninguém, "no máximo, resgatar uma borboleta ferida de algum para-brisa" (Costamagna, 2020, p. 30), como fazia nas viagens entre o Chile e a Argentina com seu pai. Mais adiante, Agustín parece invejar as borboletas – "Transforme-se em uma daquelas borboletas que a menina gosta de salvar. Entregue a ela suas patas e suas antenas, e deixe que ela vá limpando o pó de suas asinhas com seus dedos redentores" (Costamagna, 2020, p. 104) –, desejando ser levado junto com Ania quando ela volta ao Chile com seu pai.

Se no romance de Costamagna se constrói re-

petidas vezes essa tensão entre *salvação/redenção* e *história*, parece interessante ir ao célebre ensaio de Walter Benjamin, "Sobre o conceito de história" (2012). A segunda das teses nos diz que "A imagem da felicidade está indissoluvelmente ligada à da redenção. O mesmo ocorre com a representação do passado, que a história transforma em seu objeto. O passado traz consigo um índice secreto, que o impele à redenção" (Benjamin, 2012, p. 242). Enquanto a terceira afirma que "[...] somente para a humanidade redimida o seu passado tornou-se citável [...]" (Benjamin, 2012, p. 242). Nesse sentido, considerando o caráter de manifesto deste texto, a representação do passado *deve ser buscada* como uma forma de salvação. Tornar o passado "citável", como sugere o trecho da terceira tese, *deve ser* o objetivo da visão histórica sobre o passado.

Michael Löwy (2005) chama a atenção para a palavra alemã *Erlösung*, traduzida como "redenção": "[*Erlösung*] tem um significado ao mesmo tempo e inseparavelmente teológico – salvação – e político: a libertação, a liberação" (Löwy, 2005, p. 48). No que se refere ao campo político, Löwy sugere que tal característica propositiva do texto benjaminiano coloca em evidência o fato de que a noção de história que se constrói ali não era a que predominava no momento de escrita do ensaio. De fato, é ainda nas primeiras décadas do século XX que a concepção de história se afasta dos grandes acontecimentos e se aproxima do que não era considerado documento histórico, porque pequeno ou irrelevante aos grandes acontecimentos. Löwy chama a atenção, também, para a contraposição de Benjamin a certo materialismo que considerava a história como "um tipo de máquina que conduz 'automaticamente' ao triunfo do socialismo" (Löwy, 2005, p. 41). O que Benjamin procura propor como papel do historiador materialista histórico seria a quebra desse suposto movimento automático em direção à redenção e a releitura do passado tomando o ponto de vista dos vencidos. Só assim a humanidade encontraria alguma redenção.

Para Löwy, no campo teológico, a discussão se dá em termos análogos:

Deus está ausente, e a tarefa messiânica é inteiramente atribuída às gerações humanas. O único messias possível é o coletivo: é a própria humanidade, mais precisamente, como veremos depois, a humanidade oprimida. [...] A redenção é uma auto-redenção, cujo equivalente profano pode ser encontrado em Marx: os homens fazem sua própria história, a emancipação dos trabalhadores será obra dos próprios trabalhadores (Löwy, 2005, p. 52).

A redenção teológica deveria ser pensada como essa espécie de autorredenção. No entanto, o "auto", nesse caso, não se refere a uma individualidade autossuficiente. Nas palavras de Löwy, a ausência divina na redenção implicaria uma coletividade. Mesmo do ponto de vista teológico, a redenção tampouco é um resultado automático, mas sim um dever ativo e coletivo. A atuação do historiador perante a montanha de escombros que é o passado deve ser a de rememorar as derrotas para redimir-se coletivamente.

Se em "Sobre o conceito de história" a coletividade toma ares gerais da redenção da humanidade ou, pelo menos, da redenção daqueles que sempre estiveram de fora da história oficial, em *Sistema do tato* a rememoração abre outra linha possível: a intimidade. Não por acaso, as menções a fatos históricos relacionados ao período das ditaduras são sempre um plano de fundo silenciado, em que os presos políticos são mencionados rapidamente e logo escondidos como rumores, ou na sugestão de que as viagens de Ania para Campana teriam relação com a situação política de seu pai. Mais adiante, esse tipo de menção aos horrores das ditaduras parece emergir novamente:

Do país da menina sabe-se pouco e nada. Que querem tirar de nós um pedaço de terra, isso se sabe. Que, se fosse por eles, nos baniriam da Patagônia. Que bombardearam sua casa de governo, isso todo mundo sabe. Que os milicos, sim, Agustín sabe que os milicos lá também (Costamagna, 2020, p. 72).

Parece uma espécie de tentativa de silenciamento que emerge na narrativa sem elaboração. Chama a atenção, nesse trecho, a escassez de sua linguagem. Os períodos parecem em ruínas, como se deles tivessem restado apenas as orações subordinadas e, das principais, não

tivéssemos nem notícias. Estas, que carregam um sujeito próprio e organizam o discurso, não estão presentes. Na última frase do trecho, esse efeito se intensifica ainda mais, pois a elipse se estende também ao verbo. Resta apenas "que os milicos lá também". Sujeitos, verbos, orações inteiras são desaparecidos.

Esse tipo de estrutura é recorrente na obra e pode ter diferentes leituras de acordo com o contexto em que aparece, como é possível notar no seguinte trecho, em que o narrador se aproxima do ponto de vista de Agustín e pede:

Que a chilena o salve. Que o tire dali, que lhe abra as portas, que o faça cruzar o mar se necessário for, que lhe diga que esses livros são de mentira, que a vida é outra coisa. Mas a menina é só uma menina e não pode mudar a história (Costamagna, 2020, p. 10).

Nota-se aqui certo ar imperativo. Se Agustín queria salvar Ania, agora é ele quem implora por salvação. A coletividade da redenção talvez precise ser pensada, no romance de Costamagna, não diretamente sob um ponto de vista universal, teológico ou político, mas sim sob a lógica da intimidade das relações familiares. Tal universalidade é colocada em questão ainda nas primeiras páginas do romance:

Padrão universal: A ordem ou distribuição das letras no teclado obedece a um motivo fundamental, tendo muito mais importância do que parece à primeira vista. As letras não estão dispostas a esmo, e sim de maneira que as de uso frequente na linguagem se encontram ao alcance fácil dos dedos mais ágeis, enquanto as menos usuais se acham mais distantes. Isso constitui uma enorme vantagem que permite digitar com maior rapidez e desenvoltura. No entanto, ao se estabelecer a disposição das letras no padrão universal, atendeu-se especialmente o idioma inglês. Isso explica por que letras como A, E, C, D, S, usadas frequentemente em castelhano, encontram-se à esquerda, enquanto outras muito menos usuais, como Ñ, K, J, H, ficam à direita (Costamagna, 2020, p. 16).

Retirado do manual de datilografia, esse padrão universal se declara falido. Por um lado, pela confissão do próprio manual de que a chave foi elaborada levando em consideração o inglês, e não o castelhano. Por outro lado, podemos

ver a prova materializada da falência dessa universalidade nos erros de digitação e ortografia. Tais fragmentos – à primeira vista não literários – se mostram interessantes para oferecer novas chaves de leitura, que não funcionam como um manual aplicável sob quaisquer circunstâncias, mas sim como um modo de ler que abre novos significados possíveis.

Essa leitura se faz mais interessante se vamos ao fragmento subsequente. Seu pai havia pedido que fosse a seu aniversário, no entanto a complicada relação de Ania com sua madrasta faz com que o pedido precise ser feito de forma especialmente delicada: "Por favor, Ani, por favor. Toda vez que quer tê-la ao seu lado ele a chama de Ani, como se fosse um código secreto. Seu pai é tão óbvio às vezes" (Costamagna, 2020, p. 24). Ainda que seja óbvio, Ania não pode escapar do uso dessa chave privada e cede ao pedido do pai: "[...] e aqui está agora com Javier, o homem que poderia ser seu pai, mas que é seu namorado, na entrada do prédio onde mora o homem que é seu pai" (Costamagna, 2020, p. 18). Nesse mesmo encontro, um pouco antes, ela já havia cedido a outro de seus pedidos:

Seu primo, o último parente do seu ramo que ainda resta vivo, seu único primo, agoniza do outro lado da cordilheira. Ele diz que não pode viajar a Campana, que por favor vá acompanhar Agustín em sua agonia. Que o substitua, o pai lhe pede enquanto apaga o segundo cigarro da manhã (Costamagna, 2020, p. 12).

Neste último fragmento, o pai pede a Ania que vá acompanhar a morte de seu primo, em Campana. A ordem de luto coloca em primeiro plano a necessidade de redenção familiar. Como vimos a partir de Benjamin, mais importante do que a dimensão política ou teológica da redenção é a sua dimensão de rememoração ativa. Assim parece construir-se, no decorrer do livro, uma série de articulações entre esses personagens da mesma família que estabelecem entre si uma coletividade.

Se observarmos com atenção os últimos fragmentos, percebemos uma espécie de sobreposição das identidades familiares. A menção obviamente edipiana do "homem que poderia

ser seu pai, mas é seu namorado" e o imperativo de substituir o pai do segundo fragmento deixam no ar esse que me parece ser um *modus operandi* que se concretiza em diversos momentos diferentes da obra.

2 Tragédias familiares

Vemo-nos, então, diante de uma série de sobreposições de identidades familiares: tio e sobrinha se alternam entre salvador e salvo; a filha substitui o pai no luto pelo tio; o namorado poderia ser o pai. Além disso, mais de uma vez no decorrer do romance, é necessária a intervenção do narrador como forma de explicar a quem está se referindo determinado trecho, como no seguinte fragmento, em que se trata da viagem do pai com a filha pela cordilheira: "A cada três ou quatro horas paravam para estirar as pernas (ambos), para fumar (o pai) ou fazer xixi atrás de algum arbusto (ela)" (Costamagna, 2020, p. 22). Essas intervenções esclarecedoras desnecessárias fazem parte de uma necessidade de separar elementos familiares tão conectados uns aos outros.

Outro momento interessante desse caminho de leitura aparece antes, quando o pai de Ania pede que ela vá substituí-lo em Campana, para acompanhar a morte de Agustín:

Leonora está convalescendo, ouve-o dizer. Acredita que ele já disse isso antes, mas não tem certeza. Que ele deve fazer companhia para ela aqui em Santiago. Que, ainda por cima, os filhos e os netos da mulher estão de visita, vieram do sul, continua o pai como numa prece. Só faltou o espírito santo, pensa Ania, muito embora nunca tenha visto seu pai rezando nem fazendo o sinal da cruz. Que, afinal de contas, continua o homem, ele é seu marido, sua família. Refere-se à Leonora, naturalmente (Costamagna, 2020, p. 15).

Os "quês", que já assinaei como um ponto importante, aqui funcionam como uma acumulação de razões pelas quais é melhor que Ania vá a Campana em seu lugar. O ponto mais alto dessa sobreposição parece ser justamente o momento em que Ania e Leonora se confundem. Ele é marido de quem? O narrador intervém e separa as duas.

Além disso, é essencial ressaltar no trecho a reaparição da questão edípiana. Projetando-se no lugar da mulher do pai, Ania entra no esquema das posições familiares de Édipo, em que os lugares se confundem. Nessa lógica familiar torcida, pode-se ser pai e marido, irmão e tio, filho e irmão. O rompimento do tabu do incesto, desde Édipo, não passa jamais incólume. Se antes comentei que, em *Sistema do tato*, era necessário aproximarmos-nos da redenção a partir da lógica íntima, familiar, aqui parece recolocar-se a pergunta: quais são os efeitos da inscrição em uma comunidade que repete uma maldição familiar através das gerações?

A maldição familiar dos Coletti se arrasta há pelo menos duas gerações anteriores a Ania. A loucura de sua tia avó Nélida é mencionada algumas vezes: "Diziam tantas coisas de Nélida naquele tempo. Que sua cabeça perdida, diziam, que sua desgraça" (Costamagna, 2020, p. 32). Agustín, por sua vez, pouco saía de casa e projetava na pequena sobrinha sua única possibilidade de salvação. Incapaz de se desprender de mãos, ele "seguiu os passos de sua mãe e se internou no mesmo covil" (Costamagna, 2020, p. 62). Tal qual Édipo, Agustín não pode fugir da questão: "Ter desejado salvá-la e, ao invés disso, tê-la condenado. Agustín agora precisa falar disso com alguém, mas com quem? Agustín precisa que alguém lhe explique a origem da desgraça" (Costamagna, 2020, p. 38). Ania tampouco parece poder se desvincular e reproduz, no decorrer do romance, esse mesmo encerro. Chegando na cidade de Campana para enterrar seu tio, ocupa a casa familiar abandonada pelos parentes mortos e vai se enterrando junto a eles: "Deveria colocar-se no lugar dos outros, não apenas em suas casas. Não apenas cuidar suas propriedades: fundir-se a eles, ser eles. É isso que ela deveria fazer" (Costamagna, 2020, p. 96-97). Essa tragédia que se arrasta entre gerações, da qual Ania parece não conseguir escapar, a arrasta também para a mesma cova em que se enterraram sua tia-avó e seu tio.

Na continuação do fragmento citado anteriormente, há um corte e o trecho seguinte é

um resumo do enredo de uma das novelinhas de terror mencionadas nas primeiras palavras do romance – *A herança maldita*. Cito aqui o fragmento resumido:

O vilarejo de *A herança maldita* foi infectado por uma epidemia de insônia. O contágio é através da respiração. Quando completam trezentos e vinte dias sem dormir, os infectados morrem. [...] Descobre-se uma pílula que cura o mal, mas custa uma fortuna. [...] Aqueles que tomaram a pílula, depois de dormir maravilhosamente por trinta noites, não acordam mais. Quem narra a história é uma mulher infectada, que está há trezentas e dezenove noites em claro. Não lhe resta muito tempo de vida. [...] Uma tarde acha uma das pílulas no bolso de um morto. [...] O que fazer? A mulher se debate entre tomar a pílula para morrer dormindo em trinta dias ou ignorá-la e agonizar de sono em algumas horas, com os olhos abertos. Então, deita-se no asfalto, junto ao cadáver de olhos perolados, e espera que o sol se apague (Costamagna, 2020, p. 98-99).

Como Ania, a personagem da novela de terror se deita junto aos mortos. Também chama a atenção uma referência quase explícita a um dos mais famosos episódios daquele que é, possivelmente, o mais famoso romance hispano-americano: a peste de insônia de *Cem anos de solidão*, de García Márquez, originalmente de 1967. A relação que se estabelece com uma obra desse porte traz uma pergunta: por que transfigurá-la em uma história de terror para crianças? Isso ganha ainda mais peso se notamos que outra das novelinhas que Agustín empresta a Ania parece fazer referência a outro romance de peso na tradição latino-americana do século XX:

O cenário de *Pânico no paraíso* não é real, pensa Agustín. Gariglio, por outro lado, argumenta que esse lugar existe. [...] O que existe é o pânico, diz Agustín. Tu é igual à tua mãe, sempre corroidos pelo medo, vocês, ri Gariglio. A história é previsível: um casal em lua de mel viaja para o lugar seus sonhos. [...] O fato é que, poucas horas após chegarem, os protagonistas da novela começam a notar que algo não vai bem. Os habitantes do balneário caminham com lentidão, arrastam os pés, têm os olhos semiabertos. Dão alguns passos e desvanecem. São como imagens de fotografias borradas, já desbotadas. Quando o casal escuta os outros falarem, acha que são máquinas: suas vozes soltam faíscas pela boca. O homem e a mulher compreendem que a vida neste lugar se extinguiu e que eles são os únicos sobreviventes. Compreendem, para seu terror maior,

que estes seres que os rodeiam são espectros do que foram um dia. E eles, ela e ele, estão em trânsito rumo ao outro lado (Costamagna, 2020, p. 79).

Pânico no paraíso parece uma versão de *Pedro Páramo* (Rulfo, 2011). As semelhanças vão muito além da aliteração dos Ps. No romance de Rulfo, Juan Preciado, a pedido da mãe moribunda, vai a Comala, cidade em que nasceu, buscar o pai que o havia abandonado. No caminho de retorno e de procura por um pai morto há muitos anos, Juan vai sendo guiado por habitantes da cidade que aos poucos vão se revelando fantasmas.

A proximidade com o enredo de *Pânico no paraíso* é inegável, mas a semelhança também se estende ao próprio *Sistema do tato*. Se Juan Preciado vai a Comala no lugar de sua mãe, Ania volta a Campana no lugar do pai. Além disso, ambos os romances são bastante fragmentados e não seguem um fio narrativo claro e conectado. As cenas, muitas vezes, emergem como se brotassem de fendas no chão da narrativa, desnortando o leitor e fazendo com que ele mergulhe na mesma estrutura em que os personagens vão se enterrando. Em *Pedro Páramo*, quando descobrimos que a narração vem de uma tumba, somos puxados para dentro da estrutura do romance e nos damos conta de que tudo que escutamos são as vozes dos mortos, tal qual Juan Preciado. Em *Sistema do tato*, quando descobrimos que os elementos dispostos ao longo do livro – o manual do imigrante, a enciclopédia, os papéis datilografados e as fotos familiares – fazem parte de um arquivo encontrado por Ania na casa, somos também colocados ao lado de Ania como leitores desses papéis e dessas recordações guardadas em uma caixa.

No entanto, se a narrativa procura não deixar que as palavras opaquem os silêncios, como aponta Costamagna em entrevista (Anabalón Tohá, 2019), talvez seja mais interessante deixar essa aproximação entre as obras sob um efeito fantasmagórico. É preciso tomar os murmúrios da modernidade e *murmurar*, buscar uma diferença para não cair na mesma armadilha que Juan Preciado, e, até esse momento, Ania.

No entanto, acredito que haja, em *Sistema do tato*, algumas formas a partir das quais se coloque uma separação. A primeira delas trata da ligação cada vez maior de Ania com Nélida e Agustín. Logo depois de Ania decidir que deveria desaparecer junto com seus antepassados, a campainha da casa em que se isolava toca e ela vai abrir:

Ela não sabe o que faz este homem na sua frente. Está deitada no chão e ele acaricia sua cabeça. Vê uma cara espinhenta, um rosto que perpetuou as marcas da adolescência até depois dos setenta anos. [...] Por um minuto pensa que é Agustín, mas ao abrir bem os olhos repara como a boca do homem se abre. E ouve: sou eu, o Gariglio, tudo bem? (Costamagna, 2020, p. 100).

O corte parece nascer através de Gariglio, o amigo-amante de Agustín, que entra como um elemento externo – à família, à casa – e que possibilita a separação entre esses personagens tão conectados em sua tragédia. Já desde o começo do romance Gariglio aparecia como responsável por um distanciamento da maldição familiar. Sua relação com Agustín representa um contraponto interessante na vida isolada do tio de Ania. Muitos amigos, chegam a ter o que é a única experiência amorosa que conhecemos de Agustín.

O gesto de separação segue ainda no fragmento em que Gariglio e Ania se encontram na casa dos avós. Ela, que havia desmaiado em meio aos delírios de enterrar-se junto aos mortos, retoma aos poucos a consciência:

Parece que cai, mas estou bem, ela diz, para dizer alguma coisa. O homem para de acariciar sua cabeça e ela confirma que não está sangrando. Não à vista, pelo menos. Não sabe se conseguiu abrir a porta e depois desmaiou ou se Gariglio forçou a entrada ou o quê. Obrigada, obrigada, obrigada, ela repete enquanto tenta despertar. Não diga tantas vezes obrigada, diz o homem. Depois lhe oferece um chimarrão. Ele a ela, não ela a ele. Em seguida ajeita a boina com um gesto doméstico, descontraído, como se fosse o dono da casa. Então, Ania põe ordem na situação. Levanta-se devagar, porém segura, vai à cozinha, coloca água no fogareiro e oferece uma cadeira à visita (Costamagna, 2020, p. 100).

O corte acontece também na própria cena, que se perde pelo desmaio de Ania. Gariglio,

que chega agindo como se a casa fosse sua, oferece um mate a ela e, mais uma vez, o narrador intercede separando os personagens. Ele oferece a ela, não ela a ele – o narrador precisa dizer. Dessa vez, essa inversão dos papéis esperados e a sobreposição entre as identidades parecem incomodar Ania, que aos poucos ordena a situação e retoma a agência da cena. Essa retomada parece fundamental e se reforça um pouco mais adiante:

Durante algum tempo, não falam, deixam que o fogo vá queimando o papel e o tabaco, que produza um som quase inaudível, o ruído que uma aranha faria tecendo uma teia ou eles mesmos deixando entrar e sair o ar de seus pulmões. Até que Ania quebra o hiato e pergunta onde fica aquele lugar de Internet (Costamagna, 2020, p. 101).

A ruptura desse momento em suspensão e a pergunta de Ania a retiram de dentro de casa e a levam para a rua. A entrada de Gariglio na casa e na cena parece ser responsável por romper essa identificação entre Ania e os mortos, levando-a a assumir a agência nessa recuperação. Daí em diante, há uma mudança na ação de Ania. O retorno ao Chile aparece novamente no seu horizonte: "Que ela também deveria fazer isso quando voltasse: mudar a voz, baixar um tom, tornar seu canto mais complexo" (Costamagna, 2020, p. 108). O "dever fazer" se desloca do "fundir-se a eles, ser eles" (Costamagna, 2020, p. 96), no ápice da conexão com os mortos, à possibilidade de regresso e de mudança.

Essa postura de deslocamento com relação à tradição nos leva de volta às novelinhas de terror. Se considerarmos que esses livros eram empréstimos de Gariglio, percebemos que são uma forma de ruptura com a identificação com a maldição herdada. A chegada desses livros cria uma espécie de caminho de herança que nasce com *Pedro Páramo*, passa por *Cem anos de solidão* e chega a *Sistema do tato*.

Enquanto a ligação do romance de Costamagna com os outros dois se faz pela adaptação dos enredos às historinhas de terror, o contato entre

a obra de García Márquez e a de Rulfo também é bastante claro e comentado pelo autor colombiano em uma conferência intitulada "Breves nostalgias sobre Juan Rulfo" (García Márquez, 1980). Como aprofundo em outra publicação (Belcastro, 2020), nessa homenagem, García Márquez se dedica a construir uma imagem grandiosa de Rulfo e afirma que "o escrutínio a fundo da obra de Juan Rulfo me deu por fim o caminho que buscava pra continuar meus livros" (García Márquez, 1980)⁹. O efeito arrebatador de *Pedro Páramo* sobre o então jovem escritor colombiano beira o inacreditável: "conseguia recitar o livro inteiro, de trás para frente, sem nenhum erro considerável, e conseguia dizer em que página da minha edição se encontrava cada episódio" (García Márquez, 1980). Por um momento, a imagem do García Márquez se sobrepõe à de Rulfo de tal forma que não é possível separá-los. Essa tentativa de engrandecer a Rulfo parece servir também ao desejo de criação de uma autofiguração autoral de García Márquez, como sugere Pineda Buitrago (2017) ao afirmar que nesse texto "mais que de Rulfo, García Márquez falou de si mesmo"¹⁰. A transformação de Rulfo em um monumento literário contribui, assim, para a construção da grandiosidade que ronda a própria figura de autor de García Márquez.

Acredito que essa construção monumental se afasta daquilo que se vê em *Sistema do tato*. O regresso de Ania a sua casa no Chile se dá sob a condição de "baixar um tom", deslocando-se do desaparecimento junto a seus mortos. É uma mudança fundamental com relação ao romance de Rulfo, em que Juan Preciado se vê arrastado diretamente para a própria cova. Não parece acaso, assim, a transfiguração de *Pedro Páramo* e *Cem anos de solidão* em histórias de terror para crianças. Histórias que são rejeitadas por Ania e que não parecem ter o efeito esperado sobre ela: "[...] os demônios dessas histórias nunca se instalaram verdadeiramente na cabeça de Ania. Eram básicos demais para serem levados a sério. Os de Névida, pelo contrário, sempre foram mais

⁹ As traduções de "Breves nostalgias sobre Juan Rulfo" (García Márquez, 1980) citadas aqui são minhas.

¹⁰ Tradução minha.

perigosos. Porque eram mais próximos e ficavam em família" (Costamagna, 2020, p. 113).

No entanto, se as novelinhas de terror são básicas demais para deixar marcas na menina, não parece ser possível dizer o mesmo sobre os rastros de *Pedro Páramo* em *Sistema do tato*. Talvez porque são mais próximos e familiares, talvez porque atuam muito além da reprodução do enredo. Acredito que, quando diz que a assombração do fantasma de Rulfo em seu romance não foi consciente, mas que Rulfo foi uma presença permanente nela como leitora (Anabalón Tohá, 2019), Alejandra Costamagna toma para si a parte que lhe cabe da herança rulfiana. Não o legado da grandeza da obra de Rulfo, mas sim o legado de uma estrutura faltante, em ruínas. Enquanto García Márquez afirmava a memorização completa da obra de Rulfo, Costamagna se esquece dele.

Aproximamo-nos, então, de uma noção de herança que pressupõe um caráter ativo daquele que a recebe. Freud (2012, p. 241), citando Goethe, nos lembra desse caráter de construção ativa das heranças: "Aquilo que herdaste de teus pais, conquista-o para que o possuas". Já Hannah Arendt (1997, p. 28), citando seu contemporâneo René Char, afirma que "Nossa herança nos foi deixada sem nenhum testamento". A herança, nessas palavras, aparece nas próprias afiliações que se materializam no ato de citar. Freud cita Goethe, Arendt cita Char. Em cada ato de citação, assume-se uma herança. A literatura de Goethe e Char aparece como base de onde partem outras formas de ler o mundo, como a psicanálise de Freud e a filosofia de Arendt, que constroem para si mesmos uma imagem de autor a partir dessas figuras das quais recebem a herança.

Além disso, não podemos esquecer que essas citações colocam a herança como uma necessidade de reapropriação disso que poderia ser entendido como uma mera passagem direta de pai para filho. Arendt afirma que as grandes revoluções do século XX falharam, o seu grande tesouro está perdido e nem nome possui. Segundo ela, é a esse tesouro que o poeta alude ao dizer que nossa herança não tem testamento.

O testamento,

[...] dizendo ao herdeiro o que será seu de direito, lega posses do passado para um futuro. Sem testamento ou, resolvendo a metáfora, sem tradição - que selecione e nomeie, que transmita e preserve, que indique onde se encontram os tesouros e qual o seu valor parece não haver nenhuma continuidade consciente no tempo, e portanto, humanamente falando, nem passado nem futuro, mas tão somente a sempiterna mudança do mundo e o ciclo biológico das criaturas que nele vivem (Arendt, 1997, p. 31).

Essa função nomeadora, normalmente vinculada às figuras paternas e maternas, aqui é deslocada para o próprio herdeiro. E, se não há testamento que conecte aquele passado a um futuro, como sugere o trecho, a única forma de herança que se faz possível é aquela construída por quem a recebe. Parece-me que assim podemos ler a transfiguração das obras de Rulfo e García Márquez nas novelinhas de terror. A obra de Costamagna faz uma espécie de paródia dos romances, os renomeia, desloca a condição terrível que em ambos aponta para o fim de uma estirpe: os filhos de Pedro Páramo, em Rulfo; os Buendía, em García Márquez. Ao distanciar-se dessa vocação terminal, tomando a expressão de Kamenszain (2016), *Sistema do tato* é o herdeiro que reconfigura a herança.

O caminho freudiano apontado parece seguir um desenvolvimento análogo. Já na citação de Goethe essa importância é clara, e no método freudiano isso se faz ainda mais presente, como se nota quando Peter Rudnytsky (2002, p. 329) ressalta:

A tradição não é simplesmente uma pré-condição na qual nós nos encontramos, mas nós mesmos a produzimos, na medida em que compreendemos e participamos da evolução da tradição e, dessa forma, continuamos nós próprios a determiná-la.

É interessante ressaltar que o esforço de Rudnytsky nesse momento é justamente buscar entender como Freud atua sobre as heranças literárias e filosóficas de Édipo para construir sua teoria.

Se seguimos pensando a herança pelo litoral

entre literatura e psicanálise, Tamara Kamenszain (2016) acrescenta um ponto importante à discussão: a autora comenta a atuação dos leitores críticos de Néstor Perlongher sobre sua obra, que alteram as filiações primeiras às quais o próprio autor se vinculava. Kamenszain sustenta:

Essa capacidade de descambar com relação à direção esperada, inclusive da que o próprio autor pode ter imposto a si mesmo, é a que permite por um lado gerar leitores não desejados ou não esperados, mas por outro também permite atrair a esse tipo de leitores que parecem aproximar-se mesmo contra seus próprios desejos (2016, p. 79)¹¹.

Ainda que esse tipo de leitura que desloca a tradição crítica em torno da obra seja até mesmo indesejada por Perlongher, sua própria escrita permite essa realocação da tradição de que supostamente se origina a obra. Ao estilo de "Kafka e seus precursores", de Jorge Luis Borges (2007), o que se coloca em jogo no texto de Tamara Kamenszain é a entrada de um terceiro elemento nesse jogo da tradição e da herança. A princípio, o texto de Borges (2007, p. 130) afirma que "cada escritor *cria* seus precursores". No entanto, o movimento não cessa aí, sendo necessária a entrada do terceiro elemento nessa relação de herança – o leitor: "Em cada um desses textos reside a idiosincrasia de Kafka, em grau maior ou menor, mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; ou seja, ela não existiria" (Borges, 2007, p. 129). A questão da herança, nessa lógica de escrita, não se dá completamente na relação entre o herdeiro e seu precursor, mas conta com a presença do leitor, que atua como terceiro nessa relação, para que ela exista de fato. É interessante observar que esse terceiro elemento da relação que permite a formação de uma herança se aproxima da função que exerce Gariglio. A herança como construção de uma leitura, no entanto, aproxima esse corte também de uma atuação estrutural, que vai além do enredo do romance, na construção de uma estrutura própria.

Nesse sentido, a estrutura em fragmentos, a

relação profunda com as ruínas, a sobreposição de narradores e pontos de vista que dificultam o encadeamento da narrativa, que poderiam ser considerados aproximações entre as estruturas de *Sistema do tato* e *Pedro Páramo*, também podem ser pensadas como diferenças fundamentais entre os romances. Para tornar mais claras essas separações, tenho antes que apresentar o final do romance e sua relação com a estrutura que se tem em mãos.

Retornamos agora ao momento em que Gariglio visita Ania e possibilita que ela saia para a rua e se separe da casa que parecia tragá-la como havia tragado Agustín e Nélide antes dela. Nessa saída, ela vai a um locutório acessar a internet pela primeira vez em Campana e encontra um *e-mail* com o assunto "Importante":

"Seu pai hospitalizado", escreveu Javier. Como se fosse um telegrama, o mais breve possível. Como se fossem os anos setenta e estivesse economizando o número de palavras. Três palavras de envio, custo zero. Três golpes secos, projéteis diretos no coração. O que custava colocar o verbo: está, esteve, estará. Seu pai *esteve* hospitalizado, não está mais. Calma, menina. Seu pai *estará* hospitalizado se você não voltar. Reaja, mulher. Seu pai *está* hospitalizado e não há nada mais a fazer. Sinto muito, filha (Costamagna, 2020, p. 119-120).

A mensagem é direta. É um corte que atua diretamente em Ania e a faz partir de Campana de volta ao Chile. A falta de um verbo parece retirar esse evento do tempo, mas também, ao mesmo tempo, pulveriza seus efeitos pelo presente, passado e futuro. Essa iminência da morte do pai força a saída do tempo encadeado e progressivo e, assim, espalha seus efeitos sobre toda a narrativa. É como se a fragmentação temporal que vem atuando no romance como um todo fosse uma espécie de eco dessa notícia.

Se antes a sobreposição de identidades colocava Ania como substituta do pai, agora ela precisa desvincular-se dele, colocar em ato um trabalho de luto por essa morte praticamente inevitável. Daí em diante, seus passos são certos e o caminho de volta para casa se faz quase sem desvios. O tempo estraçalhado pela notícia

¹¹ Todas as traduções de *Una intimidad inofensiva* são minhas.

do acidente do pai a coloca em um movimento contínuo de separação:

Quer voltar a ser ela mesma. [...] Tenta planejar o que fará nas próximas horas. Quer fazer uma lista, mas não sabe bem de quê. Decide que precisa agir, que precisa voltar. Não pode atrasar mais a decisão: precisa voltar com a mesma pressa da viagem de ida. Não mais substituindo o pai, senão a si mesma. O outro lado de si mesma que terá ficado aqui sem sua plena vontade (Costamagna, 2020, p. 126).

A lista aparece aí como uma maneira de estabelecer um contato com o tempo, de tomar para si algum controle sobre os próprios atos, que já não respondem, como antes, a um movimento automático ou exterior.

3 Um arquivo familiar

De forma semelhante, acredito, atuam as fotografias no romance. Por vezes relacionadas aos fragmentos diretamente anteriores ou posteriores, nem sempre elas têm uma relação direta com o narrado, acrescentando outras possibilidades de leitura do que havia sido a vida dessa família. São fotos que frequentemente se opõem à lógica da tragédia familiar. Nelas podemos ver momentos felizes, como a ida da família a Mar del Plata, que repetidas vezes aparece nos trechos narrativos como o lugar mais distante a que já foi Agustín. Essas imagens são fotos amadoras, de um álbum familiar, como os que qualquer família pode ter. Sua função, portanto, se distancia daquela reservada à fotografia artística em uma lógica da especificidade dos campos da arte.

A inclusão delas no romance questiona também o próprio lugar da literatura como campo específico. Sobre essas obras que tensionam os limites da especificidade dos campos artísticos tradicionais, Florencia Garramuño (2014, p. 11-12) comenta:

Frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros – em todos os sentidos do termo – e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer

definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se.

Nesse sentido, é especialmente interessante que *Sistema do tato* assuma uma estrutura extremamente diversa em sua natureza, formada por momentos narrativos, fotografias, anotações. É uma forma de compartilhar esse desconforto permanente com qualquer forma de pertencimento e uma estrutura que se aproxima, portanto, daquilo que vínhamos lendo como o afastamento de uma tragédia familiar, por parte de Ania, ou como a reconfiguração da tradição literária, a partir da leitura das novelinhas de terror. São três diferentes maneiras de deslocar o pertencimento: à família, à tradição literária e à própria literatura como forma específica. No entanto, acredito que seja importante ressaltar que esse deslocamento não quer dizer uma negação total desses elementos. É na reorganização do arquivo que se constroem formas de estar e não estar na família, na tradição e na literatura; formas de reconstruir e tornar própria a herança que se recebe.

Por isso é tão importante que a estrutura de arquivo tome um lugar central no romance, não só na condição de material ao qual o leitor tem acesso, mas também como o material que Ania encontra na casa de sua família. Se no romance de Rulfo as vozes emergem do chão de Comala e os fantasmas vêm e vão da cena narrativa à revelia de qualquer controle, no romance de Costamagna esse tipo de emersão de vozes e memórias também existe, mas em grande parte o arquivo é construído e organizado em um gesto autoral. É nessa organização que temos um vislumbre desse lugar ativo que pode voltar a ser ocupado. É a diferença entre *anamnesis* (memória involuntária) e *hupómnema* (memória consciente e arquivadora), comentada por Jacques Derrida em *Mal de arquivo*:

Não esqueçamos jamais esta distinção grega entre *mneme* ou *anamnesis*, por um lado, e *hupómnema*, por outro. O arquivo é hipomnésico. E notemos de passagem um paradoxo decisivo sobre o qual não teremos tempo de nos deter mas que condiciona sem dúvida toda esta proposta: se não há arquivo sem consignação em algum *lugar exterior* que assegure a possibilidade de memorização, da

repetição, da reprodução ou da reimpressão, então lembremo-nos também que a própria repetição, a lógica da repetição, e até mesmo a compulsão à repetição, é, segundo Freud, indissociável da pulsão de morte. Portanto, da destruição. Consequência: diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe à destruição e, na verdade, ameaça de destruição [...] (2001, p. 22-23).

Derrida ressalta justamente as forças opostas que se colocam em ato na construção de um arquivo. A necessidade de memorização, de repetição, paradoxalmente deixa exposta a ameaça a sua própria destruição. O arquivo, ao selecionar, organizar e arquivar, salva e destrói o objeto arquivado. É relevante que o próprio Derrida coloque isso em ato em seu texto a partir de inumeráveis vezes em que aponta para o limite físico da sua escrita. Nesse fragmento seu citado, por exemplo, fala-se de "um paradoxo decisivo sobre o qual não teremos tempo de nos deter" (Derrida, 2001, p. 22). O leve estranhamento que pode causar uma menção tão clara ao limite do texto escrito se faz mais intenso na repetição incessante dessa estratégia, ao longo do livro¹². Muitas dessas vezes, esse limite aponta para outros de seus escritos – "Uma vez que já expliquei este ponto em *Espectros de Marx*, mesmo se esta distinção for ainda frágil e enigmática, permito-me, para ganhar tempo, dá-la por compreendida" (Derrida, 2001, p. 51) – ou ainda sem sequer indicar onde a discussão foi desenvolvida:

(Tento mostrar em outro lugar, e não posso me deter aqui, que cada vez que a palavra "unheimlich" aparece no texto freudiano – e não apenas no ensaio que tem este título, *Das Unheimlich* –, podemos localizar uma indomável indecidibilidade axiomática, na epistemologia, na lógica, na ordem do discurso e dos enunciados téticos ou teóricos; e o mesmo acontece, de maneira bastante significativa também, em Heidegger) (Derrida, 2001, p. 62).

Essa necessidade de colocar em primeiro plano os buracos do texto responde justamente a essa lógica arquivista, não apenas como tentativa de salvação daquilo que é arquivado,

mas também como impossibilidade de salvação. Esses três exemplos citados aqui contribuem especialmente para o paradoxo.

No primeiro caso, logo depois de um imperativo de memória – "Não esqueçamos jamais [...]" (Derrida, 2001, p. 22) –, vem o "paradoxo decisivo sobre o qual não teremos tempo de nos deter [...] diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe à destruição" (Derrida, 2001, p. 22-23). Deter-se sobre o paradoxo de modo algum quereria dizer resolvê-lo. No entanto, deixando-o de lado, ele se faz presente na própria forma do texto.

O segundo fragmento citado também parece relevante e, apesar de apontar diretamente ao texto a que se faz referência – *Espectros de Marx* –, Derrida opta por deixar fora da construção argumentativa uma distinção, em suas palavras, frágil e enigmática, dando-a por compreendida. Não parece acaso que, mesmo quando a localização no arquivo é possível, ela aponte para a fantasmagoria.

O último fragmento citado faz referência a um *outro lugar* e uma impossibilidade de origem incerta. Se nos outros dois o que justificava os buracos no texto era a falta de tempo, neste terceiro é um *não poder* puro e direto. Além disso, é mencionado o *unheimlich* freudiano e a indecidibilidade de que se fala no fragmento se estende à própria forma do texto derridiano. Não aqui, mas em outro lugar. Não aqui, mas lá. Não aqui e talvez em lugar nenhum. Nesse constante deslocamento, o arquivo, como o próprio Derrida sugere em um fragmento já comentado, se dobra sobre si mesmo e se abre a partir do futuro (Derrida, 2001, p. 88).

Esse autoarquivamento, em um deslocamento constante a outro lugar e tempo, nos leva de volta a *Sistema do tato*. Acredito que, no romance, a questão do arquivo esteja justamente nesse movimento entre sua organização material e seu lançamento a outro espaço e tempo. Os papéis a que temos acesso são resultado de cruzamen-

¹² Esse tipo de estrutura que ao mesmo tempo indica o limite físico da linguagem e aponta para outros elementos do arquivo derridiano aparece também nas páginas 24, 34, 43, 51, 62, 64, 82, 96 e 102. Esse breve levantamento não tem a intenção de ser exaustivo, mas sim a de demonstrar a recorrência dessa estratégia textual autoarquivadora.

tos: a migração de Nélide da Itália à Argentina, a do pai de Ania da Argentina ao Chile, a de Ania do Chile à Argentina. São documentos que se opõem à narrativa de imobilidade e igualdade entre os membros dessa família, que constroem a tragédia familiar já apresentada.

A própria estrutura do arquivo coloca em evidência esse choque entre os seus documentos e a possibilidade de outras leituras, abrindo-se *a partir* do futuro, como sugere Derrida. Há, nesse *a partir*, uma espécie de inversão temporal fundamental para o arquivo, que não se abre do presente *para* o futuro, mas sim *a partir* do futuro. Parte-se do futuro em direção ao presente ou ao passado, desloca-se o tempo, e os efeitos dessa diacronia podem ser vistos nos próprios elementos arquivados. Se retornarmos ao caminho de Ania para fora de Campana, no último fragmento do livro, depois da notícia sobre o acidente de seu pai, vemos aí representada sua relação com o arquivo:

Arruma os pertences de Nélide e Agustín exatamente como os encontrou, na mesma caixa, exceto pelos cadernos de datilografia. Guarda o primeiro, de 1970, em sua mala de mão. Quando já está com tudo pronto, pendura de volta as fotos da família na parede. Só fica com o retrato do pai (Costamagna, 2020, p. 135).

O romance, nesse ponto, evidencia seu caráter ficcional. Na narrativa de Ania, o arquivo é deixado e dele são salvos apenas os primeiros cadernos de Agustín e uma foto de seu pai quando criança. A volta autoficcional se desfaz e a ficção se faz necessária. Até certo ponto, a sobreposição entre Alejandra Costamagna e Ania Coletti é bastante perceptível, não só pela repetição das primeiras letras dos nomes, mas também pela história familiar da autora, muito próxima à de Ania. A autora chega até mesmo a dizer que havia começado a escrita com seu próprio nome no lugar da personagem principal até que se deu conta de que desprender-se de seu próprio nome e do desejo de contar o passado lhe davam uma liberdade criativa importante (Zúñiga, 2019). Esse é um movimento de separação que se concretiza no fim do romance. Se Ania não levasse consigo o arquivo de sua família, não poderia ter escrito

esse romance. Como mais um sinal dessa divisão profunda entre autora e personagem – e também da criação de ambas as categorias como ficção –, é possível ler, por exemplo, o uso ininterrupto da terceira pessoa nos fragmentos narrativos ou a intervenção da voz narradora como forma de separação entre os personagens cuja tendência era sobrepor-se entre eles mesmos.

É importante ressaltar que tal separação, em um momento tão marcado pelas discussões sobre o retorno do *eu* e pela noção de pós-autonomia, não significa o retorno a uma noção do campo literário como completamente autônomo. É uma separação entre autora e personagem que se faz sentir numa coexistência de duas formas distintas de estar na linguagem. A autoria não se dá baseada em uma noção do *eu* como portador de características essenciais que o configuram como unidade básica da identidade. Pelo contrário, é na linguagem que se configura sua atuação. A figura da autora vai se formando a partir da relação com a tradição literária, nas reconfigurações de *Pedro Páramo* e *Cem anos de solidão*, nas palavras que costuram as páginas desse arquivo de papéis soltos, no trabalho minucioso com a linguagem.

Tratando da figuração autoral, Julio Premat afirma que

[...] o autor se situa, diante de sua obra, nas três posições do triângulo edípico: é o pai, já que lhe dá seu nome e fixa suas regras; é a mãe, já que a engendra, nas suas entranhas; é o filho, já que sua existência enquanto autor está determinada pela aparição prévia da obra. Ora, o autor é uma figura inventada pela sociedade e pelo sujeito, da mesma forma que é um efeito textual (2008, p. 26).

Por um lado, o autor é entendido como um efeito textual, ou seja, é nos traços do texto que percebemos sua atuação. A organização do arquivo familiar, os cortes nos trechos narrativos, a atuação do narrador como uma maneira de separar os personagens que se sobrepõem ao longo da obra são elementos em que se veem as impressões digitais dessa autora. Por outro lado, se o autor se situa nas três posições do triângulo edípico, como sugere o trecho acima,

somos levados novamente à sobreposição das identidades familiares e, portanto, a uma relação aparentemente paradoxal: ao mesmo tempo que a construção de uma imagem de autora funciona, ao longo do romance, como uma forma de separação, ela também está sob o efeito das relações edípicas.

Parece haver, então, um descompasso na figuração autoral no romance, o que não me parece um problema, já que ao longo de toda a obra ele se faz presente. Há um desencontro, por vezes, entre a forma do romance e o conteúdo da narrativa. Enquanto no plano do enredo Ania a princípio repete a tragédia familiar, no plano estrutural a separação já está dada desde o começo. A atuação do narrador, a colagem dos elementos do arquivo, a construção autônoma que o leitor é obrigado a fazer são algumas das formas de separação que se ativam a partir da estrutura do romance. O *abrir-se a partir do futuro* do arquivo derridiano se efetiva no romance justamente por essa narração que acontece em outro tempo e sob outra lógica, como uma promessa que só poderia se concretizar *depois*, como a lista do que fará nas próximas horas ou o jardim que fecha o romance.

Uma nova encadernação – um jardim futuro

De repente lhe ocorre que a origem de seus problemas está em não ter um jardim. [...] E que sem jardim nem pássaros nem teclados nem mares abertos onde deixar a mente de molho tudo se torna improvável. Mas está certa, certíssima, de que num futuro próximo, depois que tudo isso passar, terá um jardim e o regará com esmero. Como se fosse um pequeno campo do interior, um território livre de lembranças e de sangue. Ela o regará com o sistema do tato, como se fosse um coração desfalecido, com zelo de taquígrafo. E em certas noites terá a impressão de ouvir o canto de um tilonorrinco ou a voz de seu pai. [...] E ela irá se levantar de madrugada e ajustar a mangueira e abrir a torneira e deixar que a água corre sobre os tufo de capim e vá lavando uma poça que desenhará, gota a gota, os contornos de uma laguna, os contornos de uma lacuna própria (Costamagna, 2020, p. 136-137).

Se o romance se abre com uma negação do futuro – “Não vai ler, pensa Agustín. A chilena

não vai ler” (Costamagna, 2020, p.9) –, ele se fecha com planos concretos para o futuro. Passa-se de *improvável* de não ler, não ter um jardim, a *estar certa, certíssima*, além de uma sucessão de verbos no futuro que tratam dessa criação e manutenção de um jardim. Essa sequência de períodos encadeados faz lembrar aquelas já desaparecidas repetições das orações subordinadas sem as principais, começando diretamente com o “que”. Aqui é outro tipo de repetição, mais estruturada, mais planejada. O encadeamento se faz possível e a ruína da linguagem, de alguma forma, se vê reconstruída.

Parece interessante pensar *Sistema do tato* como um processo de reconstrução sobre ruínas, que têm relação direta com os fragmentos narrativos e com uma estrutura linguística cuja atuação é importante ao longo da obra. A própria estrutura fragmentária e plural do romance aponta para essa ruína. Por outro lado, existe um movimento de separação da tragédia familiar, de construção de uma memória que não apague os traços daqueles que por ali passaram, mas que possa olhar para eles sem ter de enterrar-se ao seu lado. É o resultado da encadernação do arquivo, dessa organização em uma ordem determinada e subjetiva que indica o caminho de leitura. O paradoxo da coexistência dessas duas vertentes não se resolve, de maneira nenhuma. No entanto, a sua beleza parece estar, justamente, em abandonar a univocidade da repetição obsessiva da pulsão de morte para a multiplicidade de possibilidades. Ania parece dar-se conta disso e projeta a sua própria salvação na criação de um jardim. Se ela de fato inventou seu jardim, nunca saberemos. O que existe é o romance de Costamagna. E não seria o romance uma espécie de jardim?

Referências

ANABALÓN TOHÁ, Constanza. Alejandra Costamagna: 'Me interesaba mucho que las palabras no fueran a opacar al silencio'. *Carajo*: revista de literatura, [s. l.], 2019. Disponível em: <https://carajo.cl/alejandra-cos-tamagna-me-interesaba-mucho-que-las-palabras-no-fueran-a-opacar-al-silencio/>. Acesso em: 14 nov. 2025.

ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o Futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BELCASTRO, Guilherme. As formas e os fins de uma homenagem. *Alea*, [s. l.], v. 22, n. 2, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/40460>. Acesso em: 14 nov. 2025.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012. p. 241-252. Originalmente publicado em 1939.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COSTAMAGNA, Alejandra. *Sistema do tato*. Trad. Mariana Sanchez. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

DEMANZE, Laurent. *Encres orphelines*. Paris: José Cortis, 2008.

DEMANZE, Laurent. Le recit de filiation aujourd'hui. *Revista Lire au lycée professionnel*, [s. l.], v. 67, 2012. Disponível em: <https://shs.hal.science/hal-00680105/>. Acesso em: 14 nov. 2025.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FREUD, Sigmund. O esclarecimento sexual das crianças. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. v. 8. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2015a. Originalmente publicado em 1907.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. Originalmente publicado em 1919.

FREUD, Sigmund. O romance familiar do neurótico. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. v. 8. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2015b. Originalmente publicado em 1909.

FREUD, Sigmund. Sobre as teorias sexuais infantis. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. v. 8. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2015c. Originalmente publicado em 1909.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. v. 11: Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 13-244. Originalmente publicado em 1913.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. v. 8. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2015d. Originalmente publicado em 1905.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Breves nostalgias sobre Juan Rulfo. *Proceso*, [s. l.], 27 sept. 1980.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 1996. Originalmente publicado em 1967.

GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KAMENSZAIN, Tamara. *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.

PINEDA BUITRAGO, Sebastián. Literatura y poder: García Márquez en México (1961-2014). *Latinoamérica*, [s. l.], n. 65, p. 11-33, 2017.

PREMAT, Julio. Fin de los tiempos, comienzos de la literatura. *Revista Eidos*, [s. l.], n. 24, p. 104-123, 2016.

PREMAT, Julio. *Héroes sin atributos: Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, Origens do romance*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

RUDNYTSKY, Peter. *Freud e Édipo*. Trad. Maria Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

VIART, Dominique. El relato de filiación. Ética de la restitución contra *deber de memoria* en la literatura contemporánea. Trad. Macarena Miranda. *Cuadernos Lírico*, [s. l.], n. 20, 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lirico/8883>. Acesso em: 14 nov. 2025.

VIART, Dominique. Filiaciones Literarias. Trad. Blas Matamoro. *Cuadernos Hispanoamericanos*, [s. l.], n. 591, set. 1999.

ZÚÑIGA, David. Alejandra Costamagna: 'Esta novela visibiliza sobre todo el desarraigo, tan urgente hoy'. *La tercera*, [s. l.], 2019.

Guilherme Belcastro

É professor adjunto da Universidade de Pernambuco, Campus Petrolina. Tem graduação em Letras: Português/Espanhol pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestrado e doutorado em Ciência da Literatura (Teoria Literária) pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ.

Endereço para correspondência**GUILHERME BELCASTRO**

Universidade de Pernambuco – *Campus* Petrolina

Rodovia BR 203, Km 2 s/n

Vila Eduardo, 56328900

Petrolina, Pernambuco, Brasil

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