



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 31 – dezembro de 2023**

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2023i31p199-217>

**Literatura, ruína e memória em *O arquivo das crianças perdidas*, de  
Valeria Luiselli**

**Literature, ruin, and memory in *Lost Children Archive*, by Valeria  
Luiselli**

*Marcos César de Paula Soares\**

#### **RESUMO**

Este ensaio propõe uma análise do romance *O arquivo das crianças perdidas*, da escritora mexicana Valeria Luiselli, que se volta para a questão das crianças migrantes detidas na fronteira entre os Estados Unidos e o México. Nossa hipótese interpretativa é que o romance tematiza as dificuldades de narrar a complexidade de uma alteridade radical a partir do ponto de vista restrito da narradora, uma jornalista mexicana que viaja com a família pela região da fronteira. Nossa conclusão é que o romance faz uma crítica da ideia da inclusão social por meio da multiplicação de discursos culturais. Para isso, utilizaremos reflexões teóricas de autores que pensaram as relações entre memória e literatura, tais como Walter Benjamin, Dolf Oehler e Fredric Jameson, entre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romance contemporâneo; Arquivo; Migração; Alteridade; Literatura mexicana

#### **ABSTRACT**

This essay proposes an analysis of the novel *Lost children Archive*, by the Mexican writer Valeria Luiselli, which focuses on the issue of migrant children detained on the border between the United States and Mexico. Our interpretative hypothesis is that the novel thematizes the difficulties of narrating the complexity of a radical alterity from the restricted point of view of the narrator, a Mexican journalist who travels with her family through the border region. Our conclusion is that the novel expresses criticism of idea of social inclusion through the multiplication of cultural discourses. In order to do so, we will use theoretical reflections of authors who wrote about the relationship between memory and literature, such as Walter Benjamin, Dolf Oehler and Fredric Jameson, among others.

**KEYWORDS:** Contemporary novel; Archive; Migration; Otherness; Mexican Literature

---

\* Universidade de São Paulo – USP; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês – São Paulo – SP – Brasil – [mcpsoare@usp.br](mailto:mcpsoare@usp.br)

Um dos mais celebrados romances publicados nos Estados Unidos nos últimos anos, *O arquivo das crianças perdidas* (2019), de Valeria Luiselli, se debruça sobre um tema atualíssimo: a detenção de centenas de crianças migrantes na fronteira entre o México e os Estados Unidos, como resultado da política de “tolerância zero” do ex-presidente Donald Trump. Durante todo o ano de 2018, os noticiários mostraram crianças separadas de suas famílias em condições infames de encarceramento e dividiram a opinião pública no país. No momento da escrita deste ensaio, novos embates violentos entre a guarda nacional, a máfia mexicana e os migrantes voltaram a aparecer na imprensa, mostrando que o governo “liberal” de Biden está longe de encontrar uma solução para o problema. A urgência do assunto tem a ver não apenas com motivos humanitários, que por si só já exigiram nossa atenção, mas também com o fato de que as medidas de Trump fazem parte de um pacote mais amplo, em que se formulam os pilares de uma nova hegemonia da direita ultraradical, fundada em princípios xenófobos. O alcance da questão é, portanto, global e nos interessa também no Brasil.

O interesse de Luiselli pelo assunto se explica em parte por fatores pessoais: a escritora nasceu na cidade do México, em 1983, e se mudou para os Estados Unidos ainda na infância. Seus primeiros romances, *Los ingravidos* (2011) e *La historia de mis dientes* (2013), publicados no Brasil com os títulos *Rostos na multidão* e *A história dos meus dentes*, foram escritos em espanhol. *O arquivo das crianças perdidas* é seu primeiro trabalho redigido originalmente em inglês. Logo de saída, fica evidente que alguns elementos biográficos comparecem na caracterização da personagem central e narradora de boa parte do romance. Trata-se de uma jornalista mexicana que vive em Nova York e que viaja com a família – marido e duas crianças – pelo Sul profundo dos Estados Unidos até a fronteira com o país vizinho. Também certa polifonia linguística (inglês e espanhol), assim como o interesse pela literatura mundial, que pontuará a viagem na forma de histórias, comentários e citações de diversas obras, aproximam personagem e escritora (Luiselli fez doutorado em Literatura Comparada na Universidade de Columbia).

Visto dessa perspectiva, o romance incorpora traços das chamadas “narrativas do Eu”, de forte inclinação autobiográfica, em grande evidência no mercado editorial recente, principalmente a partir do isolamento imposto pela pandemia. Tal produção revela uma época que tem obsessão pelas dinâmicas e imperativos da vida privada (quando não de sua espetacularização) e pode enfrentar dificuldades em mapear os liames entre a subjetividade e sua dimensão coletiva. Como veremos, o romance vai transformar tal dilema em princípio compositivo. De fato, esferas pessoais e coletivas se acotovelam

no desenrolar da trama, pois, em paralelo com o tratamento do tema das crianças migrantes, de evidente amplitude histórica, parte considerável do enredo tratará dos problemas afetivos que separam as quatro personagens principais. A protagonista e seu marido se conheceram em uma pesquisa financiada pela Universidade de Nova York, cujo objetivo era registrar em áudio e catalogar a diversidade linguística da cidade. Na realização do projeto, encontram falantes de mais de 200 línguas, das mais variadas origens e etnias, todos com muitas histórias para contar. O contato serve para aguçar seu interesse pela alteridade cultural e linguística dos entrevistados. Decidem se casar e cada um traz para o novo núcleo familiar uma criança de um relacionamento anterior: ele, um menino de 11 anos; ela, uma menina de cinco.

Entretanto, quando a pesquisa chega ao fim, dando notícia sobre as condições precárias do trabalho do intelectual “independente”, cada um está interessado em seguir rotas pessoais e profissionais possivelmente diversas. Ele quer iniciar um estudo sobre os territórios habitados pelos últimos Apaches e o extermínio das populações nativas em solo norte-americano desde o início da colonização; ela decide investigar a questão dos migrantes latinos, enquanto auxilia uma amiga a obter informações sobre suas filhas, enviadas pela avó, do México, e detidas em alguma prisão no Texas. Os motivos da viagem fazem confluír, portanto, o desejo de fortalecer laços interpessoais com a necessidade de circulação pelo país em busca da valorização financeira dos sujeitos envolvidos, mas por meio de uma atividade que dribla as restrições do trabalho alienado. A relativa coincidência geográfica que une tais intenções permite, talvez pela última vez, que o grupo siga o mesmo trajeto. O primeiro parágrafo do romance relata a partida da família:

Bocas abertas para o sol, eles dormem. Menino e menina, testas peroladas de suor, bochechas vermelhas e raiadas de branco com saliva seca. Ocupam todo o espaço na parte de trás do carro, espalhados, como oferendas de braços e pernas, pesados e flácidos. Do banco do copiloto, olho de relance para verificar se estão bem, depois me viro e analiso o mapa. Avançamos na lava lenta do tráfego rumo aos limites da cidade, atravessamos a ponte GW e nos fundimos na rodovia interestadual. Acima de nós, um avião passa e deixa uma cicatriz longa e reta no palato do céu sem nuvens. Ao volante, meu marido ajeita o chapéu e seca a testa com as costas das mãos (Luiselli, 2019, p. 12).

Nesse trecho, o contexto doméstico, aparentemente trivial, parece prevalecer. O afastamento do caos urbano e a proximidade física no interior do veículo indicam o isolamento do núcleo familiar do resto do mundo e o interesse de focar em questões de

cunho pessoal. Entretanto, uma leitura mais atenta revela a centralidade das crianças já na primeira frase, o que remete o leitor ao título do romance. Dessa nova perspectiva, é curioso que os corpos infantis sejam descritos como “pesados” e “flácidos”, em pedaços – testas, bochechas, saliva, braços, pernas –, criando um núcleo simbólico em torno da sugestão de intensa vulnerabilidade física, adensada por uma metáfora peculiar, a “cicatriz longa e reta no palato do céu”.

Ademais, a passagem ativa tanto as convenções do *road movie*, quanto o tema da mobilidade geográfica para o Oeste, mas o movimento é lento e difícil (“avançamos na lava lenta do tráfego rumo aos limites da cidade”). A viagem, portanto, não promete as equações usuais entre o deslocamento geográfico, a abertura das fronteiras e a dissolução das restrições sociais, mitos fundadores da nação. Ao mesmo tempo, a menção ao mapa, que retornará diversas vezes no desenrolar da fábula, indica a lacuna entre a representação gráfica, generalizante e aparentemente objetiva, e a experiência física individual de estar no espaço (a sensação de calor e tédio, a velocidade reduzida). Finalmente, o avanço do automóvel é apequenado não apenas pela “lava” do tráfego, mas também pela passagem do avião no céu, que mostra que as estradas já indicam rotas pré-estabelecidas e que a liberdade de escolha de caminhos é uma ilusão. Em resumo, logo no início, fatos sociais e pessoais se aproximam e se afastam, mesclando-se em uma tessitura plena de significados em potencial. No final do romance, as restrições e limites que atuam em ambas as esferas – a pessoal e a pública – convergem e revelam sua efetividade: o núcleo familiar se dissolve com a separação do casal, enquanto as meninas mexicanas são encontradas mortas no deserto.

As modulações presentes nessa passagem de abertura vão ressurgir com variações significativas em diversos pontos do enredo, produzindo, a cada passo, esclarecimentos sobre seus elementos centrais. Essa estrutura em espiral faz com que o avião, por exemplo, reapareça em um trecho no qual a família testemunha a deportação de crianças em um aeroporto no interior do país:

Estacionamos em uma faixa de cascalho. À nossa direita há um longo gradil de arame e, do outro lado da cerca, uma pista na qual vemos um avião de pequeno porte, uma escadaria embutida acoplada a sua única porta. Não é um avião comercial, mas também não é um avião militar. De fato, parece um avião particular (um avião americano, fabricado na América). Saímos do carro para o calor denso, o sol do meio-dia batendo em nós. A menina está dormindo no banco de trás, então deixamos duas portas abertas para permitir que o ar sopra através do carro. [...] São todas crianças. Meninas, meninos: uma atrás da outra,

sem mochilas, nada. Marcham em fila indiana, dando a impressão de que se renderam, prisioneiros silenciosos de alguma guerra em que nem sequer chegaram a lutar. Não são 'centenas', como ouvimos dizer, mas contamos quinze, talvez vinte. Devem ser elas. Na noite anterior, foram transportadas de um centro federal de treinamento policial em Artesia para este pequeno aeroporto na rodovia estadual 559. Agora caminham em direção ao avião que os levará de volta ao sul. Se não tivessem sido capturadas, provavelmente teriam ido morar com a família, frequentado uma escola, *playgrounds*, parques. Mas em vez disso serão removidas, transferidas, apagadas porque não há lugar para elas neste vasto país vazio (Luiselli, 2019, p. 202-203).

Nesse ponto, a descrição do evento ultrajante procura garantir nossa adesão subjetiva à premência do tema, incitando nossa indignação, enquanto ativa ressonâncias políticas de grande alcance. No mesmo passo, introduz uma série de inquietações. Será a ênfase na reação subjetiva, da narradora e dos leitores, apta a fornecer uma visão totalizante da questão, em um momento de dissolução dos consensos até em torno dos direitos mais elementares (saúde, educação, cidadania universais)? Talvez não sejam comparáveis as vidas das crianças em viagem com os pais às daquelas encarceradas. Tal questão ganha relevância na medida em que a passagem tematiza o impasse, pois os eventos são observados não apenas pela mãe indignada, mas também pelo filho pequeno, que olha a cena através de binóculos e a fotografa com uma câmera Polaroid. Prevalecerá a consciência da catástrofe ou certa função lúdica (estética) do olhar? Se a observação produz empatia com os destinos das crianças vistas de uma distância segura, por trás do gradil de proteção, será suficiente para narrar determinações mais amplas – sociais, históricas, econômicas – que entram em jogo na deportação?

Talvez também nós, leitores, estejamos condenados a permanecer do “outro lado da grade”, *voyeurs* comovidos, mas irremediavelmente apartados da experiência das vítimas. Teria a literatura um papel relevante de intervenção nesse contexto? Ainda dessa perspectiva, será a tradução da palavra empregada pelas autoridades no romance, “remoção”, em uma multiplicidade de termos mais variados e eloquentes (“removidas, transferidas, apagadas”) suficiente para dimensionar o problema? O risco de um hiato ou de uma insuficiência insuperável entre a riqueza da expressão discursiva e a pungência do Real formará parte do horizonte do romance e se transformará em um ponto de fuga que organiza os materiais mobilizados.

Seja como for, a trama que se inicia com a viagem promete um arejamento de perspectivas. A mera junção entre os temas (as populações nativas, os migrantes mexicanos), enfeixados a partir do ponto de vista de uma narradora mexicana, indica a

centralidade das questões identitárias, aquelas não contempladas pelos relatos e pela historiografia oficial, vistas de ângulos múltiplos (gênero, etnia, raça e classe). Descrevendo o identitarismo como um dos resultados progressistas das batalhas culturais e políticas empreendidas nos anos 1960, Fredric Jameson resume:

O processo [de centralidade das identidades] pode ser [...] descrito de várias maneiras, cada qual implicando uma determinada ‘visão da história’ [...]. Pode ser encarado como um capítulo completo e decisivo da concepção crociana da história como história da liberdade humana; ou entendido como um processo mais classicamente hegeliano da conquista da autoconsciência de si pelos povos oprimidos; ou explicado com base em uma concepção da nova esquerda pós-lukacsiana, ou mais marcusiana, da emergência de novos ‘sujeitos da história’ que não são uma classe (negros, estudantes, povos do Terceiro Mundo); ou finalmente esclarecido por alguma noção pós-estruturalista, de inspiração foucaultiana [...] da conquista do direito de falar com uma nova voz coletiva, nunca antes ouvida nos palcos do mundo, e da concomitante supressão dos intermediários (liberais, intelectuais do Primeiro Mundo) que até aquele momento se davam o direito de falar em seu nome; tudo isto sem esquecer a retórica propriamente política da autodeterminação ou da independência, ou ainda aquela outra, mais psicológica e cultural, das novas ‘identidades’ coletivas (Jameson, 1992, p. 85-86).

Tal avaliação teórica nos interessa não apenas por sua relevância no que toca o direito de expressão das vozes oprimidas, tema evidente do livro de Luiselli, mas também pela luz que joga no aspecto “culturalista” do debate, como insiste Jameson na passagem anterior. O romance insistirá na reflexão sobre os alcances e limites da inclusão por meio da multiplicidade de discursos culturais. Já no início, a narradora assinala que a abertura que almeja não se dá no vácuo, mas em contextos específicos, historicamente determinados. Sobre as gravações sonoras a respeito das crianças migrantes, ela hesita, em chave autorreflexiva, demonstrando uma consciência aguda do processo produtivo de discursos e narrativas:

Preocupação política: como um documentário radiofônico pode ser útil para ajudar mais crianças sem documentos a encontrar asilo? Problema estético: por outro lado, por que uma peça sonora, ou, aliás, qualquer outra forma de narrativa, deve ser um meio para um fim específico? Eu deveria saber, a essa altura, que o instrumentalismo, aplicado a qualquer forma de arte, é uma maneira de garantir resultados que são verdadeiramente uma porcaria: material pedagógico ligeiro, romances moralistas para jovens adultos, arte enfadonha em geral. Hesitação profissional: mas, pensando bem, a arte pela arte não é o mais das vezes uma exibição absolutamente ridícula de arrogância intelectual? Preocupação ética: e por que pensar que posso ou devo produzir arte

com o sofrimento alheio? Preocupação pragmática: eu não deveria simplesmente documentar, como a jornalista séria que eu era quando comecei a trabalhar em produção de rádio e som? Preocupação realista: talvez seja melhor manter as histórias das crianças o mais longe possível da mídia, porque quanto mais atenção uma questão potencialmente controversa recebe na mídia, mais suscetível está de se tornar politizada, e, nestes tempos, uma questão politizada não é mais uma questão que exige urgentemente um debate engajado na esfera pública, mas sim uma carta na manga que partidos políticos usam de forma frívola como trunfo para levar adiante as próprias pautas (Luiselli, 2019, p. 92-93).

Além dos dilemas elencados na passagem anterior, todos relevantes como análise dos impasses que marcam a produção cultural exigente na contemporaneidade, o romance tratará de mapear outros entravamentos. Um deles ganha força no desenvolvimento de um tema que já surge no trecho acima, a saber, as narrativas oficiais sobre os migrantes, que encontram formulação em notícias de jornal e rádio com as quais a narradora topa durante a viagem. A família está atravessando o “Cinturão da Bíblia”, o território ao Sul do país que se tornara um bolsão das ideologias conservadoras à direita do espectro político. De fato, em meio às convulsões da década de 1960, a região viu o surgimento de “políticas revanchistas”, a expressão ideológica de setores da classe trabalhadora que viam na expansão das batalhas em torno das questões culturais, raciais e sexuais uma perda significativa de seu espaço na vida nacional. Em sua primeira campanha para a presidência em 1960, o conservador Richard Nixon havia explicitado sua vontade de construir uma coalizão que congregasse os “pequenos homens esquecidos”. Essa “maioria silenciosa” dava mostras claras de desilusão com as pautas liberais do Partido Democrata, compostas pelo incentivo tanto à revolução dos costumes quanto à internacionalização da economia, regida pelos imperativos da Guerra Fria. Algumas décadas mais tarde, o historiador Thomas Frank retomou a discussão sobre os estados das Grandes Planícies, “[...] uma região de fazendeiros em dificuldades e de cidades agrárias decadentes, onde na eleição de 2000 o candidato Republicano para a presidência, George W. Bush, venceu por uma maioria de mais de 80 por cento” (Frank, 2004, p. 1).

Assim, a estrutura episódica do romance, em parte derivada da arquitetura geral do *road movie*, vai introduzir uma série de personagens e situações em cada lugar visitado que, na somatória, formam um nítido padrão. Grande parte do poder do livro resulta da vivacidade e do olhar agudo da narradora para flagrar pormenores relevantes. O retrato resultante mostra que a fuga de capital da região em sua busca por territórios mais lucrativos deixou para trás uma montanha de escombros: estradas, ranchos e lojas

desertas, espaços amplos e vazios, cidades praticamente abandonadas, cuja monotonia é quebrada apenas por restaurantes de *junk food*, motéis decrepitos e redes comerciais pasteurizadas (as personagens visitam o *Dunkin Donuts* e o *Walmart*). A intensa padronização que caracteriza o sistema espacial do romance é sentida de forma particularmente aguda pelas crianças, cuja falta de interesse pelas cidades pelas quais passam encontra justificativa plausível na mesmice que marca o conjunto. As consequências sociais não tardam em aparecer nas personagens com quem a família cruza: policiais violentos, fanáticos religiosos, fazendeiros empobrecidos, desempregados. Em comum eles têm o amor pelas armas e a desconfiança em relação ao “estrangeiro invasor”. O quadro pouco lisonjeiro encontra respaldo nas notícias sobre as crianças, que concentram de forma econômica a visão da história oficial sobre o assunto:

Na manhã seguinte, em um posto de gasolina nos arredores de Broken Bow, compramos café, leites, biscoitos e um jornal local chamado *A Gazeta Diária*. Há um artigo intitulado ‘Crianças, uma peste bíblica’ sobre a crise das crianças na fronteira, que leio todo, perplexa pela representação maniqueísta do mundo: patriotas *versus* estrangeiros ilegais. É difícil aceitar o fato de que uma visão de mundo como essa tenha lugar fora dos quadrinhos de super-heróis (Luiselli, 2019, p. 140).

E mais adiante:

Mais tarde nesse dia, em um posto de gasolina nas imediações de Amarillo, Texas, entreouvimos uma conversa entre o caixa e uma cliente. Ela liga para ele e diz que, no dia seguinte, centenas de ‘crianças alienígenas’ serão colocadas em aviões particulares, financiados por um milionário patriótico, e serão deportadas, de volta para Honduras ou México ou algum lugar na ‘América do Sul’. [...] Com uma rápida pesquisa na internet, já de volta ao carro, confirmamos o boato. Ou, se não o confirmamos, pelo menos encontro dois artigos que o respaldam (Luiselli, 2019, p. 172).

Nessa passagem, caixa e cliente, unidos momentaneamente no momento do consumo do principal produto da economia texana (derivados do petróleo) e da admiração pela iniciativa do “milionário patriótico”, sintetizam os modos de sociabilidade que pontuam o cenário revelado pelo romance. Na confluência dos episódios, fica ressaltada a impossibilidade de constituição de uma comunidade autêntica, pelo menos nesses termos. De fato, um dos achados do livro é sua ênfase em territórios excessivamente amplos e em habitantes atomizados, pois tanto as trocas comerciais (ou seja, os contatos humanos mediados pela forma mercadoria), quanto seus equivalentes no plano da

subjetividade (a competição elevada à regra de conduta universal), tendem a pulverizar os processos de formação da subjetividade através da passagem pelo Outro. Assim como o espaço, também a sociabilidade resultante é de transição, pois não deixa lastros ou memórias duradouras atrás de si.

Desenvolvendo o teorema em termos mais precisos: a decadência econômica, que aproxima a vida na região das condições de penúria no México, antigo proprietário dos territórios ao sul, antes que eles fossem “comprados” pelo vizinho mais poderoso, não promove solidariedade ou alianças politicamente viáveis entre as vítimas do processo histórico de um lado e do outro da fronteira. Se o massacre das populações nativas (os Apaches) havia sido levado a cabo em nome da “modernização” e do “progresso”, estaríamos predestinados a repetir os imperativos da história oficial, em um momento no qual as próprias ideologias da modernização entraram em estado de crise terminal?

Entretanto, tampouco os intelectuais liberais – representados, no romance, pela jornalista e seu marido – detêm o monopólio sobre o entendimento dos processos em curso, pois longe de ser “autêntico” ou “imediatos”, o contato das personagens com o cenário ao seu redor é antecipado por uma abundância de discursos culturais produzidos sobre a região:

Sei, enquanto percorremos de carro as longas e solitárias estradas deste país – uma paisagem que vejo pela primeira vez –, que o que vejo não é exatamente o que vejo. O que vejo é o que os outros já documentaram: Ilf e Pétrov, Robert Frank, Robert Adams, Walker Evans, Stephen Shore – os primeiros fotógrafos de estrada e suas fotos de placas de rodovias, trechos de terras desocupadas, carros, hotéis de beira de estrada, lanchonetes, repetição industrial, todas as ruínas do capitalismo primitivo agora engolidas pelas futuras ruínas do capitalismo posterior. Quando vejo as pessoas deste país, sua vitalidade, sua decadência, sua solidão, seu desesperado convívio, vejo o olhar de Emmet Gowin, Larry Clark e Nan Goldin (Luiselli, 2019, p. 118).

Aqui, a avaliação da narradora aponta para uma inflação de imagens como mediação entre sujeito e objeto do olhar. Do lado positivo da equação, temos o poder de revelação frequentemente atribuído às obras-primas do período modernista, momento de auge do conceito do estilo único e transgressor. De fato, os extraordinários fotógrafos listados na passagem se notabilizaram por seu trabalho revolucionário no tratamento das mitologias estadunidenses, revelando uma face do país que havia sido mantida em segredo pelos discursos oficiais. Assim, eles ajudaram a revelar com ineditismo, nas palavras da narradora, as “pessoas deste país, sua vitalidade, sua decadência, sua solidão, seu desesperado convívio”.

Ampliando o escopo, são objetos culturais dessa tradição que acompanham a família na viagem, desde uma gravação da composição *Appalachian Spring*, do grande compositor modernista Aaron Copland, passando por um vídeo da legendária bailarina Martha Graham, até gravações em áudio de romances de Jack Kerouac (*Pé na estrada*, de 1957), de Carson McCullers (*O coração é um caçador solitário*, de 1940) e de William Golding (*Senhor das moscas*, 1954). Tudo indica que a resistência cultural abraçada pela protagonista encontra vazão na decisão voluntária de retorno às transgressões da produção artística do passado recente. O impacto dessa escolha no processo de educação das crianças será também central para os teoremas armados pelo livro.

Em meio a diversas referências ao repertório do Alto Modernismo, a citação recorrente da letra de uma canção de David Bowie a transforma em um motivo que comenta a ação:

O menino fala do banco de trás. Ele me pede para tocar a canção de David Bowie sobre astronautas. Pergunto-lhe que canção, qual álbum, mas ele não sabe. Ele diz que é aquela música sobre dois astronautas conversando sobre si enquanto um deles está sendo lançado ao espaço. Procuro por possíveis músicas no meu celular, acho ‘Space Oddity’, aperto Reproduzir. [...] Câmbio, câmbio, Controle de Solo para Major Tom! Sorrio para os dois, mas eles não retribuem o sorriso. Estão concentrados demais em segurar com firmeza lemes imaginários, prontos para serem lançados em uma cápsula do espaço, ejetados da traseira do carro, talvez, para a vastidão do país escancarado que agora se estende para trás e para além de nós enquanto o carro avança mais fundo em algum lugar (Luiselli, 2019, p. 174-175).

A urgência do voo, a função da imaginação desimpedida, a busca de outro espaço e de outra dimensão da existência, todos esses temas serão elaborados a partir do retorno dos versos da canção de Bowie. Entretanto, as citações também apontam para outro processo, dessa vez mais ambíguo, no âmbito da produção artística contemporânea, a saber, o novo patamar atingido a partir dos anos 1960, na chamada “sociedade pós-industrial”, de difusão de conteúdos radicais por meio das tecnologias de ponta dos meios de comunicação de massas. É novamente Fredric Jameson quem reflete sobre o destino da cultura de oposição na “sociedade do espetáculo”, em um momento no qual a produção de mercadorias se equipa para abarcar até as narrativas mais “antagônicas”:

Mas agora [...] na esfera da cultura, as formas [...] que pareciam, no período moderno, feias, dissonantes, escandalosas, indecentes ou repugnantes também se transformaram nas formas dominantes do consumo cultural (no sentido mais amplo, do anúncio à estilização das mercadorias, da decoração visual à produção artística) e não chocam mais ninguém; ao contrário, todo nosso sistema de produção e consumo

de mercadorias está baseado, hoje, nessas velhas formas modernistas, que antes eram antissociais (Jameson, 2001, p. 158).

Tal diagnóstico nos ajuda a refletir sobre o papel das fotografias às quais a narradora alude, situadas entre o inquestionável poder de revelação e o risco de padronização do dado sensível. Não estaria aqui ativado um processo de abstração do Outro, com homologias com aquele identificado nas notícias de jornal sobre os migrantes? Dessa perspectiva, outra passagem do romance é eloquente:

Na primeira cidadezinha pela qual passamos, no interior da Virgínia, vemos mais igrejas do que pessoas, e mais placas de lugares do que lugares em si. Tudo parece ter sido escavado e eviscerado de dentro para fora, e o que resta são apenas as palavras: nomes de coisas apontando para um vácuo. Estamos atravessando de carro um país formado apenas por placas. Uma dessas placas anuncia um restaurante de propriedade familiar e promete hospitalidade; por trás dela, nada além de uma estrutura de ferro arruinada irradia beleza à luz do sol (Luiselli, 2019, p. 66).

Na tradução brasileira, escolheu-se a palavra “placa” para o original em inglês “sign”, que além de “sinal de trânsito”, também significa “signo”. Trata-se, portanto, de um mundo repleto de signos (“o que resta são apenas as palavras: nomes de coisas apontando para um vácuo”), mas não na acepção do acesso imediato ao conteúdo, ou do espelhamento entre “significante” e “significado”, para retomar os conhecidos conceitos da linguística saussuriana. Ao contrário, aqui estamos mais próximos do conceito da opacidade do signo, visto como resultado da expansão indefinida de um sistema semiótico (nesse caso, a hegemonia da cultura da imagem) que antecede e limita o acesso ao Real (“tudo parece ter sido escavado e eviscerado de dentro para fora”). A janela do carro funcionaria, portanto, de modo análogo a uma tela de televisão, ou ainda aos binóculos do menino, ou à câmera Polaroid, como uma barreira entre o mundo lá fora e sua decodificação. Em um diapasão semelhante, a menção ao letreiro do restaurante – “Uma dessas placas anuncia um restaurante de propriedade familiar e promete hospitalidade; por trás dela, nada além de uma estrutura de ferro arruinada irradia beleza à luz do sol” – demonstra que o fenômeno referido não alude a alguma ontologia do signo linguístico, mas a um processo social específico, a saber, a mobilidade do capital e o abandono de regiões inteiras, evisceradas de conteúdo.

Resumindo a questão de um ponto de vista conceitual, podemos argumentar que o dilema mapeado, que tange a tentativa de registro e narração de uma alteridade radical, se situa entre dois polos. De um lado, o romance tematiza e enfrenta o diagnóstico de

Theodor Adorno de que, em um mundo submetido à intensa padronização, “não se pode mais narrar”:

[...] a posição do narrador [...] se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração. [...] Pois contar algo significa ter algo especial a dizer. E justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo: a disseminada sublitteratura biográfica é um produto da desagregação da própria forma do romance (Adorno, 2003, p. 55-57).

De fato, o próprio romance incorpora uma reflexão sobre a dificuldade de narrar nosso tempo histórico, submetido a níveis ainda mais acachapantes de homogeneização:

Alguma coisa mudou no mundo. Não muito tempo atrás, o mundo mudou, e sabemos disso. Ainda não sabemos como explicar, mas acho que todos podemos sentir isso em algum lugar nas profundezas de nosso cérebro ou em nossos circuitos cerebrais. Sentimos o tempo de forma diferente. Ninguém conseguiu captar completamente o que está acontecendo ou dizer por quê. Talvez seja apenas porque sentimos uma ausência de futuro, porque o presente se tornou por demais avassalador, de modo que o futuro se tornou inimaginável. E, sem futuro, o tempo parece apenas um acúmulo. Um acúmulo de meses, dias, desastres naturais, séries de televisão, ataques terroristas, divórcios, migrações em massa, aniversários, fotografias, alvoradas (Luiselli, 2019, p. 119).

O resultado, segundo a narradora, é um mundo em ruínas:

Tudo o que vejo em retrospecto é o caos da história repetido, de novo e de novo, reencenado, reinterpretado, o mundo, seu coração fodido palpitando debaixo de nós, falhando, bagunçando e arruinando tudo de novo e de novo à medida que serpenteia ao redor de um sol. E, no meio disso tudo, tribos, famílias, pessoas, todas as coisas bonitas desmoronando, escombros, poeira, apagamento (Luiselli, 2019, p. 165).

Por outro lado, ainda no âmbito da conceitualização dos materiais do romance, a menção aos escombros e ruínas na passagem anterior, recorrente no resto do livro, nos remete à conhecida tese de Walter Benjamin sobre o conceito de história:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo

da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (Benjamin, 1993, p. 226).

A inspiração benjaminiana aponta para o fato de que a entropia descrita pela narradora – “todas as coisas bonitas desmoronando, escombros, poeira, apagamento” – não é um fenômeno natural ou inevitável, mas resultado de um processo que ainda precisa ser devidamente narrado, de modo a contar a história a contrapelo, do ponto de vista dos derrotados. Tal dinâmica entre o “rosto dirigido para o passado” e a “tempestade que chamamos progresso” é formalizada no romance por meio das constantes comparações entre os apaches que habitavam a região, que surgem na trama no meio das histórias que o pai conta às crianças, e a situação dos migrantes, que atualizam o “amontoado de ruínas”.

Por ainda outro lado, o título do romance suscita a questão sobre a estratégia adotada pela narradora para “narrar os escombros”, a saber, a forma do arquivo, uma escolha nada óbvia. Da perspectiva do enredo, tal opção tem a ver tanto com a experiência dos protagonistas nas práticas do jornalismo, com sua frequente ênfase na “objetividade metodológica” dos relatos, quanto com a pesquisa na qual o casal se conhecera, que exigia que cada língua gravada fosse arquivada segundo um protocolo preciso. Com efeito, o dado formal mais eloquente do livro é a organização de seus episódios em uma série de “abas” reminiscentes de métodos de catalogação. Assim, cada segmento tem um título: “Partida”, “Léxico Familiar”, “Mitos de fundação” etc. Além disso, o livro inclui mapas, documentos oficiais, fotografias, notícias de jornal, listas, citações de outros livros etc., que são organizados em “caixas” numeradas.

A utilidade do processo para os propósitos do romance pode ser avaliada a partir de um estudo sobre as relações entre trauma e arquivo, que recupera tais conceitos da perspectiva da psicanálise:

O arquivo, como tradicionalmente concebido, é um local de conhecimento, um lugar onde a própria história é alojada, onde o passado é acomodado. O arquivo está intimamente ligado à memória cultural, à sua preservação, talvez até à sua complementação. O arquivo [...] marca um espaço de ansiedade, precisamente, uma ansiedade sobre a possibilidade de perda: o arquivo existe apenas como uma antecipação (e notamos a futuridade desse conceito) da perda da história; como tal, trabalha [...] para preservar o que inevitavelmente será perdido. A

valência temporal do arquivo é, portanto, precisamente futura (Boulter, 2011, p. 3, 4).

Se inicialmente essa escolha pareça aludir a uma tentativa de estabelecer princípios científicos e metódicos de organização, por parte de uma jornalista que pensa na possibilidade de “simplesmente documentar”, tal presunção de objetividade é rapidamente abandonada. Se, nas primeiras partes, existe certa correspondência entre o título escolhido e o evento narrado (“Partida” narra a partida da família etc.), no desenvolvimento da fábula, essas relações ficarão mais complexas e obscuras, demonstrando que o próprio exercício de classificação e organização de fatos pressupõe uma intenção humana. Além disso, o casal está ocupado em registrar e catalogar sons. A opção pode ser vista como uma tentativa de enfrentamento da hegemonia da cultura da imagem e de uma busca por dados até então ignorados pelos métodos usuais. Entretanto, produz nova complicação, pois reintroduz a dialética complexa entre presença e ausência que marca a discussão sobre o signo linguístico na contemporaneidade. A respeito da pesquisa do marido, a narradora reflete sobre as relações entre a materialidade física do som e o relativo apagamento de dados contextuais nas gravações em áudio:

Acho que o plano dele é gravar os sons que agora, no presente, percorrem os mesmos espaços onde Gerônimo e outros apaches, no passado, um dia se moveram, andaram, falaram, cantaram. Ele está, de alguma forma, tentando apreender a presença apache passada no mundo e torná-la audível, apesar de sua ausência atual, por meio da amostragem de quaisquer ecos que ainda aos reverberem. Quando um pássaro canta ou o vento sopra através dos galhos de cedros no cemitério onde Gerônimo foi enterrado, esse pássaro e esses galhos iluminam a área de um mapa, uma paisagem sonora, na qual Gerônimo já esteve. O inventário de ecos não era uma coleção de sons que foram perdidos – coisa semelhante seria de fato impossível –, mas antes um dos sons que estavam presentes no momento da gravação e que, quando os escutamos, nos fazem lembrar dos que se perderam (Luiselli, 2019, p. 159).

Novamente, a questão é vista de uma perspectiva que ressalta as contradições: os sons podem ativar áreas da imaginação e da memória que são inapreensíveis nas narrativas hegemônicas, ou levar a certa abstração dos dados empíricos. De outro ponto de vista, as vantagens formais da escolha pela forma do arquivo talvez possam ser melhor compreendidas na comparação com o método adotado por Walter Benjamin para a escrita das *Passagens*, nas quais prevalecem a citação e a catalogação. Dessa forma, passagens são arrancadas de seus contextos originais e seus significados modificados e subvertidos na montagem. O crítico Dolf Oehler reflete:

A citação interrompe ou mesmo explode o falso *continuum* do tempo, toma o lugar que antes coubera à empatia (Einfühlung), assim como acontece no teatro épico, onde ela interrompe a ação; ela suspende o contexto presente, deixa-o de lado para se inserir em um novo contexto, caracterizado como uma constelação de perigos [...]. A citação estabelece uma relação entre o agora e o que já foi; produz essa constelação fulgurante, tão amiúde evocada, do antigo e do presente instantâneo (Oehler, 2004, p. 242).

Em um mundo “repleto de signos”, a narradora não opta pelo silêncio ou pela passividade, consequência possível da visão de uma crise inédita da cultura (para não falarmos de uma nova “crise do romance”). Ao contrário, a narrativa é caudalosa, absorvendo anedotas pessoais, reportagens, citações de outros livros e canções, reflexões ensaísticas, signos visuais, documentos etc. Procura retomar, assim, tanto um conceito expandido de autoria coletiva, quanto uma concepção mais propriamente épica de narração, que apague inclusive as fronteiras entre ficção e teoria, como demonstram diversos dos trechos do romance citados neste ensaio. Tal método de narração, que faz com que o romance avance aos “solavancos”, privilegia tanto as relações entre fatos diversos aproximados pela montagem, quanto a interrupção reflexiva, local da entrada dos exercícios de síntese que os leitores são convidados a realizar.

Desse ponto de vista, uma providência técnica eficaz é a opção pela centralidade das crianças na viagem e na confecção do relato, como já havia ficado claro desde a primeira frase do romance, pois ambas pedem insistentemente explicações sobre fatos aparentemente simples, que exigem sagacidade dos pais na formulação de respostas. Além disso, o tédio no banco de trás exige medidas práticas, que podem interromper a continuidade da viagem para uma visita a um parque ou a uma piscina, de modo que novos contatos inesperados são estabelecidos com os habitantes locais.

Entretanto, a forma de interação familiar preferida pelos pais e pelas crianças é a contação de histórias. De fato, diversas das citações no livro são introduzidas no ato de contar, ler e ouvir histórias, seja na forma de livros ou de livros em áudio, seja nos inúmeros relatos dos pais sobre os apaches e as crianças migrantes. A presença da menina ganha grande funcionalidade nesse ponto, pois como ela ainda não domina os códigos linguísticos da leitura de textos e da escrita (motivo de muita piada entre os irmãos), a forma das narrativas orais necessariamente prevalece quando ela entra em cena. Assim, o romance dá um “passo atrás” no que toca o emprego das novíssimas tecnologias de informação. Embora elas sejam usadas ocasionalmente, seja na busca por notícias na internet, seja nas *playlists* de músicas ouvidas no telefone celular, a relativa ausência de

tais aparatos no trato com as crianças é notável. A narradora chega a admitir que seu amor por mapas os impeliu a evitar o uso do *Google Maps* para viajar pelas estradas. Já a câmera fotográfica usada pelo menino é uma Polaroid, que instaura outra temporalidade no sistema de produção de imagens, pois as fotos devem ser armazenadas em lugar escuro (o menino escolhe as páginas de um livro) antes que se tornem visíveis. Os pais se espantam com a acuidade perceptiva dos filhos. Se pode permanecer certa impressão de anacronismo, também fica sugerida uma discussão, sem dúvida muito relevante, sobre o papel que a tecnologia pode (ou não) cumprir na educação formal de crianças.

Na chave das citações recorrentes, o enredo é entrecortado por diversas seções de um livro imaginário que a protagonista carrega na viagem, *Elegia das crianças perdidas*, uma história contada do ponto de vista de um grupo de crianças migrantes. O tema desperta o interesse do menino, para quem a mãe lê em voz alta antes da hora de dormir. Mais tarde, ele próprio confisca o livro da mãe e parte para a leitura autônoma do relato. A primeira elegia nos remete ao início do romance:

(A PRIMEIRA ELEGIA)

Bocas abertas para o céu, eles dormem. Meninos, meninas: lábios rachados, bochechas lascadas, pois o vento açoita dia e noite. Ocupam todo o espaço ali, rígidos, mas aquecidos, alinhados como cadáveres novos ao longo do teto de metal da gôndola do trem. Por detrás da aba de seu boné, o homem no comando faz a contagem – seis crianças; sete menos uma. O trem avança lentamente pelos trilhos paralelos a um muro de ferro. Além, de ambos os lados do muro, o deserto se alastra, idêntico. Acima, a noite trigueira é silenciosa (Luiselli, 2019, p. 161).

Apenas agora temos condições de compreender que a abertura do romance é, na verdade, uma reescritura da primeira elegia. Em outras palavras, a narradora é responsável por redigir e organiza o texto retrospectivamente, de algum ponto do futuro ainda não especificado. O trecho tanto aproxima as crianças migrantes dos filhos da narradora – há diversas coincidências semânticas e permanece a ênfase nos corpos em pedaços –, quanto as afasta, pois, dessa vez, a situação é mais grave: há um símile entre crianças e cadáveres, assim como uma tétrica referência a um vigia (“o homem no comando”) e a uma criança que desapareceu (“seis crianças; sete menos uma”). Além disso, o espaço é organizado de modo diverso: as estradas, que ainda permitiam alguma possibilidade de escolha, são substituídas pela linha do trem, paralela a um muro que separa os passageiros do deserto.

É nesse ponto que a narrativa se radicaliza, em diversos sentidos. Se antes as crianças migrantes eram vistas de uma distância – através dos gradis de proteção, dos

binóculos, da câmera Polaroid, das notícias, das narrativas escritas – e o mundo lá fora era observado através da janela do carro ou da perspectiva dos discursos culturais canônicos –, os filhos da protagonista decidem dar um passo além: fogem em busca das crianças migrantes no deserto. Essa iniciativa, que podemos descrever como uma “quebra de fronteiras”, para utilizar as imagens mobilizadas no romance, é formalizada em uma radicalização do estilo. Uma mudança de foco narrativo faz com que a viagem seja narrada do ponto de vista do menino. Dirigindo-se à irmã, ele discorre:

E ao sul para dentro do coração da luz nós caminhamos, Memphis, eu e você, muito juntos e quietos, como as crianças perdidas caminharam para algum lugar, também, sob o mesmo sol talvez, embora eu continuasse sentindo o tempo todo que estávamos andando na superfície do sol e não debaixo dela, e eu te perguntei, você não tem a sensação de que estamos andando sobre o sol, mas você não disse nada em resposta, você não estava dizendo coisa alguma, absolutamente nada, o que me deixou preocupado porque parecia que você estava desaparecendo e eu a estava perdendo de novo, mesmo que você estivesse bem ali ao meu lado, como uma sombra, então perguntei se você estava cansada só para ouvir você dizer alguma coisa, mas você fez apenas que sim com a cabeça, sim, você estava cansada mas não disse nada, então eu te perguntei se estava com fome, e você não disse nada mas assentiu, sim, você estava com fome [...] (Luiselli, 2019, p. 340).

A continuação da passagem por dezenas de páginas emprega as técnicas que associamos ao fluxo de consciência modernista: a ausência de ponto final, a mescla entre níveis temporais, as mudanças repentinas de ponto de vista (em certo ponto a narrativa adota o olhar de uma das crianças migrantes), a dissolução das relações de causa e efeito, a associação inusitada de ideias, a incorporação deliberada da repetição e outros traços da linguagem oral, a quebra da linearidade narrativa e, nesse caso, o abandono das abas de catalogação. Mais tarde, a caminhada pelo deserto acaba produzindo um “encontro” entre os dois grupos de crianças, no qual trocam histórias e objetos. Mais do que a descrição de um fato empírico, ou a adoção da perspectiva mais “pura” ou “autêntica” da criança, a quebra dos registros empregados até então permite que a narradora passe a uma implosão das categorias “realistas” que dominavam seu relato, o que lhe empresta um rápido vislumbre de um mundo que ainda está por vir.

A hipótese da centralidade da instância organizadora formalizada na narradora é reforçada por um aceno que a passagem faz à tradição literária, a saber, à obra de William Faulkner. O autor se notabilizou justamente pelo emprego do fluxo de consciência para

narrar a história das regiões ao Sul dos Estados Unidos, as mesmas percorridas pelos personagens de Luiselli. Vale à pena assinalar ainda que, mais do que interesse pela “riqueza psíquica” da mente humana, Faulkner se utilizou de recursos de desrealização da sintaxe para analisar os estados alterados de consciência das personagens como índices da decadência econômica da região depois da Guerra Civil. Discorrendo sobre essa tradição, Fredric Jameson nos ajuda a amarrar dois fios da literatura mundial:

[...] as divindades tutelares que presidem a ficção americana moderna são Faulkner e Hemingway, agora entendidos como polos opostos. Esses dois escritores agora clássicos passaram a representar as duas tendências fundamentais da literatura americana, maximalismo e minimalismo [...]. Faulkner, vindo de uma grande tradição retórica sulista de oradores e pregadores, era maximalista tanto no estilo quanto na forma: a famosa longa frase faulkneriana com seus adjetivos empilhados de tirar o fôlego, alimentando uma série interligada de romances que mapeiam a lenda de um condado imaginário desde os tempos mais antigos até o presente, no qual uma série de magníficos contos e novelas são, eles próprios, apenas episódios relacionados. [...] Faulkner parece ter ido para o exterior, e encontrou seus verdadeiros sucessores nos realistas mágicos do *boom* latino-americano, em Salman Rushdie, em Günter Grass, em toda uma eflorescência de romances estrangeiros da China à África (Jameson, 2015, p. 208-209).

O fato de que o encontro entre as crianças, o momento “utópico” do livro, dependa do emprego de tradições que remetem ao “realismo mágico” não apenas faz jus à formação de Luiselli, mas serve como potente juízo crítico sobre nossa formação social, que só pode vislumbrar soluções no âmbito das formulações simbólicas. Entretanto, a riqueza discursiva do romance não “resolve” a situação, nem sequer aquela interna à trama: os filhos da narradora são encontrados pelos pais e são salvos, enquanto as filhas da amiga mexicana são encontradas mortas no deserto. No entanto, a história foi narrada no ato de enfrentamento do que chamei anteriormente de hiato entre a riqueza da expressão discursiva e a pungência do Real. As últimas páginas são uma transcrição da narradora de uma gravação do irmão destinada à menina, feita na noite anterior da partida definitiva da mãe, na qual ele expressa o desejo de que seu testemunho sirva de âncora para uma memória que pode se perder. No mesmo passo, o romance questiona as ideologias da inclusão pela produção de signos, segundo as quais a liberdade se efetiva através da multiplicação de discursos culturais. Em uma das imagens que fecha o livro, vemos a reprodução de um mapa assinalado com centenas de pontos vermelhos. Por trás

da abstração gráfica, ficamos sabendo, nas legendas, que as marcações são de corpos de migrantes encontrados no deserto. O Real insiste em afirmar sua existência.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. 6. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BOULTER, J. **Melancholy and the Archive**. Trauma, History and Memory in the Contemporary Novel. London & New York: Continuum, 2011.

FRANK, T. **What's the Matter with Kansas?** How Conservatives Won the Heart of America. New York: Metropolitan Books, 2004.

JAMESON, F. Periodizando os anos 60. *In*: JAMESON, F. **Pós-modernismo e política**. Trad. César Brites e Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

JAMESON, F. **A cultura do dinheiro**. Trad. Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

JAMESON, F. **The Ancients and the Postmoderns**. London & New York: Verso, 2015.

OEHLER, D. **Terrenos vulcânicos**. Trad. Samuel Titan Jr., Márcio Suzuki, Luís Repa e José Bento Ferreira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LUISELLI, V. **Arquivo das crianças perdidas**. Trad. Renato Marques. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

*Data de submissão: 31/07/2023*

*Data de aprovação: 06/11/2023*