

**A EXPERIÊNCIA DO TRAUMA NO ROMANCE MEMORIAL:
ACTING-OUT E WORKING-THROUGH EM SOLO QUEDA SALTAR
(2018), DE MARÍA ROSA LOJO**

THE EXPERIENCE OF TRAUMA IN THE MEMORIAL NOVEL: ACTING-OUT
AND WORKING-THROUGH IN *SOLO QUEDA SALTAR* (2018), BY MARÍA ROSA
LOJO

LA EXPERIENCIA DEL TRAUMA EN LA NOVELA MEMORIAL: ACTING-OUT Y
WORKING-THROUGH EN *SOLO QUEDA SALTAR* (2018), DE MARÍA ROSA LOJO

Maria Josele Coelho Mangueira¹

DOI: 10.54899/dcs.v22i82.3407

Recibido: 29/08/2025 | Aceptado: 01/09/2025 | Publicación en línea: 18/09/2025.

RESUMO

O presente artigo analisa o romance *Solo queda saltar* (2018), de María Rosa Lojo, inscrito na tradição do romance memorial, gênero que articula ficção, autobiografia e testemunho histórico. A obra aborda a experiência do exílio, das mobilidades transculturais e da transmissão intergeracional do trauma para construir uma tessitura narrativa bivalente, estruturada pelas vozes femininas de Celia e Isolina. O diário de Celia encena a compulsão de repetição típica do *acting-out*, enquanto as memórias de Isolina exemplificam o *working-through*, configurando-se como instância de elaboração crítica. A análise parte das contribuições de Freud, Ferenczi, Caruth, LaCapra, Seligmann-Silva, Bernd e Sarlo, situando o romance como espaço de resistência simbólica e cultural. Argumenta-se que *Solo queda saltar* reinscreve literariamente o irrepresentável, propondo uma ética da memória e da criação, na qual a literatura se converte em laboratório de memória e em dispositivo de reconfiguração identitária no Atlântico Sul.

Palavras-chave: Trauma. Memória cultural. Romance memorial. Mobilidades transculturais. María Rosa Lojo.

ABSTRACT

This article analyzes the novel *Solo queda saltar* (2018), by María Rosa Lojo, inscribed within the tradition of the memorial novel, a genre that articulates fiction, autobiography, and historical testimony. The narrative mobilizes the experience of exile, transcultural mobilities, and the intergenerational transmission of trauma to construct a dual narrative fabric structured around the female voices of Celia and Isolina. Celia's diary enacts the compulsive repetition typical of *acting-out*, while Isolina's memoirs exemplify *working-through*, functioning as an instance of critical elaboration. The analysis draws on the contributions of Freud, Ferenczi, Caruth, LaCapra, Seligmann-Silva, Bernd, and Sarlo, situating the novel as a space of symbolic and cultural

¹ Doutora em Estudos Literários, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná, Brasil.
E-mail: josele@ufpr.br Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4522-6700>

resistance. It is argued that *Solo queda saltar* re-inscribes the unrepresentable into literature, proposing an ethics of memory and creation in which the memorial novel becomes both a laboratory of memory and a device for identity reconfiguration in the South Atlantic.

Keywords: Trauma. Cultural memory. Memorial novel. Transcultural mobilities. María Rosa Lojo.

RESUMEN

El presente artículo analiza la novela *Solo queda saltar* (2018), de María Rosa Lojo, inscrita en la tradición de la novela memorial, un género que articula ficción, autobiografía y testimonio histórico. La obra trata de la experiencia del exilio, de las movilidades transculturales y de la transmisión intergeneracional del trauma, construyendo una trama narrativa bivalente, estructurada en torno a las voces femeninas de Celia e Isolina. El diario de Celia escenifica la compulsión de repetición propia del *acting-out*, mientras que las memorias de Isolina ejemplifican el *working-through*, configurándose como instancia de elaboración crítica. El análisis se apoya en las contribuciones de Freud, Ferenczi, Caruth, LaCapra, Seligmann-Silva, Bernd y Sarlo, situando la novela como un espacio de resistencia simbólica y cultural. Se argumenta que *Solo queda saltar* reinscribe literariamente lo irrepresentable, proponiendo una ética de la memoria y de la creación, en la cual la literatura se convierte en laboratorio de memoria y en dispositivo de reconfiguración identitaria en el Atlántico Sur.

Palabras clave: Trauma. Memoria cultural. Novela memorial. Movilidades transculturales. María Rosa Lojo.



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución- NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

INTRODUÇÃO

O romance *Solo queda saltar*² (2018), de María Rosa Lojo, insere-se no conjunto de obras da escritora argentina que tematizam a memória, o exílio e as mobilidades culturais no Atlântico Sul. A autora, filha de exilados galegos, construiu ao longo de sua trajetória literária um projeto estético em que o deslocamento transatlântico se converte em matéria narrativa, onde se vislumbram subjetividades construídas pela travessia entre territórios, línguas e tradições. Essa força motriz do processo criativo da autora - balizada pela experiência das mobilidades culturais - pode ser encontrada em obras como *Finisterre* (2005) e *Árbol de familia* (2010) e se prolonga em *Solo queda saltar* (2018) de modo particularmente denso.

² Nesse artigo, para fins de citação, será utilizada a sigla SQS para referir-se ao romance.

Ao problematizar esteticamente as memórias familiares, essa obra se erige a partir da narração daquilo que Seligmann-Silva considera como irrepresentável - a experiência do trauma. A tomada de consciência de si e do mundo, o processo de individuação e a construção da identidade do sistema familiar se articula, de maneira singular, a partir de duas vozes narrativas femininas — Celia e Isolina — que, embora situadas em temporalidades distintas, constituem uma tessitura bivalente em que se vislumbram as duas dimensões da experiência traumática sistematizadas por Lacapra - a repetição circular da ferida e sua posterior sublimação. Esses movimentos - de acting-out e working-through - atravessam fronteiras históricas, culturais e geográficas por meio da expressão literária, inscrevendo a obra na tradição do romance memorial contemporâneo, entendido como "un espacio de reconstrucción identitaria, donde el yo se forma en el cruce entre la memoria personal y la memoria histórica" (Coelho, 2021, p. 64).

Partindo desse esquadramento, esse artigo tem como objetivo analisar a forma como a experiência das mobilidades culturais, convertidas em matéria narrativa - e, por meio dela, em consciência - impactam na jornada de individuação. Busca sistematizar, nesse processo, a experiência do inenarrável, ou seja, do trauma (Freud, Firenczi, Caruth, Lacapra, Seligmann-Silva). Para tal, compreende o romance como instância de resistência simbólica, que desafia o esquecimento e gera um novo espaço memorial onde são desvelados os rastros, indícios e sinais de feridas soterradas em meio à proliferação dos impactos da experiência contemporânea.

REFERENCIAL TEÓRICO

A representação dos processos traumáticos no romance memorial

O conceito de trauma, na Psicologia, designa uma experiência extrema que rompe a continuidade da vida psíquica e excede a capacidade do sujeito de simbolizar um evento. Como aponta Laplanche e Pontalis o “trauma é um acontecimento da vida do sujeito que se define pela sua intensidade, pela incapacidade em que se encontra o sujeito de lhe responder adequadamente e pelo transtorno duradouro que provoca na organização psíquica” (2001, p. 520). Assim, não é apenas o evento em si que caracteriza o trauma, mas os efeitos por ele desencadeados.

A noção tem origem no campo médico, em que “trauma” era entendido como lesão física produzida por um agente externo. No entanto, com o avanço da Psicologia no século XIX, esse conceito foi progressivamente ressignificado. Charcot, em seus estudos sobre a histeria, apontou

que choques emocionais intensos poderiam desencadear sintomas corporais. Janet aprofundou essa perspectiva ao afirmar que “as ideias fixas traumáticas não se integram à consciência, mas persistem como estados dissociados” (1925, p. 184). Foi com Freud, entretanto, que o conceito adquiriu centralidade teórica.

Nos *Estudos sobre a histeria* (Freud; Breuer, 1895/1996), o trauma era inicialmente concebido como consequência de experiências de sedução na infância. Posteriormente, Freud reformulou essa concepção, destacando o papel da fantasia e da posterioridade (*Nachträglichkeit*). Em *Além do princípio do prazer* (1920/1996, p. 30), ele afirma que “o trauma implica um afluxo excessivo de excitações que rompe as defesas do aparelho psíquico”. O trauma, assim, deixa de ser apenas um fato externo e passa a ser compreendido como um excesso pulsional que o sujeito não consegue elaborar.

Outros psicanalistas ampliaram essa discussão. Ferenczi ressaltou a dimensão do abuso e da violência precoce, sublinhando que “o trauma infantil reside menos no fato em si do que na impossibilidade de partilhar a experiência com um adulto compreensivo” (1933/2011, p. 110). Diferentemente de Freud, que inicialmente enfatizou a fantasia e o mecanismo da *Nachträglichkeit* na compreensão do traumático, Ferenczi buscou resgatar a realidade da experiência vivida pelo sujeito, especialmente a criança. O trauma, nessa perspectiva, se funda na impossibilidade da criança de compartilhar sua experiência com um adulto acolhedor, instaurando uma ruptura no vínculo de confiança. Para ele, “o trauma infantil reside menos no fato em si do que na impossibilidade de partilhar a experiência com um adulto compreensivo” (Ferenczi, 1933/2011, p. 110).

Essa perspectiva é bastante profícua quando temos como objeto de análise a matéria literária. Isso porque, o espaço ficcional permite que seja criado um movimento de acolhimento da experiência traumática. Os *gaps*, silêncios, frisos e gretas que perfazem a linguagem literária permitem, analógica e simbolicamente, adentrar esse espaço inenarrável. O impossível da representação, portanto, se manifesta no não-dito. Nessa mesma esteira de compreensão sobre as dificuldades de acolhimento das feridas traumáticas, Winnicott (1965/1983), posteriormente, reafirma a necessidade de criação de um espaço protetivo/receptivo, que se transforme um refúgio seguro para falhas de sustentação do ambiente de origem.

Ainda considerando o processo de desenvolvimento evolutivo do conceito de trauma, faz-se importante ressaltar que, logo após a Segunda Guerra Mundial, a experiência dos sobreviventes do Holocausto e dos veteranos de guerra expandiu a compreensão desse fenômeno que culminou,

em 1980, na introdução do diagnóstico de Transtorno de Estresse Pós-Traumático (TEPT) no DSM-III. Esse manual descreve o trauma como uma “experiência que envolve ameaça à vida ou à integridade física e que provoca medo, impotência ou horror intensos” (APA, 1980, p. 236).

Na contemporaneidade, o trauma é entendido como um fenômeno multidimensional, que inclui aspectos psíquicos, relacionais e sociais. Evoluiu, portanto, de uma concepção médico-física, centrada na lesão corporal, para uma noção complexa que abarca fraturas simbólicas e culturais. Atualmente, é compreendido como uma categoria fundamental para os estudos da memória, permitindo compreender as marcas que experiências violentas deixam na subjetividade e nos coletivos. Isso ocorre porque, a compressão da representação das feridas traumáticas explicita a relação entre experiências históricas violentas e seus efeitos duradouros na constituição de identidades individuais e coletivas. Dada sua natureza, o trauma excede a capacidade de simbolização imediata, rompendo a continuidade da experiência e retornando de forma diferida, em sintomas, narrativas fragmentadas e silêncios. Nesse sentido, compreender o trauma é compreender também os modos de transmissão da memória cultural. O que está em jogo não é apenas o registro de um acontecimento, mas a sua reatualização constante em formas narrativas, artísticas e rituais.

Nesse ínterim, a apropriação do conceito de trauma pela crítica literária representa um dos desdobramentos mais significativos do diálogo entre Psicanálise, História e Estudos Culturais a partir da segunda metade do século XX, tornando-se uma ferramenta basilar para compreender a inscrição do sofrimento e da violência histórica na linguagem. O trauma, nesse contexto, deixa de ser apenas categoria clínica e passa a constituir uma chave interpretativa para textos que elaboram experiências-limite.

Para Cathy Caruth, que em *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (1996) define o trauma como “an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena³” (1996, p. 4), a literatura se torna espaço privilegiado de expressão traumática, porque o trauma, por sua natureza, resiste à representação direta. O texto literário, com seus silêncios, repetições e fragmentos, reflete a lógica da experiência traumática, marcada por lacunas e retornos insistentes.

Shoshana Felman e Dori Laub exploram, nessa mesma esteira de compreensão, o testemunho literário como uma forma de inscrição do trauma, ressaltando a função da literatura

³“ Uma ferida da mente que ocorre repetidamente no tempo, mesmo depois do acontecimento” - tradução nossa.

na construção de uma escuta ética. O testemunho literário, nesse caso, converte-se em um espaço de transmissão do evento ferido, permitindo, a partir dos recursos estéticos e linguísticos, reinscrever essa impossibilidade de ser plenamente narrado.

Nessa esteira, Dominick LaCapra (2001), ao analisar obras que encenam a relação entre memória traumática e narratividade apontou a existência de dois fenômenos: “acting-out” e “working-through”. No primeiro, o trauma retorna como repetição compulsiva, sem elaboração; no segundo, há um esforço de simbolização que permite ressignificar a experiência.

No Brasil, faz-se importante assinalar, Márcio Seligmann-Silva tem desempenhado papel importante na disseminação da teoria do trauma nos estudos literários. Em *O testemunho: entre a literatura e a história* (2003), o autor defende que a literatura constitui um “laboratório de memória”, em que o trauma histórico pode ser narrado de forma indireta, figurada e fragmentária. Segundo ele, “a literatura se aproxima do trauma porque compartilha com ele a experiência do irrepresentável” (2003, p. 45).

Já para Bernd (2009), o espaço literário oferece campo profícuo para a representação do trauma a partir da inscrição de rastros. A impossibilidade de presença plena é compensada pela reelaboração simbólica marcada por fissuras e silêncios. Nesse horizonte, o trauma pode ser pensado como uma experiência que deixa marcas fragmentárias, inscritas na narrativa literária como vestígios de uma dor que resiste à simbolização, pois “os rastros são marcas do não-dito, do apagado e do silenciado” (Bernd, 2009, p.42), evidenciando, dessa maneira, que a história não retorna como totalidade, mas como ruína e fragmento. A expressão literária, portanto, funciona como espaço de reinscrição desses rastros, configurando-se como lugar de memória em que a experiência traumática encontra possibilidade de transmissão.

Dessa forma, a noção de rastro permite compreender a especificidade da representação do trauma, uma vez que o que não pode ser plenamente narrado ainda se manifesta por sinais indiretos, pela repetição, pela fragmentação ou pelo silêncio onde, segundo Bernd, “as marcas do passado não se manifestam apenas pelo que é narrado, mas sobretudo pelos vazios e lacunas que convocam o leitor a escutar o silêncio” (2003, p. 67). Nas narrativas memoriais, portanto, o trauma aparece não como presença, mas como vestígio — marca persistente que desafia o esquecimento e convoca a uma responsabilidade ética diante da história.

Coelho (2021, p. 67), nessa perspectiva, acresce uma especificidade a essa reflexão ao debruçar-se sob os impactos dos processos de mobilidade transcultural na conformação de traumas e feridas identitárias. Tomando a escrita memorial do/no Atlântico Sul enfatiza que “la

movilidad transcultural desestabiliza fronteras geográficas, simbólicas y de género, obligando a la creación de nuevas plataformas de acogida”, o que amplia a compreensão da importância das narrativas memoriais como ferramentas de ressignificação identitária.

Nessa perspectiva, o romance memorial, enquanto gênero híbrido que transita entre ficção, autobiografia e testemunho histórico, constitui um espaço privilegiado para a elaboração literária do trauma. Por sua própria natureza, esse tipo de narrativa recusa fronteiras rígidas e aposta na confluência de vozes, tempos e memórias, revelando-se como território fecundo para inscrever experiências que ultrapassam os limites da representação tradicional. Ao articular memória individual e memória coletiva, tais narrativas não apenas registram as marcas deixadas por experiências violentas, mas também oferecem modos de reinscrição simbólica do passado, em um esforço de reconstrução de si e de reconfiguração da história.

Dada sua dimensão de repetição e adiamento, o romance memorial se apresenta como um espaço privilegiado para figurar o trauma, mobilizando recursos como a fragmentação, o silêncio, a circularidade e a memória intergeracional para elaborar aquilo que resiste à linearidade da narrativa histórica.

Importante assinalar a contribuição de Sarlo (2007) a essa discussão no que diz respeito à dimensão ética da expressão literária ao destacar que “a recordação do trauma não se realiza apenas como evocação individual, mas como um ato de responsabilidade com o outro” (2007, p. 30). Assim, a literatura memorial não apenas reinscreve a violência do passado, mas se constitui como gesto político.

O romance memorial cumpre, portanto, uma função dupla: constitui-se simultaneamente como espaço de elaboração subjetiva e de resistência coletiva frente ao esquecimento. Se, por um lado, permite ao sujeito narrador revisitar as feridas do passado, reinscrevendo-as em linguagem e imagens, por outro, funciona como dispositivo cultural de preservação da memória, dando voz aos silenciados e confrontando o apagamento histórico. O romance memorial, portanto, desponta como um dos gêneros mais potentes para figurar a violência histórica e suas reverberações no presente. Dessa maneira, ele não apenas registra o trauma, mas também propõe caminhos de resistência estética e política, garantindo que a experiência violenta, embora impossível de ser plenamente narrada, não seja condenada ao esquecimento.

METODOLOGIA

Esta pesquisa foi desenvolvida a partir do diálogo entre teoria literária, psicanálise e estudos da memória cultural. Possui, portanto, uma natureza bibliográfica e analítico-interpretativa. O corpus de análise é constituído pelo romance *Solo queda saltar* (2018), de María Rosa Lojo, cuja leitura é articulada com aportes teóricos de Freud (1996), Ferenczi (2011), Caruth (1996), LaCapra (2001), Seligmann-Silva (2003), Bernd (2009) e Sarlo (2007), entre outros.

Optou-se por uma abordagem qualitativa, uma vez que o objetivo é compreender os modos como a narrativa reinscreve a experiência traumática e se insere na tradição do romance memorial. Para tanto, realizou-se um levantamento de estudos críticos e artigos acadêmicos publicados em periódicos especializados no campo das Letras e da Literatura Hispano-americana, em especial aqueles que se dedicam à análise das narrativas de exílio, memória e mobilidade transcultural.

A metodologia privilegia a leitura crítica e comparativa, de caráter hermenêutico, que busca articular os conceitos teóricos de *acting-out* e *working-through* (LACAPRA, 2001) à estrutura narrativa do romance, observando de que maneira as vozes de Celia e Isolina figuram distintas modalidades de elaboração do trauma. Assim, o percurso metodológico parte da fundamentação teórica sobre o trauma, avança para a descrição dos elementos narrativos do texto e culmina na análise interpretativa que situa *Solo queda saltar* como espaço de resistência simbólica e cultural.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

O trauma representado em *Solo queda saltar* (2018)

O romance *Solo queda saltar* (2018) é tomado, nesse estudo, como um romance memorial, onde a articulação do passado e presente ressignifica as subjetividades impactadas por feridas identitárias marcadas pela violência do exílio de da guerra. Do ponto de vista literário, a obra explora os recursos característicos do romance memorial: alternância de vozes, inserção de documentos íntimos - diário, caderno -, fragmentação temporal e presença de silêncios e lacunas narrativas. Esses recursos linguísticos reproduzem a lógica do trauma, que, conforme já apontado

anteriormente, não pode ser plenamente assimilado no momento em que ocorre, retornando de forma indireta e circular, em repetições e reelaborações.

A narrativa se constrói a partir das vozes de duas irmãs, Celia e Isolina, que, situadas em tempos distintos, elaboram experiências pessoais e históricas ligadas à Guerra Civil Espanhola, ao franquismo e à ditadura argentina. A estrutura narrativa da obra está organizada em dois cadernos que podem ser pensados como grandes blocos de memória. O primeiro corresponde ao diário de Celia, escrito nos anos 1940, durante o exílio transatlântico, após a Guerra Civil Espanhola. Nesse registro, a jovem narra sua experiência direta com a violência, incluindo episódios traumáticos como perseguições políticas e violência sexual. O segundo bloco narrativo é composto pelas memórias de Isolina, escritas décadas mais tarde, já em 2018, no contexto da democracia argentina. Ao reler a história familiar e reinterpretar o diário da irmã, Isolina constrói uma voz que desloca a experiência traumática para o campo da criação. Ela inventa seres ficcionais — os “Siniguales” — que representam identidades híbridas e singulares, escapando às fixações do passado. Sua narrativa é menos marcada pelo peso do trauma imediato e mais pela reelaboração transcultural, costurando a memória herdada com novas formas de expressão.

Essa alternância narrativa efetivada na trama entre as vozes de Celia e Isolina também permite observar a materialização da tipologia dialética entre acting-out (encenação compulsiva do trauma) e working-through, (trabalho de elaboração do trauma) nos termos propostos por LaCapra (2001). A forma-diário opera como mídia de urgência e de sobrevivência: a escrita se dá sob a pressão do acontecido, com entradas fragmentárias, cenas intrusivas, sintagmas corporais e imagens recorrentes. Essa sintaxe da avaria — marcada por elipses, reiteraões e choques sensoriais — traduz literariamente a “ferida que retorna no tempo” (Caruth, 1996), fazendo do texto um lugar de reencenação do trauma. Em termos lacaprianos, predomina aí a compulsão de repetição, quando “o passado é vivido e revivido como se ainda fosse presente” (LaCapra, 2001). A narrativa, por conseguinte, não avança por causalidade; ela palpita por retornos e fendas, mobilizando o leitor para um estado de expectativa inquieta — aquilo que Fernández-Santiago (2019) descreve, noutro corpus, como estratégia de antecipação que mantém o trauma à vista sem resolvê-lo prontamente. Assim, no diário de Celia, vislumbra-se de forma repetitiva, insistente e circular a compulsão de retorno ao núcleo traumático:

Pero no me duelen las espinas, sino el miedo. Sigo corriendo, sin aire, mientras en la mitad del pecho se me clava otro arbusto de cristales rotos. Algo me empapa los muslos, resbala cálido, hasta los tobillos [...] (SQS, p. 09). [...] Ella siempre puede dormir. Pero yo no,. Apenas cierre los ojos, aparecerán los sueños que me aterran. (SQS, p. 18). [...]

Alguien está sobre todo mi cuerpo. Una masa que bufa y que resopla. [...] Boqueo como un pez fuera del agua. Floto desesperada en un vacío salvaje (SQS, p. 30).

Essa inscrição memorial, retomada inúmeras vezes e a partir de diferentes gatilhos no diário memorial cumpre dupla função: testemunho íntimo e resistência simbólica. As memórias de violência se manifestam a partir de rastros de violência que, aos poucos, vão encontrando local de acolhida. Nesse processo, a descrição de sonhos e pesadelos passa a ser substituída, gradativamente por lapsos de consciência: “ No soy la única despierta en la casa. Alguien se mueve en la sala, los pasos crujen sobre el piso de madera, avanzan y se paralizan y reanudan su marcha, como si un largo tormento los inquietara” (SQS, p. 31). Ao acolher o sofrimento do tio, Celia também vai criando um caminho seguro para expressar e compreender seu próprio sofrimento:

“la mano derecha del tio tiembla un poco mientras levanta la copita de contenido transparente. El olor llega hasta mí, como un recuerdo punzante. Es el aguardiente de oruxo que se toma en las casas gallegas, al amparo la lateira. No hay como ese fuego para disipar las sombras de todos los inviernos, cuando ningún sol experto puede confortar las almas inconsolables”(SQS, p. 34).

A urgência de registrar o indizível é compartilhada nas madrugadas de insônia com o tio. Como pares solidários, as duas gerações - tio e sobrinha - revivem as penas das feridas sofridas e infligidas. Dor e culpa se encontram em um movimento oposto e complementar permitindo a ambos encontrarem um espaço de compreensão para seus traumas. Por um lado, o tio, marcado pela culpa de ser gerador de circunstâncias violentas em nome de uma suposta defesa de ideologia e; de outro, a sobrinha, aterrorizada e impossibilitada de seguir a vida depois de ter sido objeto de uma violência de quem também acreditava estar defendendo uma ideia.

Pesem as temporalidades e circunstâncias históricas distintas, os papéis desempenhados pelos dois seres - culpado/nocente, vítima/agressor - ambos igualmente aniquilados pela dor, permitem a criação de um terceiro espaço onde há acolhimento. Celia escuta o tio. Essa escuta permite a ele reconciliar-se com a circunstância de seu trauma e lhe dá oportunidade de narrar a experiência. O tio, sem saber, ao narrar sua culpa, abre espaço para Celia humanizar seus agressores e, com isso, uma pequena brecha para começar a compreender a ferida traumática vivida. Esse processo, dentro da dinâmica de acting-out, ou seja, da encenação compulsiva do trauma, vai se materializando de forma crescente na trama. Em seu caderno-diário, a cada inscrição memorial, Celia consegue deixar mais rastros de sua dor, vivendo a repetição de forma

cada vez mais consciente e oferecendo ao leitor, seu ouvinte acolhedor e solidário, os traços das feridas abertas.

Já nas memórias de Isolina, presentes na segunda parte da narrativa, pode-se perceber o trabalho de elaboração do trauma existente no sistema familiar, quando a personagem busca trabalhar a herança recebida, transformando-a em possibilidade criativa e identitária. De forma contrastiva, a narrativa de Isolina reorganiza a matéria dolorosa por meio de figuras de transposição - a jardinagem, o reamoblar da casa, o reencantamento dos espaços cotidianos - e de criação imaginativa - os “Siniguales” -, operando uma conversão estética do dano: a memória herdada não é negada, mas transladada para um plano simbólico onde pode ser dita de outro modo. É nesse ponto que a noção de *working-through* esclarece o gesto narrativo de Lojo: elaborar não significa apagar, e sim instituir uma relação mediada com o passado “sem jamais significar esquecimento ou apagamento” (LaCapra, 2001). A segunda voz abre um intervalo reflexivo, descomprimindo o tempo e permitindo que o luto - nesse caso entendido como decorrente da perda de um estado de idílio familiar - encontre formas rituais e signos que, conforme afirma Fernández-Santiago, aparece como inflexão elegíaca: um lastro de lamento que, em vez de enclausurar, catalisa a memória em ética e forma (Fernández-Santiago, 2019):

El muro bajo de Meirelles que aparecía en las pesadillas de Celia ahora es alto, rodeado de setos y de plantas que darán flores en la primavera. La casa primitiva ya no se ve más (SQS, p. 127). [...] Otra vez hubo cortinas nuevas, almohadones con fundas de hielo fragante, bolsitas de alhucema y lavanda en los estantes y los cajones de cómodas y roperos. Todo empezó amoverse ya destellar con la dicha de los cuerpos humanos que enciende los lugares y las cosas donde esos cuerpos se encuentran (SQS, p.136).

Ao revisitar a história da irmã e reinterpretar o legado familiar, Isolina catalisa, simbolicamente, o trauma herdado, transformando-o em criação literária. Nesse contexto, a invenção dos “Siniguales” — seres híbridos, abertos e não fixos — funciona como metáfora desse trabalho de ressignificação, em que a experiência traumática é reconhecida, mas não permanece paralisada na repetição. Isolina posiciona-se na senda oposta, ilustrando a dinâmica do *working-through*, ou seja, de uma espécie de cura por meio do novo sentido dado às experiências vividas dentro do sistema familiar.

Esse registro elegíaco, fundamental à passagem do *acting-out* ao *working-through*, manifesta-se em *Solo queda saltar* em dois níveis. Em primeiro lugar, a partir do foco narrativo: Celia fala desde a ferida; Isolina fala “com” a ferida, instaurando uma prosódia de cuidado em que se manifesta a recomposição dos ambientes, pequenas liturgias domésticas e atenção aos

detalhes sensíveis. Em segundo lugar, a partir dos lugares e objetos de memória presentes na trama: cartas, cadernos, móveis, alimentos, tecidos e plantas que funcionam como “dispositivos de luto”, repertórios materiais por meio dos quais a perda se torna compartilhável — algo que, na chave latino-americana, se aproxima da ideia explorada por Selligmann-Silva, de literatura como “laboratório de memória” (2003, p.45)”:

La habitación que nos han asignado tiene una cómoda y un ropero alto, de buena madera, con un largo espejo que nos refleja cuando terminamos de vestimos. Aún no he cumplido los dieciocho y mi hermana no llega a los diez. Sin embargo, parecemos viejas. Dos niñas de luto siempre parecen viejas (SQS, p. 13). [...] Prefiero el café con leche que prepara Trinidad. Mojo en la nata espumosa el pan blanco, de trigo, rebosante de mantequilla fresca. Hay jamón, queso, huevos, lo que quiera. Hasta rosas espolvoreadas con azúcar. Como todo hasta que no puedo más, absorta en la delicia. En paz, sin el nudo en el estómago, sin el apretón en la garganta de los primeros días. (SQS, p.22).

Essas memórias, despertadas por meio de artefatos íntimos e fazeres/práticas do cotidiano, são como espécies de tecnologias e redes que figuram como suportes ritualizados do luto e que, na expressão literária lojina, exercem o papel de mediação simbólica e comunitária por meio de dois dispositivos complementares: o diário de Celia, que encena o aprisionamento ao passado e o estilhaçamento temporal típicos do *acting-out*; e as memórias de Isolina, que convocam distanciamento crítico, trabalho de simbolização e abertura ao porvir, no horizonte do *working-through* (LaCapra, 2001).

Trata-se, portanto, de uma arquitetura narrativa bifocal que serve a um desenho ético que a crítica tem reconhecido como próprio do romance memorial transcultural. Ao fazer as vozes dialogarem através do Atlântico, Lojo também desloca a memória do âmbito privatista para uma cartografia de mobilidades (Bari 2021; Coelho, 2021), na qual a violência histórica - Guerra Civil Espanhola, franquismo, ditadura argentina - é lida como herança transmitida — e, portanto, passível de trabalho intergeracional. Nesta cadência, a alternância de cadernos compõe não só um mecanismo de forma, mas um método de leitura: aprender a perceber quando o texto insiste (repetição) e quando ele processa (elaboração), quando convoca o choque e quando ensaia um gesto de reparo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Solo queda saltar (2018), de María Rosa Lojo, inscreve-se como romance memorial, gênero que se configura como espaço de convergência entre ficção, autobiografia e testemunho histórico. Ao articular memória individual e memória coletiva, a obra reinscreve, no tecido narrativo, a experiência do exílio, das violências políticas e da transmissão intergeracional do trauma, projetando subjetividades em trânsito no Atlântico Sul.

A narrativa de Celia e Isolina evidencia, de forma complementar, duas modalidades de relação com a memória traumática. O diário de Celia aproxima-se do que LaCapra (2001, p. 21) define como *acting-out*, no qual “o passado é vivido e revivido como se fosse presente, como se estivesse retornando compulsivamente”, encenando a compulsão de repetição que caracteriza o núcleo do trauma. Em contrapartida, as memórias de Isolina exemplificam o *working-through*, entendido como processo de elaboração crítica e simbólica, capaz de transformar a herança dolorosa em possibilidade criativa e identitária. A alternância entre ambas não apenas organiza a estrutura narrativa do romance, mas dramatiza a própria dialética entre repetição e elaboração, central para os estudos do trauma.

CONCLUSÃO

Nesse horizonte, o conceito de trauma revela-se chave de leitura privilegiada, pois ilumina a fragmentação temporal, os silêncios e as fissuras da narrativa memorial. O romance de Lojo responde a essa demanda ao combinar testemunho e criação literária, figurando o indizível e reinscrevendo a experiência traumática em linguagem.

Portanto, *Solo queda saltar* reafirma a potência do romance memorial como espaço de resistência simbólica e cultural, no qual a literatura se converte em laboratório de memória (Seligmann-Silva, 2003). Ao mesmo tempo, confirma a relevância dos aportes de LaCapra para a crítica literária, na medida em que seus conceitos oferecem instrumentos para compreender a tensão entre compulsão de repetição e trabalho de elaboração. A obra de Lojo, nesse sentido, mostra que a narrativa memorial não apenas conserva a memória do trauma, mas também a transforma, projetando novas formas de consciência de si e do mundo.

REFERÊNCIAS

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. **Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders**. 3. ed. Washington, DC: APA, 1980.

AMERY, Jean. **Além do crime e do castigo: ensaio para superar o insuportável**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

BARI, Camila B. de. **La Guerra Civil y el exilio transatlántico en Solo queda saltar: novela de formación femenina de María Rosa Lojo**. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 50, p. 49-61, 2021.

BERND, Zila. **Memória e identidade cultural**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

BERND, Zila. **Cartografias da memória: literatura, testemunho e pós-colonialismo**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

BREUER, Josef; FREUD, Sigmund. **Estudos sobre a histeria** (1895). In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. II.

COELHO, Maria Josele Bucco. **La consciencia de sí y del mundo bajo los procesos de movilidad transcultural: la lectura de la novela memorial Solo queda saltar (2018), de María Rosa Lojo**. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, v. 50, p. 63-71, 2021.

CARUTH, Cathy. **Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

FELMAN, Shoshana; LAUB, Dori. **Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History**. New York: Routledge, 1992.

FERNÁNDEZ-SANTIAGO, Miriam. **‘Acting-Out’ and ‘Working-Through’ Departure in Thomas Pynchon’s Bleeding Edge**. *Nordic Journal of English Studies*, v. 18, n. 2, p. 86–110, 2019.

FERENCZI, Sándor. **Confusão de línguas entre os adultos e a criança** (1933). In: _____. *Psicanálise IV*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 107-120.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer** (1920). In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVIII.

JANET, Pierre. **L’évolution de la mémoire et de la notion du temps**. Paris: Alcan, 1925.

LACAPRA, Dominick. **Writing History, Writing Trauma**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da psicanálise**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LÁSTERO, Lucila. **El infinito vaivén. España y América Latina en Finisterre y Solo queda saltar, de María Rosa Lojo.** Diablotexto Digital. Revista de Crítica Literaria, n. 21, p. 1-16, 2020.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LOJO, María Rosa. **Solo queda saltar.** Buenos Aires: Santillana/Loqueleo, 2018.

MOYA, Micaela. “**Todo viaja conmigo**”: reseña de **Solo queda saltar de María Rosa Lojo.** Catalejos, Mar del Plata, v. 5, n. 10, p. 258-263, 2020.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O testemunho: entre a literatura e a história.** São Paulo: Editora 34, 2003.

WINNICOTT, Donald W. **O ambiente e os processos de maturação.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1983.