

MARÍA MORENO, ESCROTORA CRÔNICA

Miriam V. Gárate¹

Em “La crónica como espacio de la *descolección* cultural. Escenas de museo en Pedro Lemebel y María Moreno” (2020), Sabo examina a desmontagem crítica da *cena do museu*, uma operação que visa a descoleção das formas de acumulação, uso e exibição da cultura estabelecida e de modos de narrar a ela associados. O marco conceitual traçado pela crítica objetiva ler as estratégias dessa “curadoria anômala” em quatro crônicas dos escritores. Mas para além do motivo museístico Sabo estabelece uma correlação não menos decisiva com o gênero dos textos -a crônica-, ao resgatar uma série de estudiosos que destacaram a sensibilidade acumulativa e arqueológica da crônica modernista hispano-americana. De diversas perspectivas, Yurkievich, Ramos, Andermann, frisaram essa espécie de sintonia que se traduziu numa retórica da crônica marcada pela vontade de aglutinação dos signos culturais da modernidade, assim como de passados prestigiosos ou exóticos, pela coleção expressa nas recorrentes enumerações e pela escopofilia recoletora do flâneur. Se a crônica modernista hispano-americana mantém pontos de contato com o colecionismo, o arquivismo e o museu, as crônicas de Lemebel e de Moreno revisitam esses procedimentos para interpelá-los, fazendo emergir uma sensibilidade crítica outra que se distancia do culto pelo passado e abre-se à possibilidade do por vir, ao acolher vozes e afetos que desorganizam catálogo museístico. Ativam uma força anarquizadora do arquivo (SELIGMANN, 2018, p. 38) acenando para novos imaginários em torno das tramas vitais tecidas entre a cultura, seus relatos, os modos de circulação e de conservação.

O interesse de Sabo pelos usos do arquivo na escrita de Moreno, do qual a cena do museu seria uma expressão, possui outra faceta complementar, já que às intervenções sobre o arquivo cultural-literário estabelecido justapõem-se as efetuadas sobre o arquivo pessoal, constituído pelos materiais previamente publicados na imprensa periódica e submetidos a operações de seleção, reorganização e montagem que ganham relevo a partir de 2001, quando começam a aparecer uma série de títulos: *A tontas y a locas* (2001), *El fin del sexo y otras mentiras* (2002), dentre outros. Sabo os examina em outro estudo anterior, no qual destaca um tipo de intervenção que não almeja recuperar os textos do passado em busca da unidade e da coerência tradicionalmente associados à obra, mas minar esses valores reafirmando a instabilidade e da fragmentariedade dos mesmos. Dessa forma, a manipulação do arquivo próprio daria lugar a uma espécie de *não-livros* que “insisten en una nueva archivación siempre inestable, abierta y provisoria” (SABO, 2015, p.70).

¹ Professora Associada do Departamento de Teoria e História Literária do IEL, Unicamp.

Também neste caso a remissão ao espaço discursivo da crônica resulta decisiva, tanto por se tratar de textos de Moreno publicados anteriormente na imprensa periódica que passam a se movimentar em direção à série literária, mais vinculada à tradição libresca, porém sem o propósito de legitimá-la, como por remeter ao momento em que a escritora empreende uma reapropriação da crônica e de sua autotransfiguração como cronista.

Os traços dessa autotransfiguração e dessa praxis foram objeto de numerosos estudos e algumas características são de fato consensuais: em primeiro lugar, o “cartonerismo epistemológico”, a bricolagem de textos e teorias submetidas a uma reutilização irreverente e via de regra corroídas pela mescla com saberes e dizeres não legitimados. É a própria Moreno quem se referirá ao *modus operandi* de sua escrita como “cartonero”, reverberando a crise do ano 2001. Essa “bárbara ilustração”, esse “uso plebeu” dos discursos teóricos, é composto de elementos heterogêneos, mas entre eles se sobressaem as teorias feministas, a psicanálise aprendida na “universidade laica” dos bares, as manifestações da cultura *under* e uma pluralidade de discursos teórico-críticos oriundos do âmbito acadêmico com o qual se estabelece uma interlocução crescente embora sempre marcada pela apropriação antidogmática e parcial. Um dos subtítulos de *Decir yo siempre estuvo de moda*, palestra proferida em 2008, basta para ilustrar essa tendência a “*cocolichear* a nobreza de um saber estrangeiro, quase sempre francês, com o mofo abrasivo dos dizeres populares” (PAULS, 2020, p. 230): *A pesar de Derrida, De Man y tuti cuanti*. Assim, o correlato formal desse cartonerismo é uma dicção de linhagem (neo)barroca/sa na qual coexiste esse conjunto de registros discursivos heterogêneos misturado com fórmulas provindas da oralidade, fato associado a uma autotransfiguração na qual o ouvido e a voz ganham destaque.

II

Os títulos publicados por Moreno nos últimos anos reiteram os procedimentos apontados, mas em três deles, tanto as intervenções sobre os discursos culturais, como a manipulação do próprio arquivo, organizam-se de maneira mais visível a partir da presença do eu (embora não necessariamente em torno dele). Refiro-me a *Black out* (2016), *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas* (2018) e *Contramarcha* (2020). Neles, o horizonte autobiográfico do sujeito que rememora, recicla ou relê, pressiona as páginas contidas entre duas capas em direção à unidade da qual insistem em se furtar, embora a recursividade de alguns gestos acabem imprimindo certa marca autoral - a marca de uma autora de papel, por certo, cuja vida é menos a origem de suas fábulas que uma fábula concorrente com o processo de escrita (BARTHES, 2004, p. 72). Mas a regularidade dessas intervenções que promovem

cruzamentos contínuos entre os discursos culturais do passado/presente vivido e os discursos do museu literário argentino, acabam por esboçar uma persona e uma imaginação crítica identificáveis.

Os exemplos de manipulação do próprio arquivo que desenham a genealogia dessa imaginação na tríade citada abundam. Baste mencionar no momento apenas um, aquele que refere à relação mantida durante a infância e a adolescência com o rádio, experiência que graças ao “tango”, e especialmente a Gardel, abre caminho ao “gosto pela metáfora”, cena contrabandeada de um artigo compilado em *Subrayados* (MORENO, 2013, pp. 57-63), que migra a *Contramarcha* (MORENO, 2020, pp. 43-46), e em ambos os casos dá lugar a uma cena da leitura que embaralha as hierarquias do oral e do escrito, da literatura instiuida e a cultura de massa, desarticulando seus lugares no arquivo ao juntar Gardel com Rubén Darío e propor uma ficção de origem segundo a qual “é com Gardel” que Moreno “aprendeu a ler”.

Essa precoce vocação de “ler com os ouvidos” encontra outra efetivação em vários episódios de *Black out* que rememoram a sociabilidade dos bares e um tipo de transmissão oral de formulações teóricas ou estéticas dos anos 1970, de teor experimental, aprendidas através desses “vocalistas” chamados Osvaldo Lamborghini, Germán García, Luis Gusmán ou Norberto Soares, associação que desencadeia uma evocação de “los muchachos” traduzida ao imaginário do tango, do recitado *criollo*, do repentismo. E que repentinamente, mediante a convocação do álcool sob forma da genebra, pode conduzir, sem preâmbulos, ao enxerto de uma intervenção crítica (uma espécie de micro-ensaio) sobre o museu da literatura gauchesca:

Yo solía tomar la comunión entre muchachos con la ginebra [...] En el Ramos .. aquello que bebíamos - por anhelo de pedigrí bohemio o estética populista - contradecía el eslogan “La bebe todo el mundo” [...] Pero nosotros bebíamos ginebra porque queríamos escribir; ya comprendíamos que en nuestra literatura la ginebra es *estructural*: beberla nos hacía *pertenecer* [...] No por simple líquido, la ginebra es menos importante que la muerte de Beatriz Viterbo como condición de “El Aleph”; es el argumento químico del *disgraciarse* de Fierro, antes de lanzar la injuria que terminará con la muerte del Negro (“Va...ca...tendo gente al baile”) [...] Cuando Cruz y Fierro se van al desierto, el beso por turnos al porrón es la garantía de que se trata de una de esas uniones homosexuales con instintos coartados en su fin como llamaba Freud a la homosexualidad sublimada del *macho a macho* [...] El porrón que pasa de mano en mano, los gargueros calientes, y el estiramiento de pescuezos me hace pensar en una *felatio* por turnos (MORENO, 2016, p.99-100).

Agente do *disgraciarse*, a genebra é simultaneamente significante comunitário; agente da injúria que discrimina (à mulher/va... ca..., e ao Negro), a genebra devém também, nesse freudismo *acriollado* de botequim, figura da “homosexualidad sublimada de *macho a macho*” e da “*felatio* por turnos”. A leitura/escuta se imiscui e identifica um sujeito mais, uma minoria mais, um *outro* mais, no interior da lógica máscula e viril que sanciona o texto fundador - e que a interpretação desarticula.

O retrato desse outro amigo e coetâneo de Moreno que foi Miguel Briante também enfatiza seus “ademanos de gaucho malo” (MORENO, 2016, p.178) devotado ao “rpto de las sabinas con herencia patricia” (p. 178). E uma de suas ficções servirá de ocasião para uma nova incursão, desta vez, uma *Excursión*, pelo arquivo literário. Mas antes de empreendê-la, preparando-a, Moreno se autofigura em situação de escuta, ouvindo a leitura que faz Briante, num bar, à época em que ambos trabalhavam no mesmo periódico:

Coincidimos en una redacción. Yo era barroca. Y él, que me decía “polla” suya, pretendía corregirme las enumeraciones de diez líneas, las subordinadas que hacían perder al predicado de su sujeto, unos arcaísmos copiados de Gabriel Miró.

-Pero nunca pifio en la concordancia- yo protestaba.

Miguel y otro jefe, asomados sobre mis hojaS, solían discutir, los dos para tachar. El tono era fuerte, canchero, como de machos coquetéandose aunque fingieran que el trofeo era yo. Hasta que el otro echó a Miguel. Se ve que había tachado de más como quien se roba la hacienda ajena. Yo, más tarde, de espaldas a esa coalición correctora, recuperaba mi nota y reponía todo lo que había escrito antes. Ellos no lo notaban. En el bar, Miguel me leía (MORENO, 2016, p. 186-7).

Que lia Briante e agora lê o leitor? As frases iniciais de seu conto *Ley de juego*, no qual inventa o episódio de “ganar jugando la propia mano junto con la taba” por meio de um personagem alcoolizado ao qual “literalmente *se le fue la mano*” (MORENO, 2016, p. 201). Não surpreende que instalado o tom gauchesco (a jovem Moreno uma “polla” ou “hacienda ajena”, Briante um “payador de fogón”), a escrita enverede para *Una excursión a los indios ranqueles* e as relações poder/aguardente legíveis nesse texto no qual “no hay violencia sin alcohol”, porém simultaneamente “El Estado [...] es el único que mata *sobrio*” (MORENO, 2016, p. 202):

Aunque el aguardiente sea el máximo signo de poder que exhibe el cristiano sobre los indios, los libros de La Nación ponen el *mamarán* en la frontera y en tierra adentro [...] La orgía es privilegio de la *chusma* de tierra adentro y siempre es húmeda. Mansilla, al narrarla, describe a los indios literalmente “revueltos”, “mezclados”, *dados vuelta*: [...] A la baba ardiente del borracho que lo atropella en la oscuridad de su toldo, se la hace lavar por la china Carmen: *el asco es el otro*. (MORENO, 2016, p. 208).

Operando nos interstícios da lógica de poder expressa na *Excursión*, Moreno explora as diferentes formas de relação, de justiça e as diferentes economias representadas na fronteira pelas figuras do coronel Mansilla e do cacique Panguithruz. Assim, ao cacique que distribui o aguardente barganhado e que não bebe entre brancos, mas sim, eventualmente, entre os seus, corresponde a imagem do coronel que barra o devaneio igualitário do cacique. Enquanto Panguithruz arrisca dizer: “-Aquí somos todos iguales, hermano”, o coronel retruca: “-No, hermano [...] -Usted será igual a sus indios. Yo no soy igual a mis soldados” (MANSILLA apud MORENO, 2016, p. 204). Seguindo a pista da *Excursión*, Moreno revisita o *Facundo* de

Sarmiento, o *Juan Moreira* de Gutiérrez e finalmente o *Matadero* de Echeverría -ou talvez se devesse dizer *El matadero* de David Viñas:

Si David Viñas dijo que la literatura nacional empieza con una violación, habría que corregirlo un poco diciendo que empieza con un *mamarán*. En la misma mesa donde se tortura al unitario, se juega a las cartas y se llenan las achuras, los mazorqueros *se emborrachan* ¿Sería posible *El matadero* si fuera un relato *en seco*? (MORENO, 2016, pp. 209-210).

Catando detalhes menosprezados ou despercebidos (a garrafa de água ardente posta na mesa de *El matadero*, a genebra que bebem Fierro e Cruz ao fugir para o deserto), renovam-se as leituras do cânone fazendo ingresar o outro e os outros: “Los indios, los gauchos, las prácticas sexuales no normativas, el pueblo, las mujeres, los y las escritoras forman parte del paisaje de una disidencia [...] que, finalmente, conforma buena parte de la reescritura del canon”, como sustenta Rocío Altinier (2020, p.7). Acolhem-se novos tons e novas vozes orientadas a um presente em movimento do qual Moreno tem participado ativamente, e que se expressam tanto na ativação dessas potências outras latentes no arquivo canônico, como nas novas textualidades que a expandem e que abarcam as variações homoeróticas contemporâneas da ‘gauchesca’ (os textos de Gabriela Cabezón Cámara ou Martín Kohan, por exemplo).

III

O fragmento que sucede à cena ouvida/lida na voz de Briante e às incursões pelo cânone literário do XIX pode servir de passagem para uns breves comentários sobre outro texto de Moreno que exigiria por si só um exame detalhado: *Oración. Carta a Vicky y otras elegías políticas*. Proposta a versão “um pouco corrigida” de Moreno sobre o começo da literatura argentina, *Black out* salta sem transições para o registro autobiográfico e a narradora relata uma hemorragia menstrual, talvez a mais violenta das muitas que a acometeram na juventude, convocando esse outro significante que escande a escrita: o sangue. Ébria de novo, entoará uma litania que reitera quatro vezes a mesma pergunta: “¿Dónde están mis compañeros?”:

“¿Dónde están mis compañeros?” [...] Ninguno de nosotros, mejor dicho, de los que yo llamaba “los míos”, había militado ¿Nos la habíamos arreglado para sobrevivir a través de no darles la razón a los que sí lo habían hecho? Ahora creo comprender cómo disintiendo con las acciones de esos cuerpos [...] estábamos, sabiéndolo o no,...; a menudo en el mismo territorio, clandestinos los unos entre los otros, aunque nuestro archivo fuera común (MORENO, 2016, pp. 217-219).

A coincidência entre a embriaguez, o agravamento dos sangrados e os anos de chumbo da ditadura atíça essa interrogação que migra e se metamorfoseia no fragmento intitulado

“Nota al pié” (alusão evidente ao texto walshiano homônimo) de *Oración*, e se inicia de forma semelhante, porém conjugando a pergunta em singular:

Muchas veces me pregunté por qué no formé parte de ellos. Si no me las había arreglado para sobrevivir mediante la coartada de no darles la razón. O si esa especie de azar que me había ubicado en la bohemia de los bares, en lugar de la que iniciaba en la disidencia y la politización a ritmo de ráfaga, me había diseñado un destino alejado de la militancia, ese donde las palabras, al menos en la imaginación, eran sustituidas por las armas. (MORENO, 2018, p. 143).

Em mais de um sentido esses dois textos podem ser lidos em espelho e se complementam sem completar-se. Em *Black out*, a ênfase incide na experimentação estética e de vida avessa aos imperativos da militância política extrema dos anos 1970, na bohemia, nos amigos da “varonera” que circulava entre homens em bares e redações (o que não apaga as tensões de gênero), no luto pela perda desses amigos mortos, mas não exterminados pela violência do Estado ditatorial. Em *Oración*, na indagação em torno das identidades militantes do período, dos modos de assumir a masculinidade e principalmente a feminidade nas “orgas”, como eram chamadas as organizações guerrilheiras, nas subjetividades divergentes com respeito aos discursos sedimentados acerca dessas mulheres, que o texto insistirá em escutar, auscultar e trazer para a cena decompondo e recompondo os arquivos manipulados. A ênfase em um olhar de gênero que vai e volta uma e outra vez às “cartas” de Walsh pai para lê-las a favor e a contrapelo, para afetá-las com outros materiais (inclusive do mesmo Walsh) e com o testemunho de outras vozes “ameaçadas de insignificancia” (por exemplo a de Patricia Walsh, a filha sobrevivente, MORENO, 2018, p.101), visando redesenhar e alargar o “arquivo comum”, um arquivo que se abre em direção às produções culturais e performances das “H.I.J.A.S”:

Pero yo voy a conjugar a los hijos con puntitos en femenino (H.I.J.A.S) [...] Las elijo para seguir imaginando las alternativas que no existieron para esa madre muerta violentamente en una casa de Floresta y su hija sentada - erguida - entre cadáveres, a quien me gustaría contarle lo que algunas H.I.J.A.S. hicieron con lo que la historia hizo con ellas. (MORENO, 2018, p.178).²

O procedimento adotado para isso mantém pontos de contato com a estrutura de *Black out*. Mas se em *Black out* essa discursividade fragmentária e heterogênea é alinhavada por um eu cujo efeito de presença é mais evidente, no caso de *Oración*, a “bitácora” da escrita são as palavras dos outro/as/es, os possíveis sentidos nelas obliterados, as potências legíveis em suas dobras: “Sin hacerme ilusiones acerca de un supuesto despojamiento narcisista - cortar,

² H.I.J.O.S. Abreviatura da organização de direitos humanos Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio fundada em 1995, e constituída principalmente por filhos e filhas de desaparecidos durante a última ditadura militar argentina.

compaginar, seleccionar, *es ya escribir* -mantengo el sueño zozco de desaparecer como cronista para ser la partera de una polifonía de voces otras” (MORENO, 2008, s/n). Talvez Moreno tenha realizado o sonho em *Oración*.

IV

Oración começa com um apartado intitulado *Bitácora*, no qual se transcrevem a *Carta a Vicki* redigida por Walsh em primeiro de outubro de 1976 ao saber da morte da filha e a *Carta a los amigos* escrita três meses depois com o propósito de “explicar como e por quê morreu Vicki” (WALSH apud MORENO, 2018, p. 19), seguidas de um terceiro fragmento enunciado pelo eu, que se inicia ‘repetindo’ uma das frases da segunda carta de Walsh (“Vi la escena com sus ojos”), para logo apresentar uma sucinta rememoração do processo de redação do livro e destacar algumas de suas características. Mas se essa triade põe em cena os procedimentos que (in)formam *Oración* (a interrogação e reinterpretação do arquivo a partir do cruzamento com outros documentos e testemunhos, as operações de recorte, edição, montagem e releitura dos mesmos), os limites textuais que são a *dedicatória* e as duas *epígrafes* que antecedem à *Bitácora* são, em si mesmas, também, bitácoras. Destaco o nome de algumas das dedicadas: Lila Pastoriza, a mulher que estando prisioneira no centro de detenção clandestino da ESMA vê essas duas cartas de Walsh, as salva e as faz chegar às mãos de Lilia Ferreyra, amiga pessoal de Moreno, também jornalista e escritora, embora mais conhecida, até há pouco, como “a última mulher” de Walsh. Lilia Ferreyra, uma das duas dedicadas *in memoriam*, junto com Ana Amado. Lilia, que empresta a Moreno um diário da Vicki Walsh adolescente dentre cujas páginas surge uma (outra) carta de Walsh pai, de 1963, habilitando um confronto de documentos do qual sairão a imagem de uma Vicki parcialmente distinta da heroína guerrilheira e a de um pai também em parte distinto, simpatizante do “que Walsh llama temerosamente “cultura femenina”” (MORENO, 2018, p. 72). Um Walsh que nessa carta não propõe como modelo “ni a Eva Perón ni a Rosa de Luxemburgo, sino a Marguerite Duras, capaz de hacer aparecer en dos películas [...] el mundo visto por una mujer que no se pregunta previamente cómo lo vería un hombre ”, afirma Moreno (2018, p. 72), para concluir depois de três páginas que glosam essa carta perdida e agora incorporada ao arquivo: “Mucho antes que Jaques Lacan, autor de un texto titulado “Homenaje a Duras”, Rodolfo Walsh advertía y orientaba a su hija en dirección hacia aquella que habría superado la opresión femenina haciendo de los juegos de la femineidad una estética” (2018, p.73). O jogo móvel e instável de desconfigurações, reconfigurações e prefigurações instituído pela leitura dessa carta, que modifica retroativamente tanto a imagem de Vicki como a de Walsh e a da

própria relação, é uma operação constante do sujeito que corta, compagina, edita, que “pare” novos sentidos endereçados ao presente.

Outra dedicada *in memoriam*: Ana Amado, também amiga entranhável de Moreno e um dos arquivos acerca das novas manifestações culturais que emergiram em meados dos anos 2000 e tiveram como protagonistas filhos e filhas das vítimas da repressão do Estado. Intérprete precoce das “Obediencias promiscuas” legíveis nessas produções. Um tipo de olhar que Moreno recicla e atualiza nos segmentos de *Oración* voltados para as obras das H.I.J.A.S “com pontinhos”, naqueles segmentos que levam os subtítulos de *Política capilar* (sobre o filme *Los rubios* (2003) de Albertina Carri), *El juego del deseo* (sobre *Mi vida después*, biodrama de de Lola Arias), *Hijas en red* (acerca do *Diario de una Princesa Montonera* (2012) de Mariana Eva Perez), *Huesos* (sobre o livro *Aparecida* (2015) de Marta Dillon). Leituras de um arquivo expandido em constante contaminação com o ‘primeiro’, o que deflagra a escrita, visto que Moreno em todas essas passagens encontra um modo de interferi-las com os textos de Walsh a partir de algum detalhe embora, em um movimento análogo e de direção contrária, essas vozes do futuro retroajam e interfiram na textualidade walshiana.

A dedicatória de *Oración* conclui acrescentando uma citação depois do nome das dedicadas, precedida de dois pontos: “... esta noche toco yo”. Esse verso de *Tinta Roja* (outra vez o tango, com o qual Moreno aprendeu a ler) tem algo de meidiúmnico; excede em muito o aparente egotismo do “yo”. Diz que quem toca/canta/interpreta, o faz em nome das outras e, num misto de lamentação e celebração, de luto e festa, as convida a dançar. É um convite, e uma carta endereçada às “muchachas”, às “compañeras” passadas/presentes.

V

Uma última consideração sobre o possível diálogo *Black out/Oración* e sua comum “pulsión museal” (SABO, 2020, s/n) exige mencionar o retorno dos mesmos títulos, nomes, significantes, das mesmas zonas canonizadas da literatura e da cultura argentinas do XIX, submetidas uma e outra vez a intervenções críticas. Dos mesmos fetiches -Hernández, Sarmiento, Echeverría, Mansilla- postos a serviço de incesantes metamorfoses.

Refiro alguns exemplos: o contraponto instaurado a partir do gênero epistolar, também empregado pelos militares durante a ditadura, para fazer propaganda na imprensa por meio de cartas anônimas de mães, pais ou irmãos de algum suposto militante “secuestrado” da família pela “ideologia subversiva”. É valendo-se de uma dessas cartas, escrita pelo Dr. Félix Garzón Maceda ao saber que seu irmão Lucio declarara diante de um Comité do Senado dos Estados Unidos incumbido de investigar violações aos direitos humanos, que será convocado o mandato hernandiano de *Martín Fierro* (“los hermanos sean unidos”) para desvelar suas

falhas, fissuras e falácias. Enquanto Lucio declara e denuncia os crimes, Félix publica uma carta endereçada ao general Videla em desagravo da família Garzón, deixando claro seu desacordo com esse ato. Por isso, “entre los Garzón Maceda, *los hermanos no sean unidos*” (MORENO, 2018, p. 82). Outro exemplo ainda: a reativação de Echeverría em sua intempestiva ressurgência nas prisões clandestinas da ditadura militar, através do coro das *Madres cautivas* (MORENO, 2018, p. 161-173), apartado de *Oración* destinado a recolher o heterogêneo testemunho dessas mulheres. Ou, para terminar sem concluir, a insistência em uma genealogia walshiana que o vincula Sarmiento, a Mansilla, a Fray Mocho... a Moreno.

REFERÊNCIAS

- ALTINIER, Rocío. Reimaginar la literatura argentina desde el alcohol. *Heterotopías*, 3 (6), 2020, pp. 1-16. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/31608>. Acesso em 20/03/2023.
- BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martin Fontes, 2004, pp. 65-75 [1971].
- MORENO, María. Decir yo siempre estuvo de moda. Conferencia en la Cátedra abierta de la Universidad Diego Portales el 28/08/2008. *Revista Dossier*, 2008. Disponível em: <https://revistadossier.udp.cl/dossier/decir-yo-siempre-estuvo-de-moda/>). Acesso em: 12/04/2023
- _____. Gardel. In: *Subrayados*. Leer hasta que la muerte nos separe. Buenos Aires: Mar Dulce, 2013, pp. 57-64.
- _____. *Black out*. Buenos Aires: Random House, 2016.
- _____. *Oración*. Carta a Vicki y otras elegías políticas. Buenos Aires: Random House, 2018.
- _____. *Contramarcha*. Buenos Aires: Ampersand, 2020.
- PAULS, Alan. El factor panceta. In: Darrigrandi, Claudia; Mahieux, Viviane; Méndez, Mariela (orgs). *El affair Moreno*. Buenos Aires: Mansalva, 2020, pp. 225-232.
- SABO, María José. “La crónica como espacio de la *descolección* cultural. Escenas de museo en Pedro Lemebel y María Moreno”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, noviembre de 2020, vol. 9, n° 20, pp. 114-128.
- _____. “Porque no habrá obra”. El archivo en la escritura de María Moreno. *Orbis Tertius*, vol. XX, n° 22, diciembre 2015, pp. 68-79. Disponível em: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>. Acesso em 15/03/2023. Acesso em: 18/03/2023.
- SELIGMANN SILVA, Márcio. Sobre o *anarquivamento* – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. *Revista Poiésis*, 16 (24), 2018, pp. 35-58. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/22910/13487>. Acesso em: 20/03/2023.