

**Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-graduação em Literatura**

**A ditadura brasileira sob a ótica dos filhos: pós-memória, representação e culpa em
Julián Fuks**

João Pedro Coleta da Silva

Orientadora: profa. Dra. Regina Dalcastagnè

Brasília
2020

Dissertação apresentada em 4 de junho de 2020 ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Literatura.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Regina Dalcastagnè (presidente)

Prof. Dr. Paulo César Thomaz (membro)

Prof. Dr. Igor Ximenes Graciano (membro)

Prof. Dr. Anderson da Mata (suplente)

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

CC694d Coleta da Silva, Joao Pedro
A ditadura brasileira sob a ótica dos filhos — pós-memória,
representação e culpa em Julián Fuks / Joao Pedro Coleta da
Silva; orientador Regina Dalcastagne. -- Brasília, 2020.
116 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2020.

1. Literatura e ditadura. 2. Representação. 3. Julián
Fuks. I. Dalcastagne, Regina , orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

À minha família, cujo apoio, carinho e incentivo incessantes me motivaram a desenvolver minha pesquisa. Obrigado especialmente a minha mãe Márcia, a meu pai Kardec, a meus irmãos Helena e Lucas, a minha tia Meiry;

À minha orientadora Regina Dalcastagnè, sempre muito afetuosa, compreensiva e leitora atenta. Obrigado pela disposição incansável, pelas reuniões de orientação, pela motivação e por ter aceitado me acompanhar nesse processo;

A meus amigos do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (GELBC), que me proporcionaram inúmeros diálogos sobre literatura, sobre o processo de escrita e sobre a vida acadêmica. Muito obrigado a Pedro Ivo de Macedo, Berttoni Licarião, Grazielle Frederico, Marcos Lopes e Débora Souza;

Ao professor Anderson da Mata, que me apresentou ao GELBC e sempre esteve disponível para me recomendar leituras e me orientar quando foi preciso;

Aos membros avaliadores da banca Paulo César Thomaz, cujas recomendações foram muito valiosas durante o processo de escrita, e Igor Ximenes Graciano, que aceitou compor a banca pouco tempo antes da data de defesa;

Aos amigos de graduação que me acompanharam por longos anos. Meus sinceros agradecimentos a Gabrielle Louise Gonçalves, Giulliana Diniz, Victor Franco, Lara Nogueira, Letícia Miranda, Laryssa Santana, Manoela Morgado e Júlia Castello;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por me proporcionar a bolsa de estudos que permitiu minha dedicação exclusiva ao mestrado.

A fonte principal da escrita é a vida e, por isso, o escritor tem de viver de forma inteira, mergulhando na vida mas ao mesmo tempo mantendo a capacidade de se observar a mergulhar.

Frederico Lourenço

A escritura é uma maneira única de iluminar a conexão entre o passado e o presente. E isso me inspira a começar: não como quem informa, mas como quem descobre.

Leopoldo Brizuela

RESUMO

Esta dissertação realiza uma leitura do romance *A resistência* (2015), do escritor brasileiro Julián Fuks, a partir do conceito de pós-memória, de Marianne Hirsch (2012). Localiza-se a obra no campo literário brasileiro e nas publicações recentes sobre a ditadura militar brasileira dos anos 1964-1985, analisando a influência de fatores que impulsionaram o retorno dessa temática para a ficção contemporânea no período pós-ditatorial. A questão geracional, relativa ao lugar de fala dos “filhos da ditadura”, é analisada por meio do conceito de pós-memória e das críticas que o conceito recebeu. São levadas em conta ainda as especificidades do texto literário em relação à historiografia, bem como o uso que se faz da memória pública e privada para abordar essa questão. A partir da crítica literária latino-americana contemporânea e da noção de pós-autonomia, de Josefina Ludmer (2013), defende-se que a obra de Fuks privilegia o tempo do presente, analisa-se a relação entre representação e culpa, neoliberalismo e velocidade, e escrita de si *versus* escrita do outro. Por fim, na esteira do que Sarraute denominou “A era da suspeita” (1956), esmiuça-se o caráter inquieto e consciencioso do narrador de *A resistência*, demonstrando como as estratégias adotadas por Fuks reformulam o romance contemporâneo e dialogam com a tradição literária, constituindo uma poética da incerteza.

Palavras-chave: pós-memória; Julián Fuks; representação; culpa; literatura brasileira contemporânea.

ABSTRACT

This dissertation reads the novel *A resistência* (2015), by Brazilian writer Julián Fuks, in the light of the concept of postmemory, from Marianne Hirsch (2012). The work is contextualized in the Brazilian literary field and among the recent publications regarding the Brazilian military dictatorship from years 1964-1985, analysing the influence of the aspects that were responsible for the re-emergency of this theme in the contemporaneity. The generational topic, concerning the perspective of the “filhos da ditadura”, is analysed through the lenses of postmemory and of the critics this concept has received. The particularities of the literary text, as well as the uses of private and public memory, are taken into account. Based on the concept of post-autonomy, by Josefina Ludmer (2013), and on the contemporary Latin-American criticism, it is argued that Fuk’s work privileges the present time, and the relations between representation and guilt, neoliberalism and speed, writings of the self and writing of the other are analysed. Furthermore, the conscientious and restless tone of *A resistência*’s narrator is discussed, using Sarraute’s definition of “The age of suspicion” (1956), and demonstrating how Fuks’ strategies remodelate the contemporary novel and dialogues with the literary tradition, in order to create a poetics of uncertainty.

Key-words: postmemory; Julián Fuks; representation; guilt; Brazilian contemporary literature.

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1. Literatura, pós-ditadura e pós-memória	14
1.1 Literatura e cultura do esquecimento	14
1.2 O atraso temporal	23
1.3 Pós-memória e a segunda geração	30
1.4 “Como se a biografia do meu pai em mim se investisse”	39
Capítulo 2. História, tempo, velocidades	48
2.1 Pós-autonomia	48
2.2 Neoliberalismo e velocidades	55
2.3 História em restos, memória em desconstrução	61
2.4 Culpa	70
2.5 “Queria montar um discurso em que alguém se reconhecesse, em que alguns se reconhecessem, e que falasse como dois olhos”	73
Capítulo 3. A poética da incerteza	79
3.1 Sarraute e a desconfiança	79
3.2 A literatura como discurso bifurcado	83
3.3 A literatura enquanto busca	86
3.4 As inquietações da fabulação	89
3.5 Suspensão da cortina, queda da máscara: sinceridade e potência criativa	96
3.6 O romancista sentimental-reflexivo	104
Considerações finais	109
Referências bibliográficas	113

Introdução

Nos últimos anos, houve um aumento expressivo na publicação de obras literária que abordam a ditadura civil-militar brasileira do período 1964-1985. Passadas algumas décadas do fim do regime militar, o tema retornou ao campo literário de forma expressiva, por meio de diferentes abordagens estéticas, éticas e políticas. Muitas das complexidades, arbitrariedades e violações praticadas durante a ditadura já haviam sido retratadas em importantes obras literárias brasileiras, sobretudo durante as décadas de 1970 e 1980. Durante os anos 1990 e 2000, porém, o tema é pouco abordado pela classe artística, estando restrito a alguns casos específicos. A partir da década subsequente, mais precisamente a partir da publicação dos relatórios finais da Comissão Nacional da Verdade, em 2014 — sancionada em forma de lei em 2011 pela então presidente Dilma Rousseff, instaurada em 2012 e concluída após dois anos —, o campo literário experimenta uma profusão de publicações em torno da questão.

Vários são os recortes possíveis para se analisar essas obras, inclusive devido ao fato de que o tema continua presente na literatura contemporânea. O recorte deste trabalho leva em conta principalmente um aspecto central: a questão geracional. Optou-se por analisar a perspectiva política e estética daqueles que compõem a geração subsequente àquela que viveu os anos ditatoriais durante a juventude e idade adulta. Trata-se, portanto, de investigar como os filhos de militantes, desaparecidos, torturados, ou testemunhas do regime representam os desdobramentos históricos e pessoais desse período histórico por meio da ficção. Apesar de esses escritores terem nascido quando a ditadura já estava em declínio, ou então após o fim dela, a narração que fazem abarca tanto o período pós-ditatorial, ou seja, de 1985 até a atualidade, quanto o período anterior, enquanto o regime vigorou e seus antepassados viveram.

Nesse aspecto, a perspectiva geracional está intimamente vinculada a um lugar de fala que localiza a questão ditatorial dentro do ambiente familiar. A ditadura se apresenta não apenas como uma problemática sociohistórica, mas também marcadamente individual. Grosso modo, as narrativas desse recorte apresentam a experiência da luta familiar durante o regime ditatorial e localizam na arena da família uma questão que se transmite de uma geração a outra. O *corpus* selecionado foi o romance *A resistência* (2015), do escritor brasileiro Julián Fuks, nascido em São Paulo em 1981. Fuks é filho de argentinos que migram para o Brasil durante um período em que tanto Brasil quanto Argentina vivem governos ditatoriais. O

romance em questão é o segundo do autor, que anteriormente publicou *A procura do romance* (2011), e os livros de contos *Histórias de literatura e cegueira* (2007) e *Fragmentos de Alberto, Ulisses, Carolina e eu* (2004). No final de 2019, Fuks publicou *A ocupação*, que retoma alguns temas trabalhados no romance anterior. *A resistência* foi uma obra bastante elogiada pela crítica, e recebeu os prêmios Jabuti, na categoria romance, em 2016; José Saramago, em 2017; e Oceanos, como segundo colocado, em 2016. Além disso, recebeu traduções para várias línguas, entre elas o francês, o inglês e o espanhol.

A princípio, o projeto de pesquisa pretendia selecionar um *corpus* mais amplo, que abrangesse outros autores brasileiros contemporâneos. Entretanto, optou-se por um trabalho que toma o romance de Fuks como ponto de partida para analisar a temática da ditadura, as formas de representá-la e as estratégias estéticas mobilizadas para isso. Nesse sentido, a leitura da obra de Fuks e de bibliografia teórica que não estava presente inicialmente no projeto de pesquisa impulsionou o desenvolvimento de questões de ordem teórica que, em alguma medida, extrapolam o campo da crítica. Dessa forma, a dissertação não apresenta um caráter monográfico, no sentido metodológico clássico, mas utiliza o texto literário como ponto de partida para reflexões críticas e teóricas próprias do campo literário.

Em termos de escolha bibliográfica, deparou-se com uma dificuldade de cunho teórico. Os estudos sobre catástrofes históricas, ditaduras e outros regimes de exceção ainda são muito orientados pelos trabalhos existentes sobre Segunda Guerra e a Shoá¹, no século XX. Muitos dos estudos clássicos específicos sobre ditaduras no Brasil e na América Latina se valem de um arcabouço teórico oriundo da psicanálise e das noções de luto e trauma. Reconhece-se a devida importância e validade desses estudos, mas defende-se, também, a necessidade de pensar a ditadura e a produção literária sobre a ditadura sob outras perspectivas teórico-metodológicas. Nesse sentido, discute-se o conceito de pós-memória, formulado para se pensar a produção cultural sobre a Shoá, mas que assume contornos diversos no cenário latino-americano.

O conceito de pós-memória, de Marianne Hirsch (2012) debruça-se sobre a possibilidade de uma transmissão memorial entre duas gerações afetadas por um evento histórico catastrófico. Por ser o conceito central do trabalho, é explorado mais a fundo no

¹ Emprega-se o termo em substituição a Holocausto, devido ao caráter sacrificial contido neste último. Shoá designa o evento específico do genocídio da população judia empreendida pelo regime nazista alemão no século XX.

primeiro capítulo, mas os dois capítulos que o sucedem estão diretamente ligados a ele. O conceito foi muito criticado pela crítica especializada, especialmente por especialistas em estudos sobre memória. Esta dissertação discute as críticas recebidas, as contextualiza e busca uma leitura a partir do caso brasileiro e da leitura do *corpus*. Reconhece-se a fragilidade teórica presente em alguns aspectos do trabalho de Hirsch, mas propõe-se uma leitura que leve em conta e incorpore questões suscitadas tanto pela ficção quanto por outras referências bibliográficas escolhidas. Nesse sentido, a crítica literária foi de fundamental importância, tanto a latino-americana, muito presente no segundo capítulo, quanto a europeia, presente no terceiro.

A discussão sobre a pós-memória e sobre os “filhos da ditadura” é bastante conhecida e debatida no cenário cultural argentino, onde a produção artística sobre a ditadura é muito expressiva e diversa. No caso portenho, a discussão não se restringe à esfera cultural e está fortemente presente nos debates políticos, nos movimentos sociais e na pauta identitária. Já no Brasil, por motivos diversos, a questão é muito pouco discutida e está restrita aos círculos acadêmicos especializados. Como *A resistência* retrata o trânsito entre as duas realidades e mobiliza temas caros aos dois países, percebeu-se a necessidade de mobilizar bibliografias de ambas as origens. Além disso, a obra de Fuks é muito influenciada pela literatura argentina, o que é visível, entre outros fatores, no forte teor metalinguístico de seus textos. Nesse sentido, a crítica literária latino-americana desempenhou papel importante no desenvolvimento das discussões aqui propostas, proporcionando uma leitura que não se restringisse às abordagens clássicas europeias e norte-americanas. Dessa forma, pode-se dizer que a necessidade de adaptação da leitura da pós-memória para a realidade brasileira implicou também em escolhas de caráter teórico.

Quanto à metodologia, adotou-se o formato de discussão teórica seguido de uma seção de análise literária, em que os conceitos foram abordados à luz da ficção. Os dois primeiros capítulos seguem esse modelo, e o terceiro não possui análise literária no sentido estrito, pois em vez de se debruçar sobre a obra literária de Julián Fuks, debruça-se sobre parte de sua produção como crítico. No primeiro capítulo, aborda-se a relação entre literatura, ditadura e cultura do esquecimento no Brasil; as particularidades do texto literário frente ao texto historiográfico sobre o assunto; o conceito de pós-memória, suas críticas e uma leitura a partir do *corpus* selecionado.

O segundo capítulo é um percurso a partir da crítica literária latino-americana recente e reflete sobre pós-autonomia, neoliberalismo, representação e culpa sobretudo a partir das obras de Josefina Ludmer, Diana Klinger e Paloma Vidal. Esse capítulo é fruto da necessidade de se trabalhar questões como autoficção, representação e escritas de si, levantadas pelo texto de Fuks, mas sob a ótica de autores que falam a partir da América Latina, e não da vertente tradicional francesa. Reconhece-se o valor dos pensadores franceses, pioneiros no assunto, mas devido às limitações da dissertação, optou-se por realizar uma leitura mais própria ao contexto latino-americano.

No terceiro e último capítulo, realiza-se uma análise da obra de Fuks à luz da história literária e das transformações do romance contemporâneo. Partindo de Stendhal e de um ensaio de Nathalie Sarraute intitulado “A era da suspeita” (1956), discute-se como Fuks articula uma poética da incerteza em suas obras. Passa-se ainda pelas concepções de literatura de Michel Foucault, Ricardo Piglia, Orhan Pamuk e E.M. Forster, e discorre-se sobre a reconfiguração do literário na atualidade, bem como as relações entre literatura, realidade e representação, a partir de um texto de Luciene Azevedo (2019). Trata-se do capítulo mais teórico da dissertação, que busca dar conta do teor metalinguístico e dos limites fabulares da literatura contemporânea.

A ditadura militar dos anos 1964-1985 está entre os fatos mais centrais para a compreensão da história brasileira recente. A desinformação, o negacionismo e as tentativas de revisionismo histórico empreendidas nos últimos anos por diversos grupos sociais constituem-se entraves à compreensão do passado e da importância dos direitos humanos e da defesa dos valores democráticos. Em tempos tão autoritários e sombrios como os que vivemos, faz-se necessária a defesa e a difusão da cultura, capaz de desempenhar um papel importante na esfera pública e de propiciar um contato com a história de maneira particular. Nesse contexto, em que não só a cultura, mas também a ciência e a universidade pública sofrem ataques visando à deslegitimação do conhecimento científico, o trabalho de pesquisa se torna ainda mais importante e necessário. Apesar de ainda ter um alcance muito limitado, o conhecimento produzido pela academia deve ser reconhecido, incentivado e divulgado, de forma a contribuir para o debate social. Se resistir se tornou um imperativo político, vale se perguntar, como faz Julián Fuks: “é preciso aprender a resistir, mas resistir nunca será se

entregar a uma sorte já lançada, nunca será se curvar a um futuro inevitável. Quanto do aprender a resistir não será aprender a perguntar-se?” (2015, p. 79).

Capítulo 1. Literatura, pós-ditadura e pós-memória

1.1 Literatura e cultura do esquecimento

Em *K*, romance de Bernardo Kucinski que narra a busca incessante de um pai pela filha desaparecida durante a ditadura civil-militar dos anos 1964-1985, o narrador diz, logo nas primeiras páginas, que o Brasil sofre de um “mal de Alzheimer nacional” (2014, p. 12). A partir da metáfora de Kucinski, podemos ler a ditadura não somente como um capítulo esquecido da história brasileira, mas sob a ótica de um esquecimento amplo, generalizado e até mesmo institucionalizado. Pensar a ficção produzida sobre esse período significa, nesse contexto, deter-se sobre obras artísticas e culturais que operam num movimento contrário, ao realizar o trabalho de memória, de luto, de esclarecimento, de conscientização e de reinserção do tema nos debates públicos e privados. Se a mídia e as instituições atuam de maneira omissa e tímida nesse cenário, a literatura pode proporcionar um contato privilegiado com o tema, conferindo compreensão histórica por meio de mecanismos estéticos de ficcionalização.

Nesse sentido, é importante destacar que o esquecimento amplo de que fala Kucinski é sem dúvidas fruto de uma cultura, pela qual são responsáveis setores da esfera civil, mas sobretudo da esfera pública. A título de ilustração, o Brasil só empreendeu sua primeira iniciativa de investigação acerca dos mortos e desaparecidos durante o período em 1995, 11 anos após o fim do regime, com a criação da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. A instauração da Comissão Nacional da Verdade (CNV) só se deu muito recentemente, em 2012, e a publicação dos relatórios finais ocorreu em 2014, seguida de críticas quanto ao alcance e transparência do trabalho. Se tais empreitadas constituem empenho tímido mas significativo, a lei da Anistia, entretanto, promulgada em 1979, ainda estende o manto do perdão aos crimes cometidos pelo terrorismo de estado e constitui-se como empecilho jurídico central a um acerto de contas público com os arbítrios do passado.

Embora as ditaduras tenham atingido fortemente países do Cone Sul, o Brasil se destaca como uma nação que continua avessa a uma resolução jurídica, mantendo a impunidade relativa aos crimes contra a humanidade praticados pelo Estado ditatorial. Enquanto Chile e Argentina levaram a julgamento seus torturadores e investigaram, desde cedo, as violações ocorridas no período, o Brasil permanece em silêncio em relação ao autoritarismo que o acompanha há séculos.

A ditadura precisa ser lida, conseqüentemente, não só à luz de suas especificidades históricas, jurídicas e políticas, mas também como desdobramento de um passado autoritário. Como observa Jaime Guinzburg, as raízes do fenômeno autoritário na política remontam à colonização escravocrata, sendo a ditadura um capítulo da história de um país que não conheceu experiências democráticas plenas,

Como nosso processo histórico é marcado pelos dois traumas constitutivos, a violência exploratória colonial e a crueldade escravocrata, no Brasil os regimes autoritários tiveram, no período republicano, facilidade de instalação e permanência [...] Sem nunca ter adotado o totalitarismo em sentido estrito (com partido único e controle absoluto da sociedade pelo Estado), o Brasil também nunca teve, por outro lado, uma experiência plena de democracia, pois ideologias autoritárias servem como referências de conduta social para grupos expressivos da elite até hoje. (GUINZBURG, 2010, p. 136)

Nesse contexto, a promulgação da Lei da Anistia (ainda durante o regime militar, vale lembrar) desempenha um importante dispositivo na transição democrática operada pelos militares. Sob o discurso de perdão bilateral e de equiparação entre a ação sistemática de um estado ilegal e a ação isolada de grupos guerrilheiros, construiu-se a ideia de que a transição democrática só seria possível por meio de uma ação institucionalizada de conciliação nacional, capaz de apaziguar uma sociedade recentemente marcada pela presença constante da violência. Entretanto, tal comparação é problemática, pois coloca num mesmo plano atuações radicalmente distintas. Ela carece de fundamentação histórica, dado que a luta armada desempenhou um papel pontual e isolado, e que a ideia de uma guerra desconsidera não somente a disparidade de forças e meios disponíveis entre os dois agentes como também serve de base à alegação falsa e internacionalmente difundida pelos militares de que os golpes eram movimentos contrarrevolucionários que impediriam uma iminente revolução comunista organizada pela esquerda.

Como lembra Vladimir Safatle, essa tese acerca de uma guerra com dois lados representa “o sintoma discreto de uma profunda tendência totalitária da qual nossa sociedade nunca conseguiu se livrar. Por isso, a aceitação tácita dessa tese é, na verdade, a verdadeira causa do caráter deformado e bloqueado de nossa democracia.” (2010, p. 240). Portanto, a anistia não foi um instrumento necessário à constituição democrática brasileira, ela é, pelo contrário, um dispositivo a serviço de uma única classe que se mantém privilegiadamente impune em relação a seus crimes e que se constitui como raiz de uma falência democrática.

Quanto a isso, é importante frisar a ideia da anistia como perdão. Paul Ricœur já apontava a relação semântica comum entre anistia e amnésia, amparado pela etimologia comum às duas palavras, ao indicar que a anistia indica uma prática de denegação da memória, em que na verdade afasta-se o perdão após a tentativa de simulá-lo, e que “a instituição da anistia só pode responder a um desígnio de terapia social emergencial, sob o signo da utilidade e não da verdade” (2007, p. 462). Mas a anistia, como lembra Jeanne Marie Gagnebin,

não consegue o que sua semelhança fonética com o termo de *amnésia* promete: ela não pode nem impedir nem mudar o lembrar, ela não pode ser um obstáculo à busca da “verdade do passado”, como se diz, aliás de maneira bastante ambígua. Ela somente pode criar condições artificiais, talvez necessárias, que tornam possível uma retomada mínima da existência em comum no conjunto da nação. Ela configura uma trégua, uma calma provisória, motivada pelo desejo de continuar a vida, *mas não é nenhuma solução, nenhuma reconciliação, menos ainda um perdão*. (GAGNEBIN, 2010, p. 180, destaque meu)

Nesse sentido, ainda que a anistia represente a simulação de uma conciliação por meio do ordenamento jurídico, no plano da memória trata-se de um impedimento que não se deixa ser sepultado, já que sempre retorna, de diferentes formas, sobretudo discursivas:

impor um esquecimento significa, paradoxalmente, impor uma única maneira de lembrar – portanto um não lembrar, uma ‘memória impedida’ [*une mémoire empêchée*], diz Ricoeur, uma memória que vai lutar, brigar para poder voltar. (GAGNEBIN, 2010, p. 179).

Além disso, retomando Derrida, a autora afirma que a noção de perdão não assume a imposição, em vez disso, reside “numa economia do dom, da dádiva, economia incomensurável a qualquer ordem jurídica, no fundo a qualquer economia mesma, aos acordos e compromissos político-estratégicos.” (GAGNEBIN, 2010, p. 181).

Nesse sentido, pode-se falar de uma cultura de esquecimento, para a qual a psicanálise fornece algumas chaves de leitura, sobretudo quando coloca a questão do trauma. Ao se tomar o evento histórico da ditadura como um trauma coletivo, é possível dizer, com Freud, que a elaboração desempenha papel crucial na superação de um trauma e que, sem ela, este retorna por meio de repetições constantes. Com isso, a instauração da Lei da Anistia apresenta-se como entrave central nessa discussão. Uma vez que não houve elaboração – e por isso poderíamos entender não só um devido tratamento jurídico ao tema, mas também uma permanente inserção e debate do problema nos espaços públicos no esforço de promover um

esclarecimento acerca do passado para melhor se compreender e reparar o presente, uma constante mobilização social acerca da questão e uma plural produção cultural sobre a questão – a ditadura se apresenta como trauma histórico-social e retorna permanentemente.

Como aponta Maria Rita Kehl, trata-se de um entrave psíquico que reverbera nos diversos campos sociais, manifestando-se como recalque coletivo de uma nação:

Não há reação mais nefasta diante de um trauma social do que a política do silêncio e do esquecimento, que empurra para fora dos limites da simbolização as piores passagens da história de uma sociedade. Se o trauma, por sua própria definição de real não simbolizado, produz efeitos sintomáticos de repetição, as tentativas de esquecer os eventos traumáticos coletivos resultam em sintoma social. Quando uma sociedade não consegue elaborar os efeitos de um trauma e opta por tentar apagar a memória do evento traumático, esse simulacro de recalque coletivo tende a produzir repetições sinistras. (KEHL, 2010, p. 126)

Segundo a psicanalista, além da denegação coletiva do passado – também lembrada pela crítica literária Eurídice Figueiredo, “O Brasil parece se recusar a encarar os fantasmas e passar a limpo seu passado” (FIGUEIREDO, 2017, p. 29) – a impunidade e a cultura do esquecimento se encontram na raiz de uma constante escalada autoritária por parte do Estado, fato que pode ser amplamente demonstrado ainda hoje².

Pode-se lembrar com Foucault que “a repressão gera discurso, inevitavelmente” (FOUCAULT, apud HUYSSSEN, 2014, p. 174), e é nesse contexto que a literatura sobre a ditadura se insere. Tanto a produção literária e artística que representa o contexto de violência, tortura e perseguição política perpetrada pelo estado ditatorial quanto, por outro lado, a manifestação normalizada de militares que protagonizaram tais atos em veículos de imprensa atualmente³ podem ser lidas como sintomas de um processo de tentativa de silenciamento levado a cabo pelo Estado.

Nesse contexto, é relevante destacar o papel social e político exercido pela literatura e pelas demais formas de expressão artística. Se por um lado a cultura do esquecimento é um fato, por outro é contra isso que uma determinada produção cultural se insurge. Nesse

² A respeito disso, a noção de estado de exceção como regra na contemporaneidade, defendida primeiramente por Benjamin (1985); a tese de que o campo de concentração apresenta-se como paradigma político da atualidade, desenvolvida por Agamben (2004); e os estudos de Mbembe (2011) sobre os regimes escravocratas como experiência fundamental ao totalitarismo ajudam a compreender o funcionamento das dinâmicas capitalistas contemporâneas.

³ Cf. https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/28/politica/1553789942_315053.html. Acesso em abril de 2019.

aspecto, a experiência brasileira merece ser colocada em contexto em relação à história política latino-americana. Beatriz Sarlo, importante crítica literária argentina, escreve que

A memória foi o dever da Argentina posterior à ditadura militar e o é na maioria dos países da América Latina. O testemunho possibilitou a condenação do terrorismo de Estado; a ideia do “nunca mais” se sustenta no fato de que sabemos a que nos referimos quando desejamos que isso não se repita. Como instrumento jurídico e como modo de reconstrução do passado, ali onde outras fontes foram destruídas pelos responsáveis, os atos de memória foram uma peça central da transição democrática, apoiados às vezes pelo Estado e, de forma permanente, pelas organizações da sociedade. Nenhuma condenação teria sido possível se esses atos de memória, manifestados nos relatos de testemunhas e vítimas, não tivessem existido. (SARLO, 2007, p. 20)

Sabe-se que a realidade argentina se distancia muito da brasileira, sobretudo no plano jurídico, já que lá parte dos militares foi devidamente levada a julgamento após a revisão da anistia realizada pelo governo de Néstor Kirchner e isso, além de uma série de outros fatores, contribuiu para a formação de uma consciência política nacional que clama incessantemente por justiça às vítimas e parentes de desaparecidos, mobilizando cidadãos, movimentos sociais e organizações não governamentais, entre as quais vale citar a das Abuelas de la Plaza de Mayo e a organização H.I.J.O.S⁴. Nesse aspecto, vale destacar o papel central desempenhado pela literatura de testemunho no contexto ditatorial, como aponta Sarlo. Embora o “nunca mais” no Brasil não pareça ser um grito capaz de reunir hoje forças expressivas, trata-se com certeza de uma bandeira urgente e que deveria se fazer presente das mais diversas formas possíveis, compondo uma agenda política que não se restringisse a setores da esquerda e que fosse capaz de criar uma consciência nacional acerca dos crimes de estado cometidos durante o regime militar.

Enquanto parece óbvio aos argentinos enxergar a memória como um dever social, no Brasil ainda é necessário exigir o esclarecimento dos fatos ocorridos durante a ditadura, contestar a Lei da Anistia e lutar contra o revisionismo histórico negacionista que se faz presente em determinadas camadas. É importante dizer, assim, que a memória se constitui como espaço de disputa, pois a construção de uma narrativa sobre o passado atua diretamente na consciência nacional e possui fins políticos evidentes, como destaca Andreas Huyssen:

⁴Acrônimo para “Hijos y Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvidio y el Silencio”. Trata-se de uma organização política independente que visa representar os filhos de desaparecidos, torturados e militantes da ditadura argentina.

A disseminação geográfica da cultura da memória é tão ampla quanto é variado o uso político da memória, indo desde a mobilização de passados míticos para apoiar explicitamente políticas chauvinistas ou fundamentalistas [...] até as tentativas que estão sendo realizadas, na Argentina e no Chile, para criar esferas públicas de memória “real” contra as políticas do esquecimento, promovidas pelos regimes pós-ditatoriais. (HUYSSSEN, 2000, p. 16)

Existem diversos exemplos ao longo da história que comprovam como a elaboração de uma narrativa mítica sobre uma realidade nacional é capaz de manipular ideologicamente uma comunidade com a finalidade de dominação – o caso mais discutido é o do regime nazista alemão durante o século XX. A mesma estratégia foi utilizada para implantar um discurso nacionalista durante a vigência dos governos militares ditatoriais, e é essa estratégia que ainda é utilizada pelo governo atual e por determinados setores militares ao negar fatos históricos ocorridos durante o período repressivo. Como aponta Sarlo,

É evidente que o campo da memória é um campo de conflitos entre os que mantêm a lembrança dos crimes de Estado e os que propõem passar a outra etapa encerrando o caso mais monstruoso de nossa história. Mas também é um campo de conflitos para os que afirmam ser o terrorismo de Estado um capítulo que deve permanecer juridicamente aberto, e que o que aconteceu durante a ditadura militar deve ser ensinado, divulgado, discutido, a começar pela escola. É um campo de conflitos também para os que sustentam que o "nunca mais" não é uma conclusão que deixa para trás o passado, mas uma decisão de evitar, relembando-as, as repetições. (SARLO, 2007 p. 20)

Haveria, portanto, duas perspectivas em jogo. De um lado a narrativa oficial e hegemônica, levada a cabo pelo Estado, pela mídia e pela maioria da população, e de outro uma narrativa contra-hegemônica, defendida pelos movimentos sociais e por grupos minoritários em busca de reparação às vítimas e aos sobreviventes. No caso brasileiro, pode-se associar a primeira visão a uma ideia de superação do passado expressa por dois principais gestos: o de interditar a lembrança materializada por manifestações que resgatam a memória da ditadura sob a perspectiva das vítimas, e o de resgatar esse passado, em situações convenientes, distorcendo os fatos a seu favor.

Nesse contexto, a literatura sobre a ditadura assume o segundo ponto de vista e se incumbem de representar a dimensão humana pelo ponto de vista não oficial, através de histórias de desaparecimento, prisões, tortura, perseguição e violações dos direitos humanos praticadas durante o regime de exceção. A literatura, quando vista dentro da categoria de memória cultural defendida por Jean Assmann (1995) e como documento de memória, reativa e reinveste o passado por meio de novas leituras. Em contraposição à historiografia, a

memória lida com o passado de maneira ativa – “apenas para a historiografia vale o partícipio ‘passado’; para a memória, o ‘passado’ é ativo e justamente ‘não passa’” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 16). Ou seja, é por meio da ficcionalização que se opera um exercício não só de resgate, mas também de releitura do passado por meio da memória, reanimando-o e reinscrutando-o nos debates públicos.

Coloca-se em questão a ideia de um dever de memória, no sentido defendido por Paul Ricoeur, isto é, uma operação para além do dever de não esquecer cuja máxima é a justiça e que “se projeta à maneira de um terceiro termo no ponto de junção do trabalho de luto e do trabalho de memória” (RICOEUR, 2007, p. 101), ideia sustentada por dois princípios fundamentais do exercício memorial: a perspectiva veritativa, presente na busca pelo que de fato ocorreu no passado; e a perspectiva pragmática, de busca voluntária pelo passado por meio de um uso específico da memória.

Trata-se, portanto, de um imperativo eminentemente ético, uma vez que insere na disputa o luto e a defesa da memória dos que já morreram, trazendo a alteridade para o centro da discussão, “O dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si” (RICOEUR, 2007, p. 101). De maneira semelhante escreve Eurídice Figueiredo, para quem

Todo livro – ficção ou depoimento –, todo filme – documentário ou ficcional –, toda obra de arte ou projeto museológico que contribua para a reflexão sobre os anos de chumbo no Brasil tem um enorme valor porque não se pode esquecer o que foi perpetrado, é preciso render tributo àqueles que lutaram pela utopia de um país mais justo e mais democrático. [...] Ao rememorar as vítimas, a arte suscita a reflexão, na esperança de que não ocorram novas catástrofes. (FIGUEIREDO, 2017, p. 35)

Se o grito “ditadura nunca mais” ainda não se consolidou no imaginário político brasileiro, a literatura atua justamente como forma de resgatar o passado, contrapondo-se à cultura do esquecimento. Ettore Finazzi-Agrò diz que

só o dispositivo literário e sua potência conseguem retratar o *nefas*, os gestos nefandos que a lei da anistia procurou apagar, e provocar a nossa compaixão; só numa dimensão ficcional é possível entrever nas dobras da história os interditos. (FINAZZI-AGRÒ apud FIGUEIREDO, 2017, p. 44)

A história, portanto, é revisitada e colocada em xeque. A ficção funciona como forma de esmiuçar o passado e revesti-lo de novas leituras, que buscam dar conta do que a história

não foi capaz de registrar, numa visão benjaminiana da história. Para a proposta do filósofo alemão, trata-se de inscrever (e escrever) na narrativa aquilo e aqueles que ela não alcança. Um empreendimento duplo: de um lado as histórias dos que não são devidamente contemplados pela narrativa oficial, de pessoas anônimas (anônimo aqui significa o que não deixa rastro), e de outro lado a dimensão do horror, do sofrimento que a história não consegue representar. Como lembra Jeanne Marie Gagnebin, “Esse narrador sucateiro (o historiador também é um *Lumpensammler*⁵) não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação” (GAGNEBIN, 2006, p. 54).

Por esse ângulo, pode-se tomar a literatura sobre a ditadura como um instrumento que leva a cabo uma empreitada que a História não pode assumir plenamente, sobretudo ao se considerar a dimensão subjetiva do sofrimento que ela consegue representar. Funcionando como suplemento à contribuição historiográfica, a ficção se torna um espaço em que essas discussões podem ser efetivamente realizadas.

O dever de lembrar que a literatura assume se contrapõe à cultura de esquecimento expressa na história oficial. É importante salientar que essa lembrança do passado, todavia, não se expressa sob o signo da mera celebração estática do que ocorreu, cujo fundo muitas vezes é a atribuição de culpas e o ressentimento, mas um exercício ativo que preconiza a leitura crítica do passado para se compreender melhor o presente e atuar sobre ele, a fim de evitar repetições. Dessa forma, não se trata apenas de um resgate por si mesmo, mas de um enfrentamento do passado que lida, também, com as inconsistências que ele apresenta. É esse o sentido conferido por Benjamin ao termo *rememoração*:

Em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 55)

Além de um enfoque ético, portanto, há uma dimensão de incorporação do que resiste à atividade narrativa e de suas próprias incapacidades e falhas discursivas. Ao trazer o sofrimento para o centro da questão, Benjamin, mesmo sem ter conhecido a experiência

⁵ Literalmente, um “coletor de trapos”.

paradigmática da Shoá, encarrega-se de antecipar temas cruciais aos dilemas da representação e da narração traumática, dos quais a literatura de Primo Levi é um dos melhores exemplos.

Se transposta à divisão que faz Tzvetan Todorov entre as duas formas de uso da memória, o dever de lembrar de que se fala aqui aproximar-se-ia do uso *exemplar* da memória. Todorov (2000) escreve que, muitas vezes, o imperativo da lembrança se reveste de uma conotação de integralidade que memória nenhuma consegue completar. Ao lembrar que a memória não se opõe ao esquecimento, pois não existe sem ele, o teórico da literatura ressalta como os termos devem pautar-se não entre o binarismo lembrar/esquecer, mas entre “a supressão (o esquecimento) e a *conservação*; a memória é, em todo momento e necessariamente, uma interação de ambas”⁶ (TODOROV, 2000, p. 15-16, destaque do autor).

A partir disso, Todorov propõe dois usos da memória: o literal, que se guia por um uso individual e arriscado da memória com o objetivo de esclarecer um passado, processo no qual o presente é subordinado ao passado; e o exemplar, no qual o passado é visto como princípio de ação para o presente, não com o objetivo de assegurar uma identidade (como ocorre no uso literal), mas de ser instrumento de justiça. O uso exemplar da memória, diz Todorov, opera por meio de contiguidade, da atribuição de semelhanças, de analogias. Assim, a revisão histórico-estética efetuada pela literatura permite a inserção da questão ditatorial em um universo mais amplo, no qual realidades semelhantes podem dialogar com a finalidade de uma leitura mais rica do passado e da literatura.

Trata-se também de uma dimensão arquivística, pois vê a literatura como capaz de, por meio da representação, atuar como documento, o qual, é importante lembrar, não deve ser confundido com o arquivo, porque o extrapola. Eurídice Figueiredo diz que o escritor, ao trabalhar com o passado, reorganiza os fatos, rearranjando-os e esmiuçando-os, ou seja, atua sobre os arquivos, criando camadas de significação. Segundo ela,

Pode-se conceber essa sobreimpressão de elementos como um palimpsesto a ser decifrado, a ser recomposto, ressignificado. A literatura sobre a ditadura se constrói a partir desse palimpsesto e cumpre o papel de suplemento aos arquivos que, ainda quando abertos à população para a consulta, são áridos e de difícil leitura. (FIGUEIREDO, 2017, p. 29)

⁶ Original: “la supresión (el olvido) y la *conservación*; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos”. Tradução do autor.

Não se trata de conferir à literatura a um papel salvador e de redenção, ou de acreditar que através da leitura o trauma coletivo da ditadura estaria curado, mas de enxergar de que forma a literatura pode servir como ferramenta para pensar o passado e atuar sobre ele, sobretudo ao trazer à tona histórias que escapam à mídia e à historiografia. Como espaço de recordação e de tributo às vítimas, a literatura permite a encenação do luto e a representação daqueles cujas vozes foram silenciadas, na esteira de uma história a contrapelo, como imaginado por Benjamin.

É preciso analisar como as intervenções estéticas se relacionam com dois polos centrais nessa discussão: o campo da história, no qual se encontram em constante desenvolvimento processos que colocam o escritor em relação com o mundo e dos quais este não pode se omitir; e o campo literário, dentro do qual se insere o escritor, onde as mudanças históricas se fazem sentir e onde ele se relaciona com as tendências, estilos, filiações e movimentos que se fazem presentes.

1.2 O atraso temporal

Após a redemocratização política brasileira, iniciada em 1985, o clima era de esperança e reconstrução de um país recentemente assolado por duas décadas de autoritarismo, perseguição política, tortura, censura e terrorismo de estado. No campo cultural, parte da classe artística comemorava o projeto democrático e o fim da censura militar, a cujo crivo não seria mais necessário se submeter. Alguns, inclusive, na esteira da anistia, publicam obras que flertam com ela e, de certa forma, celebram-na, como se vê no controverso testemunho de Fernando Gabeira, *O que é isso, companheiro?* (1979), obra bem recebida pelo público e que se tornou fenômeno editorial. Conforme Rebecca Atencio, a obra de Gabeira serviu como termômetro para a produção cultural do período, “de certa forma, a publicação de *O que é isso, companheiro?* testou a Lei da Anistia e a tolerância do governo à oposição, uma vez que era, como nota um observador, ‘uma das expressões mais visíveis da nova era da liberdade de expressão do pós-anistia’”⁷ (ATENCIO, 2014, p. 35).

⁷ Original: “in a sense, the publication of *Companheiro* did test the Amnesty Law and the government’s tolerance of opposition, for it was, as one observer notes, ‘one of the most visible expression of the new era of postamnesty freedom of expression.’” Tradução do autor.

Sobre a questão da representação contestatória e da representação que, de alguma maneira, se filia ao discurso conciliatório, vale consultar, além do livro de Rebecca Atencio, a dissertação de mestrado de Gazielle Frederico, em que se analisam romances brasileiros contemporâneos sobre a ditadura (FREDERICO, 2016).

Nesse contexto a produção literária se descola, aos poucos, de um imperativo contestatório e de denúncia que caracterizou parte significativa das obras do período precedente – nesse escopo, vale citar os nomes de Alfredo Sirkis, Renato Tapajós, Ivan Ângelo, Ignacio de Loyola Brandão, Antonio Calado, Lygia Fagundes Telles, Renato Pompeu, entre outros. Após um período de silêncio que caracterizou as décadas de 1990 e 2000, ocorre uma expressiva publicação de obras que tematizam o cenário de violência extrema perpetrado durante a ditadura civil-militar por meio de uma visão crítica. Com novas abordagens, a ditadura como temática literária ressurge fortemente, sobretudo nos últimos anos, impulsionada, entre outros fatores, pela Comissão Nacional da Verdade. Sem dúvida, a interdição do debate público sobre o assunto e as consequências de uma cultura do esquecimento materializada na Lei da Anistia, promulgada em 1979, trazem consequências ao campo literário, mas não é a proposta deste trabalho buscar correlações diretas entre a esfera institucional e a produção artística⁸.

Surgem livros, filmes e outras manifestações artísticas que refletem sobre o período ditatorial e pós-ditatorial por múltiplas perspectivas. Atravessadas pelo distanciamento temporal, são obras que trabalham sob uma ótica retrospectiva, lançando um olhar para o passado para melhor compreendê-lo. Nesse escopo, enquadram-se tanto escritores que não publicaram durante o regime e resolvem quebrar o silêncio após longos anos, como é o caso de Bernardo Kucinski, Ivone Benedetti, Luiz Alberto Salinas Fortes, Beatriz Bracher, Milton Hatoum, Sônia Bischain, Luciana Hidalgo, Maria Pilla, Eurídice Figueiredo, Edney Silvestre, Guimar de Grammont, Urariano Mota, Cristovão Tezza, Luiz Ruffato, Maria Valéria Rezende etc⁹, quanto escritores jovens que se propõem a pensar a ditadura e seus desdobramentos mesmo sem tê-la vivido diretamente, como Julián Fuks, Paloma Vidal, Tatiana Salem Levy, Matheus Leitão, Victor Heringer, Beatriz Leal, Marcelo Rubens Paiva, Adriana Lisboa, Micheline Verunschik etc. Estes, em vez de terem experienciado a realidade social da época, são escritores que recebem o trauma como herança, que compõem a chamada segunda geração, uma vez que não viveram o período ditatorial, ou o viveram quando crianças.

⁸ Sobre isso, ver o livro mencionado de Atencio, cuja perspectiva é inovadora, ao conjugar a relação entre esfera legal e memória cultural.

⁹ Para uma excelente análise dos casos de Beatriz Bracher e Bernardo Kucinski, a partir do luto e da culpa, ver a dissertação de mestrado de Lua Gill da Cruz (2017).

Se no eixo central das narrativas sobre a ditadura brasileira encontra-se a questão do trauma coletivo, vivenciado por toda uma geração, o lugar de enunciação dos “filhos da ditadura” desloca uma série de questionamentos antes colocados pela crítica, porque não se encaixa, por exemplo, na categoria de literatura testemunhal tal como entendida correntemente. No limite, pode-se afirmar, com Márcio Seligmann-Silva (2005), que o teor testemunhal está presente em toda literatura e não se faz exclusivo de um determinado grupo ou momento histórico. O crítico brasileiro defende a necessidade de uma nova ética da representação a partir do momento em que se percebe, após a Shoá, que a história não consegue mais aferrar-se à pretensão ilusória e positivista de dar conta sozinha do passado, e que, paralelamente, após a proliferação de testemunhos sobre as barbaridades da guerra, a memória não pode ser descartada como fonte histórica (2003). Se a literatura testemunhal evidencia a narração dos sobreviventes e coloca em jogo uma série de questões da ordem da representação e da catástrofe, como trabalhar essas questões quando o foco recai sobre o sujeito que não viveu diretamente o trauma? Quando a narrativa é assumida não mais pela geração afetada diretamente pelo evento histórico, mas por aqueles que vieram depois, ainda assim se pode falar em testemunho?

Ao se analisar o quadro desenhado por Agamben (2008) acerca da questão da testemunha, que propõe três categorias diferentes a partir da etimologia da palavra, o grupo aqui focalizado não se enquadraria nas duas acepções tradicionais do termo – de *testis*, que designa aquele que intervém como terceiro em uma disputa entre dois sujeitos; ou *superstes*, que se refere àquele que vivenciou propriamente uma experiência e dela pode dar relato por ter sobrevivido (nesta se enquadrariam os sobreviventes que narram a busca por desaparecidos, como Bernardo Kucinski). Devido ao distanciamento em relação ao acontecimento, haveria uma maior semelhança à noção de *auctor*, a terceira categoria de que fala Agamben, “*auctor* indica a testemunha enquanto seu testemunho pressupõe sempre algo – fato, coisa ou palavra – que lhe preexiste” (AGAMBEN, 2008, p. 150). A partir disso, é possível ler o testemunho como o produto daquele que trabalha a partir do existente, que cria a partir de algo já dado para transmitir um passado e levá-lo à frente. Nessa perspectiva, o existente se exprime duplamente: se refere ao acontecimento histórico do regime civil-militar, e também à literatura sobre a ditadura publicada anteriormente. Agamben lembra, porém, da

presença, na ideia de *auctor*; de uma “dualidade essencial, em que são integradas e passam a valer uma insuficiência ou uma incapacidade” (AGAMBEN, 2008, p. 150).

Na esteira desse pensamento, pode-se dizer que a noção de *auctor* se aproxima da posição que ocupam esses escritores, não só por sua tarefa de recuperação de um passado que se depara com a história oficial de um lado e a memória de outro, mas também pelo fato de seus textos apontarem abertamente uma insuficiência – do relato, que não consegue se fazer total nem dar conta do vivido; da memória, sempre lacunar, imprecisa e escorregadia; da experiência histórica da catástrofe, inacessível (e inacessível de forma radicalmente diferente do que ocorreu com os relatos de sobreviventes da Shoá, pois para estes a inacessibilidade estava vinculada ao trauma resultante de uma experiência direta que resistia a ser narrada, enquanto aqui ela é relativa ao acesso a essa experiência, já finalizada no curso da história).

A leitura que Gagnebin faz de Benjamin e da obra seminal de Primo Levi propõe também uma remodelação do conceito de testemunha, com uma certa semelhança ao que faz Agamben. Retomando o sonho compartilhado pelos que vivenciaram o horror dos campos, no qual o sobrevivente narra tudo a que foi submetido aos conhecidos após se ver livre e chegar em casa, sem ser interpelado ou impedido, a pesquisadora assinala a responsabilidade que o ato de escuta exerce naquele que ouve o relato, defendendo que

testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente *a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente.* (GAGNEBIN, 2006, p. 57, destaque meu)

Assim, o estatuto de testemunha se estende ao que escuta até o fim esse relato e abarca ainda a transmissão da história vivida pelo sobrevivente. Uma vez que o ato de narrar se faz, ao mesmo tempo, resistente e imperativo àquele que acaba de sair de um episódio traumático, essa narração implica sempre um outro que escuta. É somente no contato com a alteridade que a experiência pode ser compartilhada e ao mesmo tempo assimilada por quem o faz. Nesse sentido, aquele que testemunha o relato de uma experiência-limite atua como testemunha da testemunha, numa replicação do processo narrativo e continuação da tradição histórica. O vínculo entre duas gerações depende fundamentalmente do funcionamento da

memória em suas duas faces – a comunicativa, realizada oralmente; e a cultural, baseada nos registros escritos, artísticos, materiais (ASSMAN, 2011, p. 17). Desta feita, o alargamento da noção de testemunha pode ajudar a entender as narrativas produzidas pelas novas gerações como um projeto de transmissão da experiência histórica por meio da memória cultural.

Além da questão em torno do testemunho, alguns autores têm chamado atenção para a problemática ética envolvida nos textos desta geração. Por se colocarem como herdeiros de um passado traumático e desenvolverem narrativas muito subjetivas, pode-se adotar uma posição de vítima a qual tem se mostrado perigosa, pois poderia colocar o sofrimento sob uma ótica comparativa em relação ao sofrimento dos sobreviventes (FRANKLIN, 2004 apud HIRSCH, 2012, p. 20).

Outro problema reside na apropriação da história alheia e do uso que dela se faz, tendo em vista o deslocamento que é operado e as interferências que tal uso provoca na história de quem narra. Como será analisado mais à frente, a narração de si parece implicar a narração do outro, mas esse processo não se dá sem que suspensões narrativas e elucubrações de ordens estética e ética ocorram. A posição de testemunha como aquele que escuta e leva adiante um relato, delineada por Gagnebin, não dever ser lida de maneira distorcida, sugerindo que quem não vivenciou uma determinada catástrofe pode falar *no lugar* de quem a viveu. Também não se trata de recair num juízo valorativo que sugira uma posição mais adequada ou privilegiada para se narrar. Argumenta-se que, tal como Benjamin entende a rememoração, a ficcionalização que busca escavar o passado em busca de uma compreensão ativa do presente, por múltiplas perspectivas, pode contribuir a uma reflexão consciente que não só ateste o que aconteceu às vítimas, como também colabore na tarefa de evitar que atrocidades se repitam. Além disso, na condição de herdeira do trauma, a literatura da segunda geração trabalha levando consigo a herança da tradição que a precede, tendo que dialogar com ela e com suas próprias circunstâncias histórias e estéticas.

Há que se atentar, desse modo, sempre ao contexto em que tais obras são publicadas, sobretudo após a Shoá ter se tornado um lucrativo *topos* para filmes, museus, livros e discussões de ordem teórica. É fato que a experiência da Segunda Guerra na Alemanha do Terceiro Reich se tornou um marco incontornável para as ciências humanas ocidentais, entretanto é crucial enxergar também como a ênfase exagerada em torno da experiência da Shoá oblitera outras experiências históricas em que o genocídio e a violação dos direitos

humanos foram patentes. A Guerra da Bósnia, o genocídio armênio pelos turcos, as ditaduras latino-americanas, entre vários outros eventos importantes do século XX, provam a necessidade de enxergar realidades que não recebem o devido tratamento pela comunidade acadêmica e pelas cortes internacionais. Ainda que a Shoá seja uma importante referência para os eventos que a sucederam, “deve-se sempre perguntar se e como ele [o Holocausto] reforça ou limita as práticas de memória e as lutas locais” (HUYSSSEN, 2000, p. 17).

Vale lembrar que o testemunho canonizado da Shoá diferencia-se substancialmente do testemunho desenvolvido no território latino-americano. Como explica Camilo-Pena (2005), o gênero desenvolvido nos países da América Latina surge com a Revolução Cubana na década de 1950 e, desde então, reveste-se de uma proposta contestatória à estrutura de poder dominante. Pauta-se na representação de uma comunidade, de um povo pelo qual fala e com ele cria uma relação de identidade. Longe da perspectiva mais individualista adotada pelos sobreviventes da Shoá, as intenções por trás do *testimonio* latino-americano são eminentemente políticas e estão diretamente vinculadas às lutas de libertação empreendidas por movimentos sociais:

O sujeito testemunhal opõe-se ao individualismo autotélico [...] que define a autobiografia, como os críticos do testemunho não se cansaram de demonstrar. Está claro que o testemunho introduz uma dimensão constitutiva, que extrapola os limites nacionais, os estratos sociais, as segmentações de classe e que remete a uma constituição heterogênea. (PENNA, 2003, p. 302)

Respeitadas as devidas particularidades histórico-sociais, o testemunho desenvolvido no Brasil e na Argentina durante as décadas de 1960 a 1980 se aproxima do analisado por Pena. Como visto anteriormente, Sarlo (2007) mostra como o testemunho na Argentina se torna o principal vetor de constestação política da história oficial, e essa afirmação, guardadas as proporções, também caracteriza a produção literária brasileira. A realidade nacional, quanto a isso, recebe uma leitura relevante da pesquisadora estado-unidense Rebecca Atencio (2014).

Voltando-se para a experiência brasileira da ditadura civil-militar, Atencio realiza uma leitura relevante da produção cultural sobre a questão, principalmente devido ao ponto de partida que adota. A professora estado-unidense discute obras literárias e cinematográficas que tematizam a ditadura civil-militar observando de que modo a produção artística se articula com a esfera institucional brasileira, combinando a perspectiva literária à perspectiva jurídica. Segundo ela,

Focar somente no campo institucional proporciona um quadro incompleto a respeito de como as nações se debatem com a violência do passado. Para compreender a dinâmica mais ampla em curso nas sociedades de transição, precisamos de uma visão mais equilibrada que inclua a arena cultural.¹⁰(ATENCIO, 2014, p. 22)

Através da proposição de ciclos de memória cultural, analisa-se como fatos jurídicos interferem no âmbito cultural e como as obras culturais refletem essas mudanças, contrapondo-se a elas ou reforçando-as. Em suma, Atencio fala de uma virada na produção cultural brasileira, em que um novo ciclo de memória se inicia ainda no regime militar e se desenvolve (não heterogênea, linear ou progressivamente, é importante dizer) ao longo dos anos. De acordo com a autora, o ano de 2007 marca uma mudança relevante nesse panorama, quando o então ministro da justiça Tarso Genro e o então presidente da Comissão de Anistia Paulo Abraão assumem seus cargos, sinalizando uma postura de conciliação em torno não mais do esquecimento em relação à ditadura, mas do trabalho de memória. A virada culminaria na criação da Comissão Nacional da Verdade pela então presidenta Dilma Rousseff em 2011, com a sucessiva instauração em 2012 e a publicação dos relatórios finais em 2014.

O trabalho de Atencio é importante e mereceria uma continuação, dado que se apoia num *corpus* reduzido e deixa de fora obras relevantes do período pós-ditatorial. Seria igualmente enriquecedor analisar a produção contemporânea mais recente, visto que a deposição da presidente Dilma Rousseff em 2015 e os consecutivos governos de Michel Temer e Jair Bolsonaro certamente marcaram uma ruptura com a agenda política defendida anteriormente.

Interessa resgatar esses acontecimentos em função do contexto de publicação dos romances aqui analisados. *A procura do romance* (2011) e sobretudo *A resistência* (2015) são lançados em um cenário político e cultural em que tais empreitadas estão em pleno desenvolvimento, e a discussão em torno da CNV e da revisão da Lei da Anistia pelo Superior Tribunal Federal estão em pauta na mídia e na conjuntura política brasileira. Curiosamente, *A resistência* é publicada preludiando um dos principais lemas adotados pelos movimentos de esquerda contra o processo de *impeachment* que afastou a então presidenta

¹⁰ Original: “Focusing solely on the institutional realm provides an incomplete picture of how nations grapple with past violence. To understand the larger dynamic at work in transitional societies, we need a more rounded view that includes the cultural arena”. Tradução do autor

Dilma Rousseff e culminou na implantação de políticas neoliberais pelos governos de Michel Temer e no aprofundamento destas com Jair Bolsonaro.

1.3 Pós-memória e a segunda geração

En contra del sentido común, que nos dice que son los protagonistas, o los testigos, los más indicados para recordar y contar la historia, [estos escritores] tienen pleno derecho a hacer lo que quieren con ella, porque ella los hizo; la mudez no es problema para ellos, porque no están volviendo del campo de batalla: en él nacieron

Carlos Gamerro

Designada como geração da pós-memória (Marianne Hirsch), *génération d'après* (Robert Bober), *hinge generation*¹¹ (Eva Hoffman), segunda geração, memória indireta, entre outras denominações, a denominação se refere a um grupo de pessoas que vivem num período em que uma determinada catástrofe histórica chegou ao fim. Os membros dessa geração vivem sob a sombra de um passado traumático, com o qual possuem contato indireto através do âmbito familiar e também de formas de memória cultural. O caso paradigmático é o da Shoá, que tem sido objeto de larga pesquisa nos mais variados campos de estudo e responsável pela elaboração de teorias sobre a relação entre trauma, catástrofe e representação.

O exemplo mais citado para explicar tal conceito é o da *graphic novel* de Art Spiegelman *Maus*, de 1980, que retrata a relação entre um sobrevivente da Shoá e seu filho cartunista, a quem aquele concede uma série de entrevistas informais sobre o ocorrido durante a guerra, ficcionalizadas em quadrinhos que representam judeus como ratos e nazistas como gatos.

Embora tenha surgido anteriormente sob outros termos como rótulo designativo e categorial, especialmente *génération d'après*, utilizado por Bober em 1971 para intitular seu documentário homônimo sobre a Segunda Guerra, é com os trabalhos de Marianne Hirsch,

¹¹ Geração do pós, geração-dobradiça, respectivamente. Tradução do autor.

sob a alcunha de pós-memória, que se desenvolve uma teoria mais aprofundada sobre as obras que colocam em xeque a perspectiva de segunda geração. O objetivo de Hirsch não é apenas a criação de um conceito capaz de interpretar as obras desse escopo, sob a ótica de uma perspectiva categorial, mas sobretudo formular uma teoria sobre o processo de transmissão de memória que ocorreria no âmbito geracional e também fora dele: “a pós-memória não é um movimento, método ou ideia; eu a vejo como uma estrutura de retorno inter e transgeracional do conhecimento traumático e da experiência corpórea”¹² (HIRSCH, 2014, p. 3). De acordo com ela, a pós-memória seria uma estrutura, e os membros da segunda geração apresentam uma conexão com o passado e com a geração precedente tão forte que haveria uma transferência da memória entre os dois grupos,

que descendentes de sobreviventes bem como de torturadores e de observadores que testemunharam eventos traumáticos graves se conectam tão fortemente com as lembranças do passado da geração anterior que eles se identificam com essa conexão como uma forma de memória; e que, em determinados casos extremos, a memória pode ser transferida àqueles que não estavam de fato lá para viver o acontecimento.¹³ (HIRSCH, 2014, p. 3)

O cerne da questão se situa, portanto, no estabelecimento de uma relação com o passado por meio do contato com sobreviventes, passado esse que não foi presenciado. A partir disso, podem ser desdobrados diferentes questionamentos acerca de questões éticas, sobretudo em relação à representação de um passado alheio. De acordo com Hirsch, a pós-memória

descreve a relação que a “geração subsequente” estabelece com o trauma pessoal, coletivo e cultural daqueles que vieram antes — com experiências que eles “lembram” somente por meio de histórias, imagens e comportamentos entre os quais cresceram. Mas essas experiências forma transmitidas a eles tão forte e afetivamente que parecem constituir memórias suas. Assim, a conexão da pós-memória com o passado é, na verdade mediada não pela lembrança, mas por investimento imaginativo, projeção e invenção. Crescer com memórias herdadas tão fortes, ser dominado por narrativas que antecedem o nascimento ou a consciência é estar sujeito ao deslocamento, e até mesmo ao apagamento, de suas próprias histórias de vida pelos seus ancestrais. Significa ser moldado, ainda que indiretamente, por fragmentos traumáticos de eventos que ainda desafiam a reconstrução narrativa e excedem a compreensão. Esses eventos ocorreram no passado, mas seus efeitos continuam no

¹² Original: “postmemory is not a movement, method, or idea; I see it, rather, as a structure of inter- and transgenerational return of traumatic knowledge and embodied experience”. Tradução do autor.

¹³ Original: “that descendants of victim survivors as well as of perpetrators and of bystanders who witnessed massive traumatic events connect so deeply to the previous generation’s remembrances of the past that they identify that connection as a form of memory, and that, in certain extreme circumstances, memory can be transferred to those who were not actually there to live an event”. Tradução do autor.

presente. Essa é, acredito, a estrutura da pós-memória e o processo de sua formação.
¹⁴(HIRSCH, 2014, p. 5)

Além da relação com o passado, é problematizada também uma série de questões, como: 1) A atribuição da propriedade das memórias, que se torna confusa; 2) A mediação do passado por meio de investimento criativo, e não por rememoração; 3) O risco de ter suas próprias memórias deslocadas e alteradas em razão do contato com a memória alheia; 4) Ser moldado, em alguma medida, por memórias traumáticas que não são suas próprias. Será visto mais à frente como nem todas essas características podem ser consideradas distintas e exclusivas à noção de pós-memória, mas por ora é necessário localizá-las dentro da discussão proposta.

Em vista de o foco ser sempre um evento traumático de larga escala, Hirsch diagnostica, a partir das obras de W. G. Sebald e Art Spiegelman, o desencadeamento de uma ruptura no processo de transmissão memorial, afetado pelo trauma histórico. O trabalho da pós-memória se situaria justamente no contexto de tentativa de reparação de um “tecido memorial” rompido e fragilizado, ou seja, buscaria estabelecer uma conexão entre duas gerações separadas pelo trauma:

eu recorro às obras deles [de Sebald e Art Spiegelman] para esmiuçar as linhas de transmissão entre rememoração individual e coletiva, e para especificar como a ruptura resultante de eventos históricos traumáticos necessita formas de rememoração que reconectem e recorporifiquem um tecido memorial memorial intergeracional que está rompido pela catástrofe.¹⁵ (HIRSCH, 2014, p.32)

E ainda

¹⁴ Original: “describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before — to experiences they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation. To grow up with overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one’s birth or one’s consciousness, is to risk having one’s own life stories displaced, even evacuated, by our ancestors. It is to be shaped, however indirectly, by traumatic fragments of events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present. This is, I believe, the structure of postmemory and the process of its generation.”. Tradução do autor.

¹⁵ Original: “I turn to their work [W. G. Sebald and Art Spiegelman’s] here to scrutinize the lines of transmission between individual and collective remembrance and to specify how the break in transmission resulting from traumatic historical events necessitates forms of remembrance that reconnect and re-embodiment an intergenerational memorial fabric that is severed by catastrophe”. Tradução do autor

A estrutura da pós-memória esclarece como as múltiplas rupturas e os cortes radicais introduzidos pelo trauma e pela catástrofe influenciam a herança intra, inter e transgeracional. Ela força e complica a linha traçada pelos Assmanns que conecta indivíduo a família, a grupo social e a arquivo histórico institucionalizado.¹⁶ (HIRSCH, 2014, p. 33)

Parte-se do pressuposto, então, de que catástrofes acometem gerações sucessivas, e que o trauma também se transfere de uma geração a outra. Nesse sentido, Hirsch aponta para uma atenuação dos limites entre o individual e o coletivo, e a pós-memória estaria vinculada a dois pilares, um filiativo (intergeracional, de caráter vertical, designa a relação dentro do seio familiar entre duas gerações, de pai para filho) e um afiliativo (transgeracional, de caráter horizontal, e portanto coletivo, descreve a transmissão memorial por meio de sistemas simbólicos e culturais entre quaisquer pessoas, independentemente de uma relação familiar direta ou de uma mesma geração), que se imiscuem e se atravessam mutuamente.

Em outras palavras, a ideia é que uma suposta transmissão memorial, sustentada por uma forte conexão com o passado, atravessaria e perpassaria gerações, afetando toda uma comunidade. As questões levantadas, então, são: pode uma memória ser herdada? É possível lembrar do que não se viveu? Mesmo não tendo vivenciado determinado evento, que relação eu estabeleço com ele? Pode o trauma se transferir de uma geração a outra? Se sim, quais as questões éticas envolvidas nessa transferência? Sobretudo, quais as implicações estéticas se fazem presentes na narração de um período traumático que se reivindica para si? Como levar adiante uma história que não é sua, mas de toda uma geração?

Hirsch defende que o caráter afetivo e corpóreo¹⁷ envolvido nesse processo é o que diferenciaria a pós-memória da História. Emprega-se, para tal, o termo “trabalho de pós-memória”, no que talvez indique uma aproximação à teoria de Ricoeur (2007) acerca do trabalho de memória, que se exprime por uma elaboração voluntária e engajada do não esquecimento. No caso da pós-memória, esse trabalho teria como veículo o suporte artístico, cuja finalidade seria a reaproximação de estruturas culturais e de memória por meio da mediação estética. Assim, a teorização sobre a pós-memória surge a partir da leitura de obras

¹⁶ Original: “The structure of postmemory clarifies how the multiple ruptures and radical breaks introduced by trauma and catastrophe inflect intra-, inter-, and transgenerational inheritance. It breaks through and complicates the line the Assmanns draw connecting individual to family, to social group, to institutionalized historical archive”. Tradução do autor

¹⁷ A autora emprega o termo *embodiment*, de difícil tradução, cujo significado se aproxima de “corporificação”, isto é, o ato de se “corporificar”, absorver uma memória.

literárias e se apresenta como uma ferramenta de análise para manifestações artísticas, isto é, o foco é a manifestação dessas questões em expressões estéticas:

Eu quero sugerir que o trabalho de pós-memória — e esse é o ponto central da minha discussão neste livro — luta para reativar e recorporificar estruturas memoriais políticas e culturais mais distantes, revestindo-as de expressivas formas individuais e familiares de mediação e de expressão artística. (HIRSCH, 2014, p. 33)¹⁸

Trata-se ainda de uma dimensão de tributo às vítimas, pois traz para a discussão histórias que escapam à historiografia e portanto atuam num movimento de história a contapelo, rendendo tributo às vítimas e a histórias que não foram contadas e lutando contra o esquecimento:

um meio de descobrir e restaurar experiências e histórias de vida que de outra forma talvez permaneçam ausentes do arquivo histórico. Como forma de “história alternativa”, a memória ofereceu um meio de responsabilizar estruturas de poder que incentivavam esquecimento e apagamento, e de assim impulsionar atos de reparação e compensação. A memória prometeu propor formas de justiça fora das estruturas hegemônicas estritamente jurídicas, e motivou a defesa em nome de indivíduos e grupos cujas vidas e histórias ainda não foram pensadas. (HIRSCH, 2014, p. 33)¹⁹

O conceito de Hirsch, entretanto, tem provocado fortes discussões entre os estudiosos da memória e foi recebido com críticas. Beatriz Sarlo, em *Tempo passado* (2007a), sustenta que Hirsch incorre em erros teóricos graves ao postular diferenças entre memória e pós-memória que na verdade não existem. Segundo a crítica argentina, a mediação das lembranças não é traço distintivo da pós-memória, e se faz presente na maior parte das memórias que temos:

Hirsch e Young assinalam que o traço diferencial da pós-memória é o caráter ineludivelmente mediado das “lembranças”. Mas os fatos do passado que as operações de uma memória direta da experiência podem reconstituir são muito poucos e estão unidos às vidas dos sujeitos e de seu entorno imediato. (SARLO, 2007a, p. 91)

¹⁸ Original: “Postmemorial work, I want to suggest — and this is the central point of my argument in this book — strives to reactivate and re-embody more distant political and cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression”. Tradução do autor.

¹⁹ Original: “a means to uncover and to restore experiences and life stories that might otherwise remain absent from the historical archive . As a form of counter - history , “ memory ” offered a means to account for the power structures animating forgetting , oblivion , and erasure and thus to engage in acts of repair and redress . It promised to propose forms of justice outside of the hegemonic structures of the strictly juridical , and to engage in advocacy and activism on behalf of individuals and groups whose lives and whose stories have not yet been thought.”. Tradução do autor.

Sarlo lembra que nessa premissa encontra-se o erro de pressupor que haveria experiências não fossem atravessadas pela mediação, tal como imaginou Benjamin ao falar do narrador. Com a intensificada difusão da informação por meio dos sistemas de comunicação e reprodução em massa, por onde circulam fatos, ideias, opiniões e obras culturais, a mediação está presente até mesmo na ordem do comum. Além disso, no caso de experiências alheias, Sarlo evidencia que o acesso se dá somente pela mediação, não sendo isso algo de fato novo:

A oralidade imediata (as histórias do narrador que Benjamin pensa que deixaram de existir) é praticamente inencontrável, exceto sobre os fatos do mais estrito cotidiano. O resto são histórias recursivas: histórias de histórias recolhidas nos meios de comunicação ou distribuídas pelas instituições [...]
Apresenta-se como novidade algo que pertence à ordem do evidente: se o passado não foi vivido, seu relato só pode vir do conhecido através de mediações; e, mesmo se foi vivido, as mediações fazem parte desse relato. (SARLO, 2007a, p. 91)

Também a vicariedade não pode ser lida como exclusiva à pós-memória, pois a própria narração implica representação:

toda experiência do passado é vicária, pois implica sujeitos que procuram entender alguma coisa colocando-se, pela imaginação ou pelo conhecimento, no lugar dos que a viveram de fato. Toda narração do passado é uma representação, algo dito *no lugar* de um fato. O vicário não é específico da pós-memória. (SARLO, 2007a, p. 93, destaque da autora)

A autora sustenta ainda que nem fragmentação nem laconismo são traços distintivos, e que a motivação de Hirsch residiria apenas na dimensão subjetiva conferida à pós-memória, tendência contemporânea que seria responsável por uma guinada cujas estratégias estéticas seriam, muitas vezes, desistoricizantes:

Se o forte envolvimento da subjetividade parece suficiente para se denominar um discurso de "pós-memória", ele o será não pelo caráter lacunar dos resultados, nem por seu caráter vicário. Simplesmente se terá escolhido chamar pós-memória o discurso em que há o envolvimento da subjetividade de quem escuta o testemunho de seu pai, de sua mãe, ou sobre eles. (SARLO, 2007a, p. 95)

Embora a crítica de Sarlo seja contundente e revele uma inconsistência teórica na formulação do conceito, por outro lado, ela ignora o processo de ruptura de que fala Hirsch e que, de acordo com Ernst van Alphen, é fundamental na configuração de uma vicariedade específica, que não pode ser desvinculada da subjetividade do sujeito:

A trajetória normal da memória é fundamentalmente indexical. Memórias — por mais idealizadas, fragmentadas ou distorcidas que possam ser — são traços de eventos dos quais são memórias. Há uma continuidade entre o evento e sua memória. E essa continuidade tem uma direção inequívoca: o evento é o início, e a memória é o resultado. No caso de filhos de sobreviventes, a relação indexical que define a memória nunca existiu. A relação deles com os eventos do passado é baseada em princípios semióticos fundamentalmente diferentes. Só é confuso falar de memória nesse contexto porque, por definição, as memórias não estão presentes. Isso não significa que a geração das crianças não possui conhecimento acerca do passado da sua família, que o conhecimento é resultado de um processo de transmissão, de combinação entre conhecimento histórico e memórias alheias. Mais importante em termos de construção é o resultado de uma forte identificação com o passado dos pais, de projeção de conhecimento histórico e familiar do passado com o qual alguém se desconecta de sua própria história em direção à história de um outro.²⁰ (VAN ALPHEN, 2006, p. 486)

Segundo van Alphen, então, há uma inversão no processo indexical das memórias da segunda geração: uma vez que não há um fato ao qual as memórias se remetem, como ocorre semioticamente nas memórias “normais”, não pode haver memória no sentido tradicional do termo. O esforço subjetivo empreendido nas obras pós-memoriais se dá em razão de uma tentativa de representação da perda desse vínculo. Nesse sentido, a subjetividade, tão criticada por Sarlo, deve ser entendida não como tendência literária, mas como estratégia basilar de conferência de sentido necessária a toda uma geração, como lembra Geoffrey Maguire:

a subjetividade dessas narrativas não opera em detrimento da nossa compreensão desse passado compartilhado. Pelo contrário, elas constituem-se como necessidade fundamental de uma geração cujas prerrogativas é explorar memórias tão profundas e pessoais a partir de suas perspectivas.²¹ (MAGUIRE, 2017, p. 18)

Assim, ainda que Hirsch defenda que a pós-memória não seja uma posição identitária, “Eu defendo que a pós-memória não é uma posição identitária, mas uma estrutura geracional

²⁰ Original: “The normal trajectory of memory is fundamentally indexical. Memories, partial, idealized, fragmented, or distorted as they can be, are traces of the events of which they are the memories. There is continuity between the event and its memory. And this continuity has an unambiguous direction: the event is the beginning, the memory is the result. [...] In the case of the children of survivors, the indexical relationship that defines memory has never existed. Their relationship to the past events is based on fundamentally different semiotic principles. It is only confusing to speak of memory in this context, because memories are missing, by definition. That does not mean that the generation of the children has no knowledge of their family’s past. That knowledge is, however, the result of a process of conveying, of combining historical knowledge and the memories of others. And importantly for constructing, it is the result of a strong identification with (the past of) the parents, of projecting historical, familial knowledge of a past one is disconnected from onto one’s life history”. Tradução do autor.

²¹ Original: “One of the central aims of this book, therefore, is to counter the criticism that these cultural texts have received from critics like Sarlo by demonstrating how the subjectivity of their narratives is not to the detriment of our understanding of this shared past but a foundational necessity from a generation whose prerogative it is to explore such profoundly personal and affective memories from their position”. Tradução do autor.

de transmissão calcada em múltiplas formas de mediação”²² (HIRSCH, 2014, p. 35), a existência da organização argentina H.I.J.O.S, bem como o florescimento de uma considerável quantidade de obras literárias, filmicas e teatrais de argentinos que adotam a posição identitária do *hijo* nas últimas décadas provam o contrário. Herdeiros da ditadura militar mais sangrenta do Cone Sul e também de uma profícua literatura testemunhal ligada à militância e à resistência política, a produção cultural desses autores continuamente traz à cena novos tratamentos sobre a memória da segunda geração, o desaparecimento forçado, as relações entre a esfera pública e a privada (sobretudo em relação à presença da família no debate público sobre os crimes de Estado).

O sucesso e a polêmica em torno de tais obras têm suscitado frutíferas discussões no campo literário argentino, e a literatura dos *hijos* se transformou, praticamente, em um nicho literário portenho, cujas obras empregam tratamentos estéticos múltiplos. Além disso, as recentes discussões sobre representação e representatividade, surgidas no campo político, ganharam destaque no campo literário e se tornaram questões fundamentais à crítica literária nos últimos anos. Nesse contexto, a agenda política de reivindicações identitárias sublinha a importância de temas como perspectiva social e lugar de fala, o que reverbera na produção literária contemporânea. Maguire (2017) mostra como, na Argentina, a posição identitária do *hijo* é ora sublinhada por determinados artistas, ora rechaçada por outros, estabelecendo diferentes relações com as figuras públicas precedentes do militante e do guerrilheiro.

O trabalho de Maguire é de extrema relevância, pois focaliza a produção pós-memorial subvertendo a proposta de Hirsch em relação ao pilar afiliativo. Enquanto a pesquisadora busca entender a pós-memória como estrutura que supera o *locus* familiar e vê isso como um desdobramento positivo – “eu estou interessada em explorar estruturas afiliativas de memória para além do âmbito familiar”²³ (HIRSCH, 2014, p. 21) –, porque teme que a restrição da análise ao seio familiar faça com que o trauma se individualize excessivamente e perca seu caráter histórico, o autor britânico ressalta as especificidades do contexto argentino para se contrapor à visão de Hirsch. Ele defende que é localizando o problema no âmbito familiar que se pode realizar a reivindicação pessoal de um passado que

²² Original: “I argue that postmemory is not an identity position but a generational structure of transmission embedded in multiple forms of mediation”. Tradução do autor.

²³ Original: “I am interested in exploring affiliative structures of memory beyond the familial”. Tradução do autor.

foi publicamente cooptado e politizado, respondendo e se contrapondo a uma visão dominante:

é precisamente contra essas noções expandidas de luto afiliativo que vários da geração pós-ditatorial na Argentina se contrapõem em sua literatura, cinema e artes visuais. Embora, de fato, Hirsch se questione se “localizar o trauma no espaço da família o personaliza e o individualiza demais” (2012: 39), e procure teorizar modos de superar tais “armadilhas da transmissão familiar” (35), *The politics of postmemory* defende que, no caso argentino, é somente pela elaboração dessas narrativas no campo da família que essas crianças podem fazer uma reivindicação pessoal de um passado que foi publicamente cooptado e politizado por vários atores políticos e sociais na arena da memória nacional e cultural contemporânea. (MAGUIRE, 2017, p. 10-11)²⁴

Portanto, se para Hirsch o alcance da pós-memória estaria ligado a uma liberdade em relação à apropriação narrativa da representação traumática por qualquer pessoa, o contexto argentino realizaria um movimento oposto. Contra um Estado que impede o trabalho familiar de luto às vítimas e desintegra a família por meio de sequestro de bebês, assassinatos e desaparecimentos forçados, a literatura reforça, por sua vez, a importância desse espaço no processo de subjetivação de uma tragédia coletiva que, na perspectiva institucional, vale frisar, não enxerga sujeitos, mas números e dados estatísticos.

A questão é complexa, porque a posição da família funciona, ainda, como *locus* privilegiado de enunciação e de restauração de um passado publicamente cooptado não apenas pelo Estado, mas também por movimentos sociais e outras organizações políticas. O que algumas obras defendem é que a assunção da posição de *hijo*, de filho de militante ou de qualquer outra identidade pré-estabelecida limita a expressão subjetiva e veicula narrativas estereotipadas, motivo pelo qual propõem uma ruptura com o passado da geração precedente, apelando a uma estética fragmentária que realça as problemáticas do presente e deslocam os significados que tal posição.

É o caso do filme de Albertina Carri *Los rubios* (2003), misto de documentário e ficção. Carri, por meio da estrutura fragmentária e inovadora adotada, indica a incapacidade reconstitutiva do passado e sugere que o contato que se tem com ele a partir de fotos e de

²⁴ Original: “it is precisely these expanded notions of affiliative mourning which many of the post-dictatorship generation in Argentina seek to inhibit through their literature, film and visual art. Indeed, though Hirsch herself questions if ‘locating trauma in the space of the family personalize[s] and individualize[s] it too much’ (2012: 39), and seeks to theorise modes of overcoming such ‘pitfalls of familial transmission’ (35), *The Politics of Postmemory* claims that—in the Argentine case—it is, conversely, only by elaborating their narratives in the realm of the familial that these children may lay a personal claim on a past that has been publicly co-opted and politicised by various social and political actors in the arena of contemporary national and cultural memory”. Tradução do autor.

outros documentos não proporciona nem tranquilidade nem assegura sentido ao presente. Na contramão de narrativas que enxergam o passado familiar como espaço de legitimação da voz e identificação política, Carri propõe uma nova leitura da figura do *hijo* e escapa de binarismos. Segundo Maguire,

Embora Carri não condene abertamente — como é o caso de Bruzzone e Perez — o trabalho em curso de organizações de direitos humanos na Argentina contemporânea, ela no entanto se engaja em uma reinterpretação da figura do *hijo*, recusando a apresentar uma identidade forjada apenas no legado político de seus pais ou na identidade política das organizações de direitos humanos contemporâneas, e propondo, ao contrário, uma identidade que está inevitavelmente entrelaçada com várias outras facetas de sua identidade que estão em jogo no presente. Há, no final de *Los rubios*, assim como nos textos de Bruzzone e Perez, várias formas de ser um filho de desaparecidos.²⁵ (MAGUIRE, 2017, p. 22)

De forma análoga, veremos que o sentimento de incapacidade e falência da recuperação do passado por meio da memória se apresenta no romance *A resistência*, de Julián Fuks, que coloca o tema da identidade e da memória à luz tanto do contexto argentino quanto do brasileiro. Nessa perspectiva, o trânsito realizado entre duas realidades político-sociais semelhantes, porém ao mesmo tempo muito diferentes, possibilita uma visão particular sobre a segunda geração na América Latina. Não apenas a condição natural dupla de cidadão argentino e brasileiro é relevante, como também o contato com duas línguas e duas tradições literárias distintas influenciam na obra do autor. Embora a figura do *hijo* se faça muito presente na Argentina a respeito das lutas identitárias, o conceito não se afigura da mesma forma no Brasil, onde a própria noção de segunda geração é pouco debatida.

1.4 “Como se a biografia do meu pai em mim se investisse”

Acho que os filhos, em algum momento, sentem necessidade de saber quem foram seus pais e saem em busca de respostas. Os filhos são os detetives que os pais lançam no mundo para que um dia retornem e contem a eles sua história e, assim, eles mesmos possam

²⁵ Original: “Though Carri does not outrightly condemn — as is the case with Bruzzone and Perez — the ongoing work of human rights organisations in contemporary Argentina, she does nevertheless engage in a reinterpretation of the figure of the *hijo*, refusing to present an identity forged solely from the political legacy of her parents or the identity politics of contemporary human rights organisations, but instead proposing one which is unavoidably intertwined with the many other facets of her identity that are at play in the present. There are, in the end for *Los rubios*, just as for Bruzzone and Perez’s texts, many ways to be a child of the disappeared”. Tradução do autor.

compreendê-la. Os filhos não são os juízes dos pais, já que não podem julgar de maneira realmente imparcial alguém a quem devem tudo, inclusive a vida, mas podem tentar colocar ordem em sua história, restituir o sentido que foi apagado pelos acontecimentos mais ou menos pueris da vida e sua acumulação, e depois proteger essa história e perpetuá-la na memória. Os filhos são os policiais dos pais, mas eu não gosto de policiais. Nunca se deram bem com minha família [...]

Às vezes penso também que talvez eu nunca consiga contar a história do meu pai, mas mesmo assim tenho que tentar, e também penso que, embora a história tal como a conheço seja incorreta ou falsa, seu direito à existência é garantido pelo fato de que meus pais e a alguns dos seus companheiros continuam com vida; se isso for verdade, se eu não souber contar a história deles, mesmo assim preciso fazer isso, para que eles se sintam provocados a me corrigir com suas próprias palavras, para que eles digam as palavras que nós, seus filhos, nunca escutamos, mas que precisamos desvendar para que seu legado não fique incompleto.

Patricio Pron

O segundo romance de Julián Fuks se inicia com uma questão familiar. Debruçando-se sobre o estatuto de adotado do irmão, o narrador em primeira pessoa, Sebastián, já exhibe suas inquietações bem como o tom vacilante e receoso que caracteriza toda a obra logo nas primeiras linhas: “Meu irmão é adotado, mas não posso e não quero dizer que meu irmão é adotado” (FUKS, 2015, p. 9). No início do romance já se encontra evidenciada a utilização recorrente de advérbios indicadores de negação, abundantes durante o livro. O movimento do romance, no primeiro momento, é de localizar o leitor quanto a uma questão de ordem privada, situada no seio da família. A partir da indagação de laços consanguíneos e de suas implicações, o leitor é introduzido, sem rodeios, a um microcosmo controlado por um narrador metuculoso que apresenta mais dúvidas do que respostas. Por meio de uma contextualização mais ampla do nascimento do irmão, da história dos pais e dos motivos que

os levaram a se mudar do Brasil para a Argentina é que se tem a inferência do contexto histórico sombrio que servirá como fantasma a assombrar as elucubrações do narrador.

A referência explícita às ditaduras chega somente após a cuidadosa preparação de um terreno em que figura um passado povoado de lacunas e silêncios. Dessa forma, pode-se dizer que o tema da ditadura “entra” na narrativa de maneira quase tangencial, e é como se a lente utilizada pelo narrador realizasse um vagaroso *zoom-out* que permitisse a observação de um quadro mais amplo. Do privado ao público, do individual ao coletivo, as indagações aos poucos transpõem o círculo familiar para abarcar os dilemas de uma geração. Entre as duas esferas oscila o eixo do romance, cujos personagens praticamente restringem-se aos membros de uma família composta por um casal heterossexual, dois filhos homens, sendo o primogênito adotado na Argentina sob circunstâncias suspeitas, e uma filha mulher, que aparece apenas em alguns episódios da trama. O filho do meio é quem narra a história.

Falar sobre o irmão se torna uma investigação sobre o passado, sobre a atuação dos pais como militantes de esquerda na Argentina ditatorial e sobre a posição que o narrador assume nesse contexto. É por meio do recurso à alteridade, portanto, que se narra a própria história, localizando-a no tempo e conferindo-lhe sentido. O meio que se dispõe para isso é a memória, como reconhece Sebastián ainda no início da trama:

Isto não é uma história. Isto é história. Isto é história e, no entanto, quase tudo o que tenho ao meu dispor é a memória, noções fugazes de dias tão remotos, impressões anteriores à consciência e à linguagem, resquícios indigentes que eu insisto em malversar em palavras. (FUKS, 2015, p. 23)

A incerteza caracteriza o tom do narrador, plenamente consciente de que a tentativa de representar a história da família implica lidar com uma série de eventos e impressões que lhe escapam. Por não ocupar a posição de testemunha dos fatos que narra, por não ter vivido essas experiências e portanto não ter podido acessá-las diretamente, a narrativa se torna um espaço movediço, em que, a cada linha, retificações ou até mesmo contradições podem ser feitas pelo narrador: “Na minha lembrança os olhos do meu irmão estavam lacrimosos, mas desconfio que essa seja uma nuance inventada, acrescida nas primeiras vezes que rememorei o episódio, turvado já por algum remorso”, “Não sei ao certo, talvez estas sejam lucubrações forjadas, noto pelo tom que se faz penoso, o tom que me sobrevém quando reconstruo estes episódios” (FUKS, 2015, p. 14 e 88).

Sebastián ocupa a posição de herdeiro de um passado cuja distância temporal não é exatamente muito longa em relação ao presente, mas no qual se encontra uma dinâmica político-social que, na contemporaneidade, ganha contornos de um passado longínquo. Após as transições democráticas realizadas durante as décadas de 1970 e 1980, a ditadura se torna um fantasma que muitos preferem afastar, mesmo aqueles que sofreram a força do regime e contra ele lutaram. Assim, a recuperação do passado se torna duplamente difícil: seja pela dificuldade de se lidar com a memória (tanto do narrador ausente do evento histórico quanto daquele que se propõe a lho narrar), seja com a postura de resistência daqueles que podem conceder relatos acerca da situação, contrária à vontade de saber do narrador, que se empenha em investigar o passado. Esse conflito fica claro quando Sebastián relembra o hábito que sua família tinha de usar o tempo após as refeições para contar histórias, algo que de que ele sente saudades:

Refiro-me à sobremesa tal como se concebe em língua espanhola, o tempo que se passa à mesa depois de saciada a fome, tempo de reaver em palavras um passado que não se quer distante, ocasião para esquadrinhar a vida em suas muitas minúcias anódinas. Por que tanto apego ao passado, para que depurar velhos dias naqueles relatos sem sul e sem norte, era uma pergunta que nenhum de nós fazia. Esta noite creio entender por que meus pais jamais encontrariam resposta. Se me sento à mesa às nove horas, sem jantar, sem fome, se esta noite minha solidão ganha a forma dessas quatro cadeiras vagas, é porque queria poder ouvir, ainda uma vez, essas histórias. (FUKS, 2015, p. 30-31)

A ânsia pelo passado é evidenciada frequentemente, e a rememoração de episódios ocorre por meio do trânsito físico que o protagonista realiza entre os dois países. Na trama, o narrador-escritor viaja a Buenos Aires para escrever o livro, na esperança de que o espaço lhe reavive memórias do passado, mesmo não sendo esse o espaço no qual ele cresceu. Nesse contexto, as fotografias funcionam como meio de recordação, e a leitura das imagens proporciona o primeiro passo para digressões subjetivas acerca dos familiares e da relação que o narrador possui com eles no tempo da história. Não obstante, ele precisa lidar com duas realidades nacionais que trazem questões políticas de ordem identitária:

De Buenos Aires meus pais foram expulsos quando ele não somava nem seis meses de idade, de Buenos Aires nos sentíamos todos alijados enquanto não lhes permitiam retornar – mesmo que alguns de nós, minha irmã e eu, nem sequer houvéssemos pousado os pés mínimos em suas calçadas. Pode um exílio ser herdado? Seríamos nós, os pequenos, tão expatriados quanto nossos pais? Devíamos nos considerar argentinos privados do nosso país, da nossa pátria? Estará também a perseguição política submetida às normas da hereditariedade? (FUKS, 2015, p. 18-19)

Embora seja brasileiro, a família de Sebastián é argentina. Eles fogem da Argentina devido à perseguição que sofriam lá, mas o Brasil também vivia uma ditadura. Na intersecção desses dois contextos é que se localiza a posição ocupada pelo narrador, que transmite uma história que se passa entre as duas realidades. A condição de filho de militantes coloca-o diante a uma problemática espinhosa, que sugere não apenas a exigência de um tratamento ético à questão do passado, mas também a insinuação de uma posição que reivindica um certo privilégio: “Entre uma mentira e outra se desloca o drama desta narrativa: não mais os mesquinhos dogmas de uma família entre outras famílias, mas os ideais de dois jovens argentinos no tenso vórtice de sua atuação política” (FUKS, 2015, p. 36).

Ainda que haja trechos como o referido acima, a militância dos pais é romantizada durante quase toda a obra, sendo colocada de fato em xeque apenas nas páginas finais, especificamente no capítulo 46, em que a voz dos pais invade a narrativa em discurso indireto livre, questionando uma série de coisas representadas no livro (sobre a suposta existência de armas dentro de casa, de amigos guerrilheiros etc.). O fato de Sebastián ser brasileiro, enquanto o irmão Emi é argentino, assim como os pais, faz com que sua identidade de filho de militantes seja questionada pelo protagonista:

Devíamos nos considerar argentinos privados do nosso país, da nossa pátria? Estará também a perseguição política submetida às normas da hereditariedade? Ao meu irmão essas questões não se colocavam: ele independia dos pais para ser argentino, para ser exilado, para ter sido privado de sua terra natal. Talvez fosse algo que invejássemos, essa autonomia de sua identidade, que ele não precisasse batalhar tanto por sua argentinidade. (FUKS, 2015, p. 19)

Enxergar no irmão uma imaginária solidez identitária, com a qual o irmão parece não se importar, vale frisar, reforça o tom de dúvida do narrador. Em contrapartida, acaba por reforçar também um sentimento de inveja e até mesmo de flerte com a condição de vítima. Por trás desse conflito, há a ideia de pertencer a uma geração sem um imperativo político, que se vê diante de um mundo em que a resistência ganha outros sentidos, algo que fica evidente no romance anterior do autor:

ele não é a circunstâncias do seu nascimento, ele não é seus pais. Faz parte de outra geração, posterior a tudo isso. É da geração do marasmo, da indiferença, *del fin de las utopias*, como dizem. Do mundo estagnado em um modelo desgraçadamente confortável para eles, os poucos milhares ou milhões que a constituem. Tem um

acordo com o mundo, a sua geração: o mundo não mexe com ela e ela não mexe com o mundo. (FUKS, 2011, p. 42)

É fato que a democracia recém-alcanceada após os fins dos regimes militares fornece um ambiente mais confortável, porém essa lamentação escamoteia os dilemas da geração atual, como se não existissem causas dignas de mobilização. É recorrente, em obras literárias latino-americanas da segunda geração, por exemplo, a crítica explícita às políticas econômicas neoliberais implementadas na década de 1990, que aprofundaram a pobreza e a desigualdade social nos países do Cone Sul²⁶. Desse modo, o conflito geracional deve ser lido com desconfiança, e não apenas sob a chave da autocrítica que o narrador faz, ainda que ela sugira uma saída teórica :

Agora penso nessas armas e não entendo a euforia que sinto, a vaidade que me acomete, como se a biografia do meu pai em mim se investisse: sou o filho orgulhoso de um guerrilheiro de esquerda e isso em parte me justifica, isso redime minha própria inércia, isso me insere precariamente numa linhagem de inconformistas. Tenho a idade que meu pai tinha naquela época — o bastante para saber que as armas dele não são as minhas, que não me cabe querer empunhá-las e fazer dele um irmão em armas, que só me resta sondar conceitos e tentar compreendê-las. (FUKS, 2015, p. 38-39)

O alerta mais contundente vem por meio da voz do pai, que ressalta a importância da lembrança como forma de contribuição para evitar situações futuras:

A quem, é o que pergunto, quem se interessaria hoje por tão mesquinhos meandros de um tempo distante, e a resposta que meu pai repete é uma absurda mescla de devaneio e lucidez: as ditaduras podem voltar, você deveria saber. (FUKS, 2015, p. 40)

Na esteira do proposto por Hirsch (2012), para quem a pós-memória se caracteriza pelo recurso à imaginação e à projeção, Sebastián sabe da natureza imaginativa de suas memórias, e faz disso um artifício ficcional:

Sei que dramatizo quando assim os vejo, sei que dou ao caso um peso exagerado, um peso que os relatos deles jamais comportaram. Mas acho que dramatizo esse peso porque posso senti-lo, porque de alguma maneira o entendo, ou creio entendê-lo. Conheço a frustração de um jantar fracassado. Conheço, talvez, a inquietude que bate quando não se pode ocupar o próprio espaço. Conheço, ainda que indiretamente, a sensação de casa tomada. (FUKS, 2015, p. 51-52)

²⁶ Cf. Os romances *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, do argentino Patricio Pron (2011), e *Formas de volver a casa*, do chileno Alejandro Zambra (2011).

A ressalva em dramatizar em excesso uma cena ocorre em razão de que ela somente pode ser acessada a partir de uma experiência vicária, ou seja, de um outro. É por meio do ato de reinvestir a cena de novas dimensões, as quais se enquadram no plano imaginativo, que os fatos ganham sentido ao narrador, ainda que ele tenha consciência de suas limitações. O emprego da expressão adverbial “ainda que indiretamente” denota o cuidado do narrador em não se colocar no lugar alheio sem ponderar as implicações disso decorrentes; ele sabe que as memórias não lhe são próprias, mas a força afetiva que as envolve faz com que a experiência por elas narrada seja reivindicada pelo narrador. Além disso, ele o faz destacando apenas as consequências psicológicas, e não as físicas, como a tortura:

O que não conheço, o que não posso entender, é a dor de outros jantares cancelados nessa mesma noite, a dor de outras privações, de outras abnegações, de outros insistentes interrogatórios. Outros braços pendendo ao lado dos corpos, seus dedos mais inertes do que os dedos dos meus pais, apontando um chão muito mais próximo. (FUKS, 2015, p. 52)

O imperativo de narrar surge no espaço da família, dela se origina, mas não só a ela comunica. Ao representar os anseios de toda uma geração, e ao contar histórias que ocorreram com várias famílias de diferentes contextos, o texto passa a exercer um trabalho de luto e de memória, gerando processos de identificação que transpõem o universo privado. Nesse sentido, narra-se em nome da família, no lugar dela, contando a história dela, bem como representando uma geração. Como reflete Figueiredo (2017) acerca da literatura sobre a ditadura, a identidade e a memória são vistas por Fuks como categorias construídas sob camadas superpostas, como num palimpsesto:

Talvez comece a assumir o estranho hábito de se reconhecer na figura de outro, seja esse outro seu pai, sua mãe ou ele próprio. Talvez comece a aprender o estranho exercício de se intuir em identidades várias e se contar – exercício que tanto ele tentará evitar anos mais tarde. Ao vê-los, me limito a pensar o óbvio: que este meu relato vem sendo construído há tempos pelos meus pais, que pouco me desvencilho de sua versão dos fatos. *Ao vê-los, sinto que sou em parte um ser que eles moldaram para contá-los, que minha memória é feita de sua memória, e minha história haverá sempre de conter a sua história.* (FUKS, 2015, p. 104, destaque meu)

Se a ditadura constitui-se como um trauma que causa uma ruptura entre as duas gerações, tal como defendido anteriormente pela obra de Hirsch, é justamente a tentativa de reparação desse trauma a tarefa empreendida pelos filhos por meio da elaboração estética. Conquanto, no trecho acima, o narrador aponte uma continuidade na construção do relato

iniciado pelos pais (relato entendido não como documento escrito, mas como narrativa oral), a trajetória da obra denota marcas de um processo descontínuo, interrompido, constantemente retificado e radicalmente fraturado, algo que é representado após a emergência da voz dos pais no capítulo 46.

Tomar para si a tarefa da narração em nome dos pais se afigura como uma empreitada de mão dupla, pois ao mesmo tempo que se fala por outros (no âmbito político, em nome dos pais, já no âmbito privado, em nome do irmão), trata-se de encontrar também justificativas para si mesmo, de perscrutar sentidos através da escrita:

Então entendo por que tanto procuro as Avós, por que me exilo em sua sede maior, por que visito seus pontos sagrados, seus museus e memoriais. Por que estudo suas histórias com tanto afinco, por que me ponho a vasculhar o rosto de suas filhas, por que insisto numa provável mentira, contra toda evidência, a noção do meu irmão como um neto desaparecido. Isso não daria um sentido à vida dele, como alguma vez intuí. Isso não o absolveria de sua imobilidade angustiante, de seu presente vazio. Sou eu, e não ele, que desejo encontrar um sentido, sou eu que desejo redimir minha própria imobilidade, sou eu que quero voltar a pertencer ao lugar a que nunca pertenci. Entendendo enfim, situado enfim, decido enfim partir: nada me restituirá lugar algum, nada reparará o que vivi, pois não parece haver nada a ser reparado em mim. (FUKS, 2015, p. 131)

Mesmo que o negativismo do narrador seja preponderante e dê a ideia de uma impossibilidade de respostas, sufocadas pela dominação das indagações e da incerteza, o tiro acaba saindo pela culatra. Ensaiam-se, no texto todo, reflexões que não se querem definitivas, narram-se imagens negando-as, simulando sempre o gesto da escrita e dos efeitos que ela pode vir a causar no leitor. Há uma grande dose de calculismo e de obsessão por controle na voz do narrador, todavia em muitos momentos essa voz desliza, escapa das reflexões metalinguísticas para esbarrar na referencialidade e atestar uma situação que provém dos dramas da vida.

Existe uma constante tensão entre o vivido, o narrado e o sugerido pelo protagonista, e constrói-se isso não apenas focalizando a falibilidade, a fragmentação e a inconsistência próprias à memória, numa perspectiva intra-textual, mas também performando um jogo que coloca em cena a própria figura do autor. Além dos inúmeros dados biográficos que fazem coincidir narrador-personagem e autor (a nacionalidade dupla, a profissão de escritor, a menção à escrita de “um livro inteiro a partir da experiência de caminhar pelas ruas de Buenos Aires e observar o rosto das pessoas” (FUKS, 2015, p. 18), referindo-se a *A procura*

do romance (2011), para citar apenas algumas coincidências), a adoção da estratégia da autoficção coloca a narrativa em curto-circuito e impede a distinção entre fato e ficção.

No capítulo de número 46, o penúltimo do livro, pai e mãe do protagonista tomam a voz narrativa para contestar uma série de “mentiras” praticadas pelo narrador:

Devo dizer que algumas imprecisões me incomodam, meu pai assume seu posto na cena, meu pai toma a palavra. Nunca tive armas embaixo da cama; guardei armas em casa, sim, mas nunca as guardaria embaixo da cama, num lugar tão óbvio (FUKS, 2015, p. 136).

A estratégia, num primeiro momento, sugere o desvelamento de questões retratadas anteriormente, porém uma leitura mais atenta permite a conclusão de que o gesto demonstra na verdade um artifício, pois mesmo a representação de uma crítica que os pais haveriam realizado sobre a obra, fato central deste capítulo, é algo que um dos personagens, o pai, não teria como ter lido anteriormente, quando o narrador-escritor lhe entrega o manuscrito. Ao narrar essa fala do pai, é como se o autor incorresse num anacronismo: “Que no final tudo isso se discuta, que apareçamos criticando o livro, fazendo reparos, ressaltando impropriedades, pode até ser um recurso engenhoso, mas não sei se redime algo” (FUKS, 2015, p. 136).

Embora o crítico brasileiro Kelvin Falcão Klein, ao escrever sobre a pós-memória na obra de Sebald, identifique “um curto-circuito cognitivo e emocional em jogo também na pós-memória, que poucas vezes é trazido à tona” (KLEIN, 2017, p. 215), o que Fuks realiza é justamente o tensionamento entre fato e ficção, referencialidade e metaficcionalidade, cognição e emoção. Nesse sentido, a obra do escritor brasileiro, juntamente com a de outros autores latino-americanos como Albertina Carri, Felix Bruzzoni, Patricio Pron, Alejandro Zambra, faz uso da posição da segunda geração complexificando o debate político e estético em torno do assunto.

Capítulo 2. História, tempo, velocidades

Suele decirse que para entender un período histórico, sobre todo si es traumático, se necesita dejar pasar el tiempo, a veces una o dos generaciones (o tres o cuatro, subirán la apuesta los interesados en que nunca suceda). Pero el tiempo no pasa solo, hay que hacerlo pasar: no es tiempo de espera sino de trabajo incesante. La distancia no se crea con silencio sino a fuerza de escritura.

Carlos Gamerro

Numa autobiografia, é inevitável que com bastante frequência se coloque “várias vezes” ali onde se deveria, de acordo com a verdade, colocar “uma vez”. Pois permanecemos sempre cômnicos de que a memória tira da escuridão coisas que serão despedaçadas pela expressão “uma vez”, tampouco inteiramente poupadas pela expressão “várias vezes”, é verdade, mas que pelo menos serão conservadas na opinião de quem escreve, levando-o a passar por partes que talvez não tenham existido de forma alguma em sua vida, mas que lhe dão um substituto para aquelas que ele não toca mais na memória sequer com uma suspeita.

Franz Kafka

2.1 Pós-autonomia

A obra de Fuks se localiza no entrecruzamento das tradições argentina e brasileira. Tal afirmação leva em conta não apenas dados biográficos do autor, que incluem nacionalidade, parentesco e aquisição de língua, mas também fatores de ordem cultural, como a formação de repertório sociocultural e o diálogo com a tradição literária. Nesse sentido, uma abordagem atenta à produção latino-americana do passado e também da contemporaneidade proporciona uma visão mais completa acerca do trabalho de Fuks, que, embora escreva em língua

portuguesa, em alguns aspectos se aproxima mais da tradição argentina do que da tradição brasileira.

Durante as décadas de 1990 e 2000, especialmente, o cenário literário latino-americano experimenta transformações estéticas significativas. Impulsionados pela difusão da cultura pop, em que pesam a força do cinema, da televisão, da música e do surgimento dos computadores, formou-se uma geração de escritores jovens que abandonam a estética canônica do *boom*, marcada pelo fantástico e suas variações, e produzem uma literatura que se propõe representar o contexto de implantação de governos neoliberais nesses países e seus desdobramentos. Esses autores se fazem tributários da geração do *boom*, mas se relacionam com ela de maneira diversa, em alguns casos negando-a, em outros explorando essa herança à sua maneira. São escritores que trabalham a temporalidade de maneira diferente, valendo-se de recursos, técnicas e abordagens que evidenciam o tempo presente. Autoficção, relatos que se aproximam da etnografia, diários, ensaios, textos que se aproximam do formato da internet (blogs, posts etc.) são apenas alguns exemplos entre os vários utilizados.

Esse fenômeno é o que Josefina Ludmer chama de escritas pós-autônomas (2013), Daniel Noemi identifica como escritas do pós (2016), Diana Klinger denomina virada etnográfica (e posteriormente, escritas sem culpa, 2014), Beatriz Sarlo designa como escritas etnográficas (2007b). A despeito de suas multiplicidades, são textos que se caracterizam pelo hibridismo de gênero, pela inovação estética, pela fragmentação narrativa, pelo uso particular da História. São autores que se situam em uma posição ambígua dentro do campo literário, pois pensam a literatura não como instituição rigidamente delimitada e codificada, mas em diálogo com as artes plásticas, a mídia, as ciências sociais, a história, a política e as vicissitudes do cotidiano.

Se os textos canônicos do *boom* em sua maioria flertavam com uma leitura alegórica da realidade, propondo uma chave de leitura que recusava a estética realista tradicional, os textos das décadas de 1990 e 2000, por sua vez, lançam mão de uma representação que evidencia o cotidiano, os meios de comunicação, a violência e o cenário da catástrofe social. Há, no plano formal, a tentativa de mimese dessas questões por meio de distintas abordagens, porém cabe destacar a presença recorrente de estruturas fragmentárias, não lineares e não convencionais, a existência de sujeitos incapazes de racionalizar as transformações sociais e a realidade à sua volta.

Nesse contexto, há um movimento não só por parte dos escritores, mas também da própria crítica literária em direção a novas abordagens metodológicas, que não se restringem nem à crítica dialética marxista, nem ao pós-estruturalismo e suas tendências exacerbadamente filosóficas. Na esteira do florescimento dos estudos culturais, privilegiam-se abordagens que levem em conta o aporte da teoria e da crítica literárias, mas também as contribuições de outros campos do conhecimento. Nomes como Josefina Ludmer, Beatriz Sarlo, Diana Klinger, Reinaldo Laddaga, Nelly Richard, Leonor Arfuch, entre outros, são exemplos de autores que reposicionam o lugar do crítico na sociedade, tanto dentro do espaço institucionalizado da academia, quanto fora, em sua dimensão pública.

Aquí América Latina: una especulación, da argentina Josefina Ludmer, publicado primeiramente em 2010 na Argentina e traduzido ao português em 2013, é uma obra seminal nessa discussão²⁷. A proposta de Ludmer é ousada desde a metodologia adotada, pois recorre a mais de um registro. Mesclando diário de leituras e ensaio, o texto é narrado em grande parte em primeira pessoa e retrata eventos políticos da Argentina no ano 2000, encontros de Ludmer com amigos em Buenos Aires e suas anotações de leitura de romances contemporâneos da época²⁸. O tom narrativo do livro oscila do prosaico registro do cotidiano ao ensaísmo, caracterizando o que a autora chama de “especulação”, ferramenta teórica pensada a partir de um olhar latino-americano “para poder entender esse novo mundo (e escrevê-lo como testemunho, documentário, memória e ficção)” (LUDMER, 2013, p. 7).

Ludmer postula que a especulação inventa um mundo diferente, chamado por ela de “imaginação pública” ou “fábrica de realidade”: “um universo sem exterior, real-virtual (a virtualidade é o elemento tecnológico), de imagens e palavras, discussões e narrações, que flui num movimento perpétuo e efêmero” (2013, p. 9). Na proposta de leitura da autora, a literatura se insere não como ponto de chegada, mas como ponto de partida para se acessar a imaginação pública: “a especulação é expropriadora. Ela não lê literariamente (com categorias

²⁷ No Brasil, o texto mais citado e conhecido da autora é o artigo “Literaturas postautónomas”, que foi publicado originalmente em espanhol em 2006 e atualizado em 2007. A primeira tradução para o português é de 2010, feita por Flávia Cera para a revista *Sopro* e baseada na versão atualizada de 2007. A recepção do texto no Brasil é polêmica, gerando sempre muitos debates. Cita-se neste trabalho o livro *Aquí América Latina*, que, embora traduzido ao português em 2013, continua menos conhecido do público brasileiro. O artigo supracitado foi incorporado ao livro em forma de capítulo desde a primeira edição em espanhol e, quando lido em conjunto com o restante da obra, ganha mais fôlego.

²⁸ Raul Antello enxerga no trabalho de Ludmer a perspectiva de uma etnógrafa da crise argentina de 2001, por realizar uma leitura do tempo que excede a literatura ou a filosofia e é também cultural, política e econômica. Cf. ANTELO, 2009.

como obra, autor, texto, estilo, escrita e sentido), mas através da literatura, na realidade ficção e na ambivalência. Usa a literatura para entrar na fábrica de realidade.” (2013, p. 10). Trata-se, portanto, de pensar a literatura em contexto com demais práticas sociais, abarcando não apenas as obras enquanto produtos literários, mas em diálogo com as diferentes transformações sociais, políticas e artísticas, os múltiplos discursos sociais presentes, as variadas formas de intervenção no e a partir do campo literário.

Nesse sentido, o trabalho de Ludmer alude à ideia de campo expandido, em que categorias tradicionalmente aceitas são remodeladas e deslocadas, reivindicando-se novos regimes de sentido. Oposições binárias como realidade e ficção, público e privado, autor e obra, indivíduo e Estado, literário e não literário, entre outras, são abandonadas em favor de noções intersticiais, cuja lógica não é a separação, mas a contiguidade e a conectividade. Fala-se em em íntimo-público, “realidade ficção”, universo sem exterior etc. De acordo com Ludmer,

O sentido da especulação é a procura de algumas palavras e formas, modos de significar e regimes de sentido, que nos permitam ver como funciona a fábrica de realidade para poder encontrar seu avesso. A finalidade secreta, o ganho e o benefício perseguidos pela especulação é pensar o mundo! (LUDMER, 2013, p. 10)

A autora adota uma categoria central em seu trabalho: o tempo. Ludmer propõe a ideia de tempo como forma de imaginar o movimento e articular novas experiências, identificando transformações culturais. É com a chave da temporalidade que se pensa a imaginação pública e, por conseguinte, a literatura. Em vista das novas velocidades impostas pelas transformações socioeconômicas, materializadas sobretudo na tecnologia, propõe-se analisar sobretudo as temporalidades do presente, tempo da memória por excelência e tempo privilegiado nas narrativas contemporâneas. Para isso também aponta Beatriz Sarlo ao falar da produção argentina:

Se o passado recente foi a obsessão dos anos oitenta, o presente é o tempo da literatura que está sendo escrita hoje [...] Não ignoro que muitos romances continuam transcorrendo no passado. O que quero dizer, é que, lendo a literatura hoje, o que impacta é o peso do presente não como enigma a ser resolvido, mas como cenário a

ser representado. Se o romance dos oitenta foi “interpretativo”, uma linha visível do romance atual é “etnográfica” (SARLO, 2007b, p. 473)²⁹

Para Sarlo, enquanto o romance dos anos 1980 recorreu sobretudo a uma representação histórica, o contemporâneo, por sua vez, recorre à etnografia, evidenciando o tempo presente: “As interpretações do passado são substituídas por representações etnográficas do presente”³⁰ (SARLO, 2007b, p. 473). A crítica argentina identifica, em escritores como Sergio Chejfec e César Aira, uma estética que trabalha com o histórico e o documental, porém não mais sob o olhar interpretativo, como se dava anteriormente, e sim sob procedimentos de “desrealização”. Nesse aspecto, trama e personagens podem ser subitamente abandonados e modificados pelo narrador, causando um efeito de implosão da própria estrutura narrativa. Critérios como verossimilhança, realidade e enredo não se aplicam a esses escritores, que recorrem, também, a uma noção expandida do que se entende por ficção e por realidade: “Dissolvida pelo abandono, a trama força a ficção dentro de uma lógica em que tudo pode ser possível, que se distancia de uma história ‘interpretável’ e questiona a ideia de que exista uma ordem dos ‘fatos’ da ficção.” (SARLO, 2007b, p. 476)³¹

Diferentemente de Ludmer, a proposta de Sarlo não parte de uma metodologia alternativa que reformula o aporte do crítico. Pelo contrário, seu *modus operandi* é a crítica literária tradicional, mas a leitura que se obtém é muito similar à da primeira, ao se apontar uma reformulação do uso da história e a adoção de procedimentos narrativos que não atendem mais aos critérios objetivos da ficção clássica, pautada por noções como narrador, personagem, tempo, trama³². É importante ressaltar que a atualização dessas noções reconfigura não apenas o modo como essa ficção é escrita e produzida, valendo-se cada vez mais de procedimentos

²⁹ Original: “Si el pasado reciente obsesionó a los ochenta, el presente es el tiempo de la literatura que se está escribiendo hoy (por supuesto, excluyo de esta afirmación la llamada ‘novela histórica’, un género editorial más que literario). No ignoro que muchas novelas siguen transcurriendo en el pasado. Lo que quiero decir, más bien, es que leyendo la literatura hoy, lo que impacta es el peso del presente no como enigma a resolver sino como escenario a representar. Si la novela de los ochenta fue ‘interpretativa’, una línea visible de la novela actual es ‘etnográfica’”. Tradução do autor.

³⁰ Original: “Las interpretaciones del pasado se reemplazan por representaciones etnográficas del presente”. Tradução do autor.

³¹ Original: “Disuelta por abandono, la trama fuerza la ficción dentro de una lógica donde todo puede ser posible, que se distancia de una historia ‘interpretable’ y cuestiona la idea de que exista un orden de los ‘hechos’ de la ficción, así como la de un personaje que se mantenga de principio a fin, cambiando sólo dentro de las posibilidades que quedan marcadas en el comienzo”. Tradução do autor

³² Segundo Raul Antello, ambas as autoras reconhecem o fim da autonomia, mas o posicionamento de Sarlo é mais conservador, “Sarlo lamenta que el epos caiga, mientras Ludmer celebra que así sea. Sarlo quiere realizar la literatura sin suprimir la institución. Ludmer quiere suprimir la literatura sin institucionalizarla.” (2009, p. 13)

oriundos de outras áreas, mas também a exigência de novas formas de ler esses textos. Ao postular novos princípios, a ficção responde a mudanças de ordem sócio-histórica e, ao mesmo tempo, exige do leitor e do crítico novas chaves interpretativas, movimentando o campo literário em direção a outros campos. Nesse contexto, o discurso midiático, a propaganda, o discurso oficial do Estado, o discurso das ciências sociais, a linguagem das artes plásticas e a própria figura do escritor interferem e são determinantes.

É nesse sentido que Ludmer fala em pós-autonomia. A pesquisadora, a partir da leitura de textos argentinos da década de 2000, constata uma insuficiência das ferramentas da crítica literária para se pensar o contemporâneo. Segundo ela,

esses textos não admitem leituras literárias, isso quer dizer que não se sabe ou não se importa se são ou não literatura. Também não se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. [...] Aparecem como literatura, mas não podem ser lidos com critérios ou categorias literárias, como autor, obra, estilo, escrita, texto e sentido. Não são lidos como literatura porque aplicam à literatura uma drástica operação de esvaziamento. (LUDMER, 2013, p. 127-128)

Grande parte do incômodo crítico suscitado por esses textos se dá em razão de um remodelamento da categoria do literário e da incapacidade de aplicar a eles rótulos tradicionais. Ludmer localiza essa mudança tanto dentro quanto fora do campo literário, pois o que está em jogo não é apenas um descompasso entre o que se produz como obra, isto é, a produção artística em si e sua capacidade de propor novos valores à crítica especializada, mas também a diluição das fronteiras entre o campo literário e os demais campos do conhecimento. Trata-se tanto de um hibridismo de gênero (que por si só não seria suficiente para tal diagnóstico, uma vez que não se trata de algo propriamente inovador na história da literatura) quanto da utilização de novos registros artísticos, que fazem referência a outros meios. Reformulam, também, a própria noção de realidade:

Reformulam a categoria de realidade, daí não poderem ser lidas como mero realismo, em relações referenciais ou de verossimilhança. Assumem a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário pessoal e até mesmo da etnografia [...] saem da literatura e entram na “realidade” e no cotidiano, sendo que o cotidiano é a TV e os meios, os blogs, o e-mail, a internet. A realidade cotidiana não é a realidade histórica referencial e verossímil do pensamento realista, de sua história política e social (a realidade separada da ficção), mas uma realidade produzida e construída pelos meios, pelas tecnologias e pelas ciências. É uma realidade que não quer ser representada, porque já é pura representação (LUDMER, 2013, p. 129)

A realidade cotidiana, ou imaginação pública, nos termos da autora, configura um novo estatuto a esses textos, cuja maneira de lidar com a história e a realidade perpassa a presença ostensiva dos meios de comunicação. Ao traçar um paralelo entre esses textos e as narrativas do *boom*, Ludmer faz a seguinte distinção:

A narrativa clássica canônica, ou do *boom* (*Cem anos de solidão*, por exemplo), traçava nítidas fronteiras entre o histórico como “real” e o “literário” como fábula, símbolo, mito, alegoria ou pura subjetividade, gerando uma tensão entre os dois: a ficção consistia nessa tensão. A “ficção” era a realidade histórica, política e social, passada (ou formatada) por um mito, uma fábula, uma árvore genealógica, um símbolo, uma subjetividade ou uma densidade verbal. (LUDMER, 2013, p. 130)

Na época da pós-autonomia, porém, essa tensão deixaria de existir. A literatura se apoiaria antes nos espectros de realidade, produzidos pela tecnologia, na banalidade do cotidiano e nos dilemas subjetivos do indivíduo. Pode-se falar de uma perda dos mecanismos denunciativos das décadas precedentes (e nesse aspecto pode-se pensar não somente a alegoria do *boom*, mas também o realismo dos testemunhos dos anos 1980). Para Ludmer, tal fato seria oriundo do “fim da literatura autônoma, aberto por Kant e pela modernidade. O fim de uma era, na qual a literatura teve uma lógica interna e um poder crucial. O poder de se definir e ser regida por suas próprias leis, com instituições próprias.” (LUDMER, 2013, p. 131).

Não mais a literatura como campo autônomo e independente frente aos outros campos, mas em discussão com eles, apropriando-se de novos artificios, linguagens e técnicas. Haveria, portanto, uma dissolução do campo literário, no sentido de que suas fronteiras perderiam a rigidez que antes a caracterizavam. A partir desta ideia, Ludmer fala de uma perda do potencial crítico que caracterizou a literatura como se passou a entendê-la desde o século XIX:

ao perder voluntariamente a especificidade e os atributos literários, ao perder o “valor literário” (e ao perder a “ficção”), a literatura pós-autônoma perderia o poder crítico, emancipatório e até mesmo subversivo que foi designado pela autonomia à literatura como política própria, específica. A literatura perde poder ou já não consegue exercer esse poder. (LUDMER, 2013, p. 132)

É importante destacar que, ao dizer isso, Ludmer não incorre num esvaziamento total do dispositivo literário. A questão central deixa de ser a emancipação frente a outras áreas, e passa a ser a da remodelação de discursos. Em outros termos, não se está dizendo que a

literatura deixou de ser capaz de contestar e denunciar, como sempre o pôde fazer, mas que sua atuação, enquanto prática social, se desdiferencia de outras práticas³³. No plano temático, essa situação está presente no recorrente sentimento de fracasso e falência apresentado pelos textos literários — falência essa que atesta tanto o autoritarismo e a fragilidade democrática marcantes nos contextos latino-americanos quanto a insuficiência das formas literárias adotadas para narrar.

A presença marcante da tecnologia e dos meios de comunicação nesses textos, porém, não deve ser lida, levemente, como submissão ao mercado e a suas leis. É necessário frisar que a tecnologia passou a representar fator incontornável das mudanças das últimas décadas e parte do cotidiano:

A literatura segue as discursividades tecnológicas porque são a novidade e funcionam como iconografia do atual. [...] A entrada de novas tecnologias expressivas na literatura a partir de telas da Internet, e-mail, bate-papo, mensagens de texto, mensagens em caixas telefônicas não pode ser pensada a partir do regime que permitiu discutir o romance policial ou a pressão da crônica jornalística sobre a ficção. (SARLO, 2007b, p. 481)³⁴

Sarlo atenta para o fato de que essas transformações decorrem também da presença de outros modelos narrativos no campo literário: “O que acontece agora não são os modelos genéricos de escritores considerados populares ou do mercado, mas de *não escritores*”³⁵ (SARLO, 2007, p. 481, destaque da autora). Ou seja, o modo de escrever ficção também se transformou, e isso se deu porque os agentes que atuam nesse campo são outros, valendo-se de novos modelos.

2.2 Neoliberalismo e velocidades

Todas essas transformações constituem-se dentro de um quadro sociopolítico que precisa ser melhor delimitado. Durante a década de 1990, os países do Cone Sul encontram-se

³³ O termo “desdiferenciar” é da autora.

³⁴ Original: “La literatura sigue las discursividades tecnológicas porque ellas son la novedad y funcionan como iconografía de lo Actual. [...] El ingreso de nuevas tecnologías expresivas en la literatura desde las pantallas de Internet, el correo electrónico, el *chat*, los mensajes de texto, los mensajes en las casillas telefónicas, no puede ser pensado bajo el régimen que permitió discutir la novela policial o la presión de la crónica periodística sobre la ficción”. Tradução do autor.

³⁵ Original: “Lo que ahora ingresa no son los modelos genéricos de escritores considerados populares o del mercado sino los de *no escritores*”. Tradução do autor.

recém-democratizados após longos anos de ditadura militar e passam por recuperação política e econômica. Governos impõem uma drástica agenda econômica neoliberal na região que aprofunda o desemprego e a desigualdade social. A política econômica chilena adotada por Augusto Pinochet nas décadas anteriores, pautada por desregulação, desemprego massivo, repressão sindical, redistribuição de renda em favor dos ricos e privatização serve de modelo a uma onda de governos de direita na América Latina³⁶. O governo de Carlos Menem na Argentina e o de Alberto Fujimori no Peru são talvez os exemplos mais radicais da receita neoliberal na América Latina, que mais tarde se expande a outros países.

Tais mudanças políticas e econômicas são acompanhadas por mudanças no plano do consumo e do acesso à informação. A presença dos computadores, da televisão, dos celulares e da internet impõem não apenas novas formas de trabalho e consumo de cultura, mas também novas velocidades que pautam as relações sociais. Nessa lógica, o mercado desempenha papel central na determinação de novas temporalidades:

agora não se trata apenas da mercantilização de cada aspecto da vida, mas da financeirização da vida. Em outras palavras: a vida cotidiana é incorporada a uma temporalidade própria da acumulação de capital financeiro. Uma temporalidade que é impossível de medir (é incomensurável) e que, paradoxalmente, está fora do tempo (é acronológica). Tudo é mais rápido — e falaremos sobre as velocidades em detalhes — com as quais o tempo e as distâncias tendem a desaparecer. O neoliberalismo altera radicalmente nossa experiência de tempo e espaço; e, a propósito, nossa experiência da literatura, do que e como lemos; e também como e para que se escreve. Intensifica o modo das relações capitalistas: elas são uma demonstração de como tudo, e cada vez mais, como Charly García disse, se constrói e se destrói tão rapidamente. (NOEMI, 2016, posição 140 do Kindle)³⁷

A rapidez e a efemeridade passam a ser traços marcantes das relações humanas e alteram as dinâmicas espaciais, afetivas e artísticas. Nesse contexto, essas mudanças são representadas pela literatura e aparecem como temática, fazendo da tecnologia uma questão relevante ao sujeito contemporâneo. Além disso, como lembra Daniel Noemi, a tecnologia

³⁶ Perry Anderson defende que a política econômica da ditadura chilena pinochetista serve de inspiração inclusive ao governo de Thatcher na Inglaterra, considerado pioneiro dessa corrente econômica no contexto global (ANDERSON, 1995).

³⁷ Original: “ahora ya no solo se trata de la mercantilización de cada aspecto de la vida sino de la financiarización de la vida. En otras palabras: la vida diaria se incorpora a una temporalidad propia de la acumulación del capital financiero. Una temporalidad que resulta imposible medir (es inmensurable) y que, paradójicamente, queda fuera del tiempo (es acronológica). Todo es más veloz – y de velocidades hablaremos en detalle – con lo cual el tiempo y las distancias tienden a desaparecer. El neoliberalismo altera radicalmente nuestra experiencia del tiempo y del espacio; y, por cierto, nuestra experiencia de la literatura, de qué y de cómo leemos; y también de cómo y para qué se escribe. Intensifica el modo de las relaciones capitalistas: ellas son muestra de cómo todo, y cada vez más, como planteara Charly García, se construye y se destruye tan rápidamente”. Tradução do autor.

“afeta e determina o próprio modo da escritura e, a propósito, a maneira como lemos [...] Se antes tínhamos a forma oral e a forma escrita, agora se soma a elas uma forma virtual, a qual emprega recursos multimídia para a criação de obras literárias”³⁸ (2016, posição 257 do Kindle). Isso significa que ao escritor (e conseqüentemente ao crítico) cabe também a observância das mediações causadas pelos novos dispositivos de escrita e leitura. A título de exemplo, vale resgatar a clássica imagem do escritor bloqueado que, em vez de se deparar frente a uma página em branco, passa a contemplar a tela do computador.

Outro aspecto é a transformação da própria linguagem adotada pelos escritores, que em alguma medida passa a ser atravessada pela linguagem característica da utilizada na internet, fato presente, por exemplo na adoção de textos que incorporam o modelo do blog ou das postagens das redes sociais. A esse respeito, vale citar a obra de escritores como os chilenos Alberto Fuguet e Alejandro Zambra, dos argentinos Daniel Link e Patricio Pron, dos brasileiros Michel Laub e Ricardo Lísias, entre muitos outros que retratam essas questões.

No encaço dessas transformações, surge outra problemática. Os dilemas individuais do sujeito passam a ocupar posição de destaque nas narrativas, e o campo literário experimenta uma profusão de textos escritos em primeira pessoa e que recorrem ao diário íntimo, à autobiografia, à autoficção e a outras formas geralmente vinculadas ao que se costumou chamar de “escritas de si”. A exposição do eu, bem como a adoção de estratégias meta-lingüísticas transforma-se num recurso ficcional:

Os sonhos de libertação do sujeito social de sua incapacidade de culpa tornam-se uma meta-narrativa diferente: a do indivíduo que descobre que o telos, o sentido de sua existência, é reduzido à sua subjetividade única e fragmentada. A única revolução possível é a do eu.³⁹ (NOEMI, 2016, posição 344 do Kindle)

Nesse cenário, o discurso coletivo que buscava a unidade da classe intelectual durante os anos do *boom*, impulsionado sobretudo pelo combate aos regimes ditatoriais, desaparece em substituição a uma estética da individualidade, representando uma geração que não enxerga causas políticas urgentes contra as quais lutar. Como visto no capítulo anterior, há um

³⁸ Original: “afecta y determina el modo mismo de la escritura y, por cierto, la manera en que leemos [...] Si antes teníamos la forma oral y la forma escrita, ahora se suma a ellas una forma virtual, la cual emplea recursos multimedia para la creación de obras literarias”. Tradução do autor.

³⁹ Original: “Los sueños de liberación del sujeto social de su culpable incapacidad se convierten en un metarrelato diferente: el del individuo que se encuentra con que el telos, el sentido de su existencia, se reduce a su sola y fragmentada subjetividad. La única revolución posible es la del yo;”. Tradução do autor.

sentimento de fracasso presente nessa geração de autores nascidos durante as décadas de 1970 e 1980, principalmente. Seu posicionamento em relação ao cenário político, nos textos literários, aproxima-se da apatia, da indiferença e sugere imobilidade. A herança legada pela geração precedente, marcada pela postura combativa, coloca-os numa posição indecisa, com a qual não sabem se relacionar. Trata-se do que Fuks chama de “geração do marasmo, da indiferença, *del fin de las utopias*”⁴⁰ (FUKS, 2011, p. 42, destaque do autor).

Daniel Noemi faz uma leitura dessas obras enxergando-as como postulantes de novas temporalidades, que oferecem uma lógica que se contrapõe à lógica da história oficial. O fracasso aqui é entendido não apenas no sentido de uma geração cuja atuação política está aquém do que deveria, mas sobretudo de um fracasso da própria narrativa. Seriam obras que se encarregam de uma recuperação de histórias do passado que escapam ao discurso oficial:

a narrativa se constrói como a possibilidade de recuperar aquela história em que mais ninguém acredita e que ninguém ouve. O presente puro da história de sucesso — marca do neoliberalismo e velocidade da circulação do capital — é interrompido por essa ausência de história que, espectralmente, continua estando presente. (NOEMI, 2016, posição 462 do Kindle)⁴¹

Paradoxalmente, é justamente a ideia de “ausência de história” que está presente em muitos desses textos (ausência de história entendida pelos enredos lacunares e pela incapacidade de representação de eventos históricos tal como se fazia na literatura de estética realista), que rompe com a lógica da aceleração neoliberal (para Ludmer, o tempo do neoliberalismo é o do eterno presente), propondo uma nova velocidade. Enquanto o tempo do mercado se faz onipotente, incessante e ininterruptível, o espaço que abre a literatura faz ressoar uma narrativa em que o presente se faz questionamento:

O fracasso, essa literatura do fracasso, funciona como produtor de significados alternativos às construções oficiais da história, oferece outra velocidade. Trata-se, assim, da recuperação da história, do passado, dos resíduos e da possibilidade de criar aberturas e fissuras a partir do texto, do romance, nessa grande ficção que é a nossa

⁴⁰ Pode-se traçar aqui um paralelo com Patricio Pron, em *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva*, que vê, porém, a derrota como herança: “pensei que eu não tinha realmente lutado, e que ninguém da minha geração tinha lutado [...] a geração do meu pai sim foi diferente, mas, mais uma vez, havia algo nessa diferença que era também um ponto de encontro, um fio que atravessava as épocas e nos unia apesar de tudo, e era espantosamente argentino: a sensação de estarmos unidos na derrota, pais e filhos.” (PRON, 2018, p. 31)

⁴¹ Original: “la narrativa se construye como la posibilidad de recuperación de esa historia que ya nadie cree y que nadie siquiera escucha. El puro presente de la historia de éxito —marca del neoliberalismo y de la velocidad de la circulación del capital— se ve interrumpido por esta ausencia de historia que, espectralmente sigue estando ahí”. Tradução do autor.

realidade. O fracasso como marca indelével da estética pós. (NOEMI, 2016, posição 465 do Kindle)⁴²

Se a recuperação do passado é assumida como tarefa, ela não é alcançada, contudo, de maneira completamente exitosa. O que se alcança são resíduos, fragmentos, fissuras a partir da História: “Existe um sentido de perda histórica e de perda da história: algo que sucedeu em um momento e já não é possível recuperar; [...] a lógica do presente busca apagar a história que poderia explicar e, até certo ponto, recuperar o presente.”⁴³ (NOEMI, 2016, posição 491 do Kindle). A partir desse raciocínio, o autor diz que não faz mais sentido falar em testemunho, pois o critério veritativo no qual o gênero se apoiou, na América Latina, não atende às demandas literárias do presente:

Dadas as velocidades e a lógica que atravessam e percorrem nossa realidade, hoje não é mais possível falar em testemunho [...] Isso porque a velocidade da memória contemporânea rompe com a crença em uma possível verdade do passado, seja coletiva ou individual, hegemônica ou anti-hegemônica. Isso não implica que uma nova política de memória ainda não seja desejada. Muito pelo contrário, por isso a verdade é mais necessária e procurada do que nunca; A mudança é mais urgente e definitiva. Mas não pode haver uma única verdade: a construção da memória histórica é realizada a partir de perspectivas diferentes e paradoxais que explicam precisamente a impossibilidade de uma única verdade. (NOEMI, 2016, posição 1301 do Kindle)⁴⁴

Dessa forma, está em questão a representação que evidencia a divergência e os paradoxos, as fissuras e resíduos do processo histórico, pautando a ideia de que não é possível mais a crença numa concepção positivista da História. Essas ficções fazem isso por meio de procedimentos como a fragmentação, a não linearidade temporal, a utilização de narradores que se contradizem, o uso de múltiplos narradores, o uso da autoficção, da linguagem autorreferencial etc. A ideia de fracasso, portanto, combina-se a um uso da linguagem que

⁴²Original: “el fracaso, esta literatura del fracaso, funciona como productor de significados alternativos a las construcciones oficiales de la historia, ofrece otra velocidad. Se trata, así, de la recuperación de la historia, del pasado, de los residuos como propios y la posibilidad de crear grietas y fisuras desde el texto, desde la novela, en esa gran ficción que es nuestra realidad. El fracaso como marca indeleble de la estética post”. Tradução do autor.

⁴³ Original: “Existe un sentido de pérdida histórica y de pérdida de la historia: algo que sucedió en un momento y ya no es posible recuperar; [...] la lógica del presente intenta borrar la historia que podría explicar y, hasta cierto punto, recuperar el presente”. Tradução do autor.

⁴⁴ Original: “dadas las velocidades y las lógicas que atraviesan y recorren nuestra realidad, hoy ya no es posible hablar de testimonio [...] Esto porque la velocidad de la memoria contemporánea rompe y quiebra con la creencia en una verdad posible del pasado ya sea colectiva o individual, ya sea hegemónica o anti-hegemónica. Esto no implica que no se siga queriendo una nueva política de la memoria. Más bien al contrario, por lo mismo la verdad es más necesaria y buscada que nunca; el cambio es más urgente y perentorio. Pero no puede haber una sola verdad: la construcción de la memoria histórica se lleva a cabo desde perspectivas disímiles y paradójicas que dan precisamente cuenta de la imposibilidad de una única verdad”. Tradução do autor.

denuncia a todo tempo suas limitações. Como escreve Noemi, “o fracasso da escritura que se torna a própria escritura.”⁴⁵ (NOEMI, 2016, posição 564 do Kindle).

Entre as causas desse processo, está o neoliberalismo. Os efeitos materiais e práticos do desenvolvimento de tal modelo político-econômico são variados e muitos deles nitidamente identificáveis, mas interessa aqui a configuração temporal imposta por ele. Se o efeito mais imediato da política neoliberal consiste na ubiquidade do mercado financeiro e, no limite, na financeirização da vida⁴⁶, no plano filosófico pode-se falar de uma nova economia dos afetos e da aceleração como fator determinante das relações sociais:

A aceleração social nas décadas mais recentes, intensificada pelas novas tecnologias e pela hegemonia do capital financeiro, parece produzir uma dessincronização estrutural entre as esferas sociais, pulverizando o tempo histórico em uma miríade de ritmos desconexos. (TURIN, 2019, p. 11)

Nessa lógica, o neoliberalismo atua como desarticulador do tempo, pois a aceleração desempenha papel estrutural e não se atém aos nexos entre passado, presente e futuro, em vez disso recorre ao risco. Turin (2019) fala de um regime de historicidade neoliberal, em que os tempos lentos e negativos são solapados pela filosofia do *wishful thinking*.

Pode-se tomar essa ideia para pensar o contexto artístico. Enquanto o tempo do mercado é o do presente constante e acelerado, da uniformização, da exigência de realizações que prontamente atendam a uma demanda, a literatura propõe uma lógica divergente. Se o neoliberalismo reivindica o consenso no plano do debate público, a literatura recorre ao dissenso, a uma temporalidade que recusa e resiste à homogeneização. Trata-se de um espaço em que os questionamentos se fazem imperativos, em que se realiza a introdução de novas versões da história e, sobretudo, em que esses fatores vinculam-se a uma concepção do tempo baseada na crítica. Turin diz que “na hiperaceleração do consumo de imagens e notícias, os tempos da crítica e da dúvida tornam-se anacrônicos, ou mesmo quixotescos” (2019, p. 16).

Nesse sentido, a literatura propõe uma lógica que busca justamente inserir a dúvida e a crítica, e talvez esse seja um dos motivos pelos quais não só a literatura, mas a arte contemporânea em geral, se apresente como inquietante ao espectador comum, pois ao mudar o suporte e a técnica, colocam-se em jogo novos valores e concepções, impossibilitando

⁴⁵ Original: “el fracaso de la escritura que deviene la escritura misma”. Tradução do autor.

⁴⁶ Cf. Revista do IHU, ed. 468, julho de 2015.

interpretações e respostas simplistas. Na esteira do pensamento de Turin, pode-se enxergar o dispositivo artístico como capaz não só de denunciar e evidenciar os efeitos do neoliberalismo, mas de “repolitizar a linguagem e o tempo que nos sincronizam” (2019, p. 42).

2.3 História em restos, memória em desconstrução

*Precisava enfim pôr em palavras essa
história até agora marcada pelo silêncio.
Sempre soubera que cedo ou tarde teria que
encarar a tarefa, não havia mais remédio,
porque passado que não foi amansado com
palavras não é memória, é espreita.*

Laura Restrepo

Tanto a discussão sobre pós-autonomia quanto a problemática do neoliberalismo e das velocidades esbarram numa questão que é central e norteia o trabalho aqui proposto: não é possível falar de memória e literatura sem analisar a representação da história. Seja por meio da representação de fatos históricos que o texto literário realiza; por uma determinada concepção da história proposta pelos textos; pela interferência nas narrativas historiográficas que a literatura propõe; pelo contexto no qual os livros são escritos — tudo isso coloca a necessidade de se atentar ao campo da historiografia. Sem retomar a fundo algumas das questões já trabalhadas no capítulo anterior, busca-se discutir algumas relações entre o campo da literatura e o da história latino-americana recente.

Viu-se na seção anterior que as narrativas contemporâneas denotam uma perspectiva da história que é paradoxal e fragmentária, que trabalha sobre rastros, vestígios e fissuras. Tal ideia não é encontrada apenas nos escritores das últimas décadas. Paloma Vidal já falava, por exemplo, da necessidade de reconstrução de uma história fraturada no contexto das ditaduras e dos escritores exilados: “A repressão determinou o surgimento de uma literatura de resistência, [...] as obras escritas no exílio expressam tanto a falência de um projeto político como a necessidade de reconstruir uma história a partir de seus restos.” (VIDAL, 2004, p. 19)

É importante lembrar que as ditaduras latino-americanas instauram processos históricos que afetam profundamente a dinâmica social dos países da região, e a ascensão e a

queda dos regimes ditatoriais configuram-se como marcos históricos que, para além de categorias, delimitam realidades sociais radicalmente diferentes. Assim, pode-se falar em ditadura e pós-ditadura como períodos de inflexão política nos quais se manifestam certas posturas e tendências no campo literário. Um dos aspectos que pode ser indicado como uma tendência oriunda do período ditatorial e que se desdobra na pós-ditadura é o tensionamento entre ficção e testemunho, como aponta Vidal: “O estreitamento da fronteira entre ficção e testemunho é, assim, um traço comum a toda literatura pós-golpes no Cone Sul, seja ela de dentro ou de fora” (VIDAL, 2004, p. 35). Embora Ludmer coloque como paradigma do fim da autonomia a década de 2000, é fato que os limites entre o histórico e o ficcional já se encontravam em crise havia vários anos⁴⁷.

Trata-se de uma crise que, ao colocar em xeque o uso do real e os limites da ficção, é uma crise de representação. A experiência ditatorial despedaça não apenas um projeto político e um sistema de governo, instaurando novos regimes de poder; ela fratura e despedaça também um modo de se enxergar a história e a experiência, o que se tornará uma questão fundamental à literatura que se produzirá a partir de então. Se o fluxo de consciência foi uma das grandes invenções narrativas do século XX, capaz de mimetizar os impasses do sujeito moderno frente a uma realidade múltipla e não unívoca, na contemporaneidade essas e outras técnicas são reapropriadas e remoduladas. A ideia de uma história em ruínas serve de base à literatura que faz do dissenso e da impossibilidade de reconstituição seus traços.

Segundo Vidal, há, nas obras das escritoras Marta Traba e Cristina Peri Rossi, “um desejo de modificar a história e uma consciência de que as mudanças acontecem como se conta a história. É na superfície textual, na própria língua, que a literatura age sobre a história, ação que está potencialmente ao alcance de qualquer escrita.” (VIDAL, 2004, p. 62). Desse modo, pode-se falar em uma literatura que toma cada vez mais consciência de seus próprios limites e se detém sobre os dilemas da representação. Assim, há uma ressignificação do ideal de resistência, comumente associado a uma postura claramente engajada ou a uma estética realista, para fazer dos dilemas estéticos que envolvem a representação do horror também um mecanismo de combate.

⁴⁷ Essa questão não é uma inovação latino-americana da segunda metade do século XX. Os escritores europeus do pós-guerra já a colocavam, mas ela ganha uma dimensão específica na América Latina, em função das ditaduras e do trabalho com a memória.

É interessante observar como é nesse período, a partir da década de 1970, que as ciências humanas e sociais passam por transformações impulsionadas pelo desenvolvimento da linguística e da crítica literária. No campo da teoria historiográfica, obras como a de Hayden White evidenciam o caráter narrativo e conseqüentemente artificial presente no trabalho do historiador; na década seguinte, na antropologia, Clifford Geertz abala o pressuposto objetivista ao falar de interpretação das culturas e ao aproximar o trabalho do etnógrafo ao do escritor. Em síntese, trata-se de um momento em que os princípios metodológicos da ciência são questionados, e o foco de muitas áreas recai sobre a elaboração linguística de que a produção do conhecimento se vale. Como aponta Diana Klinger (2012), há um retorno do sujeito como elemento produtor decisivo da prática científica.

Esse retorno do sujeito acarreta, no âmbito literário, uma prevalência dos discursos em primeira pessoa e dos gêneros autobiográficos. As várias formas do eu configuram-se como modos de apresentação de si por excelência, e a confiança nas formas canônicas do testemunho é abandonada. Assim, à ênfase por vezes desmesurada dos dilemas individuais e subjetivos soma-se uma elaboração linguística que recusa o referencialismo característico do testemunho canônico. Como lembra Leonor Arfuch, tais características denotam uma valorização da narratividade, isto é, da narrativa como forma de apreensão da temporalidade e de conferência de sentido, e não apenas como documento, num extremo, ou como pura ficção, em outro:

a narrativa não consiste meramente em dar estatuto de verdade ou de documento comprovador a simples anedotas, mas em valorizar justamente a narratividade — colocada sob distância crítica e análise de seus procedimentos — como um dos modos possíveis — e confrontáveis com todo outro tipo de vestígio ou registro documental — de se aproximar ao conhecimento através da prática do relato, a mais estendida e democrática da humanidade [Barthes, 1974]. (ARFUCH, 2018, posição 938 do Kindle)⁴⁸

A partir disso, é possível ler os procedimentos ficcionais como produtos de uma necessidade que excede a preocupação literária e se estende a outras práticas que envolvem a narração. Nesse sentido, a elaboração linguística é tida não como puro artifício retórico, mas como meio de dar conta de representações da história e de interferir na própria história. Vale

⁴⁸ Original: “la narrativa no consiste meramente en dar estatuto de verdad o de documento fehaciente a simples anécdotas, sino en valorizar justamente la narratividade – puesta bajo distancia crítica y análisis de sus procedimientos – como uno de los modos posibles – y confrontables con todo otro tipo de vestigio o registro documental – de aproximarse al conocimiento a través de la práctica del relato, la más extendida y democrática de la humanidad (Barthes, 1974)”. Tradução do autor.

dizer que, ao falar de elaboração linguística e de consciência estética, não se pressupõe uma separação entre forma e conteúdo como propunha a teoria poética clássica. Sabe-se do reducionismo que essa distinção implica, e entende-se, ao contrário, forma e conteúdo como categorias indissociáveis e em constante intercâmbio. Apesar da ênfase nas questões de ordem estética, defende-se que as narrativas contemporâneas fazem da tensão entre os dois registros sua principal arma, isto é, embaralham e complexificam os limites a fim de explorar suas possibilidades.

Vidal parte de alguns contos do argentino Rodolfo Fogwill para pensar o contexto pós-ditatorial da década de 1990 e propõe a noção de “memória em desconstrução”. Segundo a autora, no contexto argentino de restauração democrática, a recuperação da memória da ditadura é uma questão premente sobre a qual os escritores se debruçam. Interrogar o passado, lançando perguntas a partir do presente que deem conta de esclarecer, mas também de compreender o que ocorreu, se torna um imperativo. Sabe-se das dificuldades impostas pelo trabalho cujo cerne é a memória, tendo em vista que se está diante de uma tarefa marcada por instabilidades, lacunas e uma forte dimensão subjetiva. Vidal diz, porém, que

se o papel de uma memória que procura apurar os fatos e responsabilizar os culpados é fundamental, não é essa a função de uma literatura como a de Fogwill, a qual aponta para certos furos da memória, para estranhezas excluídas por esta, evidenciando que a rememoração é um processo fundamentalmente inacabado, e que esse núcleo de incompreensão é o que nos permite continuar indagando sobre o passado. (VIDAL, 2006, p. 254)

A ânsia por uma literatura que seja plenamente capaz de reconstituir e esclarecer o passado, embora seja reivindicada muitas vezes pela própria crítica ou pela população, é uma empreitada sempre incompleta e interminável. Isso não significa que a reconstituição não possa ser um horizonte norteador da prática literária, mas que o resultado nunca será completamente satisfatório (seja ao escritor, seja aos inúmeros grupos sociais que compõem a sociedade). O que a literatura consegue fazer, e talvez não com a mesma eficácia que comumente se diz, é atuar como contra-discurso aos discursos oficiais e do senso comum, desmontando narrativas estabelecidas e propondo novas versões.

Segundo Vidal, Fogwill, ao enfatizar a incompreensão e os furos da memória, trabalha sob a ótica de uma história à margem da função restituidora. O escritor atua sobre as bordas do discurso oficial, ao operar deslocamentos em relação a uma visão otimista de uma nação

supostamente reconstruída em torno de um ideal comum, ressaltando os mecanismos ocultos que sustentavam um regime terrorista. É nesse sentido que a autora fala de uma memória em desconstrução:

O que se desconstrói é a imagem de uma Argentina vitimada e unida no presente em torno da condenação dos atos assassinos da ditadura, uma Argentina que finge esquecer o consentimento silencioso sem o qual esses atos não teriam sido possíveis. (VIDAL, 2006, p. 257)

Está em jogo, portanto, a possibilidade da literatura como produtora do dissenso e, além disso, a percepção de que a forma de narrar atua sobre a compreensão que se tem da história e dos fatos. A ênfase de Fogwill no questionamento, na incompreensão e nas lacunas do relato se revela um artifício capaz de mimetizar as inquietações do momento histórico em questão. A resistência é, portanto, demarcada pela recusa à aceitação passiva de um ideal conciliador; a obra de Fogwill, conforme Vidal, “não cumpre nenhum desses dois objetivos: o de restituir e, muitos menos, o de reconciliar. [...] Seu efeito é uma desconstrução dos sentidos fixados na memória coletiva” (2006, p. 250). Vale lembrar que isso é feito por meio de uma narrativa que representa um determinado momento histórico, ou seja, por meio de um enredo com personagens, narrador etc. A história é tida aqui não como narrativa empreendida cientificamente, mas como atividade balizada pela literatura e, por conseguinte, pela memória.

Tal como apontava Noemi acerca das literaturas do fracasso, pode-se inferir da análise de Vidal uma concepção do literário que se coloca como antagônico ao Estado. Intenta-se não apenas confrontar a narrativa estatal em função daquilo que ela propõe sobre os agentes sociais e das relações que estabelece sobre o passado, mas denunciar a lógica pela qual ela funciona. Ricardo Piglia lembra que “também o Estado narra, que também o Estado constrói ficções”⁴⁹ (PIGLIA, 2009, p. 85), e que existe uma tensão constante entre a narrativa estatal e a literatura. O escritor se coloca, nessa lógica, como aquele que produz relatos alternativos, oriundos de um universo que o Estado não alcança:

Poderíamos dizer que há uma série de contra-relatos do Estado, histórias de resistência e oposição. Existem versões que resistem a essas versões. Quero dizer que outros relatos que circulam na sociedade se contrapõem a esses relatos do Estado. Um contra-rumor, eu diria, de pequenas histórias, ficções anônimas, micro-histórias,

⁴⁹ Original: “también el Estado narra, que también el Estado construye ficciones”. Tradução do autor

testemunhos que circulam e se confundem. Penso que essas histórias sociais são o principal contexto da literatura. O romance fixa essas pequenas tramas, as reproduz e as transforma. O escritor é quem sabe ouvir, quem está atento a essa narrativa social, e também quem as imagina e as escreve.⁵⁰ (PIGLIA, 2009, p. 86)

Para Piglia, existe a busca por uma verdade expressa na contraposição dos relatos que escrevem a literatura e o Estado, uma verdade que só pode nascer do confronto dessas duas formas narrativas; pois se a literatura oferece uma outra versão — ainda que incompleta e muitas vezes incapaz de responder a uma demanda do senso comum —, essa visão é também propositiva. O sentido da resistência, nesse contexto, ainda que seja acompanhado de um atestado de fracasso, é o da inserção de questionamentos baseados em novas lógicas, novas velocidades e novos modos de enxergar e construir a história.

Há, todavia, tanto em Piglia quanto em Vidal e Fogwill uma diferença significativa em relação aos textos recentes, em especial a obra de Fuks. Todos situam o escritor como uma figura marginal, no sentido de que a literatura deve registrar a realidade a partir de suas margens, a partir das micro-histórias que escapam à narrativa oficial. Piglia, sobretudo, fala do escritor como aquele que consegue ouvir e captar histórias do cotidiano prosaico, de uma verdade oculta nos relatos da cidade, relatos capazes de desvelar uma verdade narrativa acerca de um contexto político mais amplo. Além disso, a ideia de marginalidade difere muito do que o termo se revestiu atualmente; para o argentino, o deslocamento fundamental se situa numa visão que enxerga a realidade a partir da América Latina em vez dos grandes polos da Europa e da América do Norte. Tanto ele quanto Ludmer, ao escreverem textos durante os anos 2000, ressaltam a necessidade de um olhar a partir da periferia, mas esse caráter periférico é em relação ao contexto geopolítico global, é a Argentina assolada pela pobreza e pela crise econômica iminente, e não a periferia do campo literário argentino⁵¹.

O microcosmo que há na obra de Fuks e de vários outros textos recentes latino-americanos é o espaço centrado na família e no protagonista da trama, e não o olhar atento do

⁵⁰ Original: “podríamos decir que hay una serie de contra-relatos estatales, historias de resistencia y oposición. Hay versiones que resisten estas versiones. Quiero decir que a estos relatos del Estado se le contraponen otros relatos que circulan en la sociedad. Un contra-rumor diría yo de pequeños historias, ficciones anónimas, micro-relatos, testimonios que se intercambian y circulan. A menudo he pensado que esos relatos sociales son el contexto mayor de la literatura. La novela fija esas pequeñas tramas, las reproduce y las transforma. El escritor es el que sabe oír, el que está atento a esa narración social y también el que las imagina y las escribe”. Tradução do autor.

⁵¹ Nesse sentido, todos os autores aqui tratados não operam fissuras ou deslocamentos no cânone, suas obras restringem-se a uma problemática teórica. O *corpus* de Sarlo e Ludmer, por exemplo, é composto, em sua grande maioria, por autores homens e brancos. Não se trata, portanto, de uma literatura marginal tal como se fala atualmente.

crítico latino-americano ou o do relato marginal do qual fala Piglia em outro contexto. A profusão de textos centrados em um ambiente privado muito bem delimitado, no qual as consequências ditatoriais ou pós-ditatoriais se fazem sentir aos poucos, está diretamente ligado à ênfase na primeira pessoa e nas diferentes formas de apresentação do eu. Some-se a isso a questão do agenciamento político e do identitarismo que mobilizam a nova geração de escritores, não mais testemunhas dos regimes ditatoriais, mas filhos e netos dos que viveram a ditadura. Arfuch identifica, nesse cenário recente, um giro geracional, “o tempo dos filhos. Os filhos de desaparecidos, inquisitivos, buscadores de indícios, de vestígios muitas vezes arqueológicos”⁵² (ARFUCH, 2018, posição 1212 do Kindle).

A inquietação acerca do passado e o tom detetivesco do qual muitos desses textos se revestem, traduzidos numa busca genealógica de entender quem foram os antepassados, é um traço recorrente dessas obras. A narração da própria história dos narradores-herdeiros faz entrelaçar o passado não vivido e o presente, tempo no qual as indagações se colocam e se fazem imperativas. O olhar retrospectivo, abordado no capítulo anterior, denota a mirada a uma história que é repleta de lacunas e ausências. Não só o fracasso e a impossibilidade narrativa se apresentam como problemas, o próprio fato de que aqueles que poderiam narrar a história (ou confirmá-la, ou corrigi-la) não estão mais presentes se transforma em um traço fundamental. A ausência se configura como marca indelével desses textos, seja devido a familiares que morreram ou foram desaparecidos pelo Estado, porque foram exilados, porque foram separados de suas famílias naturais enquanto recém-nascidos, porque faleceram de morte natural ou até mesmo por se recusarem a narrar — afinal, os que permaneceram vivos também possuem o direito de permanecer calados, e cada indivíduo tem seu tempo para processar o que aconteceu.

De acordo com Arfuch, “trata-se justamente de tornar presente a ausência como dado essencial da identidade, de fazer da afirmação pública da filiação — como busca incerta, como protesto ou como rebeldia — um gesto político”⁵³ (ARFUCH, 2018, posição 1289 do Kindle). A politização desse espaço familiar, por conseguinte, faz com que a família ganhe o contexto público e deixe de ser apenas uma instituição do âmbito privado, ocupando os

⁵² Original: “el tiempo de los hijos. Los de los desaparecidos, inquisitivos, buscadores de indicios, de huellas a menudo arqueológicas”. Tradução do autor.

⁵³ Original: “se trata justamente de hacer presente la ausencia como dato esencial de la identidad, de hacer de la afirmación pública de la filiación – como búsqueda incierta, como protesta o como rebeldía – un gesto político”. Tradução do autor.

debates e agendas políticas nacionais. Como visto a partir da leitura de Maguire (2017) no capítulo anterior, na Argentina a família se torna espaço de reivindicação de uma questão de interesse público e se transforma num agente político de luta por justiça.

Segundo Arfuch, a investigação retratada pelos *hijos* se inicia pela busca que realizam acerca da história dos pais, mas essa trajetória resulta sempre num questionamento sobre a própria história:

houve também um “tempo dos filhos” que, quando atingiram a idade suficiente, começaram a investigar, de diversas formas artísticas e criativas, a história dos pais, sua militância, suas convicções, suas ações, tentando entender as trajetórias que os levaram a um fim tão trágico. É somente após essa longa jornada que a memória das crianças se volta para a própria infância, buscando restaurar traços e responder a perguntas, em um ato de agência, poderíamos dizer, de afirmação identitária, com o orgulho da herança - sem prejuízo da crítica - mas fazendo um nome, configurando o próprio território existencial.⁵⁴ (ARFUCH, 2018, posição 1753)

Assim, ao se debruçarem sobre o passado familiar, esses autores reviram sua infância e fazem da investigação do outro uma investigação sobre si próprio. Pode-se falar de uma estrutura temporal circular, pois se o presente é o ponto de partida, afinal é sempre nele que as demandas para o retorno ao passado surgem, essas incursões pelo passado são sempre em função do presente e a este retornam, fazendo reverberar o que já passou. Em outras palavras, o presente não é apenas uma janela para o passado, é o destino das recordações. Nesse sentido, o retorno ao passado familiar resulta em um questionamento sobre a infância e também sobre a condição de adultos (ou jovens adultos) herdeiros de um passado traumático. A busca pela história familiar é, no fim das contas, uma busca pela própria história.

Carlos Gamerro, escritor argentino contemporâneo, divide a literatura argentina sobre a ditadura em quatro etapas (segundo ele, etapas antes lógicas do que cronológicas): a primeira seria aquela produzida durante o regime ditatorial (seja na Argentina, seja no exílio), quando aos escritores era necessário driblar a censura e por isso os textos eram crípticos, como no caso de *Respiración Artificial* (1980), de Ricardo Piglia; a segunda, a literatura produzida por participantes diretos dos eventos, isto é, os textos de sobreviventes e militantes,

⁵⁴ Original: “hubo también un “tiempo de los hijos”, que cuando alcanzaron la edad suficiente comenzaron a indagar, desde diversas formas artísticas y creativas, la historia de los padres, su militancia, sus convicciones, sus acciones, tratando de entender las trayectorias que los llevaron a tan trágico final. Es recién después de este largo recorrido que la memoria de los hijos se torna hacia su propia infancia, buscando restaurar huellas y responder preguntas, en un acto de agencia, podríamos decir, de afirmación identitaria, con el orgullo de la herencia – sin desmedro de la crítica – pero haciéndose un nombre, configurando el propio territorio existencial”. Tradução do autor.

escritos principalmente em formato de testemunho e caracterizados pela denúncia urgente da verdade, sem dar margem à imaginação; a terceira, a dos *testigos* ou *bystanders*, aqueles que estavam presentes durante o regime, mas não participaram efetivamente da luta armada ou da militância, por serem muito jovens, como os casos de *Dos veces junio*, de Martín Kohan (2002), e *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba (2008); e, por fim, a quarta e última etapa seria a daqueles que não obtiveram nenhum contato direto com o período ditatorial e chegaram a ele por meio de relatos familiares, investigações ou imaginação, como Felix Bruzzone em *Los topos* (2008)⁵⁵. Para Gamerro, nesta última fase,

Os caminhos parecem se dividir: em alguns casos, o de um furor investigativo, de alcançar a verdade, substituindo o elidido ou desaparecidos da memória ou dos relatos familiares e sociais. Mas essa investigação às vezes não consegue mais do que tornar presente a ausência, como acontece no documentário-ficção de Carri. Outras vezes, a imaginação sacode todo imperativo da verdade, preenche e até transborda as lacunas da história, o que parece ser a estratégia de *Los topos*. (GAMERRO, 2010)⁵⁶

A primeira estratégia identificada por Gamerro coincide com o diagnóstico de Arfuch. Já a segunda, ancorada na imaginação e na ânsia por preenchimento das lacunas do passado, embora pareça antagônica à anterior, anda lado a lado com ela. Hirsch (2012) já colocava ambas as características como definidoras da obra dos autores da segunda geração, e mesmo no quadro de Gamerro elas não compartilham uma distinção radical como no caso das primeiras duas etapas. O que chama a atenção no diagnóstico do autor é a motivação que ele identifica para o recurso talvez exagerado à imaginação presente em algumas dessas obras. Para ele, a liberdade criativa que essas obras alcançaram só ocorreu em função do processo jurídico pelo qual passou a Argentina durante a redemocratização; foi por causa da instauração dos julgamentos públicos da década de 1980 que puniram, repararam as vítimas e

⁵⁵ Cabe estabelecer um paralelo com Hirsch (2012). A terceira e a quarta etapas descritas por Gamerro são muito semelhantes e na verdade abrangem um mesmo recorte temporal. Se fossemos utilizar as categorias de Hirsch, a terceira etapa seria aquela em que há uma transmissão intergeracional, enquanto na quarta haveria uma transmissão transgeracional.

⁵⁶ Original: “Los caminos parecen dividirse: en algunos casos, el de un furor investigativo, de llegar a la verdad, reponer lo elidido o desaparecido de la memoria o los relatos familiares y sociales. Pero esta investigación no logra a veces más que hacer presente la ausencia, como sucede en el documental-ficción de Carri. Otras veces, la imaginación se sacode todo imperativo de verdad y rellena y aun desborda los huecos de la historia, que parece ser la estrategia de *Los topos*”. Tradução do autor.

esclareceram o passado que a literatura teria conseguido transpor a estética da denúncia e da exigência pela verdade que marcou a segunda etapa⁵⁷. Segundo Gamerro,

Se tudo isso não tivesse acontecido, a literatura permaneceria ligada às funções mais básicas do testemunho e da denúncia. O discurso dos direitos humanos, devido ao seu vínculo necessário com a justiça, é necessariamente um discurso da verdade; A literatura não é, não necessariamente, e pode, se não se opor, fazer outra coisa. Qualquer coisa, como Beatriz Sarlo disse sobre *Los topos*.⁵⁸ (GAMERRO, 2010)

Ao falar disso, o autor faz referência à importância e ao peso que as organizações de direitos humanos possuem na Argentina. A presença dessas instituições como agentes do campo político, capazes de mobilizar agendas e de fazer pressão frente ao poder público, se faz sentir também no campo literário. Trata-se de uma discussão de difícil imaginação para o cidadão brasileiro, uma vez que no Brasil não houve, em nenhum momento, punição dos crimes cometidos pelo Estado; houve, pelo contrário, a anistia completa das violações perpetradas. Além disso, não existem organizações independentes que reivindiquem justiça e esclarecimento da mesma forma como há na Argentina. Dessa forma, quais seriam os efeitos de um possível deslocamento do argumento de Gamerro para o contexto brasileiro? Além disso, se a teoria psicanalítica diz que a não elaboração coletiva do trauma resulta em repetições constantes, como ler a literatura brasileira contemporânea sobre a ditadura? Em que medida é possível identificar rastros de denúncia ou de busca por verdade nos textos recentes?

2.4 Culpa

Living is a permanent disruption for writing, but without it, writing is a frivolous squiggle on water.
Elena Ferrante

Se Noemi fala em fracasso, Vidal em desconstrução e Ludmer em pós-autonomia, a pesquisadora brasileira Diana Klingler fala em literaturas sem culpa. No livro *Literatura e*

⁵⁷ Gamerro cita em específico a importância dos *Juicios a las juntas*, julgamentos realizados em 1985 pela justiça civil na Argentina para punir os crimes dos integrantes das três primeiras juntas militares do período de 1976 a 1983.

⁵⁸ Original: “Si no hubiera sucedido todo eso, la literatura seguiría atada a las funciones más básicas del testimonio y la denuncia. El discurso de los derechos humanos, por su vinculación necesaria con la Justicia, es, necesariamente, un discurso de verdad; la literatura no lo es, no necesariamente, y puede, si no se opone, hacer otra cosa. Cualquier cosa, como dijo Beatriz Sarlo a propósito de *Los topos*”. Tradução do autor.

ética (2014), Klinger propõe uma série de reflexões em um formato não convencional de texto. Constituído por capítulos ensaísticos alternados por cartas a uma amiga e orientanda de doutorado, a obra é escrita sem o rigor formal dos textos acadêmicos tradicionais. A autora emprega o termo ensaio para referir-se ao próprio texto, mas o resultado final aproxima-se à estética híbrida já comentada anteriormente, utilizada por autores como Tamara Kamenszain e Josefina Ludmer, em que a especulação filosófica, a crítica literária e os procedimentos autobiográficos se entrelaçam. Nessa perspectiva, o texto mimetiza alguns dos próprios questionamentos que coloca, pois a empreitada central do livro é uma reflexão sobre a relação ética entre literatura e vida, sob a ótica da crítica literária e do que a autora chama de “virada afetiva” — giro teórico que abrange também a filosofia e as ciências sociais.

O *corpus* literário de Klinger compõe-se dos argentinos Julio Cortázar e Tamara Kamenszain, do chileno Roberto Bolaño e do francês Roland Barthes. A escolha não é aleatória, e embora sejam autores bastante diferentes em vários aspectos, o que os une é a abordagem que fazem do dilema entre a ficção e o real, o ato da escrita e a potência do texto. Ao ler um conto do último livro escrito por Cortázar, intitulado “Diário para um conto”, Klinger identifica, no texto literário, uma tensão entre a vida e a escrita, entre representação e forma literária:

em cada tentativa de recuperar a lembrança, de se recuperar a si mesmo, o narrador se pergunta se é possível, se é ético, contar essa história sem colocar uma distância entre ele e Anabel, entre o presente e o passado ou entre a ficção e o real [...] nessa (fingida) dificuldade de *traduzir* a realidade numa linguagem ficcional ou de "colocar uma distância" entre ele mesmo e o personagem, Cortázar põe em crise sua própria poética, que respondeu na quase totalidade da sua obra ao paradigma da autonomia literária. (KLINGER, 2014, p. 26-27, destaque da autora.)

Expoente do *boom*, Cortázar seria um exemplo perfeito do escritor do tempo da autonomia, em que a literatura soube revestir-se politicamente por meio de uma linguagem específica, própria e marcada pela história como fábula. Como visto com Ludmer, entre o histórico e o literário haveria uma separação nítida, marcada pelo distanciamento. Ainda que referencial, a literatura o seria por meio do símbolo, da metáfora, da alegoria etc. Klinger observa, todavia, que esse distanciamento era próprio às formas literárias mais canônicas: o romance e o conto. Tal questão não estaria presente no diário, por exemplo, gênero tradicional da confissão. O conto referido de Cortázar seria representativo de uma tensão entre esses dois mundos:

Cortázar se recusa a transpor a distância, a traduzir o vivido em pura literatura, em objeto estético, e por outro lado ele não iria renunciar completamente à autonomia e escrever em continuidade direta com a vida. Fica nessa tensão entre os dois registros: vida e literatura entram em conflito. (KLINGER, 2014, p. 29)

Ao falar de Tamara Kamenszain e da contemporaneidade, a problemática seria diferente. Ao contrário dos autores precedentes, as fronteiras entre real e ficção, histórico e fabular, literário e ensaístico são cada vez menos rígidas. Há um hibridismo que recusa as categorias tradicionais e, além disso, abole a tensão proposta por Cortázar. Em vez de uma oposição entre os dois mundos, uma aproximação que sugere continuidade:

Acho que o que a crítica chama hoje de “escritas pós- autônomas” talvez seja uma escrita sem culpa. Uma escrita que expõe acontecimentos, traumáticos ou não, mas em todo caso íntimos e às vezes alheios, da "realidade". Escrevem-se em continuidade com os dados da realidade, assinalados através de nomes próprios e dados biográficos, e renunciando a uma elaboração linguística da ordem da pura literariedade. (KLINGER, 2014, p. 41)

Se, em Cortázar, Klinger enxerga a presença do remorso na literatura, os textos atuais seriam, como diz Kamenszain, escritas “sem metáfora” (KAMENSZAIN, 2019). É necessário ressaltar, porém que essa ausência de culpa (ou de metáfora) não significa uma elaboração ordinária do cotidiano, um simples registro do presente que abre mão de qualquer artifício literário, pelo contrário. Ao desestabilizarem as fronteiras delimitadas pelo época da autonomia, lançando mão de diversos recursos e procedimentos, realiza-se, na verdade, uma complexificação dessas relações. Os próprios mecanismos autobiográficos são reformulados, como observa Arfuch:

o auto/biográfico ultrapassou os limites canônicos - biografias, autobiografias, memórias, correspondências, histórias de vida - para invadir vários gêneros e registros, tornar-se uma mistura, hibridação, romance biográfico, auto-ficção, da literatura ao cinema - documentário subjetivo -, das artes visuais à mídia e, a propósito, às redes sociais.⁵⁹ (ARFUCH, 2018, posição 2048 Kindle)

Na obra de Fuks, veremos que a culpa se desloca a um outro polo: existe uma tensão muito grande não em razão de se escrever em continuidade com a vida, tal como havia em

⁵⁹ tradução: lo auto/biográfico ha rebasado hace tiempo los límites canónicos – biografias, autobiografias, memorias, correspondencias, historias de vida – para invadir múltiples géneros y registros, devenir mezcla, hibridación, novela biográfica, autoficción, de la literatura al cine – documental subjetivo –, de las artes visuales a los medios de comunicación y por cierto, a las redes sociales.

Cortázar, não em lançar mão de dados biográficos, mas em função de o texto não conseguir se fazer suficientemente potente frente ao real. A tensão se mantém, mas sob nova roupagem: ao narrar a sua história e a história da sua família, o narrador reiteradamente denuncia o fracasso representativo e a precariedade das representações empreendidas, que não se sustentam até o fim da narrativa, sempre se desfazendo e se recompondo ao longo da obra.

2.5 “Queria montar um discurso em que alguém se reconhecesse, em que alguns se reconhecessem, e que falasse como dois olhos”

Pois bem, senhor, um romance é um espelho que se carrega ao longo da estrada. Tanto pode refletir para os seus olhos o azul do céu como a imundície do lamaçal da estrada. Por acaso o homem que carrega o espelho em sua sacola poderia ser acusado de imoral? Seu espelho mostra a sujeira e o senhor acusa o espelho? O senhor deveria acusar o longo caminho onde se forma o lamaçal e, sobretudo, o inspetor das estradas que deixa a água apodrecer e o lodo se acumular.
Stendhal

A questão da representação da realidade na literatura é um dos temas centrais da literatura ocidental. Levada ao extremo pelo realismo do século XIX, quando o esforço descritivo e verossimilhante atinge grau nunca antes visto com a obra de Flaubert — autor que faz do trabalho com a linguagem uma obsessão —, a problemática é ressignificada pelos modernistas no início do século XX, que fragmentam as estruturas formais antes utilizadas e fazem do romance um grande campo experimental. Joyce, Proust e Woolf, por exemplo, alteram radicalmente o romance tradicional e colocam em xeque categorias como narrador, tempo e espaço.

Em uma passagem de *O vermelho e o negro* (2000 [1830]), Stendhal descreve o escritor como aquele que carrega um espelho capaz de refletir a paisagem. Esse espelho, segundo o autor francês, não se furtaria a refletir o que acontecesse na realidade social, independentemente dos gostos e juízos do leitor ou do autor. A literatura estaria sujeita às leis do fato, estabelecendo um compromisso com a verdade histórica. O espelho de que fala

Stendhal — o romance —, à época consolidava-se como o gênero de preferência da burguesia letrada, classe que o lia e também o escrevia. Além de responder aos anseios de uma verdade histórica, o romance passa a assumir função reveladora de preocupações sociais e de conhecimento do mundo: “com Stendhal e Balzac, o romance vai se transformar num gênero totalizador e totalitário, forma ambiciosa de auto-conhecimento e de conhecimento do mundo” (PERRONE-MOISES, 1990, p. 209).

A metáfora traçada por Stendhal permite-nos visualizar a questão da representação aqui proposta. Se durante o século XIX o espelho era tido como sólido e, de certa forma, controlado por aquele que o carrega, bem como capaz de refletir a realidade a que se volta, no século XX pode-se dizer que o espelho foi trincado pelos escritores modernistas. A capacidade do espelho de refletir é colocada em xeque, e enquanto antes ele era capaz de enquadrar uma realidade ampla e coletiva, a partir de então ele passa a um foco microscópico, centrado na consciência do sujeito e na tentativa de confluir passado e presente. Para seguir na metáfora stendhaliana, o romance agora perde sua integridade e se deforma, sendo formado por várias linhas de fuga, que refletem realidades simultâneas e diferentes linhas de pensamento.

Pode-se arriscar dizer que, na contemporaneidade, após o espelho ter sido trincado, os escritores contemporâneos o encontram esfacelado, e sua tarefa passa a ser a de recolher os cacos e reconstruir esse objeto. Busca-se articular a experiência fragmentada, e isso é feito interrogando-se constantemente sobre a capacidade do espelho de devolver uma imagem sobre si e sobre o outro. Distante do reconhecimento e da crença nas propriedades do espelho, resta ao escritor contemplar a folha (ou a tela) em branco em busca de representações capazes de dar corpo às suas elucubrações e fazê-las potentes frente a vida⁶⁰.

Em *A resistência*, de Julián Fuks (2015), o narrador Sebastián insiste recorrentemente na incapacidade de o texto representar aquilo que é narrado. Obsessivamente consciente da forma como narra e descreve os acontecimentos, bem como avidamente centrado em retificações e, em alguns casos, releituras de uma mesma cena, o tom é sempre de insegurança e desejo de aperfeiçoamento do tom. A busca por um tom narrativo equilibrado, que não seja

⁶⁰ Seria interessante uma análise que pensasse a literatura sob essa chave, isto é, como prática não narcísica, capaz de nos devolver uma imagem e uma epistemologia diferentes das nossas, como propõe Eduardo Viveiros de Castro para a Antropologia (2015).

nem muito frio e próximo ao documental, por um lado, nem excessivamente dramático, por outro, está presente em toda a obra.

Embora constantemente voltado para os fatos ocorridos no passado, o tempo privilegiado pelo romance é o presente, como todo texto guiado pelo exercício memorial. É no presente que surgem as entradas para o passado e é no presente que as recordações ecoam. Nesse aspecto, o espaço desempenha papel fundamental. Embora as informações sobre espaço físico apareçam apenas em alguns trechos, o deslocamento do narrador à Argentina, onde se passa parte da história paterna, é essencial às lembranças e memórias. Outro meio que impulsiona as memórias do passado é a fotografia⁶¹.

Ainda que centrado no microcosmo familiar, o romance se debruça sobretudo na relação do narrador com o irmão. Mesmo a investigação do passado dos pais é narrada a partir da especulação acerca da origem do irmão e de sua suposta ligação com os bebês argentinos clandestinos dos anos 1970, separados, ainda no nascimento, das militantes que eram presas e torturadas. As queixas do narrador de não conseguir uma representação efetiva recaem, acima de tudo, sobre o irmão:

Não se trata aqui de uma preocupação abstrata, embora de abstrações eu tanto me valha: procurei meu irmão no pouco que escrevi até o momento e não o encontrei em parte alguma. Alguma ideia talvez lhe seja justa, alguma descrição porventura o evoque, dissipei em parágrafos sinuosos uns poucos dados ditos verídicos, mais nada. Não se depreenda desta observação desnecessária, ao menos por enquanto, a minha ingenuidade: sei bem que nenhum livro jamais poderá contemplar ser humano nenhum, jamais constituirá em papel e tinta sua existência feita de sangue e de carne. Mas o que digo aqui é algo mais grave, não é um formalismo literário: falei do temor de perder meu irmão e sinto que o perco a cada frase. Por um instante me confundo, esqueço que também as coisas precedem as palavras, que tratar de acessá-las implicará sempre novas falácias, e, como antes pelo texto, parto por este apartamento à procura de rastros do meu irmão, atrás de algo que me restitua sua realidade. (FUKS, 2015, p. 23-24)

Antes de analisar a questão da falência da representação, um dado apresentado no fim deste trecho merece destaque: a menção ao apartamento em Buenos Aires, para onde o narrador se desloca. A busca por vestígios que o transportem ao passado e que restituam a realidade do irmão se dá, portanto, por meio do deslocamento espacial. A viagem representa o retorno ao passado e uma forma de mobilização dos sentidos para que determinadas memórias sejam ativadas. Aleida Assmann, ao falar da Shoá e dos campos de concentração como locais de memória, identifica uma diferença entre a percepção que têm os sobreviventes do campo e

⁶¹ Uma interessante análise da presença da fotografia no romance de Fuks encontra-se em LICARIÃO (2017).

seus descendentes. Segundo ela, os descendentes ou visitantes de um campo de concentração tendem a gerar uma expectativa muito maior acerca das impressões que o local vai lhes causar, justamente porque eles não possuem uma bagagem traumática e pessoal vinculada ao espaço:

na medida em que a bagagem dos visitantes se torna mais leve, cresce neles a expectativa da força impressiva do local. O que não se traz mais consigo, já que se está muito longe do acontecido, deve ser compensado por uma força memorativa imanente ao local, por seu caráter apelativo extraordinário. (ASSMANN, 2011, p. 354)

Nesse sentido, para um sujeito que visita um local considerado traumático por outro, o espaço tende a desempenhar uma força ainda maior, que aparenta residir no próprio local, e não no sujeito em si, como de fato ocorre. Se deslocarmos a reflexão de Assmann para o contexto do enredo do livro, pode-se entender melhor o peso exagerado que o narrador confere ao apartamento e à história do irmão. Tal situação pode ser vista ainda em outro capítulo, em que a ansiedade por encontrar e visitar outro apartamento na mesma cidade, onde os pais moraram durante os anos 1970 e que foi abandonado após eles fugirem com o irmão para o Brasil (um apartamento, portanto, onde o narrador não morou), reitera também essa busca por acessar locais que seriam capazes de esconder vestígios de um passado pessoal longínquo.

O que mais interessa para a discussão aqui proposta é a frustração do narrador em não conseguir, por meio da escrita, dar corpo ao irmão e à história que ele narra. Como visto no último trecho citado, a inquietação de Sebastián não reside em escrever em diálogo com a vida, lançando mão de dados biográficos, em romper o paradigma da autonomia que Cortázar hesitava em fazer. Para ele, a ficção opera em continuidade direta com o vivido, e mesmo as mediações narrativas são constantemente demarcadas. A imagem que o texto devolve, porém, é para ele sempre insuficiente, sempre defeituosa.

Como visto no capítulo anterior, a apropriação, a transferência da memória e o caráter fabular constituem-se aspectos recorrentes das narrativas pós-memorais; o que está em xeque, contudo, não é mais isso, e sim a possibilidade de o texto reverberar como representação, como imagem. Como demonstra Klinger (2014), não há culpa por escrever com dados verídicos, em sair de um universo literário independente, guiado por suas próprias regras; tal paradigma não se constitui um problema para a contemporaneidade, que fez da

fusão ente os dois universos uma estratégia. Há na obra de Fuks uma culpa de outra natureza, que reside na impotência da voz narrativa. Não se pode escrever o irmão porque o real escapa ao narrador; a matéria da narração, ainda que assumidamente biográfica e respaldada na materialidade, desvanece-se. Ao mesmo tempo que o real encontra-se disponível à experiência pessoal, ele não se quer reduzir a ficção, ele não consegue se moldar em forma narrativa capaz de devolver uma representação à altura do esperado.

Como diz o próprio protagonista, a questão não é apenas um “formalismo literário”, pois esses questionamentos tensionam não apenas a forma narrativa (ainda que essa talvez seja sua expressão mais imediata), trata-se de um conflito que inscreve os dilemas subjetivos em forma literária, vida e escrita entram em conflito. A escrita é vista também, por outro lado, como aprisionamento:

Não posso fazer desse menino, do menino e do homem que ele é hoje, um personagem frágil. Não posso lhe atribuir uma dor qualquer, insensata, que o reduza a uma sensibilidade excessiva passível de piedade, que o submeta à comoção fácil. E não posso, sobretudo, fazer do meu irmão um sujeito mudo, desprovido de recursos para se defender, para se confessar — ou para calar quando a situação assim o convoque. Por que não consigo lhe passar a palavra, lhe imputar nesta ficção qualquer mínima frase? Estarei com este livro tratando de lhe roubar a vida, de lhe roubar a imagem, e de lhe roubar também, furtos menores, o silêncio e a voz? (FUKS, 2015, p. 24-25)

Assim, enquanto anteriormente a ficção poderia ser vinculada a uma prática incessante, na qual o escritor vê sua obra desmanchar-se a cada vez que a constrói, ela ressalta, além disso, a impossibilidade de acessar o outro. O irmão tem comportamento sempre calado e recluso, e sua voz pouco aparece na obra. Já a voz preponderante do narrador não cessa de descrever o irmão e, mesmo que por meio das frases negativas, atribuir a ele uma série de impressões. Nesse sentido, a animosidade presente na relação entre os dois se reflete, literariamente, no cuidado em não se falar no lugar do outro. Sebastián teme extrapolar suas declarações e atribuir predicados que não façam jus à história do irmão, ainda que tenha consciência de que as conjecturas são o que move sua escrita. O caráter consciencioso do texto, que confere à obra um tom bastante cerebral, se transforma numa maneira de dar a ver as limitações impostas pelo trabalho da ficção. Pode-se dizer, nesse aspecto, que o narrador busca convencer o leitor assumindo suas dificuldades, expondo o processo de escrita como perpassado por questões tanto estéticas quanto referentes à realidade social.

O efeito disso, porém, é o sentimento de fracasso. Nesse contexto trata-se de um fracasso não no sentido geracional, de uma geração perdida politicamente, mas de um fracasso da própria narrativa:

Sei que escrevo meu fracasso. Não sei bem o que escrevo. [...] Queria tomar o exemplo do meu irmão e torná-lo, de alguma forma, algo maior: montar um discurso em que alguém se reconhecesse, em que alguns se reconhecessem, e que falasse como dois olhos. Mas como poderia meu irmão representar alguém mais, se neste livro ele não representa sequer a si? Injusto papel o que lhe atribuí, meu irmão refém do que jamais será. (FUKS, 2015, p. 95-96)

Espera-se da ficção não apenas um reflexo do real, mas um modo de interferir na vida e de proporcionar esclarecimentos e redenção ao narrador. Embora se desconfie o tempo todo da força da ficção, fica-se numa posição ambígua entre atestar a falência e clamar por elucidação. Nas últimas páginas, o tom de incerteza persiste: “Creio sentir que me assalta uma velha insegurança, creio indagar se valerão algo estas páginas. Será bom o bastante o livro que pude alcançar, será sincero o bastante este livro possível, será sensível?” (FUKS, 2015, p. 138). Sensibilidade e sinceridade, dessa forma, parecem ser os valores norteadores do trabalho de escrita, porém são fatores complexos tendo em vista a abordagem que adota o romance.

Como falar em sinceridade se determinados fatos são distorcidos conscientemente? Num dos capítulos finais, em que as vozes do pai e da mãe do protagonista interpelam a voz do narrador e os dois aparecem criticando o manuscrito do livro entregue pelo filho (supostamente, do livro que lemos), uma série de fatos é contestada, por exemplo o sobrepeso do irmão, fato que na narrativa é ocultado. É certo que toda narrativa se faz por meio de artifícios ficcionais e que mesmo a descrição mais realista carrega um ponto de vista e escolhas estéticas. Disso o narrador possui completa noção, e se a sinceridade é reivindicada como um objetivo, ela se traduz, porém, justamente pelo desvelamento do processo de construção ficcional, em que a superfície textual e a realidade sensível entram em conflito. Nesse sentido, não se trata de uma busca obsessiva que resulte num texto perfeitamente acabado e verificado, atento aos processos referenciais da escrita, mas em uma estética que faz do intersticial e da tensão sua força propulsora.

Capítulo 3. A poética da incerteza

*Le génie poétique est mort, mais le génie du
soupçon est venu au monde. Je suis
profondément convaincu que le seul antidote
qui puisse faire oublier au lecteur les
éternels Je que l'auteur va écrire, c'est une
parfaite sincérité.*
Stendhal.

*Houve um tempo em que sabíamos.
Costumávamos acreditar que quando o
texto dizia “Havia um copo d'água sobre a
mesa”, havia de fato uma mesa com um
copo d'água sobre ela, e bastava olharmos
para o espelho-palavra do texto para vê-los.
Mas isso tudo terminou. O espelho-palavra
se quebrou, irreparavelmente ao que parece.*
Coetzee

3.1 Sarraute e a desconfiança

Gostaria de retomar a metáfora de Stendhal citada no capítulo anterior, a fim de ressaltar que o romance realista, em seu ápice, já contém em si um traço que será radicalizado na modernidade e que constitui uma questão central para a poética de Fuks: a desconfiança. No momento em que Stendhal escreve, o romance passa a ocupar o espaço privilegiado antes reservado à poesia. Com ele e com Balzac, o romance se afirma como gênero específico e se torna capaz de representar a luta de classes, trazendo para o centro da literatura o conflito entre indivíduo e sociedade (PERRONE-MOISÉS, 1990).

Um dos grandes feitos do romance stendhaliano é a posição do narrador, a princípio situado como onisciente e ausente da trama, mas que passa sorrateiramente a emitir julgamentos acerca da narrativa. O trecho de *O vermelho e o negro* (2000 [1830]) em que se narra a metáfora do espelho é um dos momentos em que a atuação do narrador se torna mais evidente e em que, deixando de lado a história de Julien Sorel, Stendhal versa sobre a responsabilidade do escritor frente à verdade histórica e sobre o manuseio que se faz dos próprios personagens. O fato de Stendhal colocar em plano mais alto a ideia de que não cabe ao escritor ignorar o tempo em que se encontra, nem submeter sua literatura aos caprichos morais do leitor reflete-se em um posicionamento em relação à realidade social e a um

compromisso ético com a verdade, mas também em um modo específico de conduzir a construção dos personagens e do narrador.

Perrone-Moisés (1990) ressalta como os personagens de Stendhal são dotados de extrema complexidade e não podem ser reduzidos a um psicologismo superficial, mas encarnam em si indivíduos que se relacionam com as forças sociais de modo contraditório. Não se trata de figuras caricaturais ou representações planas de toda uma classe, de modo a constituir um tipo social. De forma análoga, o narrador é também uma instância intrincada, pois não consegue se manter completamente alheio e distante do que narra; suas observações passam a se misturar com aquilo que provém da fala dos próprios personagens, tornando impossível separar as duas vozes. Nesse sentido, interessa especialmente a ideia de que o personagem não é uma personalidade pronta, mas a ser construída à medida que a obra se desenrola:

Com Stendhal, a personagem vai-se constituindo por anotações rápidas, sondagens parciais, fulgurantes como “flashes”, através de “petits faits vrais”, e essas anotações não tendem a unificar a personagem, mas a torná-la cada vez mais complexa. Julien (como, em menor escala, o Fabrice da CP [*A Cartuxa de Parma*]) é um ser inagarrável, imprevisível, uma entidade em vias de constituir-se na própria narrativa, não como um tipo mas como uma pessoa. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 211)

A ideia de uma personalidade que se constitui na própria narrativa vale não somente para os personagens, mas também para o próprio narrador. Os julgamentos que o narrador submete à história revelam que, além de um compromisso com a verdade histórica, existe também uma esfera moral e subjetiva por trás de quem narra. Tais julgamentos, assim como o caráter dos personagens, não são coerentes, mas contraditórios: “O narrador stendhaliano, como bem notou Gérard Genette (*‘Stendhal’ in Figures II*, 1969) é ‘insaisissable’, já que ele emite constantes julgamentos mas não assume nenhum, nem atenua suas contradições” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 215). Nesse aspecto, Stendhal instaura a suspeita dentro da narrativa, pois faz do narrador uma figura volúvel, capaz de deslocar-se entre constatações e julgamentos, entre personagens e sua própria voz.

A escritora francesa Nathalie Sarraute, em um texto intitulado “L’ère du soupçon” (1956), reflete sobre a desconfiança como marca patente do romance moderno. Sarraute compõe o grupo de escritores do movimento do *nouveau roman*, cuja proposta consistia em uma radical experimentação formal que recusava os tratamentos

tradicionalmente dados ao romance. Ausência de personagens, rejeição da trama, da referencialidade e da estética realista, do ponto de vista onisciente e do psicologismo são alguns dos princípios defendidos pelos integrantes dessa corrente, cujos expoentes incluíram, além de Sarraute, Claude Simon e Alain Robbe-Grillet. No centro da discussão estava a defesa de uma arte altamente consciente de si mesma, e enquanto personagem e trama são relegados a segundo plano, a categoria do narrador é evidenciada.

Sarraute analisa a suspeita sob dois pontos de vista: a do narrador, que resiste a acreditar em seus próprios personagens; e a do leitor, cuja desconfiança passa a guiar a leitura do texto. Contrapondo-se à ideia do gênio romântico e da inspiração abstrata como motor da escrita, a autora refuta o pensamento presente na época segundo o qual os personagens ganham vida própria e passam a conduzir a história, à revelia do escritor. Sarraute identificava no romance, já na década de 1950, a presença de narradores “sem contorno”, que ocupavam, porém, espaço de destaque em relação aos personagens, que atuavam como figuras frágeis e etéreas subordinadas a narrador construído a partir de um “eu anônimo que é tudo e não é nada, que não é, na maioria das vezes, senão um reflexo do próprio autor, [e que] usurpou o papel do herói principal e ocupa o lugar de honra”⁶² (SARRAUTE, 1956, p. 72). À redução do papel dos personagens na narrativa corresponde a inflação da função do narrador, cuja relação mais importante vai se estabelecer não com elementos intra-textuais, mas com alguém externo ao texto — o leitor.

A potência da ficção residiria, nesse sentido, em um jogo de forças entre esses dois polos, um interno e outro externo à narrativa. Segundo Sarraute, “Não apenas eles [o autor e o leitor] desconfiam do personagem do romance, mas, através dele [do personagem], eles desconfiam um do outro”⁶³ (SARRAUTE, 1956, p. 73). Assim, embora os personagens sejam rebaixados a uma posição inferior, eles são o meio pelo qual se instaura o desconfiança. Nesse aspecto, ainda que celebre essas transformações, Sarraute reconhece, por outro lado, que elas trazem consigo um ar decadente, em que as descrições minuciosas e a importância que os detalhes desempenhavam na narrativa desaparecem. Em vez da elaboração microscópica das cenas, a narrativa passa a se voltar a uma matéria cinza e amorfa, cujo caráter é aparente e

⁶² Original: “un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un « je » anonyme qui est tout et qui n’est rien et qui n’est le plus souvent qu’un reflet de l’auteur lui-même, a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d’honneur”. Tradução do autor.

⁶³ Original: “Non seulement ils se méfient du personnage du roman, mais à travers lui, ils se méfient l’un de l’autre”. Tradução do autor.

ilusório. Se o romance realista tradicional se permitia longas descrições ricas em nuances, o romance moderno deve recorrer à concentração, à densidade: “A olhadela mais rápida lançada em torno dele [do autor], o contato mais fugidio revelam mais coisas ao leitor que todas essas aparências que não têm outro objetivo senão vestir o personagem de verossimilhança”⁶⁴ (SARRAUTE, 1956, p. 78).

Em Stendhal, a inovação residia na confusão estabelecida entre narrador e personagem, o que era possível em função do distanciamento do narrador em relação à trama; na modernidade, porém, o indiscernível encontra-se na relação entre autor e narrador, e o personagem aparece como figura intermediária. Sarraute já destacava que o que havia por trás desse jogo era o problema da sinceridade: não mais a verossimilhança ou o efeito de real (nos termos de Roland Barthes), mas uma transparência capaz de desnudar as elucubrações de quem escreve.

A descrição psicológica que estruturava a narrativa descola-se, segundo Sarraute, dos personagens para complexificar as emoções do autor/narrador, e é a isso que o leitor também se aferrará (SARRAUTE, 1956, p. 87). A sinceridade, ou honestidade, nos termos da autora, substitui a fabulação e suspende a cortina que separava trama literária e realidade social, e ao fazer isso, apela ao leitor para que a confiança encontre lastro nos fatos que são da ordem do biográfico e do verdadeiro. No jogo de forças entre autor e leitor, aquele se vê impotente em relação aos juízos e créditos que este adquiriu.

Dessa forma, a clara recusa do verossímil como horizonte da escrita, operada por ao menos três importantes escritores latino-americanos de uma mesma geração, pode encontrar na suspeita uma chave de leitura. Alejandro Zambra, Julián Fuks e Patricio Pron, para se limitar a um recorte geracional de três escritores do Cone Sul que trabalham a temática da ditadura e defendem o verdadeiro como valor em substituição ao verossímil. Nesses casos, trata-se não de denunciar a inverossimilhança de que a realidade latino-americana recente se revestiu, embora essa ideia não seja de todo falsa, mas de atestar a insuficiência desse parâmetro para a estética contemporânea. Em outras palavras, não é a realidade que se tornou inverossímil — e por isso a literatura deveria acompanhá-la —, é o critério da verossimilhança que não faz mais sentido dentro do contexto atual, pois ela foi substituída

⁶⁴ Original: “Le coup d’œil le plus rapide jeté autour de lui, le plus fugitif contact, révèlent plus de choses au lecteur que toutes ces apparences qui n’ont d’autre but que de vêtir le personnage de vraisemblance”. Tradução do autor.

pela verdade, respaldada no uso de dados biográficos e de universos que replicam os universos dos escritores.

3.2 A literatura como discurso bifurcado

Michel Foucault, em uma conferência proferida em Bruxelas em 1965, discutiu a natureza da literatura e de sua especificidade como forma de discurso. Para o filósofo francês, a literatura se situa em “um terceiro termo, o vértice de um triângulo por onde passa a relação da linguagem com a obra e da obra com a linguagem” (FOUCAULT, 2005, p. 140). Ela se confunde com a própria linguagem, pois dela se vale o tempo todo, mas também com a obra, seu produto acabado:

A literatura não é o fato de uma linguagem transformar-se em obra, nem o fato de uma obra ser fabricada com linguagem; a literatura é um terceiro ponto, diferente da linguagem e da obra, exterior à linha reta entre a obra e a linguagem, que, por isso, desenha um espaço vazio, uma brancura essencial onde nasce a questão “O que é a literatura?”, brancura essencial que, na verdade, é essa própria questão. Por isso, a questão não se superpõe à literatura, não se acrescenta a ela por obra de uma consciência crítica suplementar: ela é o próprio ser da literatura originariamente despedaçado e fraturado. (FOUCAULT, 2005, p. 141)

O objetivo de Foucault é investigar a natureza do literário a partir das novas funções que a literatura passou a assumir na modernidade. Uma vez que se constitui como prática artístico-filosófica e se relaciona com a linguagem do modo como se conhece hoje (e não mais como era na Grécia Antiga, por exemplo), a literatura, segundo Foucault, se vê diante de um vazio da própria linguagem. Para ele, não se trata de dizer que a literatura seria feita do inefável (isto é, do indizível), mas que, com o fim da retórica no século XVIII, a indagação sobre os limites e atributos da literatura passa a constituir-se como seu principal traço: “a partir do século XIX, todo ato literário se apresenta e toma consciência de si como transgressão da essência pura e inacessível da literatura.” (FOUCAULT, 2005, p. 143). Essa “essência pura e inacessível” refere-se ao tempo em que a literatura existia enquanto restituição da palavra sagrada, enquanto prática ritual destinada a fins muito distintos do que a caracterizam hoje. Isso não significa que, na modernidade, a literatura (ou, na distinção que faz o autor, a obra) esteja a todo tempo voltada para si, em um delírio metalinguístico, mas

que a todo instante, inclusive quando se conta uma história, ela diz sobre seu próprio ser, e seria isso que melhor a caracterizaria:

pode-se dizer que toda obra diz o que ela diz, o que ela conta, sua história, sua fábula, mas, além disso, diz o que é a literatura. Acontece que ela não o diz em dois tempos: um tempo para o conteúdo e um tempo para a retórica; ela o diz em unidade. Unidade que é assinalada precisamente pelo fato de que a retórica, no final do século XVIII, desapareceu. (FOUCAULT, 2005, p. 146-7)

Assim, toda obra operaria, para Foucault, por meio de uma dupla função, de uma linguagem desdobrada: “ao mesmo tempo que diz uma história, que conta algo, deverá a cada momento mostrar, tornar visível o que é a literatura, o que é a linguagem da literatura” (FOUCAULT, 2005, p. 147). Interessa analisar esse caráter duplo no sentido de que aquilo Foucault chama fabulação (a capacidade de contar uma história, de elaborar uma trama) será uma função questionada pelas narrativas contemporâneas. É como se a busca por especificidade e por uma linguagem própria tivesse feito com que o polo da fabulação fosse menosprezado em função da preocupação de atestar o literário como valor. Assim, se o vazio que a obra experimenta por meio da linguagem, esse simulacro que segundo Foucault consiste na própria literatura, já estava presente nos séculos XIX e XX, o que dizer da narrativa contemporânea, em que o vazio parece habitar as tramas de forma ainda mais evidente?

É preciso lembrar, entretanto, de não cair em uma armadilha que o laconismo dos enredos contemporâneos oferece. Na atualidade, simula-se a precariedade da matéria narrativa e a insuficiência formal, recusa-se a referencialidade e o realismo, mas a literatura não se torna corpo vazio. Ainda que a linguagem desdobre-se sobre si mesma — seja no sentido filosófico de que fala Foucault, seja mais evidentemente na metalinguagem —, a literatura não se reduz a isso, e o caráter fabular não desaparece por completo. Para resgatar a dicotomia platônica, já ficou claro que forma e conteúdo são indissociáveis e interdependentes. Mesmo no *nouveau roman*, ficou evidente que muitos dos objetivos delimitados eram natimortos, que não havia como narrar desprezando categorias como personagens, tempo, espaço.

Foucault também chama a atenção para uma mudança importante que ocorre nesse processo. Simultaneamente ao fato de a obra adotar uma linguagem dupla, o campo da crítica sofre consequências, pois se o comentário e a exegese deslocam-se em direção à literatura, a linha que separa uma esfera da outra se torna mais tênue:

o *homo criticus*, inventado mais ou menos no século XIX, entre La Harpe e Sainte-Beuve, está desaparecendo no momento mesmo em que se multiplicam os atos de crítica. Isto é, ao proliferarem, se dispersarem, se espalharem, os atos críticos vão se alojar não mais nos textos destinados à crítica, mas nos romances, nos poemas, nas reflexões, eventualmente nas filosofias. [...] Poder-se-ia dizer que a crítica se toma uma função geral da linguagem em geral, mas sem organismo, nem sujeito próprio. (FOUCAULT, 2005, p. 155)

Nesse sentido, ao mesmo tempo que a literatura busca provar sua especificidade por meio da autorreferência, contaminando-se da metalinguagem, ela se vale dos procedimentos oriundos da crítica. Paralelamente, esta perde seu caráter explicativo e revelador que a caracterizava durante o século XIX, para se valer dos mecanismos literários:

parece-me que atualmente o que há de importante na crítica é que ela está passando para o lado da escrita, e isso de dois modos. Em primeiro lugar, porque a crítica cada vez mais se interessa não pelo momento psicológico da criação da obra, mas pelo que é a escrita, pela própria densidade da escrita dos escritores, com suas formas, suas configurações. Em segundo lugar, porque a crítica deixa de querer ser uma leitura melhor, mais matinal, ou mais bem armada, e está se tornando, ela própria, um ato de escrita. (FOUCAULT, 2005, p. 156-7)

O que está em jogo, para Foucault, é a possibilidade de enxergar a literatura como prática transgressiva⁶⁵. Na medida em que a literatura se coloca como o espaço em que a própria linguagem pode ser suspensa e ressignificada, “a literatura, no fundo, é uma fala que talvez obedeça ao código em que está contida, mas que, no momento mesmo em que começa e em cada uma das palavras que pronuncia, compromete esse código” (FOUCAULT, 2005, p. 158), ela contém em si tanto uma virtude quanto um risco, “a fala literária tem sempre o direito soberano de suspender esse código, e é a presença dessa soberania, mesmo se ela não é de fato exercida, que constitui provavelmente o perigo e a grandeza de toda obra literária” (FOUCAULT, 2005, p. 159). O risco é o de fazer da literatura uma prática essencialista e sacralizada, cujo mérito maior seria a capacidade de falar indefinidamente sobre si — algo, aliás, que pode se encontrar tanto nas obras literárias quanto em determinadas filosofias pós-estruturalistas. O mérito, por outro lado, situa-se na possibilidade transgressora de suspender a linguagem e oferecer novas alternativas, recuperando outras versões da história, propondo novos tratamentos estéticos e confrontando diferentes pontos de vista. Para utilizar os termos de Foucault, o que sobressai na crítica (e isso também vale para a literatura, algo que foi percebido mais fortemente desde as vanguardas do século XX)

⁶⁵ Vale lembrar que o posicionamento sobre a transgressão como atributo da literatura é um tema que Foucault revê em seus últimos trabalhos. Cf. MACHADO, 2005, p. 129.

é a “densidade da escrita”; isto é, com a modernidade os escritores perceberam que qualquer mudança estética deveria passar, necessariamente, por um trabalho que colocasse a superfície da linguagem em questão.

Há um ponto, porém, em que a leitura de Foucault hoje pareceria equivocada:

Na literatura moderna a auto-referência é provavelmente muito mais silenciosa do que esse longo desencaixe contado por Homero. É provável que seja na densidade de sua linguagem que a literatura se repete e, provavelmente, por um jogo da palavra e do código, do qual lhes falava. (FOUCAULT, 2005, p. 161)

O trecho da *Odisseia* a que o autor se refere é o momento em que Ulisses é recebido pelos Feacos, no canto VIII, mas estes não o reconhecem. Apenas quando, no banquete, um aedo narra os feitos de Ulisses e repete o que já tinha sido narrado anteriormente ao leitor é que o herói pode ser identificado pelos anfitriões. Na contemporaneidade, porém, esse desdobrar da narrativa sobre si, realizado por meio da inserção das problemáticas da escrita no texto ou da representação do livro como um objeto dentro da trama é algo que se tornou bastante comum. As narrativas que representam sua gênese e processo de elaboração, especialmente no cenário latino-americano contemporâneo, existem em abundância, muitas vezes vinculadas à autoficção. Na França, por sua vez, desde a publicação de *Os moedeiros falsos* (1925), de André Gide, esse procedimento se tornou relativamente frequente. Embora o prognóstico de Foucault não corresponda hoje às produções contemporâneas, certamente sua teoria fornece uma chave de leitura para a concepção de escrita que se pode encontrar em alguns autores recentes.

3.3 A literatura enquanto busca

*A memória já não pode ser inocente, o
passado se tornou amargo. Essa
consciência, contudo, não paralisa a busca,
porque a literatura é sempre uma busca.*
Alejandro Zambra

Em Foucault a literatura não está dada como essência, mas como horizonte a ser alcançado pela obra, como resultado de um adensamento da linguagem. De maneira semelhante, o escritor e crítico argentino Ricardo Piglia defende a literatura como um processo de busca. Muito ligada à literatura policial, a obra de Piglia dialoga o tempo todo

com os gêneros policiais clássicos, e esse universo serve de modelo para analogias que ele traça a respeito da literatura, do escritor e do crítico literário. Uma das ideias mais conhecidas do autor é a que diz que o escritor está para o criminoso assim como o crítico está para o investigador (PIGLIA, 1994). Ou seja, enquanto a obra literária se constitui como enigma a ser desvelado, a tarefa do crítico seria decifrar a intrincada rede textual tecida pelo escritor (ainda que nem sempre haja um enigma). Em um certo sentido, a posição do crítico e a posição do escritor seriam antagônicas, e esse jogo de forças seria um dos motores do campo literário.

De acordo com Piglia (1994, p. 72), “pode-se pensar que o romance policial é a grande forma ficcional da crítica literária”. Nesse aspecto, há uma aproximação estético-textual da prática da crítica em direção ao texto literário. Diferentemente da crítica tradicional do século XIX, quando o caráter explicativo era de maior importância e a forma da crítica não se confundia com o texto literário, essa diferenciação se desfaz cada vez mais na contemporaneidade. Nesse sentido, a análise de Piglia coincide com a de Foucault a respeito da aproximação entre crítica e literatura. Se para o último a linguagem bifurcada da literatura reside no fato de ela contar uma história e ao mesmo tempo dizer o que é a literatura, esse dizer pode ser entendido como um processo operado no texto pelo autor por meio da linguagem. O fato, porém, é que não apenas a crítica tem se aproximado dos mecanismos da literatura, o inverso igualmente ocorre.

Nesse aspecto, a questão se complexifica quando se percebe que as duas esferas se tornam cada vez mais próximas e de difícil diferenciação. Quando Piglia propõe entender o escritor como criminoso, pressupõe-se a literatura como uma rede textual necessariamente intrincada, a ser desvelada pelo crítico. O problema é que a distinção entre o crítico e o escritor se tornou cada vez mais tênue, sendo essas duas posições muitas vezes ocupadas pelo mesmo sujeito. Além disso, é comum que os personagens literários mimetizem os críticos literários e os escritores, e as tramas se desdobrem em investigações empreendidas pelos personagens (investigações não necessariamente criminais, mas na maioria das vezes de ordem subjetiva). A questão se adensa ainda mais ao se levar em conta que esses personagens oriundos de um universo literário fazem referência direta a indivíduos do mundo real e, na maioria das vezes, correspondem aos próprios autores.

Assim, se Foucault falava em bifurcação, na contemporaneidade a história que se conta se confunde o tempo todo com as especulações literárias empreendidas pelos personagens e narradores. Essa distinção também parece desestabilizar-se, pois se por um lado as delineações teóricas do literário dentro das narrativas são explícitas e cada vez mais comuns, por outro elas se confundem com a própria trama. Como ler a teoria de Piglia quando o escritor é (também, e não apenas) o detetive de um crime que ele mesmo desconhece? A obra do próprio autor argentino serve de exemplo para entender as questões aqui levantadas.

Em mais de um de seus livros editorialmente classificados como livros de crítica (ou de ensaios), há a presença de um conto que abre o volume e apresenta questões a serem desenvolvidas nos ensaios. Nos livros classificados pelas editoras como literários, por sua vez, é frequente a presença do alter-ego de Piglia, Emilio Renzi, personagem que atravessa toda a obra do escritor e, à sua semelhança, é também um escritor e crítico literário. Esse caráter híbrido atinge sua radicalização nos diários de Piglia, intitulados *Los diarios de Emilio Renzi* (2019), em que a vida do escritor confunde-se com a do personagem que dá nome aos livros, e as anotações da vida cotidiana alternam-se com exercícios de crítica literária⁶⁶.

Para Piglia, a literatura se constitui como um campo de forças, e o literário é compreendido não em termos essencialistas, mas como um processo de busca que o escritor realiza:

para mim, a literatura é um espaço fraturado, onde circulam diferentes vozes, que são sociais. A literatura não está posta em nenhum lugar como uma essência; ela é um efeito. O que torna um texto literário? Questão complexa, à qual, paradoxalmente, o escritor é quem menos pode responder. Num certo sentido, um escritor escreve para saber o que é a literatura. (PIGLIA, 1994, p. 69)

Dessa forma, o literário é visto não como produto pronto e acabado, mas como processo de descoberta do escritor. A literatura é ao mesmo tempo um meio e um efeito; um meio experimental em que a linguagem se desdobra e permite a especulação teórica que se aproxima da crítica, do qual resulta um “efeito” literário, isto é, onde se traça uma certa concepção da própria literatura. Ecoando Foucault, pode-se dizer que a literatura, mesmo

⁶⁶ Vale destacar o caráter ambíguo dos diários, que segundo o próprio autor são resultado dos mais de trezentos cadernos em que ele, desde a juventude, registrou sua vida. Segundo Piglia, após deixar o posto de professor na Universidade de Princeton e voltar a Buenos Aires, já idoso e acometido por uma doença grave, ele se dedicou a reler todos os cadernos e reescrevê-los com a ajuda de uma secretária. Os diários são baseados, portanto, em um exercício de reescrita e de ficcionalização da própria vida. A obra é dividida em três volumes, publicados respectivamente em 2015, 2016 e 2017 na Argentina pela editora Anagrama, e reunidas em um único volume em 2019.

implicitamente, está o tempo todo postulando seus próprios valores e sua natureza por meio da ficção.

Isso talvez explique um dos motivos pelos quais a crítica tem se aproximado tanto do discurso literário. Se durante muito tempo foi tarefa da crítica debruçar-se sobre essas questões, na medida em que a literatura se apropria dessa tarefa, o discurso crítico tradicional perde espaço. Além disso, a dimensão veritativa antes presente na atividade crítica hoje deixa de fazer sentido. Para Piglia, a crítica ainda se ateria a uma concepção de verdade, enquanto a ficção operaria de forma diferente. Ao ser perguntado acerca do que poderia caracterizar a ficção, ele responde: “sua relação específica com a verdade. Interessa-me trabalhar nessa zona indeterminada em que se cruzam a ficção e a verdade. Antes de mais nada, porque não há um campo próprio da ficção. De fato, tudo pode ser ficcionalizado” (PIGLIA, 1994, p. 68), e sobre a crítica:

Qual é o lugar da verdade na crítica? A ficção trabalha com a verdade para construir um discurso que não é nem verdadeiro nem falso. Que não pretende ser verdadeiro nem falso. E nesse matiz insolúvel entre a verdade e a falsidade se joga todo o efeito da ficção, enquanto que a crítica trabalha com a verdade de outro modo. Trabalha com critérios de verdade mais firmes e ao mesmo tempo mais nitidamente ideológicos. Poderíamos dizer que todo o trabalho da crítica consiste em apagar a incerteza que define a ficção. O crítico tenta fazer com que se ouça sua voz como uma voz verdadeira. E tenta convencer os outros de que o que diz é verdade. (PIGLIA, 1994, p. 71)

A noção de uma “zona indeterminada” que caracteriza a literatura pode ser muito profícua para a leitura dos textos contemporâneos, sobretudo ao se pensar nos jogos performáticos em que sobressaem os mecanismos da autoficção e da elaboração do escritor enquanto personagem. A crítica, porém, parece ter deixado sua ambição pela verdade de lado, em favor de um trabalho com a linguagem apropriado da própria técnica literária. Curiosamente, nos romances recentes têm se visto uma defesa da verdade em detrimento do critério de verossimilhança, que pautou a literatura da modernidade.

3.4 As inquietações da fabulação

No capítulo anterior, recorreu-se a um texto de Beatriz Sarlo para demonstrar como a ideia de pós-autonomia era uma interpretação possível para a produção latino-americana contemporânea, ainda que a autora não visse a ideia com bons olhos. Nesse mesmo texto, em

que a autora identifica algumas tendências presentes na literatura argentina contemporânea, encontra-se a ideia de “abandono da trama”. Sarlo diz, a partir da obra de César Aira, que a ficção é um espaço em que tudo passou a ser possível: recusando a verossimilhança e a ambição de totalidade do romance clássico, que estava assentado em uma trama “fechada”; e recusando também a trama “aberta”, que reduzia os personagens a anotações subjetivas, Aira trabalharia com uma trama que não obedece à racionalidade e que está a serviço do narrador (SARLO, 2007). Esse, por sua vez, estaria acometido por uma espécie de cansaço: “o romance mostra uma espécie de cansaço do narrador com sua própria trama, que é um cansaço (contemporâneo) da ficção”⁶⁷ (SARLO, 2007, p. 476). Desse cansaço resultaria uma característica fundamental: os desfechos disparatados. Incapaz de manter a trama coerente (ou verossímil) do início ao fim do romance, as resoluções adotadas pelo narrador são completamente imprevisíveis e não obedecem a uma exigência interna à própria obra. Conforme Sarlo, não seriam desfechos fantásticos, mas se aproximariam do maravilhoso, pois dão fim ao conflito central de maneira abrupta e inconclusiva, testando os limites do leitor: “o disparatado é maravilhoso no sentido que o leitor e o texto sempre estão em condições de aceitar mais” (SARLO, 2007, p. 476).

Certamente o caso de Aira é especial, devido à sua poética única no contexto latino-americano. Cabe destacar, contudo, a distinção realizada entre trama aberta e fechada, bem como a ideia do “cansaço da ficção”. Os romances híbridos e os romances autoficcionais se enquadrariam, grosso modo, na categoria de trama aberta, já que o jogo se constitui de uma oscilação ambígua entre dados fictícios, oriundos da própria trama, e dados biográficos, provenientes do universo externo. A verossimilhança do romance realista, além disso, não é um parâmetro para essas obras. O cansaço de que fala Sarlo, porém, não parece restringir-se à terceira categoria na qual ela enquadra Aira. Uma vez que a tensão que caracteriza a autoficção denota uma insuficiência da trama fechada, ou seja, uma insatisfação com as exigências de verossimilhança e lógica interna, pode-se ler nessas obras um cansaço em relação à trama fechada e aos mecanismos realistas tradicionais. A autoficção residiria no atrito entre essas duas lógicas, e a inserção de dados biográficos seria resultado de um “cansaço” da ficção, entendendo ficção nesse contexto como fabulação, a capacidade de inventar histórias.

⁶⁷ Original: “La novela muestra una especie de cansancio del narrador con su propia trama, que es un cansancio (contemporáneo) de la ficción.” Tradução do autor.

Retomando a concepção de Foucault acerca do literário, caberia indagar o que ocorreu, na contemporaneidade, com a capacidade fabular. Se para o francês a literatura era o discurso bifurcado que simultaneamente conta uma história e diz o que é a própria literatura, como recolocar a questão quando esse atributo da fabulação parece cada vez mais atrofiado, e a literatura parece querer falar apenas sobre si mesmo? Quais seriam as razões para o declínio da capacidade de inventar histórias, e qual é a relação que ele tem com o fato de os textos se revestirem de autorreferências e a reflexões metalinguísticas? Para investigar isso, a obra da pesquisadora Luciene Azevedo fornece algumas respostas.

Até aqui, utilizou-se literatura e ficção como termos intercambiáveis, como sinônimos. Porém, pode-se pensar, a partir de narrativas contemporâneas que reformulam o literário e fazem uso de hibridismos (ao incorporar novos gêneros, usualmente tidos como não literários, como o diário, as anotações, a etnografia etc.), em uma distinção capaz de matizar as relações entre romance, literatura e ficção. Especialmente nos textos que se enquadram no que a crítica costumou chamar de “escritas de si” e nos romances de autoficção, um dos eixos que sustenta as obras consiste na tensão existente entre o registro literário ficcional — isto é, a invenção, a fabulação de fatos e dados —, e o registro biográfico — entendido aqui como o recurso a dados reais, oriundos da experiência do autor. O que se observa recentemente em alguns desses textos, todavia, é que o registro literário se distancia da noção de ficção, deslocando-se mais em direção ao registro biográfico, sem contudo aferrar-se à narrativa histórica ou documental. É nesse sentido que Luciene Azevedo fala de uma “saída da ficção” para o romance contemporâneo:

ao conjecturar que o romance pode estar saindo da ficção, quero sugerir que talvez seja possível pensar em outras condições históricas de recepção para o discurso literário no presente, que colocam em xeque não a associação entre a ficção e o romance, mas o modo como essa associação se dá, ou melhor, que tenta questionar a própria estabilidade hermenêutica alcançada pelo estatuto ficcional no século XIX, estabilidade que é responsável por distinguir a ficção da mera mentira ou da própria realidade e por reconhecer nela um discurso que “suspende, desvia ou mesmo segrega qualquer exigência de veracidade em relação ao mundo da experiência ordinária” [Gallagher, 2009, p. 632]. (AZEVEDO, 2019, p. 331-332)

O que está em jogo, por conseguinte, é a delicada relação que o romance estabelece com os parâmetros que lhe conferem tanto legitimidade quanto credibilidade por parte do público leitor. Quais seriam os valores que norteiam o romance contemporâneo e de que forma eles se relacionam aos valores que historicamente o precederam? Em qual lugar estão,

nesse contexto, a verossimilhança, a verdade, a descrença, a desconfiança? Se o questionamento das fronteiras entre real e ficcional é uma tônica, isso denota uma postura que recusa as duas visões antagônicas expressas ou na ideia de que tudo seria ficção, ou de que tudo, por outro lado, seria verdade. É no entre-lugar desses dois posicionamentos que se situa o cerne do problema, onde atua uma determinada concepção de romance e sua vinculação com a ficção e com a verdade. Azevedo lembra a presença recorrente, no romance contemporâneo, de

uma voz narrativa tateante cujo gesto de escrita questiona as fronteiras entre o real e o ficcional, entre o verídico e o verossímil, que dá de ombros à ficção, mas também não quer aferrar-se à transparência da prova documental e é aí nesse difícil e instável equilíbrio que surge uma outra coisa, uma nova forma. (AZEVEDO, 2019, p. 333)

Interessa analisar, portanto, esse “instável equilíbrio” em que se apoia uma nova forma romanesca e propõe uma nova percepção do literário. De acordo com a autora, trata-se de um movimento centrífugo, uma vez que indica a aproximação a outras formas discursivas: “se a ficção não se contenta mais com a ‘despretensão pela verdade’ ou pela elaboração autônoma da verossimilhança como coerência narrativa interna, é porque quer sair de si, expandir-se na direção de outras formas” (AZEVEDO, 2019, p. 333). Desse modo, pode-se ler a denúncia de uma certa insuficiência quanto aos parâmetros que nortearam o romance clássico.

A crítica literária estado-unidense Catherine Gallagher traça uma genealogia do romance e lembra a distinção que existiu entre o *romance*, originalmente associado à tradição francesa; e o *novel*, surgido no século XVIII e que se aproxima do romance moderno como se conhece atualmente. Este último, embora tenha sido o responsável pelo estabelecimento da noção moderna de ficção e de partilhar um íntimo parentesco com a verossimilhança, originalmente não estava vinculado à noção de histórias fictícias.

Antes do século XVIII, a verossimilhança estava ligada não ao que se entende hoje por ficção, mas à verdade; isto é, as histórias realistas eram admitidas como referentes a dados e personagens reais, e se apresentavam alguma dessemelhança com a realidade, eram entendidas como instrumento de difamação. *Robinson Crusoe* (2012 [1719]), de Daniel Defoe, era lido, à época de sua publicação, como uma história real, de um indivíduo “de carne e osso”. Segundo Gallagher, “nas primeiras décadas do século XVIII, raramente ocorria de narrações inverossímeis serem acolhidas como histórias de indivíduos totalmente imaginários,

como viria a tornar-se absolutamente normal para os leitores europeus do século ulterior” (GALLAGHER, 2009, p. 633).

Para a autora, a ficção enquanto categoria postulante da ideia de uma história referencial e crível, mas que não era tomada pelo leitor enquanto verdadeira (ou seja, uma história verossímil), se desenvolve apenas nas décadas posteriores. É com o surgimento do *novel* inglês que nasce a noção de ficção, apoiada paradoxalmente pela aquisição de credulidade por parte do público. Em outras palavras, o romance precisou descolar-se da necessidade de atestar o caráter imaginário de suas histórias e personagens (tal como ocorreu no século XVII) e, ao mesmo tempo, circunscrevê-las nos limites do crível, do verossímil, para que emergisse a categoria de ficção,

no sentido de histórias críveis que não tivessem a pretensão de serem tomadas por verdadeiras. Foi o *novel* que proporcionou a junção das duas coisas, fato que explica a relação paradoxal que mantêm com a ficção. Esta, com efeito, torna-se perceptível apenas quando se torna crível: visto que a diferença entre ficções e mentiras tornara-se menos óbvia, e a ausência de credibilidade não era mais o único critério distintivo, fez-se necessária uma verdadeira conceituação. Isto é, a ficção elaborou um discurso próprio ao tornar-se menos vistosa: quanto menos era evidente, menos tinha necessidade ele emergir como categoria conceitual. Para afirmar-se, a contrapelo dos panfletos escandalizantes, o *novel* serviu-se da ficção como sinal diacrítico para marcar a própria especificidade, por conseguinte torna-se necessário esclarecer e definir melhor o conceito. Mas, por outro lado, como a definição de *novel* inclui a verossimilhança, a história da ficção desloca-se de uma maior a uma menor visibilidade. Se o novo gênero distingue-se graças à invenção, esta última, por sua vez, diferenciou-se das formas precedentes de inverossímil. Donde o paradoxo: o *novel* abre, pouco a pouco, o espaço conceitual próprio da invenção enquanto parece restringir-lhe a prática. (GALLAGHER, 2009, p. 633-634)

Dessa forma, percebe-se como a consolidação do romance enquanto gênero esteve intimamente ligada a valores que não se restringiam à técnica literária, pelo contrário, dependiam de um convencimento por parte do público leitor, da formação de ideias socialmente compartilhados, de critérios de recepção. Na contemporaneidade, porém, o romance tem se afastado, em alguma medida, dos dois pilares que o constituíram ao longo da modernidade: tanto o estatuto ficcional perdeu espaço para narrativas que se querem verdadeiras e referenciais, nas quais se faz uso de dados biográficos provenientes da realidade; quanto a verossimilhança deixou de ser uma exigência, vide as narrativas absurdas e disparatadas que recusam lógica interna aos fatos e aos personagens. A confiança do público leitor, por sua vez, parece ter recebido bem essas mudanças, dada a popularidade da autoficção e das narrativas memorialistas. É necessário observar, entretanto, que nova

articulação se constitui entre forma romanesca e ficção, visto que essa subversão dos valores tradicionais não aponta um suposto enfraquecimento do romance ou uma descrença na literatura, mas na verdade denota sua força. Apesar da tão prenunciada morte do romance e da literatura, é fato que ambos continuam bem vivos.

O manejo que se opera em relação ao romance tradicional e suas convenções não é de negação radical, nem de abandono completo de suas técnicas. As escritas cada vez mais experimentais, fronteiriças e ensaísticas que habitam o campo literário em geral não assumem a radicalidade e a ruptura que se observaram durante as vanguardas do século XX, por exemplo. Trata-se de um movimento mais sutil, que se inscreve dentro dos parâmetros consolidados para então modificá-los e fraturá-los. Como lembra Azevedo,

os romancistas não querem se opor ou negar o entendimento do ficcional tal como elaborado modernamente, mas se dispõem a redimensionar as fronteiras entre o verossímil e o verdadeiro, entre a ficção e o real, entre a narrativa ficcional e a histórica, entre a invenção e o documento, querem reinventar o universo discursivo ficcional. (AZEVEDO, 2019, p. 335)

O redimensionamento das fronteiras entre real e ficção aponta para uma relação instável que se estabelece entre real e ficção, e verdadeiro e verossímil. O que o romance contemporâneo faz é questionar esses valores enquanto paradigmas cristalizados e demonstrar a insuficiência deles em uma sociedade cujas fronteiras estão mais tênues. Não à toa essas mudanças ocorrem no contexto da globalização e da intensificação dos fenômenos midiáticos, em que o escritor e o livro desempenham papéis em espaços virtuais, e a própria literatura é consumida a partir de novos meios, tais como o computador, o *tablet*, o *smartphone*, o *e-reader* etc. Mais do que transformações puramente técnicas, materializadas nos novos meios de distribuição e consumo de livros, a globalização fez com que a literatura se situasse ao lado de outros produtos culturais que disputam a atenção do consumidor e apelassem a novas formas de autopromoção. A dimensão performática de que muitos autores se valem no espaço virtual da internet explica-se em parte por esse fenômeno cultural e econômico.

Retomando a discussão propriamente literária, porém, é importante frisar um traço central desse questionamento operado pela literatura contemporânea: o abandono da distância objetiva pela qual o romance realista se caracterizou. Theodor Adorno já apontava, em 1958, para um paradoxo central que a literatura deveria enfrentar: “não se pode mais narrar, embora

a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p. 55). Para o autor, entre as causas de tal fenômeno, estava o subjetivismo, que “não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade” (2003, p. 55). Assim como Sarlo interpreta a literatura argentina contemporânea (2017), Adorno em alguma medida diagnostica uma decadência da épica enquanto princípio romanesco. Contudo, o crítico dialético alemão, na esteira da obra de Walter Benjamin, concentra a questão na posição do narrador em relação à narração. Para Adorno, as transformações formais pelas quais passaram o romance são resultado de uma desintegração da identidade: “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (ADORNO, 2003, p. 56).

Além disso, enquanto o romance tradicional se assemelhava ao teatro do palco italiano, em que o narrador fundava uma ilusão da qual participavam atores e espectadores, no romance contemporâneo, “a reflexão rompe a pura imanência da forma” (ADORNO, 2003, p. 60). Em outras palavras, a cortina que o narrador manejava e que sustentava o *ethos* romanesco agora é constantemente suspensa para dar espaço à subjetividade do narrador. Em vez de manter o jogo da representação e distanciar-se do que narra, o narrador não cessa de dizer sobre a obra e de interromper a história. Tal fato seria uma das grandes inovações do século XX, já presentes em Proust, Mann e Gide:

A nova reflexão (não mais a reflexão moral de Flaubert, a qual consistia na tomada de partido do narrador em relação a um personagem) é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma é inerente a seu próprio sentido. (ADORNO, 2003, p. 60)

O caráter “comentarista” do narrador é algo que se faz muito presente nos romances contemporâneos. Em vez de situarem-se à margem do que narram, os narradores aproximam-se e confundem-se com a história que contam, de modo que em muitos casos não há como realizar uma separação entre quem narra e aquilo que narra. Tal como o investigador que se vê progressivamente imerso no crime que estuda e nas redes de conspiração que esquadrinha, o narrador passa a traçar uma série de relações entre sua vida pessoal e a história que conta. Para continuar com a analogia policial, pode-se dizer que o narrador contemporâneo enxerga suas mãos sempre sujas de sangue, se vê sempre envolvido com o objeto de suas indagações. O narrador sabe-se, em alguma medida, culpado pelo que narra.

Um dos corolários diretos dessa questão é a sensação de impotência que acomete o narrador: “O sujeito literário, quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo” (ADORNO, 2003, p. 62)⁶⁸. Nesse sentido, o sentimento de desencantamento que atinge o narrador contemporâneo é também resultado de uma realidade marcada pela reificação das relações sociais e pelo dilema entre representação estética e transformação social.

3.5 Suspensão da cortina, queda da máscara: sinceridade e potência criativa

*Só é verdadeira a representação que
representa também a distância que a separa
da verdade.*
Giorgio Agamben

Tanto as discussões sobre romance e ficção, verdade e verossimilhança, sinceridade e desconfiança, romance biográfico e autoficção esbarram no narrador enquanto instância narrativa. Quando Adorno traça a analogia da literatura com o teatro, valendo-se da cortina como elemento demarcador da distância, o que está em questão é a atuação do narrador em relação à história narrada. Não é novidade que o narrador constitui-se como instância determinante em qualquer texto literário, sabe-se da sua importância sobretudo a partir do século XIX. O que as narrativas contemporâneas parecem explorar a fundo é o constante auto-questionamento de que o narrador se vale. A literatura envolve sempre algum grau de invenção (ainda que a insuficiência fabular seja uma tônica, como em muitos textos recentes), e na contemporaneidade a máscara que o escritor coloca para separá-lo dos fatos narrados está sempre a ponto de ser retirada, dando espaço à honestidade. É nesse jogo de vestir e retirar uma máscara que reside a tensão entre biográfico e ficcional.

Nesse sentido, a suspensão da trama, a interrupção da história, é o meio pelo qual o autor entra em cena. Ao demarcar a distância entre narrador e personagem (mesmo quando ambos se confundem), obtém-se não apenas a incerteza característica da autoficção, mas também o apelo a uma verdade oculta no sujeito que se apresenta como narrador. Uma vez

⁶⁸ Para uma análise da potência enquanto paradoxo e motor da atividade estética, Cf. Agamben (2008, 2018)

suspensa, a cortina exhibe o narrador desmascarado, supostamente livre das invenções da escrita e em sua mais pura sinceridade. Evidentemente que há, nesse gesto, um grau de performatividade e que esses momentos também são passíveis de fingimento, mas é relevante perguntar-se os efeitos resultantes da representação desse gesto e de sua relação com a desconfiança.

No segundo capítulo do segundo volume de *Maus*, romance gráfico de Art Spiegelman (1991), os primeiros quadrinhos ilustram bem essa discussão. O primeiro volume narra a saga do pai de Spiegelman como sobrevivente do campo de concentração de Auschwitz, a doença e suicídio de Anja, mãe de Art, o nascimento e morte do primeiro filho, entre outras questões. Na obra, que representa os judeus como ratos e os nazistas como gatos, Art decide realizar uma série de entrevistas com seu pai para recuperar a história familiar e escrevê-la. Nesse aspecto, a obra representa como teria sido o processo de recolha dos dados que o autor utiliza para a elaboração da história. Embora o romance gráfico seja muito centrado na figura do pai e da mãe, no segundo volume a subjetividade de Art é colocada em xeque, e a problemática ética envolvendo a narração da Shoá faz com que Spiegelman represente não ele enquanto o ratinho Artie, mas como quadrinista diante da mesa de desenho, vestindo uma máscara de rato:



41

Figura 1

A interrupção da história dos personagens zoomorfizados denota a necessidade de se problematizar o narrador e as responsabilidades adquiridas com a escrita. Publicado originalmente em capítulos na revista “Raw”, o romance gráfico foi sucesso de vendas, e essas cenas podem ser lidas como uma forma de o autor reagir a determinadas críticas levantadas pelo público à época. Em uma leitura mais aprofundada, pode-se considerar tais inquietações como uma necessidade oriunda do próprio processo criativo, em que os traumas pessoais são ficcionalizados e desencadeiam questões sobretudo éticas, envolvendo autoridade narrativa e papel social do artista.

Do ponto de vista literário, porém, pode-se dizer que a representação da cena de desenho resulta em um fortalecimento da confiança estabelecida entre leitor e obra. Ao

aparecer em sua forma de quadrinista, o narrador assume sua persona literária mais sincera, aproximando-se do autor. Nesse sentido, mesmo que por trás da máscara haja outra máscara, isto é, que essa persona seja ela também atravessada de ficções, o efeito que se cria é de uma ficção honesta. No caso de *Maus*, a representação do autor mascarado significa a impossibilidade de narrar sem questionar a própria voz, e nesse gesto todo o teor ficcional da obra é posto em suspensão, em favor de um tratamento estético que seja eticamente responsável.

Nos romances de autoficção, porém, o efeito que se alcança é outro. Enquanto em *Maus* a aparição do quadrinista reforça a identificação entre autor e personagem (ao mesmo tempo que impõe entre eles uma distância, expressa na máscara de rato), no romance de autoficção, a interrupção da trama pelo narrador costuma ser o espaço onde o narrador questiona-se eticamente, mas também em que ele lança luz sobre a fragilidade dos fatos narrados e ativa a desconfiança do leitor. A crença na própria história se torna um problema que envolve tanto narrador quanto leitor, como dizia Sarraute (1956).

Julián Fuks, a partir da leitura de Sarraute, mas também dos escritores contemporâneos W. G. Sebald e J. M. Coetzee, fala em romance pós-ficcional, no ensaio intitulado “A era da pós ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo” (2017). Para Fuks, o gênero se vê diante de uma precariedade fabular. A capacidade de inventar personagens, nomes e histórias que teria caracterizado o romance durante sua época de ouro agora dá lugar a uma centralidade da escrita biográfica, pautada pelo cotidiano imediato do escritor. Em outros termos, haveria uma limitação criativa imposta pela mudança de paradigma: em vez da verossimilhança,

nós, escritores e escritoras do presente, nos vemos tantas vezes constrangidos, por vírgulas e outros pudores, nos vemos tolhidos em certa liberdade criativa, nos vemos impelidos a rechaçar os fartos enredos verossímeis e a substituí-los por algo bem mais raro, bem mais incerto, bem mais resvaladiço: os enredos verdadeiros. (FUKS, 2017, p. 75)

Ao realizar esse giro, o romance voltaria às suas origens, quando em vez de se inventar uma história, narrava-se com o intuito de convencer, por meio de técnicas exteriores ao próprio texto, que a história que se narrava era uma história real de pessoas que existiram. Nessa ótica, Fuks fala de “reascensão do romance”, para marcar um retorno ao paradigma do verdadeiro:

o romance da reascensão retoma o gesto fundamental da ascensão do romance, embaralhando, aos olhos do leitor, as percepções de ficção e realidade. De forma curiosa, já não é a convicção com que o autor defende a veracidade do narrado o que confere ao romance sua legitimidade: agora tanto mais legítimo e veraz será o autor que desconfiar de si próprio. (FUKS, 2017, p. 84)

Desse modo, o romance contemporâneo retoma a indistinção que caracterizou o romance em seus primórdios, mas o atualiza. Deixam-se de lado as construções descritivas verossimilhantes pautadas pelo rigor da representação histórica, pela solidez do caráter das personagens e da centralidade do conflito na trama, e adotam-se novas técnicas. Assim, se em *Robinson Crusoe* e em vários outros romances clássicos a dúvida era sustentada por meio de elementos paratextuais, em especial o prefácio, na contemporaneidade essa dúvida desloca-se para o interior do texto. Ainda que vestígios sejam lançados em outras partes (por exemplo, em *A resistência* [2015], a dedicatória dirige-se a um dos personagens da trama; em *K.* de Bernardo Kucinski [2014], há uma advertência ao leitor após as epígrafes, que alerta: “tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu”), o que de fato sustenta a dúvida está dentro do próprio texto.

Além disso, no trecho supracitado de Fuks, fica claro que a mudança de paradigma da verossimilhança em direção ao da verdade não está mais calcado na autoridade do escritor, ou na convicção que ele usa para revestir sua voz a fim de convencer o público leitor, mas na assunção de suas limitações. Trata-se, portanto, de um giro: é mais confiável não quem tem certeza do que conta, mas quem deixa claro a própria suspeita que o acomete, aquele que duvida da própria história e resiste a nela crer piamente. Disso resulta também o caráter difuso e impalpável de muitas das narrativas contemporâneas, que não conseguem dar conta de reconstituições históricas sem admitir suas limitações, por exemplo. Como visto nos capítulos anteriores, a crença na autoridade do testemunho ou na possibilidade de recuperar o passado encontra-se fragilizada, o que ocorre no enalço de uma crítica das ciências humanas ao sujeito enquanto produtor de conhecimento.

Colocado desse modo, percebe-se que a discussão acerca da verdade não é recente, pelo contrário. Mesmo o hibridismo, que se defende como um traço contemporâneo, remonta ao nascimento do romance enquanto gênero. A inovação talvez esteja na desconfiança e na forma como ela se instaura. A metaficção e a suspensão da trama se revelam alguns dos artificios para alcançar esse efeito. Além disso, desconfiança e precariedade fabular são dois

aspectos interligados; é também devido a uma insatisfação e insuficiência em relação à realidade que se lança mão do calculismo na voz narrativa.

Ao enfatizar o narrador enquanto orquestrador da obra, a dúvida se apresenta como instrumento persuasivo. O diagnóstico é muito semelhante ao que já havia realizado Sarraute (1956), a despeito da distância temporal e contextual que separa os dois autores. O que os romances recentes fazem é radicalizar esse princípio, em alguns casos fazendo dele uma obsessão, como é o caso do romance analisado de Fuks. Desse modo, é sintomático que, ao falar de Coetzee, Fuks pareça estar descrevendo sua própria obra ficcional⁶⁹:

A dúvida, que, como vimos, deveria ser um elemento essencial de sua confiabilidade, alcança tal magnitude que se faz soberana: por força de muito duvidar de si e de sua busca pela verdade, o autor acaba por incidir na percepção de uma falsidade irremediável, na certeza renovada da impossibilidade de apreensão do real, no cinismo de insistir em simulá-lo. No hibridismo de algumas autoficções, então, a dimensão ficcional não perde seu espaço, é possível até que o tenha inflado. (FUKS, 2017, p. 88)

Paradoxalmente, ao lançar mão de dados biográficos e realizar o retorno às suas origens, ao representar a precariedade da experiência contemporânea, o romance não atestaria seu fracasso nem daria sinais de sua morte. Ao invés disso, ele estaria em busca de novas possibilidades, como escreve Fuks (2017), ou em direção à sua expansão, nos termos de Azevedo (2019). Se à primeira vista a matéria disponível à narração se apresenta como precária e escassa, ela é reavivada por mecanismos que atestam que o romance está, sim, muito vivo. Não por acaso diários, romances de autoficção, biografias, entre outros gêneros, são campeões de venda no mercado editorial hoje.

Em uma coluna dedicada a autores que discorrem sobre seu processo criativo, no portal on-line *Suplemento Pernambuco*, Fuks fala sobre a ausência de inventividade que o acomete:

Não sei se tive sonhos intranquilos, sei que um dia acordei convertido num ser improvável, um ser inverossímil: um escritor sem nenhuma criatividade, um escritor acometido por uma profunda incapacidade de inventar. Algo em meu rosto refletido no espelho revelava que aquela mente era pura prostração e inanidade, tornara-se infértil, e nem com muito esforço do pensar se criariam nela figuras tangíveis, cenas improváveis, imagens incríveis, tramas engenhosas. Quando deixei de me inquietar com o espelho e me sentei à escrivaninha, porque era tempo de trabalhar, o que me

⁶⁹ Uma das chaves de leitura para corroborar essa hipótese encontra-se na ideia de Ricardo Piglia de que a crítica literária seria a forma moderna da autobiografia. Enquanto o escritor crê que escreve sobre outro, na verdade estaria o tempo todo escrevendo sobre si mesmo. Cf. PIGLIA (2019)

restava, percebi com aflição, era matéria bastante esqualida, resquícios indigentes da realidade, vagas noções de acontecimentos passados, a cada dia mais inacessíveis, mais inassimiláveis, lembranças ou retalhos de lembranças que eu sabia nada confiáveis. (FUKS, s.d.)

Vale destacar que a insuficiência fabular está vinculada tanto a uma percepção da realidade, que se tornou precária e inacessível, quanto a uma problemática em torno da memória. Uma das referências para Fuks, nesse contexto, é a obra de W. G. Sebald. Em seus romances, o escritor alemão detém-se sobre personagens alheados do restante do mundo, severamente atormentados por traumas e cujo vínculo com a realidade parece ter se perdido. Quase sempre, trata-se da experiência da Segunda Guerra na Europa, mas mesmo em histórias em que a guerra é apenas um pano de fundo, como na narrativa de *Os emigrantes* (2009) em que aparece um pintor recluso, os personagens vivenciam um alheamento da realidade que se traduz em introspecção e incompreensão. Em *Austerlitz* (2008), romance mais conhecido do autor, narra-se a história de um professor que, após longos anos de convívio com uma sensação estranha acerca do passado e de uma impossibilidade de se lembrar, pouco a pouco descobre sua origem obscura, a separação de seus pais enquanto ainda era criança, perseguidos pelas tropas do exército nazista em Praga.

A sensação de apartamento do mundo, introspecção e perplexidade é talvez o *pathos* que melhor caracteriza a modernidade, o qual é desencadeado, entre outros fatores, pela experiência da guerra. Já no início do século XX, Walter Benjamin analisava a mudez dos soldados que voltavam do campo de batalha, no clássico ensaio “Experiência e pobreza” (1985 [1933]). Antes disso, Georg Simmel, um dos pioneiros da sociologia, falava em 1908 de um “embotamento”, ou de um “véu”, que separava o sujeito moderno e a percepção que ele obtinha da sociedade, ao mesmo tempo que o integrava a uma coletividade (SIMMEL, 2003).

Essa percepção deslocada da realidade, tanto em Sebald quanto em Fuks, está ligada ainda a uma questão que diz respeito à narração, uma questão originada na própria gênese do relato. Isso quer dizer que se trata não apenas da representação de uma percepção histórica ou sociológica, mas especialmente de uma problemática inerente à própria narração. Quando os dois autores apontam a dificuldade em narrar, coloca-se em xeque o mecanismo literário, daí também a fronteira muito tênue que a obra de ambos estabelece entre ficção e realidade, seja o uso das fotografias em Sebald, seja a autoficção e a desconfiança do relato em Fuks: “não

demorei muito a perceber que aquela escrita não se distinguia em quase nada de nenhuma escrita a que eu me dedicara antes. Invenção e memória, fabulação e história, ficção e real se indiferenciavam.” (FUKS, s.d.)

À parte a semelhança entre os dois autores, cabe destacar uma diferença fundamental. Enquanto os personagens de Sebald em sua maioria são bastante silenciosos e só falam após a interpelação de um terceiro, em Fuks a narração parece revestir-se de uma verborragia inquieta. Em *A resistência* (2015), essa loquacidade não se reflete em diálogos, mas na voz ansiosa do narrador-protagonista, cujas inquietações acerca da própria narrativa encharcam o texto. Enquanto a perplexidade dos personagens de Sebald direciona-os a uma busca em direção ao passado, o narrador de Fuks não consegue empreendê-la plenamente, por interrompê-la constantemente em favor de dúvidas e retificações. A desconfiança, nesse sentido, se torna um traço predominante, e a capacidade de afirmar um mero detalhe é solapada pela incerteza, como escreve o autor ao comentar seu processo criativo:

Aos pontos finais mais comuns em narrativas sucederam as interrogações. À narração de fatos precisos, episódios límpidos, bem-constituídos no tempo e no espaço, substituíram as impressões vagas, suposições e suspeitas que me conduziam sempre à reflexão, nunca à fábula clara. Mesmo as minhas páginas mais assertivas se encheram assim de vacilações, dúvidas, perplexidades, irresoluções. (FUKS, s.d.)

Da fábula clara, portanto, passa-se à reflexão, daí a verve metalinguística de Fuks. Retomando a concepção de Foucault acerca da literatura, segundo a qual a literatura contemporânea deveria, a um só tempo, dizer sobre sua natureza e contar uma história (2005), percebe-se que a segunda tarefa, em alguma medida, fracassou. A história que se narra, em um certo sentido, é a história da impossibilidade da invenção da história, é um simulacro. Por outro lado, resgatando a visão de Piglia de que a literatura compreende um processo de busca, pode-se ler a obra de Fuks como a tentativa de elaboração e formação de uma voz narrativa própria. Ao buscar essa voz, Fuks realizaria a tarefa de dizer o que seria a literatura, confluindo tanto a visão de Piglia quanto a de Foucault acerca da literatura. Nesse aspecto, faz sentido em falar de um “amadurecimento” da voz, tendo em vista que a desconfiança já aparecia em *A procura do romance* (2011) e se aperfeiçoa e se aprofunda em *A resistência* (2015).

3.6 O romancista sentimental-reflexivo

O escritor turco Orhan Pamuk, convidado a participar como conferencista das famosas Norton Lectures, na Universidade de Harvard, retoma a distinção do poeta alemão Friedrich Schiller entre poesia ingênua e poesia sentimental, e propõe uma tipologia semelhante para o romance. Segundo Pamuk (2011), lendo Schiller, a ingenuidade seria o traço característico do poeta e do leitor que não se atêm ao aspecto artificial da escrita e da leitura, pois enxergam a literatura como um exercício natural. O poeta se sentiria ele mesmo parte da natureza, e dela emanaria a poesia: “escrevem poesia espontaneamente, quase sem pensar, não se dando ao trabalho de considerar as consequências intelectuais ou éticas de suas palavras” (PAMUK, 2011, p. 17). Já o poeta sentimental, por sua vez, designa o artista consciente de seus artifícios e das dificuldades em torno de a literatura alcançar a realidade. Ele emancipa-se das forças da natureza e entra em contato com a subjetividade. Segundo Pamuk,

o poeta ingênuo não tem dúvida de que seus enunciados, suas palavras, seus versos vão retratar a paisagem geral, vão representá-la, vão descrever e revelar, adequada e minuciosamente, o sentido do mundo - pois esse sentido não está distante nem escondido dele.

Em contraposição, de acordo com Schiller, o poeta "sentimental" (emocional, reflexivo) se inquieta basicamente por uma razão: ele não sabe ao certo se suas palavras vão abarcar a realidade, se vão alcançá-la, se seus enunciados vão transmitir o sentido almejado por ele. Assim, está extremamente consciente do poema que escreve, dos métodos e técnicas que utiliza e do artifício envolvido no seu empreendimento. (PAMUK, 2011, p. 18)

Quando Pamuk adapta a tipologia de Schiller para o romance, todavia, ele diz que o romancista moderno “exerce a arte de ser ao mesmo tempo ingênuo e reflexivo. Ou ingênuo e ‘sentimental’” (PAMUK, 2011, p. 16). O grande mérito do romancista consistiria no equilíbrio entre esses dois polos, na conciliação entre a fabulação de uma história que flui naturalmente e a consciência sentimental de estar diante de uma história controlada por técnicas e dificuldades. Se por um lado a análise de Pamuk parece resgatar sem muitas críticas o idealismo alemão, apoiado na ideia de que a arte brotava do gênio e da inspiração, por outro ela é útil na medida em que reforça a ideia de que se trata de duas forças coexistentes, ainda que seja possível diferentes níveis de gradação, que podem tornar a literatura “desequilibrada”, para usar os termos de Pamuk. Além disso, é importante salientar que o escritor turco lança mão dessa classificação estendendo-a do plano de criação romanesca ao

plano da leitura. Dessa forma, enfatiza-se o romance a partir do ponto de vista da recepção, como experiência específica de leitura.

Dentre os aspectos que, segundo Pamuk, caracterizam o romance, há um que parte do ponto de vista da recepção e que merece destaque. Para o turco “ler um romance é perguntar-se o tempo todo, mesmo nos momentos em que nos perdemos no livro mais profundamente: até que ponto isto é fantasia e até que ponto é real?” (PAMUK, 2011, p. 22). Acredita-se que a leitura do romance parte desse paradoxo, e que ler um romance implica uma compreensão do mundo não cartesiana, isto é, fundada no contraditório. Nesse sentido, essa dúvida insolúvel que é cada vez mais explorada no romance contemporâneo pode ser analisada não apenas em relação aos próprios mecanismos de funcionamento do romance ou da ficção, mas também a partir do ponto de vista do leitor e da operação que ele realiza durante o ato de leitura.

O contraditório estaria presente na própria natureza do romance e da leitura: “a arte do romance tira sua força da ausência de um consenso perfeito entre escritor e leitor sobre o entendimento da ficção (PAMUK, 2011, p. 30). Não faz sentido, dessa forma, falar em um pacto baseado no consentimento, como faz Lejeune (2014) para as autobiografias, por exemplo. Pelo contrário, seria a ausência (ou a impossibilidade) de um acordo o que permitiria a instabilidade natural do romance; é no descompasso entre a predisposição do leitor em crer no que lê e a vontade do romancista de se fazer ou não crível que reside a questão. É também nesse descompasso que reside a força do romance: “no fundo sabemos que essa falta de perfeito acordo entre o leitor e o escritor é a força propulsora do romance” (PAMUK, 2011, p. 44).

Nesse aspecto, a consciência da dúvida seria um traço comum tanto ao leitor quanto ao romancista contemporâneo, mas ela se torna preponderante no caso do leitor sentimental-reflexivo, que faz dela sua bússola. Ainda assim, a disposição sentimental-reflexiva não exclui a disposição oposta, a do leitor ingênuo. Quanto a isso, é importante lembrar que a distinção entre os dois tipos de leitor (e de romancista) não se refere nem a uma postura ética, nem a um posicionamento ideológico, mas a uma operação psíquica. Por isso, tanto leitor quanto romancista podem adotar ora uma visão, ora outra. Pamuk enfatiza que “ler um romance, assim como escrever um romance, envolve uma constante oscilação entre essas duas disposições mentais” (PAMUK, 2011, p. 37).

Ao se resgatar o romance *A resistência*, de Julián Fuks (2015), e pensá-la segundo o que propõe Pamuk, é possível enxergar no narrador a postura sentimental-reflexiva. O tom consciencioso de Sebastián está fortemente presente a cada página na narrativa em primeira pessoa, e as tentativas de obter uma representação fiel e verdadeira da precária história que é narrada são expressas nas constantes observações feitas pelo narrador ansioso. Ao especular sobre a inconsistência dos fatos narrados, ao desconfiar do que narra e instaurar essa desconfiança no leitor, o movimento de Fuks é o de deslocar-se da posição de romancista à posição de leitor da própria obra. Conforme Pamuk,

O melhor exemplo de romancista que se distancia completamente do estado de espírito ingênuo e se torna "sentimental" no sentido de Schiller é aquele que luta para ver e ler o próprio romance do ponto de vista do leitor. [...] Escrever um romance é criar um centro que não podemos encontrar na vida ou no mundo e escondê-lo na paisagem - jogando uma imaginária partida de xadrez com nosso público. Ler um romance é realizar o mesmo gesto ao contrário. A única coisa que o escritor e o leitor colocam entre eles é o texto do romance, como se fosse uma espécie particularmente interessante de tabuleiro de xadrez. (PAMUK, 2011, p. 122)

O texto, comparado a um tabuleiro de xadrez, remete à leitura enquanto desafio, enquanto jogo. Nesse sentido, tanto romancista quanto leitor estão envolvidos em uma empreitada de descoberta do que o autor turco chama de “centro” do romance, espécie de significado oculto da obra, que pode ser “uma profunda opinião ou insight sobre a vida, um ponto de mistério, real ou imaginado, profundamente entranhado” (PAMUK, 2011, p 109), a ser perseguido tanto pelo romancista quanto pelo leitor. A analogia do xadrez é profícua se se pensar que o enxadrista está sempre calculando as consequências de seus movimentos e tentando prever os próximos passos do oponente. Mesmo que leitor e romancista não sejam rivais, o que o romancista faz, ao expor suas preocupações quanto à representação, é calcular como a recepção do leitor se dará. Este, por sua vez, esquadrinha o tabuleiro a fim de encontrar inconsistências no trabalho do outro, em busca de respostas.

A ideia de centro postulada por Pamuk origina-se da obra de E. M. Forster (2003), importante escritor inglês. Em ambos os casos, porém, trata-se de um conceito de difícil aplicação ao romance contemporâneo, pois está apoiado em concepções muito rígidas de personagem, espaço e enredo, as quais talvez funcionem bem para o romance tradicional, e nem tanto para o romance atual, cujo “centro” não se encontra senão de forma difusa e inconsistente. Isso talvez explique a crítica de Forster a *Os moedeiros falsos* (2009 [1925]),

romance de Gide que foi um dos primeiros a dobrar o romance sobre si, expondo os mecanismos de composição formal dentro da própria obra, num jogo de espelhos. Sobre Gide, escreve Forster:

O romancista que mostra interesse exagerado por seu próprio método nunca pode ser mais do que interessante; deixou de lado a criação de personagens e nos solicita que os ajudemos a analisar sua própria mente, com a conseqüentemente forte queda da nossa temperatura emocional. (FORSTER, 2003, p. 67)

O trecho merece destaque, pois a descrição que faz Forster é bastante precisa para se referir ao romance de Fuks. A desconfiança exagerada sobre si, o comentário acerca de preocupações metalinguísticas denota o que Forster chama de interesse exagerado pelo método. É verdade, também, que isso transfere o foco da análise dos personagens (ou da trama) para a mentalidade do romancista, mas por outro lado revela uma estratégia de tensão que inscreve o leitor como agente central nesse processo, e faz da desconfiança um motor de transformação da ficção romanesca. É interessante notar como, ao se referir ao romance de Gide, Forster reconhece a vontade de transpor a verdade para o romance, mas indica nessa vontade um perigo:

Quando tentamos traduzir a verdade de uma esfera para outra, seja da vida para os livros ou dos livros para a vida, algo acontece com a verdade: ela dá errado, não de repente, quando o erro poderia ser detectado, mas aos poucos. Aquele longo trecho de *Les faux-monnayeurs* que citamos pode fazer o pássaro voltar à sua sombra. *Não é mais possível, depois dele, continuar aplicando o velho aparato.* (FORSTER, 2003, p. 78, destaque meu)

O que Forster quer dizer, nesse trecho, é que o romance não pode contentar-se apenas com a verdade. Porém, diferentemente do trecho anterior, que vê o romance de Gide de forma negativa, neste o autor inglês reconhece a importância do romancista francês. Ao dizer que não se pode mais continuar aplicando o velho aparato, Forster indica que o que Gide fez foi atestar também a necessidade de se explorar o método, sem se deixar levar apenas pelas preocupações em relação à história. O defeito de Gide, todavia, seria dar peso demais ao método, deixando de lado o trabalho com a imaginação e com a trama. Para fazer um paralelo com Pamuk, Forster vê em Gide um romancista excessivamente sentimental, e chama a atenção para a necessidade de se levar em conta a disposição ingênua.

O que interessa aqui, porém, é que Forster indica a constante necessidade de renovação do romance. Ainda que sua obra seja esquemática em alguns pontos, e muitas de suas definições já tenham caído por terra, certos apontamentos ainda hoje se revelam bastante atuais. Tal como sugeriu Azevedo (2019) para o romance contemporâneo, Forster já expressava a necessidade de o romancista se guiar pela expansão:

Expansão. É esta a ideia à qual o romancista deve apegar-se. Não ao acabamento. Não ao polimento, mas à abertura. Quando a sinfonia termina, sentimos que as notas e as melodias que a integram foram liberadas, e encontraram no ritmo do todo sua liberdade individual. Não pode também o romance ser assim? (FORSTER, 2003, p. 111)

Pamuk, por sua vez, ressalta como o romance pode ajudar a enxergar a vida de novas formas, contribuindo para reflexões mais complexas acerca da realidade: “o romance também revela seu significado profundo através das formas e técnicas que utiliza — pois cada nova maneira de contar uma história ou construir um romance implica olhar a vida por uma nova janela.” (PAMUK, 2011, p. 118). Seja a obra de Pamuk, de Forster, de Foucault, de Piglia, de Sarraute ou de Fuks, o que todas elas enfatizam é a complexidade que a literatura e o romance adquiriram ao longo dos séculos. Se isoladamente elas oferecem apenas algumas pistas para se interpretar a literatura, em conjunto elas conseguem iluminar a contínua transformação que o romance contemporâneo vive.

Considerações finais

No contexto brasileiro, em que já se passaram mais de três décadas após a redemocratização, em que a Lei da Anistia ainda impede um acerto de contas jurídico com o passado, e em que os ecos da ditadura militar dos anos 1964-1985 se fazem ouvir constantemente em diferentes esferas sociais, toda obra cultural que aborda esse período desempenha um importante papel. Apesar dos vários casos de censura, de repressão e de desvalorização da cultura nos últimos tempos, a arte continua a resistir e fornecer novas formas de reflexão sobre o presente e o passado. Ao atuar como contra-discurso, documento de memória e forma de entretenimento, a cultura permite reelaborar o passado, contrapor-se à história oficial e ampliar os debates públicos e privados. Nesse sentido, a literatura se apresenta como um espaço especial, pois alcança leitores e suscita sentimentos que nem a mídia nem a História conseguem provocar.

No âmago da noção de pós-memória encontra-se a transmissão memorial de um evento catastrófico dentro do *locus* familiar, mas como lembra Hirsch (2012), essa transmissão não se restringe ao ambiente privado da família, e se estende ao âmbito afiliativo. Além disso, a literatura, enquanto meio artístico, é capaz de informar, conscientizar e suscitar empatia no leitor. Dessa forma, pode-se afirmar que obras que representam esse processo são instrumentos importantes no combate à cultura do esquecimento brasileira. Apesar das duras críticas recebidas ao conceito de Hirsch, as críticas de Maguire (2017) e Van Alphen (2006) enfatizam a importância de se ter em conta as especificidades do contexto em questão, bem como as particularidades semióticas envolvidas nesse processo. A partir da leitura do *corpus* e de textos teóricos sobre a produção latino-americana, percebeu-se que o subjetivismo empreendido pelos textos pós-memoriais, criticado por Sarlo (2007a), não corrobora uma visão estritamente pessoalizada das ditaduras; pelo contrário, ele reforça a família enquanto agente político no debate sobre a questão. Além do mais, ao representarem os efeitos das ditaduras dentro do seio familiar, esses textos humanizam e “dão corpo” à narrativa historiográfica, que tende a ser mais impessoal. Ao fazerem isso, o alcance desses textos aumenta, e o conhecimento sobre esse capítulo da história se expande.

Enquanto os critérios definidos por Hirsch para definir a pós-memória apoiavam-se nas características específicas desse processo transmissivo, a adoção de critérios oriundos do

fazer artístico podem ajudar a caracterizar melhor esse tipo específico de veiculação memorial. Além do corte geracional, da mediação, da carga subjetiva e afetiva, do investimento criativo e projetivo, a vicariedade se manifesta de forma particularmente expressiva no texto literário. Para além de demonstrar que as memórias pertencem a outro e que se recorre a fatos que não se viveram, a ficção radicaliza essa característica e faz dela um artifício estético. A culpa que Fuks apresenta em relação à representação fracassada obtida pelo trabalho ficcional sublinha a vicariedade de suas memórias, fazendo disso não apenas uma questão puramente memorial, mas uma problemática relevante dentro do contexto de elaboração do passado ditatorial. Há, nesse sentido, a consciência de que uma mudança do tratamento da História deve implicar, necessariamente, em uma mudança na representação textual. Por meio da narração recupera-se o passado (ainda que incompleta e fragmentariamente), mas antes disso, a narração informa e esclarece o passado ao próprio narrador no presente. Narrar aqui significa não apenas reconstruir o passado, mas sobretudo redescobri-lo, colocá-lo em discussão e em movimento no presente.

Por meio das obras de Ludmer (2012), Klinger (2014), Arfuch (2018) e Vidal (2004, 2006), constatou-se que as mudanças experimentadas pelo campo literário latino-americano nas últimas décadas implodiram fronteiras institucionais e estéticas. A tecnologia contribuiu para o surgimento de uma literatura híbrida que explora ao limite os dilemas subjetivos do indivíduo contemporâneo, mobilizando diferentes temporalidades e concepções da história. De certa forma, a literatura do presente está sempre no ímpeto de “tornar presente a ausência”, pois o resultado alcançado pela ficção é sempre insuficiente, e muitas vezes vem acompanhado de um sentimento de fracasso. Porém, esse fracasso é, paradoxalmente, um gancho que para que as narrativas se desenvolvam. Paradoxalmente, porque a assunção da falência representativa se desenvolve em uma empreitada metalinguística, que confere fôlego à trama e reanima a obra. Assim, o desdobramento da literatura sobre si mesma, por meio da exposição de seus mecanismos e da discussão de seus limites, se transforma também em temática textual.

Na esteira do pensamento de Noemi (2016) e Turin (2019), é possível dizer que a literatura assimilou um novo tempo e uma nova velocidade no contexto de financeirização da vida e onipresença do mercado. Ao pautar um novo tempo na conjuntura neoliberal, um tempo mais lento, que possibilita a reflexão sobre o presente e sobre o passado, a literatura se

reveste de força crítica. Ainda que ansiosa e em alguns casos extremamente auto-exigente, como é o caso de *A resistência* (2015), a literatura pauta o tempo do questionamento, e, nos termos de Agamben (2018), pode ser lida como uma escrita da potência, pois encena o ato de criação colocando em xeque a inoperosidade do artista, mobilizando dessa forma as possibilidades de representação artística.

Se narrar uma história não é mais possível sem que a voz narrativa se auto-questione, as estratégias de convencimento direcionadas ao leitor encenam um jogo em que os artifícios literários são tensionados. Nesse sentido, a verossimilhança dá lugar ao paradigma da verdade, e os textos se entregam à referencialidade e ao amplo uso de dados biográficos, colocando em cena a figura do escritor envolto em seus dilemas. A queda do *epos* de que falam Ludmer (2012), Sarlo (2007b) e Adorno (2003) significa um giro da literatura em direção ao sujeito que coaduna com a virada subjetiva experimentada pelas ciências sociais a partir dos anos 1970 e também pela difusão da tecnologia nas décadas subsequentes.

A desconfiança identificada por Sarraute (1956) é radicalizada na obra de Fuks e, em conjunto com a mudança de paradigma da verossimilhança para a verdade, denota uma remodelação do romance tradicional. Como visto com Fuks (2017) e Azevedo (2019), essa inovação consiste na verdade em um retorno ao que o romance significou no seu surgimento, no século XVII, em que a noção de ficção não existia como se passou a conhecer na modernidade. Verdade, sinceridade ou honestidade passam a ser valores pregados pelos romancistas, que complexificam ainda mais o debate a respeito da relação entre realidade, representação e ficção. Apesar das constantes declarações de morte do romance, e não obstante as radicais transformações que ele enfrenta, é fato que o gênero continua bem vivo, provocando inúmeros debates críticos e teóricos.

Embora reduzido, o *corpus* deste trabalho mobiliza esses e muitos outros temas. O romance de Fuks insiste em uma poética da ambiguidade, pois está a todo momento diante de dilemas éticos e estéticos mobilizados pelo narrador. A hesitação entre narrar ou não narrar, entre dar determinado tratamento ou outro a uma questão, entre incluir-se ou não na história etc. são algumas das questões exploradas por *A resistência* (2015). Nesse sentido, o tom consciencioso do narrador Sebastián denota uma literatura de caráter autoexigente, se atualizarmos a terminologia empregada por Perrone-Moisés (2012)⁷⁰, pois traz para o texto

⁷⁰ Cf. “A literatura exigente”. Jornal Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/33216-a-literatura-exigente.shtml>. Acesso em fevereiro de 2020.

literário as ambições do escritor e as transforma em matéria narrativa. A ambiguidade também se faz presente em outros aspectos, como na dualidade entre representação do outro e representação de si, história individual e história coletiva, história dos filhos e história dos pais, distanciamento e aproximação. Para Fuks, resistir é perguntar-se, é questionar-se, é fazer do instante da escrita um momento expandido e dilatado. Pela representação da cena da escrita e pela reflexão íntima presente na voz do narrador, a literatura põe em xeque seus limites, tensiona sua potência e movimenta novos artifícios estéticos.

Nesse contexto, o *corpus* explora também um espaço de memória que permite uma releitura do passado. Ao tematizar a ditadura e seus desdobramentos, ao representar as vítimas de tortura e perseguição, a literatura se faz denunciativa e assume uma tarefa de resistência. Dessa forma, ela se contrapõe ao discurso hegemônico, combate versões oficiais e oferece alternativas de leitura e interpretação do passado, trazendo para o presente discussões urgentes.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo” in *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Henrique Burigo. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

ALCOBA, Laura. *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa, 2013.

ANDERSON, Perry. “Balanço do neoliberalismo” In: SADER, Emir & GENTILI, Pablo (orgs.) *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, pp. 09-23.

ANTELO, Raul. “Postautonomia: passajes” in *Pasajes*, no. 28 (Invierno 2008 - 2009), pp. 10-21, Publicacions Universitat de Valencia.

ARFUCH, Leonor. *La vida narrada: memoria, subjetividad y política*. Villa María: Eduvim, 2018.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: ed. Unicamp, 2011.

ATENCIO, Rebecca. *Memory's turn: reckoning with dictatorship in Brazil*. Madison: University of Winsconsin Press, 2014.

AZEVEDO, Luciene. “Saindo da ficção: narrativas não literárias”. *Caracol*, n. 17, São Paulo, jan/jun 2019.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

BRUZZONE, Félix. *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori, 2008.

CAMILO-PENA, João. “Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: ed. Unicamp, 2003.

CRUZ, Lua Gill da. *(Sobre)viver: luto, culpa e narração na literatura pós-ditatorial*. 2017, 190p. Dissertação (mestrado em Teoria e Crítica Literária). IEL, Campinas.

- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusóe*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2003.
- FOUCAULT, Michel. “Linguagem e literatura” in MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- FREDERICO, Grazielle. *Ausências e silenciamentos: e ética nas narrativas recentes sobre a ditadura brasileira*. 2016, 106p. Dissertação (mestrado em Literatura), UnB, Brasília.
- FUKS, Julián. *Fragmentos de Alberto, Ulisses, Carolina e eu*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2004.
- FUKS, Julián. *A procura do romance*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.
- FUKS, Julián. “A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo” in SAFATLE, Vladimir (org.) et all. *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017.
- FUKS, Julián. “O escritor que não sabia inventar”. Diário Oficial do Estado, Suplemento Pernambuco, s.d. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%c3%a7%b5es-antiores/67-bastidores/1702-o-escritor-que-n%a3o-sabia-inventar.html>. Acesso em: dez. 2019.
- FUKS, Julián. *A ocupação*. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?*. Rio de Janeiro: ed. Codecri, 1979.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: ed. 34, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “O preço de uma reconciliação extorquida”. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- GAMERRO, Carlos. “Tierra de la memoria”, disponível em <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3787-2010-04-11.html>. Acesso em setembro de 2019.
- GALLAGHER, Catherine. “Ficção”. In: Moretti, Franco (org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 629-658.

GIDE, André. *Os moedeiros falsos*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

GUINZBURG, Jaime. “Escritas da tortura”. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

HIRSCH, Marianne. *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: University of Columbia Press, 2012.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Trad. Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KAMENSZAIN, Tamara. *Os que escrevem com pouco*. Trad. Luciana di Leone. Zazie edições, 2019.

KLEIN, Kelvin Falcão. “W. G. Sebald: pós-memória, palavra e imagem”. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 27, n. 2, p. 209-224, 2017.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2012.

KLINGER, Diana. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KOHAN, Martín. *Dos veces junio*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.

KUCINSKI, Bernardo. *K. Relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LEITÃO, Matheus. *Em nome dos pais*. São Paulo: Intrínseca, 2017.

LEJEUNE, Phillippe. *O pacto autobiográfico*. Trad. Jovita Maria Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

LOS Rubios. Direção de Albertina Carri. Buenos Aires, 2003.

LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina*. Trad. Romulo Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2005.

MAGUIRE, Geoffrey. *The Politics of Postmemory: violence and victimhood in contemporary Argentine Culture*. Cambridge: Palgrave Macmillan, 2017.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Trad. Renata Santini. Rio de Janeiro: n-1 edições, 2017.

NOEMI, Daniel. *En tiempo fugitivo: narrativas latinoamericanas contemporáneas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2016.

PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PIGLIA, Ricardo. *Três propuestas para el próximo milênio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de cultura econômica, 2001.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1984.

PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi*. Buenos Aires: Debolsillo, 2019.

PERRONE-MOISES, Leyla. “Stendhal e a era da suspeita” in *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERRONE-MOISES, Leyla. “A literatura exigente”. *Jornal Folha de São Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/33216-a-literatura-exigente.shtml>. Acesso em fevereiro de 2020.

PRON, Patricio. *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva*. Trad. Gustavo Pacheco. São Paulo: Todavia, 2018.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et. al. Campinas: ed. Unicamp, 2007.

SAFATLE, Vladimir. “Do uso da violência contra o Estado ilegal”. In: TELES, Edson;

SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007b.

SARRAUTE, Nathalie. *L’ère du soupçon*. Paris: Gallimard, 1956.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: ed. Unicamp, 2003.

_____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: ed. 34, 2005.

SIMMEL, Georg. “Excurso sobre o problema: como é possível a sociedade?”. in *Sociologia e Antropologia*, Rio de Janeiro, v.03.06: 653 – 672, novembro, 2013.

SPIEGELMAN, Art. *Maus*. Nova Iorque: Pantheon Books, 1980.

STENDHAL. *O vermelho e o negro*. Trad. Raquel Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

TURIN, Rodrigo. *Tempos precários: aceleração, historicidade e semântica neoliberal*. Zazie edições, 2019.

VAN ALPHEN, Ernst. “Second-generation testimony, transmission of trauma, and postmemory” in *Poetics today*. Porter Institute for Poetics and Semiotic, Durham, v. 27, n. 2, p. 473-488, julho 2006.

VIDAL, Paloma. *A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul*. São Paulo: Annablume, 2004.

VIDAL, Paloma. “Memória em desconstrução: da ditadura à pós-ditadura” in *Revista Alea*, v. 8, n. 2, julho-dezembro 2006.

ZAMBRA, Alejandro. *Formas de voltar para casa*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2014.