



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS VERNÁCULAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**RAFAEL GURGEL ALMEIDA**

**VIDA-TEXTO:**  
**ANOTAÇÃO COMO PROCEDIMENTO INESPECIFICADOR EM “A**  
**RESISTÊNCIA” E “O ESPÍRITO DOS MEUS PAIS CONTINUA A SUBIR NA**  
**CHUVA”**

Salvador  
2021

**RAFAEL GURGEL ALMEIDA**

**VIDA-TEXTO:**

ANOTAÇÃO COMO PROCEDIMENTO INESPECIFICADOR EM “A RESISTÊNCIA” E  
“O ESPÍRITO DOS MEUS PAIS CONTINUA A SUBIR NA CHUVA”

Dissertação apresentada à Universidade Federal da Bahia,  
como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação  
em Literatura e Cultura (PPGLITCULT/UFBA) para a  
obtenção do título de Mestre. Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>.  
Mônica de Menezes Santos.

Salvador  
2021

**RAFAEL GURGEL ALMEIDA**

**VIDA-TEXTO:**

**ANOTAÇÃO COMO PROCEDIMENTO INESPECIFICADOR EM “A RESISTÊNCIA” E  
“O ESPÍRITO DOS MEUS PAIS CONTINUA A SUBIR NA CHUVA”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Salvador, 21 de dezembro de 2021.

Banca examinadora

Mônica de Menezes Santos – Orientadora \_\_\_\_\_  
Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil.  
Universidade Federal da Bahia

Júlia Morena da Silva Costa \_\_\_\_\_  
Doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil.  
Universidade Federal da Bahia

Saulo Silva Moreira \_\_\_\_\_  
Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil.  
Unijorge – Centro Universitário Jorge Amado

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Vana Rousseff pelo investimento na universidade pública brasileira.

Tudo no mundo começou com um sim.  
Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida.

Clarice Lispector

A casca da ferida se formando  
A cicatriz na pele do futuro

Gilberto Gil

## RESUMO

Neste trabalho, são lidos os romances “A resistência”, de Julián Fuks, e O espírito dos meus pais continua a subir na chuva, de Patricio Pron, de modo a investigar como os autores apropriam-se de memórias a respeito das ditaduras militares argentina e brasileira, ingressando no que tem sido chamada de “literatura dos filhos” (COSTA; SANTOS, 2016). Para tanto, aciona-se material teórico que problematiza a recuperação historiográfica e a diluição das fronteiras entre real e ficção, tomando especialmente a *Notatio* – conceito estabelecido por Roland Barthes – como dispositivo balizador da inespecificidade nas duas obras (e na própria pesquisa).

**Palavras-chave:** Literatura latino-americana. Literatura contemporânea. Anotação. Inespecificidade. Ditadura Militar.

## ABSTRACT

In this work, are read the novels “Resistance” by Julián Fuks and “My Fathers’ ghost is climbing in the rain” by Patricio Pron, in order to investigate how the authors appropriate memories about Argentina and Brazil military dictatorship - entering what has been called "children's literature" (COSTA; SANTOS, 2016) For this purpose, it triggers written material that questions the historiographic recovery and boundaries dissolution between real and fiction, particularly taking the *Notatio* - concept by Roland Barthes - as indicator mechanism of the non-specificity in both literary work (and in the research itself).

**Keywords:** Latin American literature. Contemporary literature. Notatio. Non-specificity. Military Dictatorship.

## RESUMEN

En este trabajo, se realiza la lectura de las novelas “A resistência”, de Julián Fuks y “El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia”, de Patricio Pron, de modo a investigar como los autores se apropian de memorias a respecto de las dictaduras militares argentina y brasileña, ingresando en lo que ha sido llamado de “literatura de los hijos” (COSTA; SANTOS, 2016). Para eso, se acciona el material teórico que problematiza la recuperación historiográfica y la dilución de las fronteras entre lo real y la ficción, tomando especialmente la *Notatio* – concepto desarrollado por Roland Barthes - como dispositivo que orienta la inespecificidad en las dos obras (y en la investigación).

**Palabras-clave:** Literatura latinoamericana. Literatura contemporánea. Anotación. Inespecificidad. Dictadura Militar.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Boom .....	34
Figura 2	“A traição das imagens”, de René Magritte.....	39
Figura 3	Página 25 de “O espírito dos meus pais continua a subir na chuva” .....	43

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. ....	14
2. ....	16
3. ....	18
4. ....	19
5. ....	20
6. ....	21
7. ....	22
8. ....	25
9. ....	26
10. ....	28
11. ....	30
12. ....	32
13. ....	34
14. ....	36
15. ....	39
16. ....	40
17. ....	41
18. ....	43
19. ....	45
20. ....	46
21. ....	47
22. ....	48
23. ....	49
24. ....	50

25.	.....	51
26.	.....	52
27.	.....	53
28.	.....	55
29.	.....	56
30.	.....	57
31.	.....	62
32.	.....	63
33.	.....	64
34.	.....	65
REFERÊNCIAS	.....	67

## INTRODUÇÃO

Reli-me para escrever esta introdução. E a escrevo diante das necessidades (ou cobranças) do registro acadêmico. Talvez funcione como justificativa (ou *mea-culpa*), mas prefiro tomá-la enquanto negociação.

Aqui, apresento meu trabalho, meus objetos e meu quase-método; ou melhor: aqui, organizarei meu trabalho nesses termos. Assim, talvez eu possa atender às demandas do labor crítico do mesmo modo como espero que as/os leitores estejam disponíveis à minha dicção.

Antes, no entanto, prefiro explicitar o que exatamente estou chamando de *necessidades do registro acadêmico* e *demandas do labor crítico*. Falo de uma formatação textual – a mais comum em dissertações e teses: eu deveria, a princípio, apresentar o objeto, a metodologia através da qual o observo, aventar hipóteses e também algumas conclusões (enriquecendo a fortuna crítica das duas obras lidas e ventilando leituras e operadores possíveis a críticas futuras). Se assim fosse, minha dissertação deveria seguir o fluxo de introdução > desenvolvimento > conclusão, mas o que ofereço aqui é uma série de pequenos fracassos, pequenas tentativas de alçar voo no céu da crítica.

Quanto mais me aproximei dos dois romances – *A resistência* e *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva* –, mais eu me senti em dúvida. Escolhi, portanto, compartilhar não apenas minhas incertezas como também o movimento em direção a elas.

Talvez a minha dissertação seja a busca por uma dissertação.

Quando falo em pequenos fracassos, aciono (e extravio) as proposições de Luciene Azevedo (2017) em seu ensaio *A inespecificidade do romance e a anotação*. Ao deter-se em dois romances de Enrique Vila-Matas, Azevedo propõe que a *Notatio*, noção de Roland Barthes, é o dispositivo provocador de inespecificidade. A Anotação tece uma narrativa onde não mais interessam a continuidade tramada dos fatos, a caracterização densa de personagens ou a distensão sobre acontecimentos – esvaziando a autoridade do livro para provocar algo como uma escrita-instalação: “ela (a *Notatio*) parece sempre lançar sua conclusão para mais adiante, tal como em uma conversa esperamos pelo turno de fala do nosso interlocutor para continuar o diálogo” (AZEVEDO, 2017, p. 66). O (não)romance-anotação, deste modo, se processa no recolhimento de cada vez mais grumos narrativos, reflexões e elucubrações para, a partir desse registro, provocar o ensaio na borda da dicção acadêmica.

Contaminado pelos dois romances que me servem de objeto, esbocei um gesto parecido. Mas, se os narradores-autores fracassam em oferecer respostas convincentes sobre

como as ditaduras militares brasileira e argentina devassaram os seios de suas famílias, meu fracasso é de outra ordem. Nos pequenos grumos (narrativos?, ensaísticos?) desta dissertação, registro meus soluços, minhas hesitações. Ao aproximar-me de duas obras tão esburacadas, que colocam tantas noções em crise (o real, a ficção, a própria literatura), fui também infectado pela crise.

Meu próprio trabalho, portanto, assume o lugar de (não)romance, (não)dissertação.

Partindo deste procedimento notativo – e radicalizando-o enquanto forma de leitura crítica das obras –, investigo a inespecificidade dos dois romances e em que medida podemos tomá-los enquanto documentos de uma memória íntima, extraoficial, que corre afastada dos grandes relatos ordenadores (costumeiramente estabelecidos pelos vencedores). Ao incidir sobre uma nervura tão sensível, surgiram-me perguntas a respeito do fazer literário e da sua potência diante de atrocidades como torturas e desaparecimentos – perguntas que me levaram a outras perguntas, num jogo de espelhamentos infinitos.

E, aproveitando que esta introdução é também espaço para problematização de minhas escolhas investigativas, assumo que a forma do texto não me aconteceu de maneira inocente: se deixei-me infectar, é também porque acredito na anotação, na sua economia quanto às redundâncias tediosas da dicção acadêmica; porque o registro em pausas respeita a dinâmica do meu pensamento.

Ofereço um trabalho comparativo, mas que não pretende tomar as literaturas argentina e brasileira em termos de fixidez regional. Interessa-me, acima de tudo, o escambo capaz de localizar as obras de Fuks e Pron como frutos estranhos, literatura anfíbia produzida em países marcados pelos signos da injustiça e da violência.

Sobre esta capacidade da Literatura Comparada, mobilizo Eneida Maria de Souza:

O nosso caminho teórico pretende conjugar a tradição de culturas nacionais com as estrangeiras - abstraindo-se da concepção estreita de lugares regionalmente marcados - e produzir objetos teóricos que revelem o efeito desconstrutor das relações interculturais. Valendo-se ainda dessa perspectiva analítica, o texto ficcional - ou artístico - assume funções próximas àquelas do texto teórico, podendo ser interpretado como imagem em movimento na qual a rede metafórica é produtora de redes conceituais (SOUZA, 1991, p. 21-22).

Em suma, teoria e ficção tornam-se campos expandidos, contaminando-se *ad infinitum*. Falo em primeira pessoa porque meu corpo no mundo (no Brasil, em 2021) é o laboratório de atravessamentos entre vida e texto.

Instalo (ou tento instalar), através desta dissertação, um espaço para produção de sentidos em conjunto, para que alternemos o turno de fala.

Porque este é um trabalho ainda por fazer.

## 1.

Talvez a pesquisa tenha começado na coincidência de ler *A resistência e Frutos estranhos* ao mesmo tempo, de reconhecer que o espírito da anotação “impulsiona essas obras a evitar a moldura que o Romance – com R maiúsculo – demandaria, com seus momentos articuladores explicativos” (GARRAMUÑO, 2014, p. 14). Mas de que obras estou falando?

Primeiro, *A resistência*, de Julián Fuks, onde um narrador, através de pequenas ingressões no passado, desestabiliza o tal “Romance com R maiúsculo” – sobretudo porque não desenvolve necessariamente um conflito. O que se processa me parece estar mais para uma busca, uma aproximação. E o objeto da procura é o irmão mais velho, adotado quando os pais ainda estavam na Argentina, antes de fugirem para o Brasil e aqui se estabelecerem (noutra ditadura). O interesse do narrador, portanto, é quase que também fazer um inventário de possíveis começos: onde teve início o isolamento do irmão? Foi na distância entre os pais militantes e os pais que aderiram a um modo de vida pequeno-burguês, fora de organizações políticas? Entre o narrador nascido no Brasil e todos os acontecimentos prévios na Argentina? Na distância resistente que a língua coloca entre vida e texto?

Talvez seja ao redor desta última pergunta que Fuks inicie:

Meu irmão é adotado, mas não posso e não quero dizer que meu irmão é adotado. [...] Poderia empregar o verbo no passado e dizer que meu irmão foi adotado, livrando-o assim do presente eterno, da perpetuidade, mas não consigo superar a estranheza que a formulação provoca (FUKS, 2015, p. 9).

O segundo romance aqui lido é *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva*, de Patricio Pron. Neste, o narrador começa contando que lembra pouca coisa dos oito anos em que viveu na Alemanha. As drogas (receitadas por um psiquiatra) fez com que guardasse imagens imprecisas e aparentemente desconexas, como a porta do consultório, os quartos em que viveu e a neve entrando nos sapatos. Num dia de agosto de 2008, telefona para a família na Argentina e descobre que o pai está desacordado num hospital. Em decorrência da notícia, volta para casa e percebe subir à consciência algumas lembranças de não-pertencimento (anteriores à década em que esteve longe).

De volta à casa dos pais, contempla a estante de livros e vê não aquilo que os pais leram, mas o que lhes faltou: “Autores ausentes na biblioteca dos meus pais: Bullrich, Silvina; Guido, Beatriz; Martínez Estrada, Ezequiel; Ocampo, Victoria; Sabato, Ernesto.” No entanto o movimento é também de, pouco a pouco, recuperar os ideais de uma geração: “Palavras que provavelmente mais aparecem nos livros da biblioteca dos meus pais: tática, estratégia, luta, Argentina, Perón, revolução” (PRON, 2018, p. 28). Percorrendo esses rastros, chega ao escritório do pai e encontra uma pasta com vários recortes de jornais. Assim descobre que, em seus últimos dias acordado, o pai esteve obcecado pelo desaparecimento de um homem até então desconhecido ao narrador: Alberto Burdisso.



2.

Mas este começo, a coincidência de ler *Frutos estranhos* e *A resistência* ao mesmo tempo, me parece mentiroso. Acho que meu interesse começou muito antes, quando eu tinha uns 10 anos de idade e assisti a *Zuzu Angel*.

Aquilo me causou uma impressão muito forte, fiquei horrorizado, tinha pesadelos – e as cenas de tortura não são muito gráficas, pelo menos não lembro de serem. Mas a partir dali me veio uma pergunta: Por quê? Por que isso um dia foi possível? E hoje a pergunta é outra: por que continua sendo possível, sobretudo à população negra em estado de sítio nas favelas, onde o poder desaparecedor nunca deixou de agir?

Talvez tenha começado lá, porque fui formando uma constelação de leituras – *Anos Rebeldes*, *O que é isso companheiro?*, *Seu amigo esteve aqui*, entre outros.

Mas há o mais mentiroso de todos os começos, que é o ano de 2016 – o golpe que parece ter nos jogado neste umbral de horrores: Marielle, fake news, pós-verdade, eleição de Bolsonaro, pandemia, 1.262 mortos nas últimas 24 horas. E enumero os eventos a partir de um lugar cheio de ódio. De um lugar onde, enquanto pessoa que escreve, elaboro e organizo meu pessimismo.

Enfim: inventariar começos me ajuda justamente a eleger um ponto, a entender que, enquanto pesquisador, é inevitável, vou escolher um lugar de partida e dele traçar linhas possíveis, falar de método, de objetivo, dessas coisas que você, leitor ou leitora, vai me cobrar. E falar em começo, em escolher essa mentira, me faz pensar em ficção

O assassinato de Marielle, a eleição de Bolsonaro, as manifestações antidemocráticas e a pandemia são eventos factíveis, observáveis. Mas arbitrariamente escolhi um começo. Não seria isto fazer ficção? Tateando uma resposta, aciono Saer quando propõe que

a ficção não pede para ser crível enquanto verdade, e sim enquanto ficção. Esse desejo não é um capricho de artista, mas a condição primeira de sua existência, porque somente sendo aceita como tal é que se compreenderá que a ficção não é a exposição romanceada de tal ou qual ideologia, e sim um tratamento específico do mundo, inseparável da matéria de que trata. [...] A ficção se mantém à distância tanto dos profetas do verdadeiro quanto dos eufóricos do falso (SAER, 2012, p. 3).

Portanto a ficção não está interessada em incursionar no conflito entre verdade e mentira, mas justamente em torná-lo sua matéria, moldando-o à sua maneira (SAER, 2012, p. 5). Ela é uma especulação, uma tentativa de organizar o que alcanço do mundo, de dar sentido a narrativas que estão além de mim (como quase tudo está, inclusive eu mesmo). Num trabalho acadêmico, escolhas também são feitas para construção de um discurso que, embora possa ter status de verdade, não é.

### 3.

(Alguns) autores que li: Aleida Assmann, Alejandro Zambra, Beatriz Sarlo, Bernardo Kucinski, Caio Fernando Abreu, Carla Akotirene, Chico Felitti, Conceição Evaristo, Cristina Chacel, Diamela Eltit, Diana Klinger, Djamila Ribeiro, Eurídice Figueiredo, Eneida Souza, Fernando Gabeira, Florencia Garramuño, Gabriela Alguerre, Gal Costa, Gilberto Braga, Gilles Deleuze, Hayden White, Ivan Jablonka, Ivone Benedetti, Jean Starobinski, João Silvério Trevisan, Joca Reiners Terron, Josefina Ludmer, Juan José Saer, Judith Butler, Júlia Morena Costa, Julián Fuks, Karina Sainz Borgo, Lívia Natália, Luan Queiroz, Lucas Figueiredo, Luciene Azevedo, Maggie Nelson, Marcelo Rubens Paiva, Marcos Tolentino, Maria Pilla, Maria Rita Kehl, Mario Benedetti, Matilde Campilho, Michel Foucault, Mônica Menezes, Natália Borges Polesso, Paloma Vidal, Patricio Pron, Pedro Almodóvar, Rafael Gurgel, Regina Dalcastagnè, Reinaldo Laddaga, Ricardo Lísias, Ricardo Piglia, Roberto Bolaño, Roland Barthes, Saulo Silva Moreira,

#### 4.

O narrador de *O espírito dos meus pais* conta do procedimento distraído que realizava na Alemanha, duas décadas após a ditadura: traçar caminhos imaginários, sempre em direção contrária ao trânsito.

Quando volta para a Argentina e encontra a tal pasta, volta-lhe à memória não apenas o medo que sentia, mas todas as interdições que tinham por objetivo lhe proteger: ele não devia levar outras crianças à sua casa ou chutar caixas de papelão na rua; andava sempre com uma plaquinha onde estavam escritos nome, endereço, telefone para contato e tipo sanguíneo; se algum veículo parasse a seu lado, devia gritar o próprio nome o mais alto possível.

E essa imagem, de caminhar em direção contrária ao trânsito (já distante do fato), me parece revelar daquilo que não se consegue abandonar, mesmo que não se tenha uma noção muito precisa do que é.

Tendo nascido em 95, após a “redemocratização”, esta é uma imagem com a qual me identifico.

Quando olho para quem dirige os carros, vejo os mesmos homens – velhos, brancos, homofóbicos, escravocratas e racistas. Vejo as mesmas caras anti-povo criminalizando estudantes, sindicalistas e movimentos sociais. Vejo que pretos e pobres continuam sendo assassinados à queima-roupa, desaparecendo nas favelas e periferias do país. Vejo que indígenas seguem perdendo suas terras para o agronegócio.

Sinto que ainda preciso gritar se algum veículo parar ao meu lado.

## 5.

Por outro lado, o narrador de *A resistência* ensaia na primeira nota sobre como referir-se ao irmão – adotado ou adotivo? Caminha à borda da palavra, enfrenta o abismo que ela encerra. “Meu irmão é adotado, mas não quero reforçar o estigma que a palavra evoca, o estigma que é a própria palavra contida em caráter. Não quero aprofundar sua cicatriz e, se não quero, não devo dizer cicatriz” (FUKS, 2015, p. 9).

A inquietação me parece justo a de que o caráter contido nas duas palavras provoca ainda outra pergunta – como o irmão chegou até sua família? –, e para respondê-la seria preciso imaginar um galpão gélido, amplo e sombrio, mãos agarrando um menino franzino pela panturrilha, botas estrondando contra o piso e o choro de uma mãe em agonia. O narrador adentra uma cena espectral e especulativa de onde constrói a narrativa de que seu irmão, no seio de sua família, significa uma mulher em ruína (a mãe que tem o filho arrancado em uma prisão militar).

Seria (o irmão) um neto da Praça de Maio?

## 6.

Diferente dos narradores de *O espírito dos meus pais* e *A resistência*, não herdo quase nenhuma narrativa sobre a ditadura. Um tio-avô teve de se exilar, mas é uma história que não me parece guardar enfrentamento ideológico. Ele era marinheiro (ainda está vivo, mas aposentou-se). Quando o visitei no Rio de Janeiro, há 10 anos, me mostrou uma foto em preto-e-branco em que olha para a câmera com a Casa Branca ao fundo; viajou para Washington a serviço da Marinha. Até onde sei, nunca passou de cabo na hierarquia militar, portanto não devia ter qualquer participação relevante no serviço de inteligência. Não esteve entre os que mandavam, mas entre os que obedeciam. Pelo que conta minha avó, sua irmã, um dia o rosto dele apareceu nos cartazes de “terroristas procurados” pelo Rio de Janeiro. Minha avó nunca morou no Rio e, se soube desses cartazes, foi provavelmente por cartas ou telefonemas de meu tio anos mais tarde. Eu pergunto se ele estava em organização política, se foi comunista, e ela afirma categoricamente que sim, apesar de eu não perceber muito mais que especulação na sua fala. De todo modo, meu tio teve de fugir primeiro, seguido pela esposa com o filho recém-nascido. Instalaram-se em Montevideú. O Uruguai é uma escolha que também me causa estranheza, afinal, se a mudança ocorreu a partir de 1973, nossos vizinhos já estavam sob ditadura militar. E então me lembro que os pais do narrador de Fuks vieram da Argentina para o Brasil. Talvez fosse um movimento comum, já que não se tinha muita escolha. Talvez numa ditadura vizinha houvesse como passar despercebido.

Meu tio voltou para o Rio após a Anistia, conseguiu aposentar-se pela Marinha e no ano de 2018 declarou apoio a Jair Bolsonaro.

## 7.

Há duas noites li um ensaio de Cristóvão Tezza intitulado *A ética da ficção*. Eu queria desfazer uns nós, porque o texto de Saer, apesar de desatar alguns, cria outros. Mas acho que este é o movimento de quem se acerca de uma noção tão esburacada. Parece que se está sempre tateando, se aproximando, sem nunca capturá-la.

Na terceira página eu já estava engolido por aquelas reflexões, mas engolido de maneira que ficou muito pouco do crítico e eu lia como quem lê um oráculo. Não estou dizendo que Tezza é um mago a quem uma iluminação divina desceu, mas ele conseguiu uma dicção capaz de acolher o mistério. Ele assume que é tentador, quando se tenta separar a escrita de ficção de outras – como a científica ou publicitária –, falar no escritor como um tradutor de algo pré-linguagem.

Dito desta forma, pode parecer que se trata de uma espécie de magia, uma imagem que ressoa a visão popular do artista criador: o escritor fecha os olhos, entrega-se à inspiração, e as palavras lhe brotam dos dedos como se caídas do céu da arte. É o imaginário da *revelação*, que tem uma grande presença na nossa vida. Mas, para que isso seja verdadeiro (neste texto estou aqui no papel do cientista, não do artista), seria preciso que o mundo extraordinário dos significados estivesse inteiro fora de mim, sendo eu apenas um mensageiro. [...] Mas, não me iludo: é apenas impressão (TEZZA, 2017, p. 63).

Para Saer, o ficcionista não entra no conflito entre “verdade” e “mentira”, mas o molda à sua maneira, dando-lhe um tratamento específico. Para Tezza, a ética da ficção provavelmente diz respeito a afastar-se, olhar de fora, olhar para o outro, mesmo que o outro seja si mesmo. Mas uma outra resposta possível me parece mais objetiva e Tezza também a oferece no seu ensaio: não abro um livro de História com o mesmo corpo de quando abro um livro de histórias.

[...] não há escrita sem um leitor que a determine; ele é o interlocutor secreto do texto, a sua sombra, o seu fantasma. Partilhamos com ele, desde o primeiro segundo, uma gramática comum, palavras comuns, sentidos comuns; a escrita mantém, neste primeiro momento, a particularidade essencial da nossa fala, que é a presença determinante do ouvinte, a sua inescapável natureza social. É primordialmente para ele que falamos, não para as estrelas (TEZZA, 2017, p. 54-55).

Portanto não interessa o quanto de verdade ou mentira há no texto, interessa a ficha catalográfica, a estante em que ele fica na livraria. Parece-me simplista. E

provavelmente é. Mas acho importante aceitar o que é simples. No entanto, trazer o leitor à cena também coloca outros problemas, sobretudo quando penso nos dois romances que, aqui, leio comparativamente: a que serve a incursão no “real” ou na disputa entre “real” e “ficcional”? Por que, por exemplo, no romance de Pron, há reproduções de matérias do *El Trébol*? O que o “real” faz ali, num livro que a ficha catalográfica chama de “ficção argentina”?

Você me diria que não é o “real”, que é uma edição, uma curadoria do autor – para provocar algum efeito?, para trazer “credibilidade”?

Sim, sei que é um “real” editado, sei que entre os acontecimentos “factíveis” e as páginas que leio existe um escritor. Mas, ainda assim, por que o real?, por que não a pura fantasia? Será que é mesmo o lugar-comum da escrita-denúncia? Mas por quê?, que força tem a literatura diante do desaparecimento, da tortura, das botas estrondando contra o piso, de uma mãe gritando em agonia? .

A este respeito, antes de qualquer coisa, Derrida desobriga a literatura de uma “função crítica” ao propor que isto a limitaria – atribuindo-lhe uma missão, dando-lhe sentido, finalidade, programa ou ideal regulador (DERRIDA, 2014). E, talvez, se a literatura nos interessa, é por sua (quase) absoluta liberdade.

Falar em liberdade, no entanto, me colocaria em outro problema (não conseguiria deixar de me perguntar o que é ser livre e se existe alguma entidade no mundo inteiramente alheia a agenciamentos de outrem, às garras da censura ou qualquer forma de poder repressor). Não acho que a literatura é livre (de preconceitos, censores, ideologias ou vaidades), por isso, suplemento mais uma vez com Derrida: a literatura é o espaço do *tudo por dizer*, da pura possibilidade. E creio que neste *por vir* dê-se o encontro capaz de suspender origens temporais e espaciais, capaz de produzir desejo através e para o texto, envolvendo leitores-escritores numa maquinaria textual de fabricação infinita: o texto fazedor de ecos, infinitamente enxertado de sentido (infectado e infectante de outros textos).

O “real” em livros como *A resistência* e *O espírito dos meus pais*, portanto, não me parece confundir-se com documentarismo, pois mobiliza o tempo todo a intervenção naquilo que é encenado ficcionalmente – uma intervenção, volto a dizer, isenta de qualquer obrigação pedagógica, mas que, ainda assim, não deve ser encarada ingenuamente, justamente por que engendra um pacto distinto: cria “uma arena de comprometimento com seus participantes, uma ética relacional intensa”, estabelecendo



“espaços de coparticipação dos sentidos instaurados em cena e atuantes no mundo” (COSTA, 2019, p. 44).

O real ou os efeitos de real produzidos pelos romances instauram um espaço de mobilização dentro do ambiente ficcional, possivelmente na tentativa de diminuir o distanciamento de quem lê (distanciamento decorrente de um pacto que prevê a experiência segura, aquela experiência fixada na rigidez da ficha catalográfica). Ou seja: ainda que os livros acionem elementos capazes de provocar um efeito de realidade, o horizonte é sempre a ficção. Horizonte não como limite, mas como infinita possibilidade.

**8.**

Outro detalhe importante é que perguntei à minha mãe se ela também lembra da foto em frente à Casa Branca. Ela disse que não.

## 9.

Voltando à ficção no seu tratamento da disputa entre “verdadeiro” e “falso”, no epílogo de *O espírito dos meus pais*, Pron conta que embora “os fatos narrados neste livro sejam essencialmente verdadeiros, alguns deles são produto das necessidades do texto ficcional” (PRON, 2018, p. 158). Não consigo deixar de me perguntar quais seriam essas necessidades, o que especificamente a ficção mobiliza que um ensaio, artigo, memória, diário ou texto jornalístico não mobilizaria? Textos que “relatem” acontecimentos observáveis também não acionam estratégias “romanescas”? Lembrome daquele trecho de Hayden White:

Toda história precisa submeter-se tanto a padrões de coerência quanto a padrões de correspondência se quiser ser um relato plausível do “modo como as coisas realmente aconteceram”. [...] Uma simples lista de afirmações existenciais singulares, passíveis de confirmação, não indica um relato da realidade se não houver alguma coerência, lógica, ou estética que as ligue entre si. Da mesma forma, toda ficção deve passar por um teste de correspondência (deve ser “adequada” como imagem de alguma coisa que está além de si mesma), se pretender apresentar uma visão ou iluminação da experiência humana do mundo (WHITE, 1994, p. 138).

Algumas considerações de White em *Trópicos do discurso* são bastante polêmicas, mas chamam atenção para algo de especial importância a quem se interessa pelo trabalho com a palavra: não há como concatenar episódios, ainda que reais, sem pensar no estabelecimento de sentidos, numa lógica ordenadora, justamente porque não há fato que fale por si, sem mediação. O historiador, o romancista, o poeta, o biógrafo, aquele que escreve diários e memórias, todos estão manejando com o real a partir da representação.

Neste sentido, Ivan Jablonka me parece adensar a discussão quando propõe que no “terceiro continente” (JABLONKA, 2017) – ou seja, a zona cinzenta em que figuram as “ficções da realidade” – há trabalhos poéticos e ficcionais acionando abordagem e método na mesma medida em que incursões históricas estariam mobilizando procedimentos “da ficção”. Ou seja, a escrita de um romance certamente pode prescindir de uma pergunta norteadora, da incursão em arquivos, das entrevistas com testemunhas e de outras tantas necessidades do texto “histórico”. Essa divisão, portanto, é muito mais social do que necessariamente revela alguma essência dos textos. E leva-nos de volta à

proposição de Tezza: o leitor. Sem a sua interferência, sem as suas intenções na aproximação com o texto, não há distinção (formal) possível. Ou há?

## 10.

Como escrevi na nota de número 4, caminhar em direção contrária ao trânsito, tal qual o narrador de *O espírito de meus pais continua a subir na chuva*, é uma imagem com a qual me identifico. Não por que eu veja uma repetição anacrônica de 64 ou 77, mas porque é inevitável que eu esteja atravessado pelo meu próprio tempo. Não posso (e não desejo) fazer uma leitura que não implique o *agora*, ainda que essa autorreflexão coloque diante de mim (como já dito) o risco de um trabalho autoindulgente, que pouco oferece à fortuna crítica do tema. Assumo, aqui, o lugar de um escritor anfíbio, pois, a olhos mais tradicionais, possivelmente meu trabalho não serve nem como crítica e nem como arte. Sobre tal caráter da produção brasileira (que tomo a liberdade de estender à argentina, ao menos diante da leitura de *O espírito dos meus pais*), Silviano Santiago propõe que o escritor

tem a visão da Arte como forma de conhecimento, tão legítima quanto as formas de conhecimento de que se sentem únicas possuidoras as ciências exatas e as ciências sociais e humanas. Ele tem também a visão da Política como exercício da arte que busca o bom e o justo governo dos povos, dela dissociando a demagogia dos governantes, o populismo dos líderes carismáticos e a força militar dos que buscam a ordem pública a ferro e fogo (SANTIAGO, 2004, p. 72).

Neste sentido, volto à conclusão da nota de número 7: não posso encarar ingenuamente a intervenção que livros como os de Fuks e Pron mobilizam no que é encenado. As literaturas brasileira e argentina não têm um programa pedagógico ou compromisso com a documentação de eventos coletivamente traumáticos (ao menos não em sua totalidade), mas esta me parece uma inclinação inevitável na medida em que requerem “a lucidez do criador e também a do leitor, ambos impregnados pela condição precária de cidadãos numa nação dominada pela injustiça” (SANTIAGO, 2004, p. 69); a política contamina a arte que contamina a crítica que contamina a política: não desejamos a obra somente em suas dimensões estilísticas e técnicas, pois a literatura, em países como Brasil e Argentina, é também veículo de contestação.

O que Tio Guido revela de mim? Provavelmente que 64 não me legou uma dor no espaço privado. Tio Guido não está me passando um bastão: eu me apropriei. E talvez este seja o trabalho da minha geração. Desta geração que cresceu no “país do futuro”,

fome zero, 7ª economia mundial e ciência sem fronteiras. Dos anos 2000, quando a gente cresceu acreditando que podia tudo.

Fizemos nosso castelo. Ele ruiu. E é sobre isto (também) que quero contar.

## 11.

A desestabilização de fronteiras entre mídias, linguagens artísticas e formas de discurso não é algo novo para os estudos literários, mas tais discussões têm se apresentado de forma profícua na atualidade. Florencia Garramuño, por exemplo, propõe que a inespecificidade lança a literatura para uma zona em que vale mais pelo que diz de conflitos sociais e existenciais, habitando um espaço fora do livro (GARRAMUÑO, 2014). Esses textos – continuamente enxertados de sentido em feiras literárias, tuítes, resenhas no instagram e outras modalidades discursivas – permitem ao autor (e aos leitores) confrontá-los com o real. Mas não se trata apenas de interpretar ou conjecturar sobre um fechamento para passagens em aberto, e sim de apropriar-se do livro para intervir coletivamente: mais do que documentar, talvez o desejo dessa literatura seja produzir utopias. Neste sentido, as palavras estão “más allá de quien escribe y también más allá de quien lo lee, pero también más allá de la literatura misma, en el mundo, como las palabras de una carta que puede o no llegar a su destino”<sup>1</sup>. (VIDAL, 2014, p. 121)

No entanto, mesmo não estando diante de uma novidade formal, percebo diálogos procedimentais nessa “literatura dos filhos”. Não diria que se trata de um novo gênero, mas de uma constelação de textos que nasce justamente do caráter anfíbio das literaturas produzidas abaixo da Linha do Equador: os filhos daqueles que fracassaram em defender democracias na segunda metade do séc. XX encontram, na ficção, a oportunidade de re-encenar suas infâncias e elaborar – num movimento ensaístico – sobre os destinos de suas famílias e suas nações; o privado tornando-se público e vice-versa (em mais um gesto de contaminação).

O percurso escolhido por Fuks e Pron é muito próximo, por exemplo, de Alejandro Zambra em *Formas de voltar para casa* (2014); nele também encontro um narrador que escrutina a infância e as escolhas dos pais (na ditadura chilena) num registro pouco distensivo, recusando a descrição pormenorizada de lugares, personagens e cenas, investindo em reminiscências.

[...] la idea es provocar una catarse mnemónica a través de la tragedia, sino más bien, pensar en como hacer subversivas estas cicatrices que

---

<sup>1</sup> “[...] além de quem escreve, e também além de quem lê, mas também além da própria literatura, no mundo, como as palavras de uma carta que pode ou não chegar a seu destino” (tradução nossa).

marcan estos sujetos, sobretudo sus memorias: las de quien vivió en tiempos de represión y solo tardiamente desarrolló la consciencia de que estaba bajo una dictadura, pero siente todos los impactos éticos y estéticos en el discurso político y literario que se construye todavía en tiempos actuales (COSTA; SANTOS, 2016, p. 354).<sup>2</sup>

Ou seja, os narradores apropriam-se da experiência dos pais não necessariamente para acertar as contas, mas para construir o próprio discurso, para inserir-se no debate.

Posso dizer, então, que Fuks, Pron e Zambra realizam um testemunho do próprio tempo a partir do que recolhem no passado?

---

<sup>2</sup> “[...] a ideia é provocar uma catarse mnemônica através da tragédia, mas também pensar em como fazer subversivas as cicatrizes que marcam esses sujeitos, sobretudo suas memórias: as de quem viveu os tempos de repressão e apenas tardiamente desenvolveu a consciência de que estava sob uma ditadura, mas sente todos os impactos éticos e estéticos no discurso político e literário que se constrói ainda em tempos atuais” (tradução nossa).



## 12.

Será que a pergunta é mesmo por quê? Por que o real?, por que não a pura fantasia? Será que meu trabalho de crítico mobiliza a entrada em algo anterior ao texto, como se procurasse intenções? Não acho que é neste sentido que problematizo o real, mas, antes de tentar responder, quero voltar ao ensaio de Tezza, ao momento em que ele fala de *reapresentação*. Porque esta, querendo o escritor ou não,

criou uma outra coisa. O real inchou; depois de escrito, ele está maior do que era; ele é a coisa em si mais o que escreveram dela. O que impressiona na escrita é que sua intervenção – que é fátua e volátil quando ao simples sabor da voz – permanece, acrescenta-se ao objeto representado e ali fica. Quem quer que toque novamente o objeto tocará o objeto e mais o que dele já disseram (TEZZA, 2017, p. 52).

Sim, compreendo que *representar* guarda um jogo entre semelhança e similitude – no qual vou me deter mais adiante –, mas isto vale para qualquer objeto que maneje com a representação – e, convenhamos, estamos falando da maioria esmagadora das obras de ficção, porque ninguém abre um livro acreditando em tudo que lê; se assim fosse, viveríamos num mundo quixotesco, no qual enxergaríamos um gigante onde há um moinho. O que percebo em *A resistência* e *O espírito dos meus pais* é uma especificidade no tratamento do real, especificidade que vai além da simples aproximação temática.

Como dito antes, Pron afirma que a maior parte dos acontecimentos narrados aconteceram “de verdade”, e Fuks faz o mesmo movimento. A título de exemplo, seguem três citações – a primeira, trecho de *A resistência*; as duas seguintes, partes de entrevista concedida por Fuks para Alessandro Giannini do portal online d’O Globo:

Na noite passada meus pais leram o livro que lhes enviei, enganaram a insônia com estas páginas, por algum tempo estiveram depurando o que poderiam comentar, como lidariam com esta situação um tanto exótica. É óbvio que não podem fazer observações meramente literárias, ambos ressaltam como se quisessem se desculpar, durante toda a leitura sentiram uma insólita duplicidade, sentiram-se partidos entre leitores e personagens, oscilaram ao infinito entre história e história. É estranho, minha mãe diz, você diz mãe e eu vejo meu rosto, você diz que eu digo e eu ouço minha voz, mas logo o rosto se transforma e a voz se distorce, logo não me identifico mais (FUKS, 2015, p. 134).

— Meu irmão nasceu em 1976, na Argentina. Meus pais o adotaram e vieram para cá. Meu pai queria ir ao México para retomar a militância, enquanto a minha mãe queria ficar no Brasil para ter uma vida estável. Depois, eles resolveram voltar à Argentina, quando eu tinha 6 anos. Vivi lá com eles dois anos, fui alfabetizado em espanhol. Era um momento tenso de disputa política, mas meus pais não se adaptaram e voltaram para cá — contou Fuks, de 35 anos, comentando os paralelos entre o seu novo romance e a sua própria biografia. (GIANNINI, 2016)

— Parece-me que acabei criando um mecanismo interessante para realizar uma reflexão mais profunda. Não tive como principal preocupação a reconstrução de fatos históricos com precisão, mas, em vez disso, trabalhei em cima de impressões pessoais e reações ao que aconteceu — afirmou. (GIANNINI, 2016)

No primeiro trecho, os pais – ou suas *reapresentações* – percebem-se numa trama de espelhamentos infinitos. Identificam-se com as versões romanceadas, mas só até certo ponto. A mãe flagra a distorção. Porque é como se a imagem voltasse a ela, referente original, apenas contorno. Casca.

Não, não é bem isso. Há conteúdo no desenho. Mas com evidente interferência de Fuks. E tem as outras várias mães que se formarão na apreensão dos leitores, desenhos que, para a maioria, não contam com o referente original.

O movimento torna-se ainda mais nítido na entrevista: no primeiro trecho, ele conta da parte de sua biografia que reconhecemos no romance (a Argentina, os pais, o irmão, a fuga), mas também daquilo que nem aparece (o México, o retorno, a alfabetização em espanhol); no segundo, Fuks assume que o rio corre sobretudo para a ficção e para o esboço de um lugar mais especulativo do que de recuperação historiográfica.

Portanto essa coisa que *quase* tocamos (nem real nem pura invenção), (de)forma-se naquele lugar espectral de que já falei. Lugar entre leitores e escritor. Lugar onde espíritos ainda sobem na chuva. Lugar de especulação.

### 13.

Lá em 2014, em meados de agosto (lembro que estava de férias), um colega me chamou para participar de um curta-metragem. Não atuando, mas para cuidar de questões técnicas atrás das câmeras (apesar da minha absoluta inexperiência) – o que me deixou animadíssimo! Não foi um trabalho dos mais complexos: fui o assistente de som, segurava o *boom*.

Figura 1: Boom.



Fonte: lojaoptisom.com.br

Em *Sexto Sentido*, o clássico de Shyamalan, uma cena ficou célebre por um erro técnico onde justamente o *boom* aparece. Nunca assisti ao filme, sei disso por causa do narrador de *Espera passar o avião* (2018), romance de Flavio Cafiero. Mas, voltando: eu tinha que segurar o *boom*. E nunca assisti ao curta pronto, portanto não sei se o deixei aparecer.

Lembro de acordar bem cedo e pegar um Vale dos Rios – R4 para um prédio no Corredor da Vitória, onde estava o apartamento que serviu de locação. Era um prédio simples (para os padrões do lugar). Tinha portaria, playground, elevador e garagem para um carro. Mas a vista.....

O apartamento ficava virado para os fundos – ponte, portanto –, com uma vista majestosa para a baía de todos os santos.

Foi nesta ocasião que aprendi a mágica da captação de som. No final das gravações, Roberto pediu que todos fizéssemos silêncio absoluto para que o diretor de som registrasse esse *ruído branco* – o “som ambiente”, por assim dizer.

Ainda que praticamente imperceptível à maioria desatenta de nós, esse ruído é como uma linha invisível costurando os *takes*: quando há cortes numa mesma cena, por exemplo, o ruído branco está ali embaixo possibilitando que a montagem nos pareça contínua – o que fica mais perceptível justo em gravações amadoras, quando é nítido que, a cada corte, a trilha de áudio muda abruptamente (e nos lança para fora do filme). Porque a suspensão da descrença pede que sejamos cada vez mais capturados pelo que se conta em tela e prestemos cada vez menos atenção a aspectos técnicos. Só então a mágica acontece. E nos emocionamos.

Mas, na leitura de “Espera passar o avião”, descobri outra coisa a respeito desse truque: num dado momento o protagonista – que é justamente diretor de som – lembra que precisa captar os sons de Copacabana. As gravações do curta no qual está trabalhando estão acontecendo na Gávea, mas ainda assim o *ruído branco* precisa ser capturado em Copacabana. Porque o roteiro diz que o apartamento é em Copacabana. E nós precisamos ouvir Copacabana. Foi então que percebi, com espanto, que nossos ouvidos são mais sensíveis do que parecem: sabemos distinguir o som da montanha do som do mar. Parece óbvio, claro que sabemos!, só que eu jamais imaginaria o quanto isso faz diferença num filme.

O *ruído branco*, portanto, é essa cama. Melhor: essa manta nos envolvendo, diretor e público, num mesmo espaço espectral, como que numa névoa invisível pairando entre a tela e os espectadores.

A partir de agora, chamarei de *ruído branco* esse mesmo espaço produzido entre escritor e leitores – esse ao qual tenho retornado desde o início do texto. O lugar espectral, de silêncios gordos continuamente nutridos de especulação.

## 14.

Para Marcos Tolentino, o retorno à democracia após a última ditadura militar argentina (iniciada em 1976) colocou a figura do desaparecido numa posição de centralidade nos debates sobre memória e justiça – debates que a recuperaram “através de uma multiplicidade de discursos, práticas e estratégias” (TOLENTINO, 2012, p. 51). Neste sentido, quando Pron aciona o desaparecido, ainda que narrativamente situado em 2008, parece-nos mobilizar uma série de aparatos simbólicos capazes de provocar em quem lê a lembrança de um tempo e as disputas que o sucederam, principalmente porque os ataques aos direitos humanos cometidos pelas forças oficiais formaram parte significativa da opinião pública:

A partir de 1995 se abrió un nuevo período, a partir de la confesión televisiva del oficial retirado de la armada, Adolfo Scilingo, sobre su participación en los “vuelos de la muerte”, que contribuyó a que la cuestión adquiriera nuevamente centralidad para la opinión pública. Se le sumaron posteriormente otros acontecimientos relevantes, como la autocrítica del entonces comandante en jefe del ejército, el comienzo de los juicios por la verdad y de los juicios por apropiación de niños durante la dictadura militar, el nacimiento de la agrupación H.I.J.O.S., la nulidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, la proliferación de monumentos, películas, documentales y libros, la creciente magnitud de los actos de conmemoración del 24 de marzo, entre otros. Todo esto configuró un “boom de la memoria” en la medida en que el pasado dictatorial ocupó un lugar siempre destacado en la escena pública (LVOVICH; BISQUERT, 2008, p. 13).<sup>3</sup>

A transição do regime ditatorial para a democracia provocou, tanto nas produções artísticas quanto na crítica, a preocupação com a restituição de humanidade às vítimas. Para Cynthia E. Milton, a arte produzida a partir de um passado fraturado torna-se não apenas o lugar do testemunho, mas também da transmissão de memória, possibilitando que quem não viveu diretamente tais acontecimentos se aproprie e os reconheça com maior empatia (MILTON, 2018, p. 19) – um espelho do que ocorre no romance de Pron.

---

<sup>3</sup> “A partir de 1995 abriu-se um novo período, através da confissão televisiva do oficial aposentado do exército, Adolfo Scilingo, sobre sua participação nos ‘voos da morte’ – o que contribuiu para que a questão novamente adquirisse centralidade na opinião pública. Somaram-se posteriormente outros acontecimentos relevantes, como a autocrítica do então comandante do exército, o começo dos julgamentos pela verdade e pelo sequestro de crianças durante a ditadura militar, o nascimento do grupo H.I.J.O.S., a nulidade das leis de Obediência Devida e Ponto Final, a proliferação de monumentos, filmes, documentários e livros, a crescente magnitude dos atos de comemoração ao 24 de março, entre outros. Tudo isso configurou um ‘boom da memória’ na medida em que o passado ditatorial ocupou um lugar sempre de destaque na cena pública” (tradução nossa).

Na segunda parte de *O espírito dos meus pais*, o narrador percebe uma simetria entre as histórias contidas na pasta: Alicia, a irmã de Alberto, também desapareceu. No caso dela, após ser sequestrada pelas forças oficiais em 1977. Seu corpo jamais foi encontrado. O do irmão, por outro lado, permaneceu por vinte dias num poço até exalar o forte mau cheiro que chamou atenção de um caçador.

Alicia desapareceu numa guerra política; Alberto por conta de uma casa que “lembra uma cadeira de encosto alto jogada de cabeça para baixo em um terreno baldio, em um terreno onde ninguém jamais ia querer morar” (PRON, 2018, p. 85), comprada com parte da indenização recebida pelo ocorrido à irmã. Segundo uma das matérias a que tem acesso o narrador, “uma trapaceira queria ficar com sua propriedade e para isso convenceu outros dois homens e outras pessoas da necessidade de sumirem com ele, para nunca mais ser encontrado” (ibidem, p. 83). No *mise en abyme* de mortes, aparece uma “guerra suja”:

La guerra sucia fue la zona de atrocidad – torturas, desapariciones misteriosas, cuerpos trozados, masacres –, en la que no se respetaron ni las reglas legales normales ni los tabúes culturales, ni siquiera las reglas de la guerra. También fue la zona en la que los Estados podían impugnar la verdad de los hechos negando su conocimiento o inventando tapaderas. La guerra sucia concedió al Estado el supuesto derecho de violar al que se interpusiera en el camino, al que pudiese servir como un aterrador ejemplo instructivo para los demás o al que hubiese servido de instrumento de complicidad o inteligencia (STERN, 2018, p. 293-294).<sup>4</sup>

Marcos Tolentino também aponta que “as pessoas desapareciam em procedimentos espetaculares, muitas vezes na via pública, e com a presença de testemunhas”, levadas a circuitos de detenção localizados em zonas urbanas densamente povoadas (TOLENTINO, 2012, p. 39). A guerra suja acontece à vista de civis, mas é envolta por um manto de silêncio e medo que permite à maioria das pessoas não se implicar no conflito. Esse olhar invisível é esboçado pelo narrador de Pron quando conta que na cidade

não havia nada para fazer além de espiar e ser espiado e manter uma aparência de responsabilidade e seriedade que até as crianças eram obrigadas a simular, com a visita semanal e obrigatória à igreja e o

---

<sup>4</sup> “A guerra suja foi a zona de atrocidade – torturas, desaparecimentos misteriosos, corpos destruídos, massacres –, na qual não se respeitaram as regras legais normais, os tabus culturais, nem as regras da própria guerra. Também foi a zona em que os Estados podiam esconder a verdade de seus feitos, negando seu conhecimento ou inventando embustes. A guerra suja concedeu ao Estado o suposto direito de violar aquele que se interpusesse no caminho, que pudesse servir como um assustador exemplo instrutivo aos demais, ou que tivesse servido como instrumento de cumplicidade ou inteligência” (tradução nossa).

respeito às celebrações nacionais e, de maneira geral, com o cultivo constante da hipocrisia e das aparências, que pareciam ser parte de uma tradição local da qual os habitantes de El Trébol eram particularmente orgulhosos e tinham decidido tacitamente defender contra os embates da verdade e do progresso, que nessa cidade eram considerados estrangeiros (PRON, 2018, p. 50).

Patricio Pron, portanto, implica a cidade nas duas mortes, traz para a superfície o silêncio, os olhos que espiam atrás das cortinas e as pessoas que se sentam à porta. Estas são entradas possíveis para investigar como o texto desestabiliza as fronteiras entre “real” e “ficção”, mobilizando inclusive uma responsabilidade coletiva – e produzindo aquela manta, o *ruído branco*. A dobra no tempo – ou seja, a sobreposição entre uma morte em 1977 e outra em 2008 –, nos parece não apenas produzir memória sobre a ditadura como questionar em que medida os cochichos hipócritas contribuem para a continuidade da violência.

## 15.

Magritte, em carta a Foucault, responde que a negativa de “A traição das imagens” não contradiz o desenho, mas o reafirma em outro lugar: o reafirma justamente enquanto desenho. Foucault propõe que ele realiza um caligrama para desfazê-lo a partir da espiral sem origem fixa de assimilações. Neste empreendimento, o jogo já não se ancora no real, mas retroalimenta-se da repetição em diferença – como um punhado de ervilhas: todas são verdes, redondas, têm a mesma textura e mais ou menos o mesmo peso, porém uma jamais será igual à outra. A relação de semelhança mobiliza um centro, procura onde ancorar-se. A similitude, por outro lado, revela um jogo horizontal de assimilações infinitas. Transferindo esta dança para *A resistência*, percebo que, enquanto leitor, tento preencher os não-ditos com referências do real, mas o rio invariavelmente corre para a superfície do texto (como dito por Prof.<sup>a</sup> Júlia Morena em aula). A escolha de Fuks não é ingênua. Ele sabe que, ao fechar o livro, sou eu que vou dizer a seu irmão: *Você é um filho da praça de Maio*. Sou eu também que vou perguntar: *Através de qual fenda do aparelho repressivo você tornou-se filho de dois comunistas?* A dança desenvolvida em *O espírito dos meus pais* é ainda mais embaralhada se pensarmos que há, na pasta encontrada, a redução do desaparecimento de um homem a uma série de recortes de jornal, a simetria entre este acontecimento e o sequestro de sua irmã durante a ditadura, a colaboração anônima do pai nesta busca, e a tentativa, por parte do filho, de fazer desse jogo de assimilações um romance.

Figura 2: “A traição das imagens”, de René Magritte.



Fonte: [historiadasartes.com](http://historiadasartes.com)



16.

Adentrar num *ruído branco* demanda outro corpo leitor, um corpo que se comporte de forma autoral. O texto, que já não é realidade ou ficção, movimenta-se num lugar de potência, em devir. As hipóteses articuladas estabelecem linhas de fuga, interpondo dificuldades ao teórico: noções como autor, leitor, fantasia e até mesmo a literariedade são postas em crise. Todos lançamos possibilidades à cena, todos gesticulamos criativamente. Josefina Ludmer chega a dizer que a especulação produzida neste espaço é um gênero literário, e mobiliza textos que giram em torno do “como se, imaginemos e suponhamos: na concepção de uma pura possibilidade” (LUDMER, 2013, p. 8).

Deste modo, especular produz um novo regime para as obras que apostam na inespecificidade, na dialogia dos meios e no desbordamento do texto: a realidadeficção. Neste regime, a dança de similitudes compõe não mais um espaço de fronteira ou contiguidade, mas de horizontalidade e superposição: caleidoscópio. A ficção não presta contas ao real: a fabulação torna-se justamente o regime de produção e depreensão da realidade.

Ora, em tempos de *fake news*, de disputa de narrativas, o que estamos fazendo senão justamente produzir enxertos para composição deste regime, disputando hegemonias?

17.

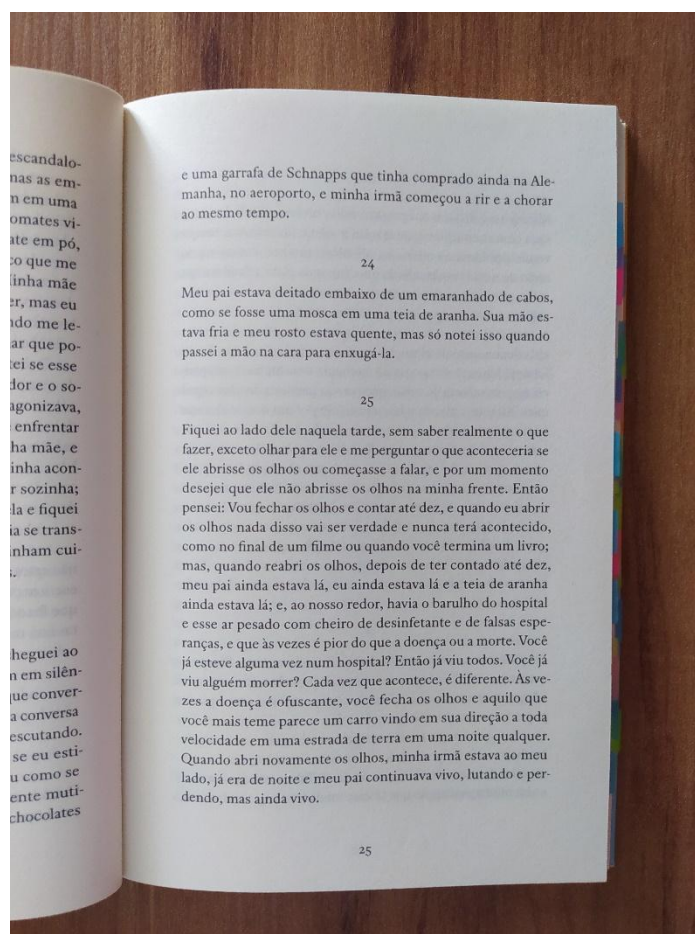
Agora, tentarei sumarizar (em tópicos) o que disse até aqui:

- Os inícios. São falsos. Mas todos são. Sendo assim, chuto que começou com *Zuzu Angel*. Estou desconfortável em admitir, mas guardo um certo fascínio pelos anos 60 e 70: as cores, as roupas, os penteados, a música, o cinema. Mas não sinto a nostalgia de quem gostaria de ter vivido (pelo menos não sinto mais). Não faz sentido nutrir uma falta nostálgica desse tempo (não para mim, infelizmente há quem o queira de volta). Mas, com 10 anos, sentia. Porque eu queria ser um deles. Quando assisti a *Anos rebeldes*, fiquei fascinado pela cena de Claudia Abreu executada num cerco dos militares. Eu ainda guardava o sonho de ser ator (talvez ainda guarde) e tantas vezes a reencenei no meu quarto. Portanto, neste tópico, estou admitindo que meu trabalho é produção de desejo: não cheguei inocentemente às leituras de *A resistência* e *Frutos estranhos*. “Eu quero estar em todas as coincidências” (como na música de Letrux), mas desconfio de todas elas.
- Real e ficção infectam-se mutuamente (infinitamente), o que, de início, me provocou (mais) confusão. A este respeito, comecei acionando Saer, que propõe que a ficção está longe de reivindicar a mentira, mas também não precisa prestar contas ao real, incidindo sobre o conflito à sua própria maneira. Em seguida, com Tezza, duas coisas me foram caras: um pacto precisa ser feito com o leitor para que a ficção aconteça, e o real, a partir da ficção, nos é reapresentado – sofrendo, portanto, um inchaço: vemos a coisa e o que é dito dela. O espaço de especulação que é criado entre leitores e escritor, esse lugar de um novo regime de verdade (LUDMER, 2013), chamei de *ruído branco*, aludindo à captação de sons do Cinema, que favorecem o mergulho, a ambientação, o acerto de ponteiros entre quem conta e quem assiste.
- Por fim, o *ruído branco* em *A resistência* e *O espírito dos meus pais* costura esta malha em que nós, leitores, entramos com retalhos, rasgos e costuras. Aliás, é fundamental que o façamos, porque o jogo entre real e ficção é justamente o procedimento de escritura. Mas, o importante a ficar é: Fuks não afirma que seu irmão é um neto da Praça de Maio, porém a provocação é feita e o romance

circula em torno de especulações – como se ele jogasse para nós a acusação; Pron, por outro lado, parece dizer que o poder desaparecedor continua em vigor quando cria uma insensibilidade permanente, uma moral de não-ditos, de cochichos e olhares que não implicam-se no problema. Neste sentido, a violência que permitiu o desaparecimento de Alicia Burdisso é a mesma que permitiu o assassinato de seu irmão.

18.

Figura 3: Página 25 de “O espírito dos meus pais continua a subir na chuva”.



Fonte: arquivo pessoal.

Esta é uma foto que tirei da página 25 de *O espírito dos meus pais*. Meu desejo é registrar um trecho em que mais de dois **grumos** aparecem – grumos narrativos. Mais adiante irei me deter sobre a imagem do grumo, mas agora o que me interessa é pensar a espacialidade, como o texto acomoda-se no objeto-livro. Gosto de pensar que esses intervalos são mais do que divisões entre uma anotação e outra. Porque apropriar-se da história dos pais, ou seja, de um conjunto de memórias que vivenciou indiretamente, envolve parar para **levantar a cabeça**, como evoca Barthes (2004); pausar.

Esses intervalos talvez sejam o lugar espectral que sugeri: o ruído branco. Porque é no silêncio, no não-dito, na especulação, que se dá o encontro entre leitores e escritor, encontro que produz um romance em devir, uma coisa não acabada. Porque acabar seria determinar um fim, colocar certezas, e não há certeza alguma.

Fotografei a página de Pron porque, nela, acredito estar mais nítido o procedimento que sugiro. No entanto, o texto de Fuks é produzido de forma parecida: ainda que menos fragmentado, seus capítulos são curtos, não têm mais que 5 páginas. O primeiro, por exemplo, aquele em que o narrador tenta encontrar a palavra para referir-se ao irmão, ocupa frente-e-verso de uma folha.

## 19.

Ruído branco: câmera enquadrando um cômodo vazio. É possível que o diretor de som esteja captando a interação do ator com o espaço em outros cômodos – principalmente pelo microfone de lapela, onde a respiração fica gravada (e provavelmente vai ser usada como um rumor imperceptível). O importante é que nenhuma ação seja vislumbrada, mas apenas sugerida pela edição e a mixagem de sons. Assim, projeto-me no espaço vazio. Entro no filme e esboço um cotidiano. Um meu cotidiano. Quando a ação começar, estarei completamente investido no que é contado. É possível que grande parte do público fique entediado, abandonando a sessão. Mas eu vou ficar. Nós vamos ficar. Quer dizer, te faço agora o convite: fica?

20.

Ruído branco: intervalo entre um fragmento e outro. Assim como nas margens, posso escrever nesse espaço – impressões de leitura, mas também um e-mail, um telefone, um lembrete. *Enviar o relatório de tirocínio*. E tudo isso é entrada, é investimento no texto. Quando as palavras voltam a estar concatenadas, produzem uma materialidade na página. Mas acho que, no fundo, elas não voltam. Elas sempre estão ali, impressas, mas é o meu movimento, o meu abrir e fechar o livro, que direciona a fotografia; não só isso, mas o que leio precisa projetar-se imageticamente na minha cabeça. Precisa? Não sei, mas eu, pelo menos, projeto. Preciso da imagem. Enfim: posso dizer que esse espaço vazio está para o livro como os *tempos mortos* estão para o filme? Acho que sim. Vou bancar o gesto.

21.

“A forma breve é sua própria necessidade e sua própria satisfação: *ela não se presta*”  
(BARTHES, 2005, p. 184, grifo do autor).



22.

HAICAI → incidente, episódio, detalhe, pequenez cotidiana, o vinco na maçaneta, o dedo mindinho que bate na quina do sofá, a camisa amarela repetida toda semana, o café com a medida errada (sempre forte ou fraco demais).

PULSAÇÃO ANEDÓTICA → pulso, batimento, repetição: um circuito, uma circulação de anedotas (as pequenas cenas enquanto gestos intermediários entre o *haikai* e a narrativa); tentativa precária (quase sempre) de concatenar miudezas; acolhimento do que chega (mas um acolhimento vigilante, que lance os episódios à pulsação, à circulação sanguínea pelo corpo do texto).

NARRATIVA → junção, organização de *haicais*.

23.

A anedota, o haicai, o episódio ínfimo, desatento, pequeno, suspenso entre os fios da memória, que não conta com descrições profusas de cenários e/ou personagens, desafia-nos a girar uma chave, a desapegar de categorias fixas. O personagem e suas questões essenciais, o conflito, o segredo, aquilo que estaria debaixo do texto, o sentido esperando o leitor ideal, talvez tudo isso não sirva (mais) de muita coisa. Essa pulsão parece-me falar de uma intuição do texto, da escritura enquanto corporeidade – produzindo-se no próprio fazer.

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento [...]. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir (DELEUZE, 2011, p. 11).

Neste sentido, **anotar** talvez guarde uma **radicalização do inacabamento**. Todo texto é invariavelmente inacabado, mas esta escrita de pulsação anedótica (esta que inclusive experimento aqui) assume o inesperado. Barthes fala num **peso da disponibilidade**, numa disposição para que o presente se torne texto – disposição que não deve ser confundida com um “passear de propósito”, “esterilizando” o acaso (BARTHES, 2005, p. 187): deve-se estar atento à chegada da escritura, mas em hipótese alguma forçar seu acontecimento.

**24.**

Hoje é dia 15 de dezembro de 2020. Tio Guido morreu em decorrência de uma infecção pulmonar consequente à Covid-19.

25.

A *Notatio*, para Barthes, guarda também um momento posterior à tomada de nota: a cópia – ou seja, a organização do texto para um possível leitor: “podemos escrever ‘para nós mesmos’ (*devotio moderna*), mas copiamos para alguém, com vistas a uma comunicação exterior, a uma integração social” (BARTHES, 2005, p. 189) (grifo do autor).

Copiar talvez seja o mesmo que deformar a anotação e sair do circuito de acolhimento da cena esporádica: existe, aqui, uma intencionalidade que já não se encontra na disposição para o acaso. Quando penso em quem vai ler meu texto e no que preciso que esse leitor apreenda, já não guardo qualquer inocência. Chego, assim, a um ponto crítico, contraditório e crucial desta análise:

Existe escrita inocente?

26.

Acho que preciso organizar melhor o que estou chamando de *Notatio*. Preciso ainda me deter sobre Barthes, levantar mais vezes a cabeça antes de partir para a leitura que Luciene Azevedo (2017) faz do que chama de romance-anotação – conceito bastante produtivo para pensar sobre *A resistência e O espírito dos meus pais continua a subir na chuva*.

Por isto, porque preciso me organizar, peço que guarde a reflexão sobre a possível inocência da escrita para outro momento. Chegaremos a ela.

Voltando à *Notatio*: as digressões de Barthes aqui referidas estão no volume 1 de *A preparação do romance*; um texto, como o próprio título assume, que deseja se deter sobre a construção romanesca – gênero da distensão por excelência.

Barthes, no entanto, segue um caminho curioso: para falar do romance, parte do *haikai* – uma forma de extrema concisão, justamente o contrário do romance. É deste ponto de partida que ele se pergunta se é possível fazer um romance com pequenas cenas. De uma noitada, não deseja narrar os acontecimentos; apenas reter duas imagens: o vestido amarelo da dona da casa e o adormecimento cansado dos olhos (BARTHES, 2005). A pergunta de Barthes é: posso fazer um romance com **lascas** que não irão misturar-se à história? Ou, talvez radicalizando ainda mais: posso escrever um romance sem história, um romance de *haicais*, uma sucessão de instantâneos que não se colam uns aos outros, que não revelam segredo algum? Posso fazer um romance apenas de incidentes? Um romance de gestos?

27.

“[Podemos] escrever ‘para nós mesmos’, mas copiamos para alguém” (BARTHES, 2005, p. 189).

Anotação. Cópia. A princípio acho tão difícil separar. Talvez porque eu seja também um outro de mim mesmo. Se anoto e não reviso, se escolho deixar o texto intocado por dois dias que sejam, quando volto já sou outro, aquilo que escrevi me é estranho, não me reconheço mais. Ao mesmo tempo, se reviso, se mexo naquilo que saiu, se me importo em aparar as arestas, para quem a minha vaidade trabalha? Faríamos interferências num texto se tivéssemos certeza que jamais viria a público? Só o fazemos para o outro? Talvez sim, não duvido. Mas, a partir desta distinção, reconheço algo criticamente importante a este trabalho: um romance é feito de cópias.

Acredito em escrita inocente, mas não acredito em publicação inocente – menos ainda se vem de uma editora como a Todavia ou a Companhia das Letras.

Não sei o porquê me importo com isso. O que eu esperava? Alguma “pureza” no modo como a *Notatio* foi (e é) criticamente acionada? Repito (a mim mesmo): anotar é radicalizar o inacabamento. E este elogio da falha é o que coloca a nós, leitores-escritores, num espaço-espectral-instalação, num diálogo aberto, de ideias que não se concluem, apenas sopram possibilidades: esta é a literatura que se recusa a encerrar-se em si mesma, na encadernação do livro, uma literatura que infecta e se deixa infectar por outros gêneros e linguagens. O gênero, aliás, torna-se uma noção completamente diluída. As entradas de Fuks e Pron, neste sentido, podem ser lidas como pequenos contos ou crônicas, notas para um ensaio que nunca se conclui. Sobre este circuito de produções, Azevedo (2017) escreveu:

Também me parece possível explorar a articulação entre o aceno que as narrativas contemporâneas fazem na direção de formas não-literárias (diários, ensaio e anotação) e a frequência com que os autores têm se transformado em personagens de si mesmos, pois não é raro encontrarmos em obras nas quais vemos encenado um informe biográfico completo sobre o autor também uma forma narrativa que parece em preparação e que simula uma conversa ensaiada (AZEVEDO, 2017, p. 54).

Neste ensaio, *A inespecificidade do romance e a anotação* (2017), além de recuperar e alargar o dispositivo da *Notatio*, Azevedo associa duas obras do escritor catalão Enrique Vila-Matas – *Kassel no invita a la lógica* e *Marienbad Eléctrico* – ao que chama de romance-anotação. Interessa-me aqui sobretudo a leitura que a pesquisadora faz do primeiro livro, onde

Vila-Matas conta de sua participação na Documenta 13 – evento de arte contemporânea que acontece na cidade de Kassel, na Alemanha. O convite (inusitado) da organização consistia em Vila-Matas exercer seu ofício (ou seja, escrever) num restaurante chinês, à vista do público. No decorrer do romance, Vila-Matas faz um diário de sua participação no evento, registrando até mesmo a má vontade inicial para com algumas obras – Azevedo recupera, por exemplo, a passagem onde o autor visita uma obra que compreendia simplesmente uma sala vazia preenchida por diversas correntes de ar (provenientes da instalação de canais de ventilação). Sobre esta entrada, ela comenta:

[...] à medida que se deslocava pelo espaço, Vila-Matas vai pouco a pouco mudando o tom irônico do início, que atribui coragem a um artista capaz de chamar de obra o mero deslocamento de ar, e esmiuçando para o leitor o crescente estado de bem-estar que sente cada vez que é colhido pelo vento invisível (AZEVEDO, 2017, p. 60).

Esta cena me puxa de maneira especial a falar de *Notatio*. Não só porque é parte de um livro que valoriza “o aleatório em detrimento da coerência sequencial” (AZEVEDO, 2017, p. 54), mas por causa desta imagem de uma **instalação ventiladora**. Porque imagino o autor-personagem Vila-Matas caminhando pela sala e gradativamente acolhendo aquilo que, antes, causou espanto e revolta. Imagino-o correndo para o restaurante chinês a fim de registrar suas impressões.

A *Notatio*, portanto, é um dispositivo de fronteira, um modo de escrever que mobiliza um olho na página e outro no que é vivido. Escreve-se ao mesmo tempo que acontece a aventura. Barthes (2005), inclusive, fala na força do músculo, de como a mão não suporta escrever tudo que vem à cabeça. Neste sentido, colocar no papel já é uma edição – a princípio, apenas para si –, mas tais intervenções ganham outros contornos conforme o procedimento desemboca na cópia – edição para o outro.

Um romance-anotação é um diálogo aberto, que alterna os turnos de fala: a dúvida, a incerteza e a precariedade do que é contado são suas condições primeiras. Daí que a materialidade do livro (o modo como o texto é disposto/distribuído nas páginas) investe na forma breve. Por este motivo, “em lugar da caracterização densa dos personagens, da continuidade tramada dos fatos, nos (não)romances-anotação encontramos a encenação do eu autoral e a valorização do incidental, do episódico, formando pequenos grumos narrativos” (AZEVEDO, 2017, p. 54).

28.

Levanto a cabeça mais uma vez. Quase tudo nesta dissertação surgiu de alguma caminhada pela sala. 00:20. Gosto de pôr uma música baixa, preparar uma xícara de chá ou café, e andar pela sala pensando em como desfazer as armadilhas em que me coloquei na preparação deste texto. Não raro penso com assombro no horror do tempo. Lembro que na Pituba, ao lado da Cheiro de Pizza, está o edifício onde Iara Iavelberg morreu. Penso nela agachada, escondida, desesperada no quarto de empregada do apartamento vizinho. Penso em quem mora nesse apartamento hoje. Se consegue ir a esse quarto, se não sente uma presença terrível e sinistra. Penso em nós que, antes, quando podíamos ir à rua, comíamos pizza sem saber que no prédio ao lado uma coisa extraordinária aconteceu. Não uma morte comum (algum velhinho convalescendo na cama), mas uma perseguição, uma caça, algo distinto, de que não se fala, que trabalharam para que permanecesse esquecido. Quando caminho pela sala pensando no que escrever aqui, me vem o horror do tempo, me falta o ar, fico mensurando o quanto eu teria que esticar as mãos para tocar aquele apartamento na Pituba em 20 de agosto de 1971, 24 anos antes de eu nascer, pelo menos 40 anos antes de saber o que aconteceu. Lembro das pizzas que comi, dos amigos que visitei, dos ônibus que tomei. Só a alguns quarteirões de distância. Algumas ruas. Um muro. Uma parede.



29.

*Kassel no invita a la lógica*, daqui de onde leio, mediado pelo ensaio de Azevedo, parece encaixar-se perfeitamente no romance-anotação: porque recusa a trama romanesca, o encadeamento determinado dos fatos e a descrição ostensiva de personagens, para, em lugar destes, mobilizar o registro do presente, o aleatório, os pequenos gestos e a não-distensão dos episódios. *A resistência* e *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva* certamente acionam tais procedimentos, mas instalam outras perguntas no dispositivo da *Notatio*. A primeira que me vem é: posso falar em romance-anotação quando não há necessariamente acontecimentos a serem narrados?

Explico: no texto de Vila-Matas, o autor-narrador registra sua visita ao evento de arte contemporânea; o que registram Fuks e Pron se não suas movimentações internas, suas tentativas precárias de conferir sentido a histórias irresolutas?

*A resistência* e *O espírito dos meus pais* vão além da aproximação preliminar? Da pura especulação?

Na verdade, acho que sou eu quem instala estes problemas. Pergunto-me se não estou fazendo distorções nas proposições de Barthes e Azevedo para que caibam na minha leitura. Mas, se respondo afirmativamente, volto à suposta “pureza”, como se houvesse **uma** verdade por detrás do conceito, um jeito certo de o mobilizar.

No lugar de distorções, prefiro falar em extravios.

30.

Salvador, 02 de abril de 2021

Ana,

A primeira novela das oito de que tenho lembrança é *Porto dos Milagres*. Não que eu tenha assistido, mas é a primeira que lembro de ter consciência *toda noite, depois do Jornal Nacional, ela vai estar ali*. O primeiro filme que vi no cinema foi *Xuxa Requebra*, isso eu lembro com muita clareza, eu lembro desse dia, lembro da minha confusão ao não entender por que a gente estava se arrumando pra assistir a um filme. *Filme não é aquela coisa que a gente usa o videocassete pra ver? Por que eu tô colocando sapato?*

A primeira eleição de que tenho lembrança é do primeiro mandato de Lula. Pedi a você que votasse nele porque o nome era igual ao do Lula Molusco. Você me respondeu meio séria, como se estivesse me educando politicamente, que aquele não era o jeito de escolher em quem votar. Mas ele venceu (com seu voto). Pra desgosto de vovô, que lia a *Veja* e odiava Lula. Aí eu odiei também para poder acompanhá-lo. E você votou no Lula de novo. Você foi uma das pessoas que, apesar do que imagino ter sido a perseguição midiática por causa do Mensalão, reelegeram Lula. Você e meu progenitor sempre diziam *esse homem colocou comida na mesa do pobre, levou o pobre e o negro pra universidade, pagou a nossa dívida externa e nos tornou a sétima economia mundial*. Eu dizia que vocês estavam defendendo ladrões.

Cresci sem gostar do PT e vocês também foram deixando de gostar – todos nós comprando, sem qualquer questionamento, a narrativa de que eles estavam saqueando o país. Em 2012, com dezesseis, tirei meu título de eleitor pra votar em ACM Neto. Comemorei muito quando ele derrotou Pelegrino. Um ano depois, jornadas de Junho. Fui com meu cartaz de *Fora, Feliciano*, mas lembro de ter visto cartazes que diziam justo o contrário, que agradeciam por sua presença na Comissão de Direitos Humanos.

Por que mesmo a gente tava lá? Eu achava que era só um sentimento generalizado de cansaço, de esgotamento, de que as coisas precisavam mudar. Mas o quê precisava mudar? Se não era apenas sobre vinte centavos, sobre o que mais era? Qual o programa? *Contra tudo e contra todos* é uma reivindicação justa? *Sem partido* é uma reivindicação democrática? Havia, ali, um fascismo começando a mostrar os dentes?

Ainda há muito a ser dito sobre 2013. Ainda não o entendemos. Ainda não é fácil, mesmo com os quase dez anos que nos separam. Talvez nunca seja. Nunca é, com acontecimento algum. Mas eu era jovem demais pra saber. Dezesete anos. Fugindo da cavalaria da polícia, vendo pessoas subindo em árvores, outras apanhando de cassetete e recebendo spray de pimenta na cara.

25 de Junho é seu aniversário. Em 2013, você completou 50 anos. Comprou uma viagem pra gente. Chile. Você chorou pra que eu não fosse ao ato, nossa viagem era no dia seguinte. Eu fui mesmo assim.

Nada de grave me aconteceu na manifestação. Por muito pouco, mas cheguei ileso em casa. E viajamos ao Chile no dia seguinte. Eu tinha acabado de me assumir gay, estava vivendo meu primeiro amor, tinha dado meu primeiro beijo numa sala do Glauber Rocha. Marcos. Ele tinha namorada. Mas jurava que ia terminar com ela pra ficar comigo. Eu já não conseguia acreditar muito no que ele dizia. E foi assim, de coração partido, com vontade de voltar pra casa, de voltar às manifestações, que viajei pro Chile. Você o tempo todo dizendo *muda essa cara, eu não acredito que você tá num lugar lindo, fora do Brasil, e quer voltar pra manifestação!* Você tava certa, admito (risos). Mas não era só por causa das manifestações. Você descobriu depois, quando roubou meu diário. Eu sei que foi você. Eu o guardava sempre no mesmo lugar. Nunca mais o encontrei. E isso coincidiu com você chorando na minha frente, com a bíblia na mão, dizendo que isso não era de Deus. Eu dizendo que gostava de meninos e meninas pra tentar amenizar. Não amenizou em nada. E era mentira: eu não sinto o menor interesse em ficar com meninas. Marcos já era página virada quando você roubou meu caderno. Eu já namorava Marcio (com quem estou até hoje e de quem você aprendeu a gostar). Obrigado por isso.

Tenho muita vontade de voltar ao Chile. Com Marcio e Manu. Principalmente pra conhecer o Museo de la Memória.

Em 2014, entrei na UFBA e tudo mudou. Thame mudou minha vida. Amiga querida que nunca mais vi. Acho que nem chegou a terminar o B.I. Voltou pra Maceió. Éramos colegas de curso e também parceiros de palco quando trabalhei no Teatro Gil Santana. Lembro de uma conversa específica no R.U., a conversa que mudou tudo, Thame me dizendo que *não existe capitalismo sem miséria e desigualdade, porque na base do capitalismo estão a concentração de renda e o domínio entre classes, não acredite em quem fala em capitalismo bonzinho, isso não existe, o capitalismo é um trem descarrilhado em direção a um precipício, e os passageiros*

*somos nós, trabalhadores, que estamos sempre pagando a conta, e vamos pagar ainda mais quando os recursos do planeta esgotarem e a gente for lançado a uma hecatombe ecológica.*

Nas eleições de 2014, meu voto já era outro: Luciana Genro no primeiro turno, Dilma no segundo. Thame votou no Zé Maria, ela era militante do PSTU. Eu quase fui também. Cheguei a ir pra algumas reuniões do movimento estudantil do partido. Quase construí a ANEL, Assembleia Nacional dos Estudantes. Construí a chapa “Há Quem Sambe Diferente” nas eleições pro DCE desse mesmo ano. Acho que era chapa 4. Lembro de uma reunião no C.A. de Letras pra negociar a formação da chapa com o PCO. Acabou que o PCO nem colou. Se não me engano, foi porque o programa proposto pelo PSTU colocava o preço do restaurante universitário a 1 real. O representante do PCO falou que era *R.U. de graça ou nada, comer é direito do estudante*. Não acreditam quando falo, mas sim, vivi uma cena em que o PSTU era o lado moderado e conciliador da situação.

A UFBA me trouxe pra esquerda. E não me envergonho disso. Não acho que devemos nos envergonhar. As universidades públicas, ao menos nos cursos humanísticos, me parecem ocupar um lugar de crítica à cultura e às hegemonias. É desse lugar que falamos (com exceções, claro). E, numa sociedade democrática, isso não deveria ser um problema, algo a tirar legitimidade do que reivindicamos.

Enfim: em 2014, eu votei 50 e 13, mas você votou 45.

Eu fui pra Dinha acompanhar a apuração dos votos. Aquela multidão vermelha. Silas com um radinho de pilha. Só faltava o Acre. E, de repente, o resultado: Dilma. Não deu tempo de Silas escutar nada, já estavam todos gritando, se abraçando, chorando. Eu chorei também. Abracei Marcio bem forte e falei *vencemos*. Aquela sim foi minha primeira eleição. E talvez seja fácil falar isso hoje, olhando pra 2014 com tudo que sei, marcado por tudo que veio depois, mas tenho quase certeza de ter intuído *isso ainda não acabou*.

Pra minha surpresa, você também achou que o impeachment foi golpe: odiava Temer e desligava a TV toda vez que ele aparecia. Na UFBA, o clima começava a pesar. Em 2016, eu já não estava no movimento estudantil, mas ainda tinha amigos dentro, envolvidos até a medula. Lembro especialmente de Cícero, que nunca mais vi, falando na varandinha da FACOM que *tem coisa muito sinistra sendo articulada, coisa muito pior que Temer*, e eu perguntando *o quê?, golpe militar?*, e ele dizendo *posso estar me precipitando, mas acho que é algo nessa linha mesmo*.

Eu senti essa coisa sinistra se aproximando, mas preferi mentir pra mim mesmo enquanto foi possível: *não, nunca que ele ganha, imagina!, ele não consegue articular nem*

*uma mísera frase com sentido, é completamente inapto, não entende de assunto nenhum!, basta um debate pra ele não chegar nem no segundo turno.* Mas ele não foi aos debates. Ele nem precisou debater ideias. Tudo aconteceu por fora do jogo convencional, as fake news de WhatsApp decidiram o rumo da opinião pública. Não sei muito bem qual foi sua posição nesse sentido. Mas você votou em Ciro no primeiro turno, Haddad no segundo (assim como eu). Pelo menos foi o que me disse. *Esse homem não gosta de gay, não gosta de mulher, defende torturador, é um absurdo que ele seja presidente.* Eu respirei aliviado. Ainda que você achasse que era parte do jogo democrático as pessoas votarem em quem despertasse mais identificação – mesmo que fosse um candidato evidentemente contra a democracia.

Acho que a gente esvaziou o sentido da palavra: democracia. Ou nunca o acessou de verdade. E é por isso que meu trabalho importa, assim como os de meus colegas, porque pensar a palavra não é apenas acionar um signo que condensa uma ideia, é refletir sobre a capacidade de criar imaginários e, portanto, produzir materialidade. Explico: quando a gente entende democracia como a consulta que acontece a cada dois anos, ela se resume ao jogo eleitoral. De que me adianta votar se as cartas estiverem marcadas, se não me consultam em nenhum outro momento, se não há participação popular?

Mas ele venceu. E eu tava no antigo apê de Manu, no Politeama, acompanhando a apuração pela TV do Sindicato dos Metalúrgicos (risos). Acreditei até o último segundo que a gente podia virar. Mônica enviou mensagem: *uma bruxa me contou que ele não ganha.* Não sei se era um poema ou se ela realmente fala com bruxas. Mas acreditei.

Muita gente foi pra janela gritar.

E aqueles gritos me assombram sempre que lembro. O horror da celebração. A promessa de morte. Era como se uma faca tivesse me cortado fundo e só naquele momento a ardência subisse à pele e o sangue começasse a escorrer. Como se antes a ferida tivesse permanecido no estado de dormência que antecede a dor.

Não sei se você chega a dimensionar o que aconteceu, mas isso aqui virou um sorvedouro de sonhos. Não há futuro, não há Brasil, não sei como ainda me convenço a escrever. Às vezes acho que a gente tem que gozar tudo que tiver pra gozar, beber tudo que tiver pra beber, usar todas as drogas, gastar todo dinheiro, porque isso aqui, o Brasil (e o mundo), dura no máximo uns quinze anos (sendo otimista). Aquela profecia de Thame, sabe? O trem descarrilhado em direção ao precipício.

Mas isso aqui, a escrita, falar de literatura, por enquanto é a única coisa que sei fazer. A mais prazerosa também. E eu vou continuar fazendo não porque quero títulos pra encher o lattes e fazer concurso e blá blá blá. Vou fazendo porque me estimula. Porque me dá vontade de vida.

E eu tô deixando tanta coisa de fora nessa carta. Falei disso tudo porque, pra falar de agora, pra chegar nisso que é a razão de eu te escrever, eu preciso me aproximar. Me contar.

E eu te escrevo porque, apesar de todos os sinais (do que eu acho que foram sinais), eu nunca imaginei você contra os governadores, falando em fechamento do STF, intervenção militar, ameaça comunista, Venezuela, China, cloroquina, ivermectina, tratamento precoce, abertura do comércio, economia, poder paralelo do PT, Lula fascista.

Eu nunca imaginei.

Você sempre foi essa pessoa e eu não vi?

Você me diz que a mídia tá toda comprada pelos comunistas. Que o PT aparelhou o Estado. Você reproduz toda essa loucura inacreditável que me causa espanto e revolta. E eu preciso fazer o esforço de separar isso (essa coisa que você se tornou ao ser nutrida de ódio) da minha mãe.

Eu te escrevo porque minha avó contraiu Covid e o médico não receitou nada. Você receitou. Você tá dando ivermectina. E eu não sei se devo brigar, se devo produzir um corte ainda mais profundo entre nós dois pra proteger minha avó. Ou se devo deixar você seguir com seu amuleto. Porque é isso, afinal: um amuleto.

E eu tô escrevendo uma dissertação que, no fundo, é sobre esse abismo. Sobre como 64 é agora, sobre como a ditadura não é um monumento estável, uma imagem em preto-e-branco tomando poeira no arquivo do que devia nos envergonhar.

64 é hoje.

Você é 64.

Você.

No quarto ao lado.

Entende?

**31.**

Levanto a cabeça mais uma vez. Quase tudo nesta dissertação surgiu de alguma caminhada pela sala. 00:20. Gosto de pôr uma música baixa, preparar uma xícara de chá ou café, e andar pela sala pensando em como desfazer as armadilhas em que me coloquei na preparação deste texto. Não raro penso com assombro no horror do tempo. Deste tempo. 600.000 mortos.

32.

A pesquisa que já é romance, o *making of* que já é filme, a conversa ensaiada que assume a digressão e a incerteza, todos estes procedimentos vão ao encontro da encenação do eu autoral. Neste sentido, a matéria do texto é a tentativa de plasmar vida em linguagem – e a linguagem é um dispositivo precário e invariavelmente lacunar. O gesto de Fuks e Pron, então, é de anotar seus movimentos, suas visitas a estas salas repletas de canais de ventilação. Mas eles não estão sozinhos. Nós também entramos nas salas, também sentimos o conforto agradável de quando uma possível resolução é ventilada – e até mesmo instalamos outros canais, perguntas, olhos e armadilhas.



33.

Num dado momento de *O espírito dos meus pai*, Pron se pergunta:

Como seria o romance que meu pai queria escrever? Breve, feito de fragmentos, com lacunas onde meu pai não quisesse ou não conseguisse se lembrar de algo, feito de simetrias – histórias duplicando-se a si mesmas incessantemente, como uma mancha de tinta em um papel dobrado incontáveis vezes, um tema simples repetido continuamente como numa sinfonia ou no monólogo de um idiota – e mais triste que o dia dos pais em um orfanato (PRON, 2018 p. 108).

E este trecho me faz pensar na literatura enquanto contaminação (ou sucessão de ocupações). Não sei se toda literatura é ocupada ou se todos os leitores deixam-se ocupar. Mas eu volto ao rasgo: não me interessa, e nunca me interessou, fazer a leitura distanciada, tomando os textos como objetos de uma investigação que contribua para a fortuna crítica. Ok, estou mentindo. Acho que todos começamos com esta pretensão de crítico-detetive, que lê com a lupa na mão, amplia detalhes e descobre segredos.

Rasgar o texto significa intervir, levantar hipóteses. Não para descobrir a “verdade” do autor, mas para construir o espaço em comum: a instalação ventiladora; o lugar espectral onde todos sopramos possibilidades.

Não sou um crítico-detetive. As perguntas que fiz aqui podem ter sido respondidas (em partes), mas logo vêm e virão outras. Nada será conclusivo. Este é um texto em devir.

Escrevo uma dissertação breve, cheia de fragmentos, uma sucessão de espelhamentos, histórias duplicando-se a si mesmas, dúvidas que se colam umas às outras, texto híbrido que se deixa infectar pelo registro notativo e especulativo dos romances que lê.

Escrevo porque escreveram antes e escreverão depois.

Escrevo, no risco, uma dissertação que o tempo todo desestabiliza a si mesma: fruto estranho.

### 34.

Estou chegando ao final deste texto e, portanto, provavelmente preciso sumarizar o que foi dito. Meu projeto inicial sempre teve a *Notatio* como noção catalisadora. Por causa e através dela, eu entrei em contato com *A resistência* e *O espírito dos meus pais*. Talvez eu tenha demorado para chegar na Anotação em si, mas ela esteve aqui o tempo todo, no modo como os romances contaminaram meu próprio texto breve e cheio de fragmentos.

A *Notatio*, aliás, não apenas foi motivo de minha pesquisa, mas também o conceito capaz de atrair para si uma série de procedimentos: a encenação do eu autoral, a recusa à caracterização densa de personagens, a não-distensão dos acontecimentos, a valorização do aleatório em detrimento da coerência sequencial, o registro híbrido, a desestabilização das formas, o diálogo em aberto, a produção de um espaço contíguo entre realidade e ficção, e o devir especulativo. A Anotação parece-me um conceito-chave para pensar o intelectual anfíbio, o escritor-leitor-pesquisador de “terceiro mundo”, sempre convocado a tomar partido nos graves acontecimentos de seu país abaixo da Linha do Equador.

“A atividade artística do escritor não se descola da sua influência política; a influência da política sobre o cidadão não se descola da sua atividade artística. O todo se completa numa forma meio que manca na aparência, apenas na aparência. Ao dramatizar os graves problemas sociais e os impasses que a nação atravessou e atravessa no plano nacional, a literatura quer, em evidente paradoxo, falar em particular ao cidadão brasileiro responsável. Não são muitos, infelizmente” (SANTIAGO, 2004, p. 66).

Neste trabalho, sempre me importou que o meu próprio tempo, com suas angústias e contradições, aparecesse. Se, no começo, 64 no Brasil e 76 na Argentina pareciam monumentos estáveis e arquivados no passado, a insistência na minha voz em primeira pessoa investiu numa aproximação.

A encenação, o registro da minha visita a esta sala ventiladora, trouxeram, por consequência, a leitura comparada – não para pensar a História como algo linear, mas justamente para torcê-la, extraviá-la: sou um leitor brasileiro em 2020/21 e contaminei os dois romances com esta matéria, com o meu encontro precário entre vida e texto.

Deste modo, entro num jogo de espelhamentos. Fuks e Pron tentam inscrever suas memórias em livro, num registro breve e lacunar. Ao revirar os arquivos, contamine-os de minhas próprias reminiscências; meu trabalho torna-se espelho do procedimento dos dois;

minha vida – sua ficcionalização – torna-se possibilidade teórica, catalisadora de uma crítica implicada.

Se falei de mim, é porque não acho que estou sozinho: minhas memórias não são só minhas; nem definitivas.

O que *A resistência* e *O espírito dos meus pais* ganham com minha leitura? Não sei.

Precisam ganhar alguma coisa?

Especulei como eles também o fizeram.

## REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Luciene. A inespecificidade do romance e a anotação. *In*: AZEVEDO, Luciene; PEREIRA, Antonio Marcos (org.). **Palavras da crítica contemporânea**. Salvador: paraLeLo 13S, 2017. p. 49-67.
- BARTHES, Roland. **A preparação do romance I**: da vida à obra. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAFIERO, Flavio. **Espera passar o avião**. São Paulo: Todavia, 2018.
- COSTA, Júlia Morena. O duplo pacto representativo: porosidades e enganos do real em Tijuana, de Gabino Rodríguez. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 29, n. 1, p. 37-51, 2019.
- COSTA, Julia Morena; SANTOS, Priscila Machado Barreto. La novela de los hijos: la memoria reivindicada em Fosmas de volver a casa, de Alejandro Zambra. *In*: ACOSTA, Juan Diego Ortiz; FLORES, Jaime Arturo Chavolla (coord.). **Estudios filosóficos**: filosofía y pensamiento latinoamericano. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2016.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida. Trad. de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Trad. de Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- FUKS, Julián. **A resistência**. São Paulo: Cia das Letras, 2014.
- GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Trad. de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014
- GIANNINI, Alessandro. ‘**A resistência**’ consagra curta trajetória de Julián Fuks como escritor. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/a-resistencia-consagra-curta-trajetoria-de-julian-fuks-como-escritor-20620415>>. Acesso em 24 jan. 2021.
- JABLONKA, Ivan. **O terceiro continente**. Trad. Alexandre de Sá Avelar. ArtCultura, v. 19, n. 35, p. 9-17, jul.-dez, 2017.
- LADDAGA, Reinaldo. **Estética de laboratório**: estratégias das artes do presente. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina**. Trad. de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

LVOVICH, Daniel; BISQUERT, Jaquelina. **La cambiante memoria de la dictadura: discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática**. Las polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.

MILTON, Cynthia E. El arte desde el pasado fracturado. *In*: MILTON, Cynthia E (Org.). **El arte desde el pasado fracturado peruano**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2018.

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

SAER, Juan José. O conceito de ficção. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, nº 8, 2012.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de. **Literatura comparada: o espaço nômade do saber**. Revista Brasileira de Literatura Comparada; v.2, n. 2. p. 19-24, 1991.

STERN, Steve J. La verdad del artista: el dilema post-Auschwitz después de la era latinoamericana de las guerras sucias. *In*: MILTON, Cynthia E. (Org.). **El arte desde el pasado fracturado peruano**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2018.

TEZZA. A ética da ficção. *In*: DUNKER, Christian et al. **Ética e pós-verdade**. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

TOLENTINO, Marcos. **O 16 de setembro sob a ótica do DIPBA: Dirección de inteligencia de la policía de la provincia de Buenos Aires (1990-1996)**. 2012. 175 f. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

VIDAL, Paloma. Una literatura ignorante: notas sobre una novela. *In*: **Clepsidra**, n. 1, p. 114-121, 2014.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

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