

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Mauro Gabriel Morais da Fonseca

**Testemunhos presentes — “Solução de dois estados”, de Michel Laub: ficção e memória
na literatura contemporânea brasileira**

Juiz de Fora

2024

Mauro Gabriel Morais da Fonseca

Testemunhos presentes — “Solução de dois estados”, de Michel Laub: ficção e memória na
literatura contemporânea brasileira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.
Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Orientador: Prof. Dr. Anderson Pires da Silva

Juiz de Fora

2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Fonseca, Mauro Gabriel Morais da .
Testemunhos presentes - "Solução de dois estados", de Michel Laub : ficção e memória na literatura contemporânea brasileira / Mauro Gabriel Morais da Fonseca. -- 2024.
127 p.

Orientador: Anderson Pires da Silva
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2024.

1. Memória. 2. Ficção. 3. Literatura Contemporânea Brasileira. 4. Michel Laub. I. Silva, Anderson Pires da, orient. II. Título.

Mauro Gabriel Morais da Fonseca

Testemunhos presentes - "Solução de dois estados", de Michel Laub:

ficção e memória na literatura contemporânea brasileira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 29 de agosto de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Stefania Rota Chiarelli

Universidade Federal Fluminense

Juiz de Fora, 13/08/2024.



Documento assinado eletronicamente por **Stefania Rota Chiarelli, Usuário Externo**, em 05/09/2024, às 15:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira, Professor(a)**, em 07/09/2024, às 00:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Anderson Pires da Silva, Professor(a)**, em 20/09/2024, às 15:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1920099** e o código CRC **619F417D**.

À minha avó, com o sorriso das nossas falhas memórias.

AGRADECIMENTO

À minha filha, Maria Júlia, inspiração, fôlego e motivação.

À minha esposa, Livinha, companhia, presença e ânimo.

À minha mãe, Cristiane, parceira na resistência, na resiliência e na fé.

À minha tia, Adriana, por acreditar, partilhar e se entusiasmar.

À minha irmã, Clarice, de mãos dadas por outra história.

À minha avó Cida, pela coragem e valentia e por tantos ensinamentos.

À minha avó Geralda, pelo amor nas saudades.

Aos meus tios e primos, que vivenciam o incontornável e seguem. Seguimos.

À minha amiga Patrícia, com quem tudo vivo, mesmo no silêncio e na distância.

Aos meus amigos e aos tantos colegas de trabalho, que viveram comigo esse parto.

Aos colegas do mestrado, em especial à Paula, pelos intercâmbios de obras e afetos.

À Ana, pela leitura atenta e cuidadosa e pelas trocas vibrantes.

Ao querido orientador Prof. Dr. Anderson Pires da Silva, respeito, admiração e gratidão.

À Profa. Dra. Prisca Agustoni, presente nas minhas bancas, pela estrada que nos une.

À Profa. Dra. Stefania Chiarelli, leitura e referência.

Aos professores Dr. Alexandre Faria e Dr. Alex Martoni, generosos e inspiradores.

À Faculdade de Letras, casa do passado e do presente, minha e de minha filha.

Ao PPG em Letras, em especial ao Paulo Victor e à Daniele, um feliz ancoradouro.

À Universidade Federal de Juiz de Fora, porto e trampolim.

“Olhar para quem sobrevive é lembrar de quem morreu.”

(Laub, 2024, p. 72)

RESUMO

O presente trabalho investiga a relação de entrelaçamento e espelhamento entre a memória e a ficção na literatura contemporânea brasileira, a partir da obra *Solução de dois estados*, do escritor Michel Laub. Publicado em 2020, o romance reúne a transcrição das entrevistas de dois irmãos para uma cineasta alemã que investiga, por meio de um documentário, a formação dos discursos de ódio na segunda década do século XXI. Na rememoração, que considera aspectos familiares dos irmãos, além de questões políticas, sociais e culturais do Brasil desde os anos 1990, convivem subjetividades e perspectiva histórica, numa recuperação que Beatriz Sarlo (2007) nomeia como retórica testemunhal. Para Márcio Selligmann-Silva (2017), é justamente o testemunho que faz borrar os limites entre ficção e “realidade”. Essa busca pela realidade está expressa como marca do romance brasileiro contemporâneo, como observa Beatriz Resende (2008) ao elaborar o conceito de “presentificação”, reforçado por Karl Erik Schøllammer (2009), que identifica uma “vocação realista” (2012, p. 134) na literatura brasileira, cujas formas se alteram nos dias que correm, numa urgência pelo presente. Já em seu *Formação da literatura brasileira* (2000), Antonio Candido aponta para o realismo como uma tradição literária nacional. A perseguição ao realismo em *Solução de dois estados* se expressa no relato de subjetividades que não contribuem para a formação da memória coletiva das últimas décadas no Brasil. A ficção, pontua Sarlo, “pode representar aquilo sobre o que não existe nenhum testemunho em primeira pessoa” (Sarlo, 2007, p. 118). Ainda, o romance de Laub faz-se exemplar também de uma memória perseguida como estratégia narrativa, emulando um processo de seleções, com apagamentos e recuperações, com vãos e “lembranças simuladas” (como conceitua Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva*, acerca das formulações cuja tônica é ocupar os vazios), com tensões e enraizamentos, numa fragmentação própria da pós-modernidade e da memória, que assume uma centralidade na sociedade do presente.

Palavras-chave: memória; ficção; literatura contemporânea brasileira; Michel Laub.

ABSTRACT

The present work investigates the relationship of interweaving and mirroring between memory and fiction in contemporary Brazilian literature, taking the work *Solução de dois estados*, by the writer Michel Laub. Published in 2020, the novel brings together the transcription of interviews with two brothers for a German filmmaker who investigates, through a documentary, the formation of hate speech in the second decade of the 21st century. In the remembrance, which considers family aspects of the brothers, in addition to political, social and cultural issues in Brazil since the 1990s, subjectivities and historical perspective coexist, in a recovery that Beatriz Sarlo (2007) names as testimonial rhetoric. For Márcio Selligmann-Silva (2017), it is precisely the testimony that blurs the boundaries between fiction and “reality”. This search for reality is expressed as a hallmark of the contemporary Brazilian novel, as observed by Beatriz Resende (2008) when elaborating the concept of “presentification”, reinforced by Karl Erik Schøllammer (2009), who identifies a “realistic vocation” (2012, p. 134) in Brazilian literature, whose forms change nowadays, in an urgency for the present. In his *Formação da Literatura Brasileira* (2000), Antonio Candido points to realism as a national literary tradition. The pursuit of realism in *Solução de dois estados* is expressed in the report of subjectivities that do not contribute to the formation of the collective memory of the last decades in Brazil. Fiction, points out Sarlo, “can represent that about which there is no first-person testimony” (Sarlo, 2007, p. 118). Furthermore, Laub's novel is also an example of a persecuted memory as a narrative strategy, emulating a process of selections, with erasures and recoveries, with gaps and “simulated memories” (as Maurice Halbwachs conceptualizes in *The collective memory* about formulations whose keynote is to occupy the voids), with tensions and roots, in a fragmentation that is typical of postmodernity and memory, which assumes a centrality in today's society.

Keywords: memory; fiction; contemporary Brazilian literature; Michel Laub.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	09
2	A FICÇÃO NA MEMÓRIA	23
2.1	A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA	24
2.2	O ENQUADRAMENTO NARRATIVO	36
2.3	O MARCO NARRATIVO E A ANTIMONUMENTALIDADE	48
3	A MEMÓRIA NA FICÇÃO	56
3.1	PRESENTIFICAÇÃO: O CONTEMPORÂNEO NA LITERATURA BRASILEIRA	57
3.2	O REALISMO	66
3.3	O FRUTO ESTRANHO DE MICHEL LAUB	74
3.4	A MEMÓRIA DO PRESENTE NA ESTRANHA FICÇÃO REALISTA	81
4	“O LIVRO VAI FICAR AÍ”	86
4.1	OUTRAS CHAVES DE LEITURA	87
4.2	MEMÓRIAS INSURGENTES	96
4.3	OUTRAS FICÇÕES, OUTRAS MEMÓRIAS	105
4.4	TESTEMUNHO E FICÇÃO	110
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
	REFERÊNCIAS	124

1 INTRODUÇÃO

“afirmativa
estou entre a foto e o fato
entre o aborto e o parto”
(Fonseca, 2015, p. 71)

Vi meu pai pela primeira vez quando tinha 30 anos. Nada falei. Nada ouvi, apenas as palavras daquele grupo de homens que conduziam o momento. Suas batidas na parede pareciam os toques do anúncio de um espetáculo. A primeira batida abalou a estrutura. A segunda quebrou um dos tijolos. A terceira abriu um buraco. Com as mãos, um dos homens foi retirando tijolo por tijolo, passando para outro, que os empilhava, e mais outro, que preparava o carrinho de mão para receber terra e entulhos. Com o buraco totalmente aberto, eles retiraram um plástico já se desfazendo, resquícios de uma madeira e tecidos. Ali estava o corpo de meu pai, em quebradiços ossos, alguns vestígios de sua roupa e muitos fios de cabelo de uma cor acobreada. Meu pai estava diferente das poucas e imprecisas fotos que tenho dele. Restava sobre um plástico preto, no corredor de um cemitério, ao lado da sepultura onde havia sido enterrado 31 anos antes. Aos 30, não enxerguei meu pai, mesmo estando diante dele.

Era 27 de fevereiro de 2019 e os coveiros solicitavam que algum familiar daquela senhora, minha avó, acompanhasse a abertura do jazigo onde ela seria enterrada. Eu vou, respondi. E segui, deixando minha avó coberta de flores brancas para trás, com meus tios e primos. Eu conhecia muito bem aquele endereço onde minha avó se instalaria. Era ela quem me levava para limpar a lápide com o nome de seus pais, avós, seu irmão e meu pai. Ela quem indicava a mancha no porta-retrato, pedindo que eu passasse mais uma vez o pano. Ela quem apontava para o mato surgindo numa fresta e pedia que eu arrancasse. Daquele lugar, onde eu subia sem muitas cerimônias e sempre saía deixando-o mais florido, vi retirarem as ruínas as quais eu e ela tanto nos esmerávamos para preservar.

Estávamos eu, meu único tio-avô paterno e os homens que trabalhavam dia a dia fazendo da morte suas rotinas de vida. Postei-me mais atrás, observando tudo com os olhos embaçados. Não me recordo se rezei ou apenas tentei uma conversa com meu pai. Enquanto os porosos fragmentos eram retirados, numa disformia inesperada para minhas tantas expectativas, as lágrimas escorriam e eu seguia ali, de pé, distante de abraços e completamente destruído. Procurava por materialidades que nunca encontrei. E não encontraria. Era pó. Era névoa.

Eu estava atrasado. A cinco anos daquele desenterrar para novamente enterrar, comecei a criar mais perguntas para as poucas respostas com as quais sempre convivi harmonicamente

(ou dissimuladamente). Criança, minha filha se iniciava na compreensão das letras e do mundo, mas não dava conta de entender minhas raízes. Para ela, eu era filho de mãe, nada mais. Àquela ausência não cabia, não precisava ou sequer havia algum desejo de reivindicar o contrário. Da lancinante percepção, persegui por elementos que comprovassem para ela a presença que sempre se fez em minha vida. Uma presença permanentemente invisível.

Havia, então, chegado o momento de recolher com um amigo de meu pai a caixa que, uma década antes, pedi que guardasse. Adolescente, recebi de minha avó algumas pastas contendo poemas nunca publicados por meu pai, poucas fotos, uma bagatela de cartas recebidas e enviadas e escassos documentos. À época, abri as pastas, compreendi do que se tratava, mas não me dispus a conhecer. Exigiam de mim uma força que julgava não ter. Superados os 25 anos de meu pai, já pai desde os 17 e jornalista por profissão, senti-me em condições de abrir aquele baú diminuto apenas em tamanho.

Num movimento ingênuo de investigador iniciante (eu, um principiante repórter de jornal), recolhi a caixa e escrevi um projeto para a Prefeitura, solicitando recursos para a publicação de um livro com aquele material inédito. Meu pai já havia publicado duas plaquetes nos anos 1980 e integrado diferentes coletâneas poéticas da década, num momento de grande graça para a literatura da cidade, com autores que mais tarde se tornariam conhecidos, respeitados e prestigiados nacionalmente. Para a proposta, digitei todos os textos num movimento tão automático que me permitia não ler nenhum deles. Logo que chegava do trabalho, sentava-me diante do computador e me punha a digitar tudo, sem nenhum interesse pelo conteúdo e mirando apenas na semelhança entre as letras do papel e as do computador.

Aprovado o projeto e disponível o recurso para a publicação, decidi ler as centenas de poemas. O retorno também me instigava a encontrar outras fontes. Diante de tão poucas informações, decidi procurar novos ângulos, outras narrativas. Numa manhã de sábado, num sebo, encontrei o amigo que havia guardado a caixa, para iniciar por ele uma série de entrevistas desejosas da recomposição de uma existência. Já não sei se me recordo ou se invento, ouvi do amigo. Recorri a outro contemporâneo de meu pai, um escritor que julgava dono de vasta memória. Meu pai, para ele, era um sujeito observador e ponderado, num desenho absolutamente abstrato do retrato que eu esperava hiper-realista. A névoa.

Pouco depois de começar, eu encerrava as minhas buscas. Havia mal tempo. Havia insegurança. E não havia pistas. Seguiria dali em diante com os fragmentos coletados pelo caminho, num trajeto iniciado tardiamente, aos 14. Sentado na cama de solteiro do quarto de minha mãe, vendo-a aos soluços, soube que meu pai havia se matado pouco mais de três meses antes de eu nascer. Eu suspeitava, mas nunca encontrava espaço para a conversa. Ela, por sua

vez, adiava o diálogo na expectativa de uma leveza que jamais existiria. Ou esperava que brotasse em mim o desinteresse. Aos 14, porém, eu fervilhava em perguntas, dúvidas e angústia pela falta.

No lançamento de uma antologia de poemas de autores dos anos 1970 e 1980 em Juiz de Fora, encontrei alguns amigos de meu pai. Grande parte, via pela primeira vez. Para muitos, eu era a ponte que ligava o presente ao velório de 1988. Ávido pela contribuição de meu pai naquela cena, abri o livro e me deparei com um texto ao lado do poema de meu pai. Era também um poema, dedicado a ele e com o título *O suicídio*. A conversa com minha mãe aconteceu no dia seguinte. Ela contou da morte, do enforcamento, da igreja, da gravidez, do parto, da batalha na justiça e das saudades. Não acessou os detalhes, não contou das esquinhas, dos horários, das trivialidades. Ela chorava como se pedisse que eu aceitasse as migalhas que me ofertava. Eram o alimento que ela conseguia depositar em meu bico. Haveria um momento em que o ninho seria pequeno para mim.

Essa dificuldade em resgatar o que não vivi e o que vivi, mas não me lembro (quando a memória passa a ser registrada?), não era exclusividade de minha mãe. Eu respeitava, ainda que percebesse que, assim, o retrato falado resultaria num rabisco infantil. Com isso adquiri a habilidade de, pouco a pouco, coletar e reunir fragmentos. Na infância, bem pequeno, compreendi que a morte era parceira da casa. Pedi para ir ao cemitério. Queria uma materialidade que desmentisse a ideia de uma longa viagem ou de um reencontro casual e tardio. Essa concretude tinha cor cinza, forma retangular e era ilustrada por uma fotografia de meu pai engravatado em uma moldura de flores de ferro. Também tinha seu nome em uma lápide única, com a data de seu nascimento e de sua morte: estrela dia 21 de maio de 1962 parágrafo cruz dia 14 de janeiro de 1988.

Naquele lugar eu passaria muitas tardes com minha avó, até a tarde em que ela mesma passou a ocupar aquele espaço, bem ao lado do que restou do corpo que não conheci de meu pai. Àquele lugar retornei e retorno em diferentes momentos, dos mais aflitivos aos mais alegres, com as narrativas-vestígios repletas de nostalgia, subjetividades e silêncio. Tudo o que sei é parte de conversas partidas, de instantes fugazes, nos quais não cabiam e não cabem minhas dúvidas e curiosidades. Com a imprecisão, construí respostas ambíguas às perguntas que já se erguiam difusas. Criava nas muitas frestas que permaneciam. Seu pai morreu de quê? Câncer. Infarto. Acidente. Eu respondia sem o temor de que em algum momento cruzassem as informações e identificassem a incoerência.

Sabia o básico: que havia morrido, que era um poeta, sensível, solidário, jovem e boêmio. Com as cores primárias, eu criava uma paisagem fantástica. À medida que crescia,

porém, sentia o peso da morte, compreendia os choros, os olhares vidrados em mim, a incontida pena e o temor de como eu enfrentaria uma história absolutamente violenta. Assemelhando-se a uma unanimidade, sem conversas ou negociações, prevalecia a ideia de que quanto menos eu soubesse, melhor viveria. Daí, talvez, a justificativa para o tio, o mesmo tio com quem compartilhei meu primeiro contato com o que restou de meu pai, ter incendiado muito do que ficou do morto. Isso minha avó me contou uma vez. Certamente haveria muito mais de uma dezena de cartas, outros documentos, quiçá mais e mais poemas. Como os ossos após décadas sob a terra, tudo virou pó, numa fogueira de vergonhas, ressentimento e culpa. Tenho comigo, portanto, os restos, o que sobreviveu ao fogo e ao tempo.

A essas ruínas acomodaram-se lembranças que pouco a pouco ganhavam corpo. Cenas de um cotidiano que ecoa dia a dia, ainda que tenham se passado há mais de trinta anos. Pequeno, bem pequeno, não notei a brutalidade da senhora de cabelos brancos carregando um carrinho de metal voltando da feira, na rua de casa, perguntando para a minha avó: “Esse é o filho daquele rapaz da Igreja São Mateus?”. Quem era o rapaz? O filho era eu? O que aconteceu na igreja? Elaboradas com o passar dos anos, as perguntas receberam respostas somente aos 14, depois de sentar-me com minha mãe e ouvir, pela primeira vez, sobre o suicídio. Liberavam-se, ali, outras e novas narrativas, ainda encobertas de uma névoa que nunca fui capaz de fazer cessar.

Meu pai saiu da casa da minha mãe dizendo que iria para uma reunião na fundação de cultura da cidade e voltaria logo mais. Era antes do pôr do sol? Horas mais tarde, já noite, o porteiro do prédio vizinho bateu na casa de minha mãe, chamando-a. Minha tia atendeu e ele contou: meu pai estava morto na Igreja São Mateus. Minha tia contou para minha avó e as duas trataram de garantir que minha mãe não soubesse da notícia até que o velório estivesse pronto. Uma tia de minha mãe, que morava próximo à casa, ajudou na distração, até que, no amanhecer do dia seguinte, a notícia foi dada. Minha mãe, já com uma barriga de cinco meses, queria ver o corpo, queria ver meu pai, queria a materialidade da morte. “Ele não tinha nenhuma marca no pescoço”, ela sempre disse, como se duvidasse de uma despedida da qual ela mesma participou, permanecendo no velório e seguindo para o enterro. Ela estava no enterro?

Minha avó paterna estava, como estava no velório, mas não esteve na igreja. A notícia da morte de meu pai chegou por algum vizinho (trabalhador da região, acredito). Quem atendeu foi meu tio, irmão mais novo de meu pai, que pediu à outra irmã que amparasse e contivesse meu avô e minha avó, fazendo-os permanecer em casa. Meu tio seguiu para a igreja e encontrou meu pai enforcado na porta lateral. Os taxistas foram os primeiros a ver a cena (da janela de seus carros?), há poucos metros do prédio onde moravam meu pai, dois de seus três irmãos e

seus pais. Foi esse tio quem conduziu as tratativas burocráticas até o velório. Seu irmão mais velho, que não vivia no país, chegou imediatamente, vindo de outra cidade (ou seria país?). Inclusive, é seu nome que consta na certidão de óbito, cuja causa da morte é nomeada por um código de letras e números seguido de um parêntese esclarecedor: CID: 1953 0/8 (suicídio). Não deixou bens.

O documento, registro indiscutível (indiscutível?), chegou até mim, pela primeira vez, em 13 de março de 2019, por conta das tratativas da morte de minha avó. Eu já tinha 31 quando questioneei a narrativa de minha mãe e descobri que sempre celebramos o dia errado da morte de meu pai. O erro coloca em xeque a narrativa familiar: meu pai morreu às 2h30 da madrugada do dia 14 de janeiro, e não no dia 13 de janeiro, como rezava minha avó paterna. Se morreu durante a madrugada, por que minha mãe aguardava? Ou a espera foi a criação surgida após anos de saudade? Ainda na certidão, o local da morte consta como interior da Igreja São Mateus, quando sempre ouvi falar em porta lateral, porta ao lado da imagem de Nossa Senhora da Aparecida, onde havia um espelho d'água que eu admirei por toda a infância sem saber que era o cenário da falta que marca minha existência e onde eu lançava moedinhas pedindo sorte, quando, na verdade, era naquele lugar que eu já nascia com um infortúnio.

Ainda hoje, quando sumiram a imagem da santa, o espelho d'água e uma grade alteram o cenário da lateral da igreja, passo pelo lugar tentando tomar o ângulo de um taxista. Como ele avistaria a cena? Como ele seria a testemunha? Onde estaria a corda? Por quanto tempo faltou ar até que não houvesse mais retorno? Guardo comigo as questões e não partilho. São minhas essas dores. Certo é que dessa ausência cada um carrega alguma marca. Em alguns, um vazio, um buraco, um corte, uma amputação. Em outros, uma cicatriz, um desconforto, um aperto no peito. Em todos, um desacerto que não se esvai, que resiste ainda hoje, 36 anos depois.

Suicídio é uma morte violenta. A corda que meu pai puxou também fez faltar o ar de meu avô paterno, que rapidamente se despetalou e feneceu. Não me recordo dele. Minha avó resistiu, mantendo certa pose e um absoluto ressentimento. Na caixa confirmo a narrativa de minha tia materna: era meu avô um anticomunista, referência no partido em Minas, antes do golpe de 1964, e delator durante a ditadura militar. Preservo os recortes de uma entrevista que meu pai recortou e as fichas de delação utilizadas por meu avô, irmão de militares e pai de filhos jovens, perfil ideal para o exercício sujo. Responsável pela caixa por tantos anos, minha avó não se desfez daquilo. Sabia ela sobre o conteúdo da caixa? Ou preservou lamentando o recorte?

Por anos ela travou uma batalha por minha guarda, segundo conta a outra avó, a materna, exaltando sua força num cabo de guerra que tinha num dos lados o dinheiro (paterno) e, no

outro, o comprometimento com o trabalho (materno). Nos dois lados tinha o amor. Quando eu chegava na casa da avó paterna, logo ao sair do elevador e ganhar o corredor de seu apartamento, via seus olhos começarem a lacrimejar. Também vi minha avó chorar no dia em que, já adolescente, ligaram para sua casa e pediram para falar com Mauro. Eu estava almoçando, à mesa. Ela se levantou aos prantos. A ligação era para mim e ela sentiu falta de ouvir a voz de meu pai. Logo ela, que havia, diante do juiz, pedido para que fosse Mauro.

Nasci Gabriel, como meus pais haviam escolhido. Para minha mãe, a escolha foi paterna, por conta de um anjo profano de uma novela da época. Não existe isso. Pesquiso que, naquele momento, em 1987, passavam duas novelas com personagens com esse nome: *Bambolê*, das 18h, com seu galã Gabriel Alencastro, e *O outro*, das 20h, com seu fraternal Gabriel. A segunda opção é a mais provável. Em meu primeiro registro consta apenas o nome televisivo e um vazio na filiação paterna. Nunca vi esse documento. Existiu mesmo? Para ter a inscrição de meu pai na certidão de nascimento, era necessário um processo judicial, cujo desfecho foi o acordo de que eu receberia um novo nome e o espaço vazio do papel seria ocupado. Só ali. O oco era também narrativo.

“Justiça Gratuita”, em letras grandes, em negrito, cruzando toda a extensão da folha. Conservo o primeiro registro como Mauro Gabriel. A inscrição desapareceu nas outras tantas cópias. Não sumiu, no entanto, a lembrança do que era para ter sido e não foi. Em casa de mãe sou Gabriel, apenas. E assim repetem os amigos e toda a família materna. Em casa de pai (existe?) sou Mauro Gabriel ou Maurinho. Sou o filho, portanto. Sou para recordar o que foi. Entre amigos que fiz, na escola, na faculdade, na vida profissional, sou Mauro, o primeiro nome, o nome que se lê em chamada. Sou pela ordem natural, sem elucubrações e sem um sofrimento desmedido. No caixa bancário sou Mauro Fonseca, o primeiro e o último nomes. Mas esse é meu pai e isso me desconcerta.

Mauro Fonseca é o nome que meu pai escolheu para assinar seus poemas. Na adolescência ensaiou redigir o nome completo, atesto em alguns cadernos da caixa, mas prevalecem, também, o primeiro e o último nomes. Encontro, ainda, os rascunhos de um livro inacabado e muitos, centenas de esboços, com anotações, com rabiscos, com correções. Organizados e numerados, estão 274 poemas datilografados por um amigo que, semanas depois de sua morte, solicitou todos os escritos para que pudesse datilografar e organizar. Nos poemas, encontro meu pai, sua forma de observar o mundo, inquietações, desejos, interesses e discursos. Identifico seu conflito com a Igreja, entre a indignação com uma rica instituição e o encantamento com filosofias baseadas em solidariedade. Reconheço seu envolvimento político, sua contestação aos militares e sua ojeriza à posição dos pais em relação ao regime. Leio seu

amor à mãe, sua afinidade. Também percebo a inconstância, a frase incompreensível, a letra trêmula, a embriaguez. Ouço sua voz.

Com a ficção envolvo outras ficções. Enlaço ao destemor da morte e à certeza de um fim próximo, presente em tantos escritos, a narrativa materna de que ele estava doente. O coração estava com um volume aumentado, confirmo no laudo de um exame realizado pouco antes de sua partida, documento também presente na caixa. Ainda que poético, o coração grande era resultado da doença de Chagas, contraída em sua viagem para o Norte do Brasil no início da década de 1980. Foi para ser padre, contou na reportagem de lançamento de sua primeira plaquete, *Não há sinal de porto algum*, de 1982. Em outros registros na caixa (sempre ela), identifico holerites de uma empresa de construção civil, pela qual foi contratado em Rondônia, durante esse período em que disse ter ido com intenções religiosas. O que houve? Mentiu ao jornal? Desistiu e decidiu trabalhar? Para minha mãe, a herança da viagem havia estabelecido o ponto-final. Ele apenas adiantou o que estava previsto.

Muitas outras narrativas se estabelecem com a finalidade de justificar o adeus. Minha avó paterna se lembrava de um filho muito amoroso e absolutamente solidário, que num dia de frio atirou o próprio cobertor pela janela do apartamento em direção a um morador de rua que dormia na calçada. Também me contou que ele ouvia Mercedes Sosa cantando *Gracias a la vida*. Em suas memórias, meu pai tinha um coração superlativo não pela doença, mas pela condição sensível. Não era deste mundo, diz minha tia paterna. Estava à frente do tempo, diz meu tio paterno, o mais novo. Nada diz o mais velho.

Nas recordações de minha avó materna, ele era essencialmente deste mundo quando pedia para se casar com minha mãe sem estar trabalhando, sem ter nenhum rendimento e batendo ponto todos os dias no bar, de onde saía trocando os passos. A filha era muito nova, nem tinha 18 anos, ele não tinha um emprego e precisava aprender a beber socialmente, ela explicava. “Acredita que um dia me chamaram em casa, eu estava costurando, saí da máquina e me disseram para ir ao bar? Já imaginava que era gracinha dele. Quando cheguei ao Sparta, ele estava de terno e gravata, com uma pasta sobre a mesa e bebendo. Ele virou-se para mim e disse: ‘E agora, posso me casar com a sua filha?’”. Minha avó contava aos risos, conferindo uma leveza à cena como se nada quisesse justificar, como se não precisasse, como se sequer coubesse relacionar o lembrar dela com o morrer dele.

Já não sei se me recordo ou se invento. Lembro-me do amigo de meu pai, em sua honesta impossibilidade de recuperar um passado já distante, e indago as lembranças que chegaram e chegam, cada vez mais abstratas, mais vazias, mais coalhadas de frestas. É névoa. De uma avó a outra, perco testemunhas no tempo e aproximo-me cada vez mais da ficção, da qual nunca saí

de perto. A materialidade está na caixa, nas centenas de poesias. A materialidade mora na ficção. O incontornável de minha existência. Com esse incontornável, parto do jornalismo para as letras, transito das páginas dos jornais — onde escrevia sobre cultura e por cinco anos redigi semanalmente perfis de anônimos, certificando-me dessa memória que é criação —, para o estudo do romance, para a produção contemporânea brasileira, da qual sempre fui leitor. Lendo meu pai, sendo filho e querendo fazer presente o avô de minha filha, coloco-me a investigar a relação de espelhamento, entrelaçamento e esgarçamento entre memória e ficção.

*

“Tudo verdade e tudo mentira, como sempre na ficção”, escreve Michel Laub (2012) no conto *Animais*, presente na antologia *Granta*. Em sua nona edição — primeira em língua portuguesa —, a revista britânica se propôs a identificar “os melhores jovens escritores brasileiros”, numa seleção de autores com até 40 anos em 2012. Sete profissionais da literatura — entre editores, professores, pesquisadores, escritores e críticos — escolheram vinte nomes, anunciando uma cena, segundo a introdução, diversa e profícua, que começava a ganhar o mundo, justificando, assim, a escolha do país como homenageado na Feira de Frankfurt do ano seguinte, 2013. Em seu texto para a edição, Laub narra como a despedida de um cachorro de estimação introduz o tema da morte na vida de um menino. Autor e personagem se enlaçam, numa estratégia habilmente pensada para confundir o leitor, mas também para refletir sobre o próprio fazer, já que se tratava de uma publicação na qual exaltava-se, justamente, uma nova geração, com novos sujeitos e práticas.

Nos romances que escrevi retratei meu pai de várias formas: como judeu marcado pela memória de guerra, como personagem secundário na história do acidente com a rede, como homem que dá a pior notícia da vida do filho antes de um jogo de futebol. Tudo verdade e tudo mentira, como sempre na ficção, e já pensei muito no porquê de ter sempre escrito sobre ele, e se quando ficar velho vou confundir a memória dele com a memória registrada nesses livros: os fatos que escolhi contar ou não, os sentimentos que eu tinha ou não, quem foi meu pai de verdade e o que eu me tornei ou não por causa disso, ou apesar disso, ou independentemente disso, a história que por várias razões começa no espetáculo de balé depois da morte de Champion (Laub, 2012, p. 20).

Ao referir-se à memória de guerra, o narrador aponta para *Diário da queda*, romance de maior sucesso de Laub, publicado em 2011, um ano antes. Em seguida, ao pontuar o acidente com a rede, refere-se a *Longe da água*, livro de 2004. Enfim, ao retomar o homem e a notícia antes da partida de futebol, acena para *Segundo tempo*, romance de 2006. A confissão realizada

(ou não) em *Animais*, no entanto, nada acrescenta à leitura dessas obras, ainda que fomente curiosidades jornalísticas e alimente interesses de ímpetos biográficos pouco ou nada literários. No presente trabalho que se anuncia, interessa-nos, porém, essa perspectiva de uma ficção forjada entre a “verdade” e a “mentira”, com um compromisso com a criação, mas mantendo o vínculo com o real. Uma memória que é invenção e recordação. Uma criação que faz recordar.

O conto *Animais*, nesse contexto, pode ser lido como um ensaio sintético sobre a produção de Laub. A narrativa fragmentada, construída em tópicos numerados de 1 a 24, faz recuos no tempo para explorar diferentes experiências do narrador, num conflito que se coloca justamente no tensionamento entre passado e presente. O interesse pela memória como eixo não reflete uma intenção jornalística, não intenta as narrativas memorialísticas, que rejeitam a ficção em nome de um conceito de verdade. O texto de Laub questiona o lembrar e suas “verdades”, em narrativas comprometidas apenas com a invenção, ainda que se baseiem em fatos, ainda que em alguma medida reproduzam elementos extraídos da realidade, do noticiário, do vivido. O projeto literário do escritor gaúcho radicado em São Paulo persegue a memória sem que para isso deixe de ser ficção. Todos os seus títulos são, inclusive, catalogados como ficção. Um dos mais recentes títulos, *Solução de dois estados*, obra à qual esta pesquisa se atém, é uma das mais radicais propostas de Laub nessa direção.

Publicado em 2020, o romance compartilha da concepção de uma memória em constante instabilidade e deslocamento. Confrontando as lembranças de dois irmãos sobre os mesmos períodos e fatos, o texto se articula em fragmentos de ambos e outros excertos, tudo manipulado por uma terceira personagem, uma cineasta, uma espécie de narrador híbrido, ora personagem, ora onisciente. Não bastasse o retorno ao passado que a narrativa faz, mantendo os personagens no presente e fazendo-os resgatar momentos, a própria composição da memória, com seus apagamentos, recortes e tensionamentos, é emulada pelo texto. *Solução de dois estados*, assim, tem a memória como eixo temático e performático, o que não ocorre em obras anteriores de Laub. O autor investiga a memória como construção em diferentes títulos — exercício importante em sua produção —, mas não avança na representação dessa articulação como faz no romance de 2020.

Faz-se importante, aqui, também resgatar o tempo de Laub, numa brevíssima visada de sua trajetória como romancista, que se inicia em 2001, com a publicação de *Música anterior*, laureada com o Prêmio Érico Veríssimo, da União Brasileira de Escritores, na categoria revelação. Juiz de direito, o narrador do texto revisa seu passado na tentativa de justificar a condenação de Luciano, a quem a imputação de abuso sexual não possui provas concretas. Retornando no tempo, o juiz confronta as próprias feridas, reconhecendo sua fragilidade e

desequilíbrio no encontro com Luciano: a acusação de abuso infantil ocorre em paralelo ao diagnóstico de esterilidade do juiz. Um não pode ter filhos biológicos e o outro é suspeito de maltratar uma criança. As frestas provocadas pela distância entre o agora e o que é lembrado impedem o juiz de tomar contato com uma “verdade”, ainda que em sua narração prevaleça o ressentimento de reconhecer uma possível falha.

No segundo romance de Laub, *Longe da água*, de 2004, também se articulam passado e presente, mas não há mais a dúvida sobre o ocorrido. Há uma morte, uma indiscutível morte, um inescapável luto e uma irrefreável transformação dos envolvidos. Em meio às tantas descobertas da adolescência, um trauma marca todo o grupo. Um amigo morre na praia, tragédia determinante nas escolhas do narrador, atormentado a vida toda por uma dúvida: ele foi condescendente com a morte do amigo? Poderia ter agido de outra forma? Se seus gestos fossem céleres e precisos, o amigo teria sobrevivido? O trauma ocorre na água e, conforme aponta o título, boa parte da narrativa se passa longe dela, numa distância que não é muro de contenção ou abismo. O trauma, como a água, se espalha. O incidente (ou acidente) escorre para além do fato. E é na observação da memória, na revisão, que esse fenômeno de espalhamento pode ser visto. Assumindo uma das propriedades da água, a narrativa revela a inundação que o passado gera em toda a existência do protagonista-narrador. O trauma-água invade todos os cantos da vida daqueles que vivenciaram o episódio, presentes ou ausentes no momento da morte.

O segundo tempo, de 2006, não se atém aos ecos, mas à extensão de um evento do passado. Como em *Música anterior*, o presente, com seu afastamento do passado, permite resgatar outros instantes, conferindo-lhes novo significado. O terceiro romance de Laub retoma uma partida de futebol que marcou a história do Rio Grande do Sul, a disputa entre Grêmio e Internacional, em 1989, reconhecida como Gre-Nal do Século. Tal qual uma fotografia vista digitalmente, o texto vai dando *zoom* na plateia e enfoca o narrador em seus dilemas adolescentes. Acompanhado do irmão caçula, ele assiste ao jogo partilhando da angústia de uma disputa decisiva, mas sem poder partilhar da aflição de saber que os pais estão se separando justo naquele dia. A obra desvela os sentimentos conflitantes que constroem a memória do evento: a euforia da coletividade e a angústia de um indivíduo, a unidade de um time em campo e a desintegração de uma família em casa, as jogadas ensaiadas de um atleta e a atitude descompassada de um patriarca, o eco de um grito de gol e o silêncio de um desenlace. Pouco a pouco o leitor vai conferindo ao segundo tempo da separação o mesmo caráter decisivo da segunda metade da partida de futebol.

O antagonismo entre o ordinário e o determinante retorna em *O gato diz adeus*, publicado em 2009. No romance, o autor supera a perspectiva dicotômica ao narrar uma mesma trama pelo ponto de vista dos três personagens que a formam. O trio — ou triângulo amoroso — é composto por um ex-casal, cujo um dos cônjuges forma um novo casal com um terceiro elemento. Os dois homens — o ex e o atual —, por sua vez, guardam uma história de convívio e decepção. Contrário à ideia de uma narrativa definitiva, o romance opera numa heterogeneidade que confere a uma mesma cena versões absolutamente distintas, numa teatralidade tão envolvente quanto desconcertante, com memórias tomadas de ressentimento. O privado e o público se misturam com a entrada de outras vozes na narrativa, excertos de memórias que não são apenas do trio, mas que ganharam outras leituras e reescritas, como a crítica do livro de um dos personagens, baseado no caso. Em seu quarto romance, portanto, o autor atua nas duas dimensões que articulava separadamente nas obras anteriores: reflete sobre a amplitude de um caso, o divórcio e o novo amor, e sobre a repercussão de ambos os gestos. O título da obra é, também, o nome do livro escrito por um dos personagens, num exercício metalinguístico feito do início ao fim, discutindo os papéis do mercado e do fazer literários.

A perspectiva trinitária aparece no livro seguinte de Laub, *Diário da queda*, de 2011, mas sem com isso evocar vozes distintas. Há uma voz precisa no mais famoso e mais premiado romance do escritor, que com o título recebeu os prêmios Brasília de Literatura, Bravo/Bradesco, e foi indicado ao Portugal-Telecom. Abordando a memória de três gerações de homens judeus no Brasil, o autor enumera uma sequência de traumas despertados pelo primeiro, a Shoah, que age na família tal qual uma pedra lançada na água. Enquanto o avô é marcado pela experiência no campo de concentração; o pai é marcado pelo silêncio e pelo suicídio de seu pai (o avô); e o filho é marcado pelo *bullying* cometido contra um colega de escola, num gesto discriminatório que tanto mal já fez aos seus antepassados. A memória, que se forma e se conforma a partir das dores, é tensionada na tentativa de gerar algo distinto, alheio à tradição, mas respeitoso a ela. A queda é real, factual, e também metafórica: é a derrocada familiar, de um modo de pensar e agir, de uma condição. O romance parte de um evento histórico, de um trauma coletivo, para se embrenhar em aspectos muito íntimos, observando seus conflitos e dissensos.

Primeiro título de uma trilogia sobre a repercussão íntima de traumas históricos, desenvolvida década a década, *Diário da queda* tem uma trama principal que se passa nos anos 1980. Lançado em 2013, *A maçã envenenada*, segundo volume da trilogia, tem como tempo presente os anos 1990, período ao qual retorna o narrador. O texto evoca não apenas um fato histórico, mas dois, enlaçando-os pela perspectiva do narrador-personagem, que não faz de tais

momentos o ponto de partida. O autor retorna a uma data específica, quando ambos os eventos ocorrem. No romance estão postos lado a lado episódios dolorosos — o suicídio de Kurt Cobain, líder do Nirvana, e o Massacre de Ruanda — que marcam o mundo, em especial a geração do narrador, que decide assistir ao único show da banda de rock no Brasil, em São Paulo, abandonando, assim, o trabalho opressor no exército, no Rio Grande do Sul. Refletindo sobre a sociedade de consumo e as tensões políticas de um mundo em constante disputa de poder, o romance redimensiona eventos coletivos em sua faceta individual, apresentando a dor por trás de um grito que tanto pode ser uma performance de rock quanto o desespero de uma guerra civil.

Em *Drain you*, canção da banda Nirvana, da qual Cobain era vocalista, está o título do romance de Laub. Enquanto na música o narrador agradece por não ter recebido uma maçã envenenada da mulher amada, no livro o termo é usado como metáfora da desesperança, da desintegração social, sentimentos tão presentes na década de 1990 e que, em alguma medida, permanecem no romance seguinte do escritor. Dando continuidade ao projeto sobre traumas coletivos, *O tribunal de quinta-feira*, de 2016, aponta para as repercussões de um drama que se desdobra em diferentes direções e ecoa distintas vozes. Laub retoma a pluralidade de vozes e ângulos de uma história narrada por um trio, como em *O gato diz adeus*. Não há triângulo amoroso, no entanto, embora haja amor, visto que o texto apresenta as perspectivas de um casal heterossexual e do amigo do marido.

O trio da obra de *O tribunal de quinta-feira* é afetado por uma exposição virtual feita pela esposa tendo como vítimas o marido e o amigo. Após descobrir a traição do marido nos e-mails que ele troca com um amigo, a esposa publica na internet as mensagens, expondo, além disso, o diagnóstico de HIV positivo desse amigo. Em questão, está o debate da ótica pela qual se constituem as memórias. Laub se utiliza de dois marcos fundamentais na contemporaneidade: o surgimento do HIV e o advento das redes sociais. Fragmentário como exigem as mensagens nas novas mídias, o romance explora o aspecto da transmutação do texto sob a mediação da tela e como as memórias se dão nesse contexto. Numa referência direta ao TBT — Throwback Thursday, que pode ser traduzido como a “Quinta-feira das Lembranças” —, marcador para a exibição das memórias nas redes sociais, o título reivindica, ainda, a noção conflituosa desses espaços de interação. O tribunal em questão é aquele do ambiente virtual, onde muitas vozes ecoam, com muito alarde e poucas responsabilidades. Uma memória forjada em profusão e dissonância.

Primeira obra publicada após a trilogia e seu primeiro romance da segunda década dos anos 2000, *Solução de dois estados*, finalmente, radicaliza esse tratamento da memória,

deixando permanecer traços já identificados em sua trajetória literária. Os anos 1990, de *A maçã envenenada* e *O tribunal de quinta-feira*, estão presentes no texto, cujo passado se situa na Era Collor, iniciada em 1990. Também está de volta a perspectiva de um fato deflagrador. Diferentemente das obras anteriores, tal fato está no presente e não no passado, e o que se busca é a justificativa. A polifonia, tão presente na bibliografia de Laub, prevalece em *Solução de dois estados*, que amplia a variedade e a quantidade de escritos outros, como feito em *O gato diz adeus*, misturando textos reais e invenções. A radicalidade reside na construção que coloca a memória como tema e como estratégia narrativa. O próprio romance como memória de um passado.

Paradigma para a discussão acerca da memória e da ficção, com seus espelhamentos e entrelaçamentos, *Solução de dois estados* também reflete a produção literária brasileira contemporânea. Ao referirmo-nos à obra, também nos referimos a esse recorte de um fazer artístico no Brasil. O romance, portanto, dialoga com a trajetória de seu autor e com seus contemporâneos. Tomando-o como ponto de partida, este trabalho investiga tanto sua estratégia narrativa de emular a construção da memória, quanto sua capacidade de, ao focar o passado recente e o presente brasileiros, contribuir como voz para a formação da memória.

Dividida em três capítulos, esta dissertação se inicia refletindo sobre a formação da memória com sua heterogeneidade de fontes, ângulos, interesses e formas, como discorre Maurice Halbwachs, em sua obra fundamental *A memória coletiva*, e confirmam teóricos como Jacques Le Goff, Paolo Rossi, Paul Ricoeur e Walter Benjamin. Reconhecendo o papel da ficção nessas edificações da memória, Beatriz Sarlo nos orienta pelo território dos silenciamentos e apagamentos, que permitem que certas existências — ainda que narrativas, somente — existam apenas no campo intangível. Andreas Huyssen, por sua vez, pontua o diálogo singular entre memória e contemporaneidade, fazendo-nos compreender um tempo em permanente tensão com o gesto de lembrar.

No segundo capítulo, discutimos a ficção contemporânea partindo dos estudos de Karl Erik Schollhammer e Beatriz Resende, que em seus trabalhos citam Laub como um desses expoentes. De Resende tomamos o termo “presentificação” para refletir sobre a construção da memória do presente, fenômeno identificável em *Solução de dois estados* e em muitas outras obras brasileiras do século XXI, característica que os pesquisadores apontam como marca geracional. A esse fato torna-se necessário relacionar a leitura do realismo, de Antonio Candido — para quem trata-se de uma tradição da literatura nacional —, ao “novo realismo” de Schollhammer. Pensamos, ainda, nessa criação da experiência, nesse texto que são muitos,

como define Florencia Garramuño aos nos apresentar seus *Frutos estranhos*, que tão bom exemplo encontra no referido romance de Laub.

Considerando que o romance de Laub retrata dois momentos da história brasileira ainda muito pouco explorados na ficção literária — a Era Collor e a segunda metade dos anos 2010 — e refletindo sobre a potência de a literatura fazer existir e resistir o que é invisível, buscamos compreender esse território no terceiro e último capítulo. Para tanto, lemos Grada Kilomba e Audre Lorde sobre a importância e a urgência das memórias insurgentes, bem como recuperamos a noção do trauma trabalhada por Márcio Seligmann-Silva, que disserta sobre como a ficção pode atuar contra a invisibilidade do trauma, de suas vítimas e de suas dores. Finalmente, nas *Considerações finais*, refletiremos sobre essa memória-fragmento de um tempo, que embora não possa ser lida em sua completude no presente, oferece vestígios para um futuro, como faz *Solução de dois estados* ao relacionar, sem qualquer gratuidade, dois momentos históricos numa chave de leitura das continuidades de um país rompido.

Incontornável, a memória é farol e é porto, ficcional ou documental, é o que nos direciona do que foi ao que será. A memória, portanto, é rastro e, por isso, movimento. Minhas memórias ficcionais não são menos ou mais memórias. São meus rastros, que ora se mostram com traçado mais fraco, quase invisível, ora explodem em nitidez absurda. Diferentemente de saudade, memória é palavra que inclui. Saudade prescinde de presença. Poderia eu sentir saudade do pai com o qual não encontrei? Memória poderia e posso ter. Escavando palavras, fazemos nosso encontro.

2 A FICÇÃO NA MEMÓRIA

“O passado é inevitável.”
(Sarlo, 2007, p. 114)

“Vó, estou aqui!” É preciso lembrá-la de minha presença, de minha existência, ao que ela sorri e me abraça, como se reconhecesse, mas, num átimo de segundo, o estranhamento retorna. Já não se lembra. Para ela, a imagem que reteve de minha irmã é de uma criança muito pequenina, bastante diferente da jovem de cabelos longos e tatuagens espalhadas pelo corpo. De mim, preservou-me os cabelos que não mais tenho. Às vezes, cria diálogos com amigas que nunca conhecemos ou cria fatos dos quais nunca soubemos. Fabulações sobre as quais afirmamos: “a memória foi embora”. Em verdade, ela ali permanece, ganhando novos contornos, exigindo interpretações mais complexas, num doloroso e arenoso canto de despedida.

Ficção e memória não são antagônicas e não são incompatíveis, são complexas e se entrelaçam e se espelham. Observa Beatriz Sarlo que “toda narração do passado é uma representação, algo dito no lugar de um fato” (2007, p. 93), assim como a ficção. Os estudos acerca da construção da memória identificam procedimentos significativamente alterados na contemporaneidade, diante de tantos e distintos avanços tecnológicos.

Neste primeiro capítulo, abordaremos a constituição das memórias individual e coletiva e seus processos, pontuando como a contemporaneidade forja novas dinâmicas e compreensões. Na sequência, trataremos da multiplicidade de fontes possíveis para a composição da memória coletiva, localizando a ficção como uma dessas vozes e discutindo como isso se dá em *Solução de dois estados*, de Michel Laub.

Problematizando a monumentalidade da memória, sua instabilidade e seu permanente refazimento, o capítulo se encerra refletindo sobre a prevalência do presente nas narrativas do passado, fenômeno que perpassa todo o romance de Laub, na medida em que os personagens são estimulados a recuperar tempos pretéritos na tentativa de explicar (e justificar) uma tragédia vivida na atualidade.

Tanto a construção narrativa quanto a história contada pelo escritor gaúcho evocam a memória em sua formulação. Autor bastante identificado com os debates acerca da memória, Laub recorre a uma trama fragmentária, heterogênea, múltipla e dissonante, características que também definem a memória, elemento constituído de passado e constituinte do futuro e, a todo instante presente, interpretativo por excelência.

2.1 A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA

A memória é como as coloridas colchas de retalho que minha avó costurava. Após décadas na lida com tecidos finos, moldes de peças refinadas como suas freguesas, ela descobriu um modo de se aposentar sem se afastar das máquinas de costura: construir colchas com os retalhos de uma vida. Em suas criações, ela também usava roupas que descartávamos, lençóis que já não usávamos, cortinas que havíamos substituído, tecidos que encontrava nas gavetas. Nossa casa estava camuflada em suas colchas. De início, os enormes e pesados artesanatos configuravam mosaicos complexos. O cansaço e o adoecimento simplificaram as formas, que passaram a um conjunto de pequenos quadrados de cores e estampas diferentes. Pouco a pouco as colchas foram se escasseando, as máquinas ficaram silenciosas e o ateliê se esvaziou. Nos dias festivos, cubro minha cama com uma dessas colchas, celebrando cada retalho que nos trouxe até aqui.

Contextualizar é circunstanciar, oferecer elementos que localizem um fato ou uma situação. Não por acaso, *Solução de dois estados* se inicia com a seguinte frase: “É que para entender o contexto...” (Laub, 2020, p. 9). O romance de 2020 do escritor Michel Laub busca, ao longo de suas 241 páginas, contextualizar um fato que gera dois estados: a violência sofrida por Raquel, artista performática que, convidada a integrar uma mesa-redonda num evento promovido por uma instituição cultural de um banco, é agredida justamente quando se levanta da plateia em direção ao palco para assumir seu lugar na mesa. A violência-interdição repercute mundialmente e chega ao conhecimento de uma cineasta alemã, Brenda. O agressor de Raquel preserva relações com Alexandre, irmão com o qual ela rompeu há mais de uma década. A obra, então, volta ao passado para contextualizar essa cisão. Como se fosse a montagem do documentário elaborado por Brenda, o romance reúne as entrevistas que a cineasta realiza com os irmãos em 2018, trechos de materiais citados por eles e conteúdos ilustrativos para o que dizem. O interesse de Brenda (e, por consequência, do romance de Laub) é investigar o discurso de ódio na contemporaneidade, mapeando suas raízes.

Em retrospectiva, o romance volta à juventude dos personagens para apresentar uma cisão que se dá na infância, quando a irmã, já obesa como o pai, não se sente defendida pelo irmão das ridicularizações vivenciadas na escola. Anos mais tarde, ela é enviada pela família para estudar em Londres, onde faz o curso de artes numa prestigiada universidade. Nesse

instante, o pai, um rico empresário do ramo metalúrgico, vê seu negócio ir à falência diante da crise econômica do início dos anos 1990. Para não representar outra despesa para o lar, o irmão começa a trabalhar e abandona, temporariamente, o sonho do ensino superior. Em 1992, o patriarca da família morre, a mãe entra em depressão e se torna alcóolatra. Nesse período, a irmã permanece em Londres, enquanto o irmão vive com a mãe. Em 1999, Raquel retorna ao Brasil para cuidar da mãe e ambas rompem relações com Alexandre, que já cursa Educação Física, casa-se e começa a empreender. Convertido ao cristianismo evangélico, o irmão cria um projeto relacionando exercícios físicos e apoio religioso, com forte presença na internet. O negócio cresce e se torna uma rede de academias-clubes em regiões empobrecidas de São Paulo.

Logo após a morte do pai, o irmão propõe uma divisão da herança envolvendo a recomposição de Raquel pelos investimentos feitos anteriormente, o que a indigna. Quando enriquece, e como forma de provocação, ele devolve sua parte à irmã, que doa toda a quantia. O conflito se agrava com a morte da mãe, em 2017, quando a irmã faz acusações sobre o irmão diante da família dele. O dinheiro, que altera a rota de toda a família, é a face exposta de uma divergência que é mais profunda, já que as diferenças entre os irmãos se dão, sobretudo, por suas visões de mundo. Enquanto Alexandre se transforma em um bem-sucedido empresário do ramo esportivo-religioso-virtual, Raquel se torna uma artista reconhecida no país, discutindo a opressão sobre o corpo de uma mulher gorda (o seu pesa 130 kg). Ele exercita um discurso conservador, em consonância com valores tradicionais de família. Ela reproduz narrativas, em sua arte performática, que expõem seu corpo nu em atos sexuais de grande indignidade, a fim de verificar a reação do público e, com isso, discutir interesses e inflexões sociais.

Brenda, a cineasta que os entrevista e que se apresenta como narradora da obra, visto que oferece a perspectiva de seu documentário, não se alinha a nenhum dos dois irmãos. Sua postura rechaça o radicalismo de Alexandre, com sua leitura limitada e limitadora da Bíblia Sagrada, e discorda de certa aura otimista e ingênua de Raquel, com sua ótica elitista da sociedade e sua arrogância ao reforçar a ideia da superioridade do artista como melhor leitor do mundo. Após ter visto o marido, profissional de uma organização, ser morto vitimado por uma bala perdida no Brasil, a cineasta retorna ao país na tentativa de compreender o mesmo fenômeno da violência que a fez viúva. Reconhecida por trabalhos em regiões de conflito, ela se mostra curiosa, mas também refém de suas conclusões. O documentário compõe uma série de produções cujo nome é o mesmo do romance de Laub, *Solução de dois estados*, num claro exercício de metalinguagem, já que o livro representa a montagem do filme em dado momento de sua produção.

Simbolicamente, o primeiro trecho da obra também serve à contextualização da proposta, já que antecipa a discussão a ser feita, bem como a estratégia narrativa que o autor utilizará. Espécie de transcrição de uma entrevista de Alexandre, o fragmento retrata a tentativa de convencimento do irmão de que as suas lembranças são as reais. Para isso, ele resgata uma entrevista disponível no YouTube, como se a presença do vídeo conferisse verdade a todo o seu discurso. A passagem faz referência ao anúncio do Plano Collor, que segundo ele é o estopim para a derrocada financeira de sua família. Em seguida, o homem tece uma série de considerações infundadas, chegando, inclusive, a afirmar que uma decisão governamental foi tomada num sorteio em papel. Na sequência, ele narra um episódio íntimo, no qual o pai fica sabendo do confisco das poupanças. A riqueza de detalhes qualifica seu texto, como é de seu interesse. Finalmente, Alexandre defende sua versão como a correta e única. “Para você ver como é a memória, as pessoas passam a vida lembrando uma frase, um brinquedo de trinta anos atrás, mas às vezes é o contrário. É o que a pessoa não viu” (Laub, 2020, p. 9). O romance também se articula reunindo textos opinativos dos irmãos, descrições detalhadas de cenas e transcrições de conteúdos reais a conferir-lhe a verossimilhança pretendida.

Diferentemente do que é para os irmãos, a memória no referido romance surge como um complexo mosaico. Para Alexandre, o irmão, ela é constituída de distintas fontes que, agrupadas, confirmam dada versão. Trata-se de uma construção única. Para Raquel não é muito diferente. Ela também defende sua versão como absoluta. Extraídos os ressentimentos, as memórias contribuem para outra memória, a da cineasta e de seu documentário. Os discursos auxiliam num debate sobre o ódio na contemporaneidade. O romance, assim, atua na defesa de uma memória que se constitui de múltiplas vozes e expoentes.

As memórias são muitas. “Nossa memória não é uma tábula rasa”, adverte o sociólogo francês Maurice Halbwachs (2013, p. 28), na obra fundamental *A memória coletiva* (1950). Referencial para gerações posteriores (Jacques Le Goff, Paolo Rossi, Pierre Nora e Paul Ricoeur), Halbwachs é um paradigma nas pesquisas sobre os procedimentos da memória. Em seu longo e detalhado estudo, Halbwachs esmiúça a construção das memórias individual e coletiva. Para ele, a memória individual seria composta por duas faces: interna e externa, ou pessoal e social, ou, ainda, autobiográfica e histórica.

A primeira se apoiaria na segunda, pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral. Mas a segunda seria, naturalmente, bem mais ampla do que a primeira. Por outra parte, ela não nos representaria o passado senão sob uma forma resumida e esquemática, enquanto que a memória de nossa vida nos apresentaria um quadro bem mais contínuo e mais denso (Halbwachs, 1990, p. 55).

A memória individual, observa Halbwachs, pode apoiar-se na coletiva para dar-lhe alguma precisão ou mesmo para encobrir lacunas. A coletiva, por sua vez, pode constituir-se da individual, sem que, com isso, se confundam, já que, ao penetrar na coletiva, a individual se transforma (1990, p. 53). Isso se explica, conforme Jacques Le Goff em *História e memória*, pois “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (Le Goff, 2013, p. 435).

As identidades, como observa Le Goff, são forjadas na construção das memórias. Em *Solução de dois estados*, a memória constitui essas identidades e as afirma socialmente. A memória de Alexandre (o irmão) garante seu lugar na sociedade, ao passo que o mesmo fenômeno é vivido por Raquel (a irmã). Essas identidades, ainda que conformem uma crise, estão dadas e reivindicam seus espaços. O romance, entretanto, observa as muitas lacunas deixadas pelos discursos de ambos, como a ensejar mais as dúvidas e menos as respostas. A todo tempo as recordações de ambos justificam suas escolhas e reforçam suas trajetórias. Em suas narrações, ambos são mais do que resultados do que viveram, são frutos do que lembram ter vivido.

Expliquemo-nos: logo no primeiro trecho, o irmão Alexandre afirma ter vivido o trauma do pai ao saber do confisco das poupanças feito durante o governo Collor. A imagem do patriarca caído com a televisão nas mãos e a mesa de vidro estilhaçada, segundo ele, molda suas decisões dali em diante. A tragédia é o que marca. Mas Alexandre não vive apenas as tragédias, e seu pai vive algum tempo depois daquela cena, contudo, suas recordações retêm apenas o que é dor. Raquel vive aquele momento, é afetada pela derrocada familiar (o que nega o irmão), mas não é essa a tragédia que irá marcá-la. Sua memória é constituída por um pai afetuoso e cuja derrocada financeira não representava falência moral ou íntima. O que afeta a existência da irmã é o preconceito que sofre na adolescência, o que, em suas palavras, é decisivo para o caminho que seguirá pessoal e profissionalmente. As memórias de ambos selecionaram instantes, traumas e angústias para preservar.

Diante disso, voltemos nossos olhares para as discussões acerca da memória, compreendendo o processo que o autor capta e reproduz em seu romance. Ao passo que Halbwachs vivenciou as transformações de um mundo em guerra, Andreas Huyssen experiencia a revolução tecnológica dos dias que correm. De maneiras distintas, ambos capturam alterações importantes na construção da memória dos sujeitos e defendem a centralidade da questão em nossa sociedade. Huyssen destaca que, “como indivíduos e

sociedades, precisamos do passado para construir e ancorar nossas identidades e alimentar uma visão de futuro” (2000, p. 67-68). Podemos perceber esse entrelaçamento entre a memória coletiva e a memória individual no romance de Laub, nesta passagem:

Eu ligava para o meu pai aos domingos, e se o telefonema tivesse meia hora, digamos, uma hora, eu duvido que a gente falasse por mais de um minuto sobre dinheiro. Teve toda a história da fábrica, o Plano Collor, depois a falência, mas o meu pai nunca quis falar a respeito. Eu tentava falar, mas ele sempre mudava de assunto e dizia para eu não me preocupar. O importante para ele era saber como eu estava vivendo em Londres. No que eu estava pensando. Como eu estava me sentindo. Ele achava que podia entender como eu me sentia, por isso é tão triste pensar no meu pai, nessa época, não era a despesa de uma estudante de arte que ia fazer alguma diferença (Laub, 2020, p. 75).

Tomando Freud e Nietzsche como referenciais, Huyssen analisa o que chama de memória pessoal (individual para Halbwachs) como matéria “escorregadia e suspeita”, “sempre afetada pelo esquecimento e pela negação, a repressão e o trauma, na maioria das vezes ela vem atender à necessidade de racionalizar e conservar o poder” (Huyssen, 2000, p. 68), ao passo que a memória coletiva não é menos instável e impermanente, já que resulta de negociações no campo social. Le Goff compartilha da noção de que é “um instrumento e um objeto de poder” (2013, p. 435).

Ainda que a memória não seja individual, sua narração será, visto que está no campo da experiência, da vivência.

Uma cena de nosso passado pode nos parecer tal que não teremos nada a suprimir nem acrescentar, e que nunca haverá nada de menos nem de mais para compreender. Porém, se encontrássemos alguém que dela tivesse participado ou a tivesse assistido, que a evoque e a relate: após tê-lo ouvido, não teremos mais certeza do que antes que não poderíamos nos enganar sobre a ordem dos detalhes, a importância relativa das partes e o sentido geral do evento; porque é impossível que duas pessoas que viram o mesmo fato, quando o narram algum tempo depois, o reproduzam com traços idênticos (Halbwachs, 1990, p. 75).

E toda narração, assevera Beatriz Sarlo em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2005), é um retorno ao passado, uma tentativa de representá-lo no presente. Num sentido restrito, Sarlo classifica a memória como “a captura em relato ou em argumento desses fatos do passado que não ultrapassam a duração de uma vida” (2007, p. 92). Estendendo a compreensão, ela incorpora as fontes secundárias, que narram as lembranças. Discutindo o que alguns especialistas nomeiam de *pós-memória*, a crítica literária argentina recusa o termo

“pós”, cuja ideia de totalização não faz sentido para uma matéria fragmentária por natureza. Escreve ela que a memória, ainda que numa experiência de segunda geração, permanece sendo memória e não uma memória posterior, “pós-memória”.

Sarlo argumenta que a memória da primeira geração, da testemunha, é memória assim como a da segunda geração, cuja experiência está mais ligada aos vestígios do que outros testemunharam. A memória individual, defende Halbwachs, inclui o vivido e também o não vivido, além do ouvido, do sabido e de outras transmissões possíveis. “Se o passado não foi vivido, seu relato só pode vir do conhecido através de mediações; e, mesmo se foi vivido, as mediações fazem parte desse relato” (Sarlo, 2007, p. 92).

A perspectiva de que todo relato é mediado é fundamental para Halbwachs e está no cerne de seu pensamento. O homem é um ser social, argumenta ele, e por isso nunca está só. O que existe, explica (1990, p. 37), é um estado de consciência individual que ele nomeia como “intuição sensível”. As lembranças permanecem coletivas e algumas são mais comuns que outras. Em *Solução de dois estados*, os relatos dos irmãos estão permanentemente sendo mediados. No caso de Alexandre, sua “intuição sensível” é impregnada pela experiência religiosa. Já os discursos de Raquel são mediados por sua vivência artística. Identificamos como os personagens de Laub encarnam o aspecto da “intuição sensível” na seguinte passagem do trecho da entrevista do irmão:

O cara que se inscreve pode só treinar, é um direito dele, mas ele pode também ter esse... Você cansa o corpo até o limite do espírito. E aí você funde o espírito com o corpo. Se o espírito for educado com valores, isso se funde com o seu corpo, desde quando é proibido falar dessas coisas? (Laub, 2020, p. 172-173)

Em *A memória, a história, o esquecimento* (2000), Paul Ricoeur faz uma distinção entre lembrança e memória: “um primeiro traço caracteriza o regime da lembrança: a multiplicidade e os graus variáveis de distinção das lembranças. A memória está no singular, como capacidade e como efetuação, as lembranças estão no plural: temos umas lembranças” (Ricoeur, 2007, p. 41).

Essas lembranças são afetadas pelo coletivo e cada indivíduo de um grupo dá a elas um peso distinto. “Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (Halbwachs, 1990, p. 51). O que está em questão, assim, é a noção de poder implícita na construção da

memória. Le Goff chama atenção para a existência de manipulações conscientes ou inconscientes que agem em nome de interesses distintos sobre a memória individual.

Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (Le Goff, 2013, p. 390).

O exercício de poder na memória envolve algo que é definidor: “a memória não é museológica, mas seletiva” (Meneses, 2006, p. 10). “A memória é uma ilha de edição”, escreveu Waly Salomão (2014, p. 235) na abertura do poema “Carta aberta a John Ashbery”, no qual dissecou a ideia da seletividade da memória, destacando suas zonas obscuras:

Ela é recheada de locais de desova, presuntos
liquidações, queimas de arquivos,
divisões de capturas,
apagamentos de trechos, sumiços de originais,
grupos de extermínios e fotogramas estourados (Salomão, 2014, p. 235).

Essa seletividade, por sua vez, compreende o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido, o que pode permanecer e o que pode ser apagado, o que deve ecoar e o que deve ser silenciado. A memória é instável, pontua Halbwachs, trazendo à cena a experiência da morte. Ainda que a existência tenha se findado, sua representação se altera com o tempo. “À medida que recua no passado, muda, porque algumas impressões se apagam e outras se sobressaem, segundo o ponto de vista de onde a encaramos” (Halbwachs, 1990, p. 74). O sociólogo francês, entretanto, adverte que a memória é limitada no espaço e no tempo e não é hermética. Ou seja, como apontado no início da seção, ao nos referirmos à frase de Laub sobre a necessidade de se “entender o contexto”, a contextualização é uma das formas de limitar a memória no espaço e no tempo.

O trato com o passado, assegura Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar escrever esquecer* (2006), é da ordem da mobilização do que interessa num determinado instante: “nós articulamos o passado, diz Benjamin, nós não o descrevemos, como se pode tentar descrever um objeto físico, mesmo com todas as dificuldades que essa tentativa levanta, das classificações de Lineu aos Métodos de Francis Ponge” (Gagnebin, 2006, p. 40). De acordo com Sarlo, a fragmentação é característica própria da memória e da história, e os discursos sobre o passado se definem por uma “radical incapacidade de reconstituir um todo” (2007, p. 97). Para ela, tal aspecto é mais

que uma qualidade da rememoração, mas uma operação que produz presença com diferentes instrumentos. Cada um auxilia numa recuperação, atuando para conter ou mesmo reverter lacunas, dado que o esquecimento também é um constituinte da memória. “O futuro não nos julgará pelo esquecimento, e sim pela rememoração ampla de tudo, e ainda por não agirmos de acordo com essas memórias” (Huyssen, 2000, p. 86). Esquecer e lembrar, acrescenta Huyssen, andam juntos. A mesma sociedade fascinada pela memória é aquela que dissemina a amnésia como prática cotidiana (2000, p. 76).

Em seu texto intitulado *Memória, esquecimento, silêncio* (1989), Michael Pollak lê a obra de Halbwachs enfatizando o aspecto da negociação proposto pelo autor na constituição da memória. Resgatando o cenário político da União Soviética, Pollak argumenta que o século XX evidencia o que chama de memória em disputa, com diferentes campos defendendo revisões ou leituras distintas do passado, cada um articulando ou selecionando o que propõe ser “lembrável” ou “esquecível”. Compõem esse cenário lembranças proibidas, indizíveis e vergonhosas. Nessa articulação/seleção está aquilo que não pode ou não deve ser dito.

Existem nas lembranças de uns e de outros zonas de sombra, silêncios, ‘não ditos’. As fronteiras desses silêncios e ‘não ditos’ com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento. Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos (Pollak, 1989, p. 8).

É justamente sobre essa memória em disputa que versa *Solução de dois estados* ao reunir discursos antagônicos não apenas sobre a esfera íntima dos dois irmãos, mas, sobretudo, sobre as visões de mundo de ambos. Uma questão possível sobre o livro seria: residiria aí, nesse antagonismo de memórias, o embrião do ódio na sociedade contemporânea brasileira?

No colégio onde eu trabalhei, você olha para os alunos de quinze anos. Essa foi a vida do pai deles, do avô. Do tataravô, desde que esta merda de país é o que é. Os últimos anos, com e sem boom dos anos Lula... Nova classe cê, pergunta onde é que acabou isso. Pega o grau de inadimplência, sempre a mesma coisa. Collor. Plano Real. Depois a roubalheira da Dilma. Dois mil e oito, dois mil e treze, no fim você olha e o que sobra da papagaiada? A vida não é só consumo e dívida. O dinheiro vem e vai, no fim tem só os valores. O que transforma uma pessoa como o Jessé, com as condições que deram para ele... Você tem a Bíblia e o baile funk. O trabalho às seis da manhã e a dívida com quem tem um fuzil. O Jessé escolheu um caminho. Já a filha dele, eu lamento dizer... (Laub, 2020, p. 168-169)

Alexandre possui uma visão de mundo meritocrática. Desde o início do romance, seus argumentos se direcionam na perspectiva de que suas conquistas foram resultado de seu esforço, enquanto a derrota da irmã também se relaciona com seus esforços ou a falta deles. Dessa forma, o irmão acaba por justificar a violência sofrida pela irmã. Ainda, em seu repertório, Alexandre opõe religião e agressividade, trabalho e criminalidade, desconsiderando — ou ao menos negligenciando — a complexidade do assunto. Raquel, por sua vez, relaciona as muitas violências que sofreu envolvendo o irmão e as outras pessoas. Para ela, a agressão física e a verbal estão conectadas: “São as mesmas palavras, o tom que atravessa o tempo e vai parar na boca do sujeito que segura uma barra de ferro e me vê encolhida no palco do Hotel Standard, em fevereiro de dois mil e dezoito, porque alguém ensinou para ele que é isso o que sou” (Laub, 2020, p. 33). A memória dos irmãos, portanto, disputa uma versão que exime ou culpa Alexandre, que dá complexidade à violência ou dela faz gesto trivial, pontual, isolado.

Como a justificar a fragmentação da memória e configurando certa aura mística do debate acerca de tal disputa, Halbwachs defende que o espírito preserva toda a memória, e, como num livro, só é possível acessar uma página de cada vez. Está tudo guardado, assegura, pontuando, adicionalmente, que não há vazio absoluto na memória, não há apagamento do que foi passado, não há perda. “Regiões de nosso passado saídas de nossa memória de sorte que toda imagem que ali projetamos não pode agarrar-se a nenhum elemento de lembrança e descobre uma imaginação pura e simples, ou uma representação histórica que nos permaneça exterior” (Halbwachs, 1990, p. 77).

Partilhando dessa noção de Halbwachs, Ricoeur argumenta que é possível lembrar “sem objetos”, como se um inato repositório compusesse cada indivíduo. Esse lembrar está ligado, segundo ele, à sensação da passagem do tempo, que permite a memória e singulariza o homem como um animal. A percepção indica ao homem o que é anterior e o que é posterior, numa distinção que produz movimento (Ricoeur, 2007, p. 35-36). Halbwachs, porém, admite que mesmo nessa zona há lacunas não preenchidas. A esse espaço lacunar, Sarlo dá o nome de “vazio”, com aspas, apontando para o que o preenche:

O ‘vazio’ entre a lembrança e aquilo que se lembra é ocupado pelas operações linguísticas, discursivas, subjetivas e sociais do relato da memória: as tipologias e os modelos narrativos da experiência, os princípios morais, religiosos, que limitam o campo do lembrável, o trauma que cria obstáculos à emergência da lembrança, os julgamentos já realizados que incidem como guias de avaliação. Mais que de um vazio, trata-se de um sistema de defasagens e pontes teóricas, metodológicas e ideológicas. Se alguém quer chamar esse sistema de ‘vazio’, tem o direito de fazê-lo, na medida em que defina outro espaço (entre o fato e sua memória) onde ocorra o discurso e se

operem as condições de possibilidade. É um vazio cheio de retórica e de avaliação (Sarlo, 2007, p. 99).

Esses discursos que ocupam o vazio ganham formas variadas: são as *lembranças reconstruídas* de Halbwachs, incompletas por excelência, ou são as *lembranças simuladas*, também de Halbwachs, plenas junções de matérias alheias, ou são, ainda, as *lembranças encobridoras* de Freud, refazimentos reconhecidamente insuficientes. Segundo o sociólogo francês, é possível reconstruir uma memória a partir de imagens que se ligam a outras imagens que, por sua vez, mobilizam relatos e depoimentos. Essas lembranças reconstruídas nada mais são que recuperações que se fazem das próprias lembranças em contato com as lembranças de outros. Já a *lembrança simulada* possui caráter menos concreto, visto que se utiliza da lacuna para se constituir.

É que na realidade o que tomávamos por um espaço vazio não passava de uma região pouco definida, da qual nosso pensamento se desviava, porque nela encontrava poucos vestígios. Uma vez que nos indiquem com precisão o caminho que temos que seguir, esses traços se evidenciam, os ligamos um ao outro, aprofundam-se e se juntam por si mesmos. Então eles existem, porém eram mais marcantes na memória dos outros do que em nós mesmos. Sem dúvida, reconstruímos, mas essa reconstrução se opera segundo linhas já demarcadas e delineadas por nossas outras lembranças ou pelas lembranças dos outros (Halbwachs, 1990, p. 77).

A definição de Halbwachs para sua *lembrança simulada* não admite a palavra criação, mas a tangencia. Torna-se possível compreendê-la como uma invenção sob limites. Freud vai além ao discutir suas *lembranças encobridoras*. De acordo com o psiquiatra austríaco, as lembranças são compostas de esquecimentos e ocultações. Investigando a memória da infância e como ela permanece ou não nos sujeitos, Freud faz uma série de experimentos psicanalíticos e, como a discordar de Halbwachs, assegura que “as informações da nossa memória não possuem nenhuma garantia” (2020, p. 14). A lembrança que se preserva não é “autêntica”, mas fruto de um fenômeno, de uma “relação que mantém com um outro conteúdo reprimido” (p. 18).

Onde quer que uma pessoa apareça dentro de uma lembrança como um objeto em meio a outros objetos, essa contraposição entre o Eu da ação e o Eu da lembrança pode ser admitida como prova de que a impressão original passou por uma revisão. É como se um vestígio da lembrança infantil recebesse numa época posterior (na qual ela foi despertada) uma retradução em termos plásticos e visuais. Mas uma reprodução da impressão original jamais nos chegou à consciência (Freud, 2020, p. 19).

Atuam nessas lembranças encobridoras o recalçamento e a conveniência. Daí Freud conclui que não é possível falar em lembrança da infância, mas lembrança sobre a infância, já que, ao serem despertadas, tais recordações são afetadas por questões distintas, que as transfiguram, as moldam. Freud concorda com o processo seletivo/articulador da memória, mas discorda da noção de que mobilizamos algo tal qual preservado. Para ele, as lembranças não aparecem, mas são formadas. O deslocamento é fundamental em sua perspectiva que mais se aproxima da memória como uma construção, sobretudo discursiva e, possivelmente, narrativa.

Em *Solução de dois estados*, não identificamos as *lembranças simuladas* e *encobridoras* dos irmãos. Não por elas não serem oferecidas pelo autor, mas por não termos acesso direto ao discurso completo de ambos, já que são partes de uma entrevista realizada pela cineasta Brenda. Na fragmentação e na ausência de cronologia dos discursos (a ordem dos trechos não é informada) está a estratégia do romance para conferir complexidade aos personagens e não encerrar uma versão única, já que as partes revelam as contradições e fragilidades de ambos. A memória apresentada pelo irmão, de uma adolescência marcada pelo fracasso financeiro da família, pode bem ser uma *lembrança simulada* ou uma *lembrança encobridora* de Alexandre, como pode ocorrer em relação ao *bullying* vivido por Raquel. Todavia, torna-se interessante pensar no próprio romance como uma *lembrança simulada*, como uma contribuição para a construção da memória tanto da Era Collor quanto da segunda metade dos anos 2010, com a ascensão da extrema direita na política brasileira em oposição à esquerda, em processos eleitorais crescentemente violentos, gerando uma agressiva polarização do país.

As mediações, que radicalizam a proposta narrativa de Laub em relação aos seus romances anteriores, contribuem para que essa estratégia de complexidade e multiplicidade seja alcançada. O texto aciona diferentes mediações: o narrador é uma cineasta, que conduz entrevistas (uma mediação), as transcreve (outra mediação) e depois as edita (outra mediação). O leitor, no entanto, tem acesso à montagem de seu produto artístico (outra mediação). Considerando que os próprios entrevistados se preparam para o ato, modulando o discurso que desejam evidenciar, também constatamos outro nível de mediação. A obra, assim, também radicaliza por sustentar óticas diferentes para uma mesma trama, sem se render ao maniqueísmo do bem contra o mal. Diferentemente do que aponta o título, não há solução nem se pretende ter. O romance fragmentário, plural nas vozes e nos traumas, emula e simula a memória. Simula pois, ele próprio, intenta a constituição de uma memória coletiva possível. Emula, porque evidencia, como narrativa, como se dá a construção da memória.

Construído como a montagem do documentário de Brenda sobre a formação do discurso de ódio, *Solução de dois estados* reúne a transcrição das entrevistas com os irmãos explorando

seus argumentos, devaneios e imprecisões, além das reproduções de outros materiais que deverão compor o produto cinematográfico. Tudo, no entanto, é apresentado a partir do desejo de Brenda, cuja voz é demarcada no texto pelo uso do itálico. As entrevistas são conduzidas pela cineasta e, nas seções *Material bruto*, suas perguntas e réplicas podem ser lidas, revelando algumas de suas intenções e pontos de vista. Mas o material, com e sem edição, também indica a mediação da cineasta, já que é fruto da seleção dela, do que ela decide manter em sua obra. Tal artifício aproxima-se muito do que Halbwachs classifica como a memória coletiva, um emaranhado de pensamentos individuais e coletivos. A memória que o romance de Laub acaba por configurar incorpora tantas outras: a de Brenda, a de Raquel, a de Alexandre, somando, também, a de personagens secundários e a de conteúdos como um clipe musical, uma programação de evento, dentre outros; elementos que, em alguma medida, refletem seleções coletivas.

Em 2018, ano em que são feitas as entrevistas do romance, o Brasil assistiu à eleição de um político de extrema direita para a Presidência da República. Na obra, o assunto não está em evidência, mas permanece transversal ao longo de todo o texto, já que a formação do discurso de ódio (central no debate público despertado pela eleição) é o mote para a trama. Na porção final do livro, um texto extraído de uma revista alemã publicado em 2020, ano em que o romance é lançado, informa que Alexandre, o irmão, havia sido eleito como deputado federal e entrado com uma ação na justiça para que o documentário não exibisse sua entrevista. Ficcional, a reportagem reforça a referência política da obra. Num esforço em resgatar momentos que definiram a ruptura vivida no presente — seria isso uma analogia ao presente do Brasil diante de um projeto político que promove a ruptura democrática? —, os irmãos Raquel e Alexandre retornam ao passado, ao período da adolescência, mobilizando aspectos da memória capazes de justificar as próprias escolhas.

As raízes do ódio informam sobre a intimidade de uma família e também sobre a trajetória de um país. O romance de Laub evidencia essa narrativa em disputa. Não há consensos. Na última transcrição da entrevista de Alexandre, o irmão assegura que o avanço tecnológico e o advento das redes sociais permitem que ele ofereça à sua comunidade um discurso próprio, uma verdade que fará sentido para aquele grupo. Seus seguidores nas redes atuam, portanto, como seguidores na vida. “A liderança que eles veem em mim, tudo só cresce, mesmo com a crise. O futuro é a verdade, Brenda. O futuro sou eu” (Laub, 2020, p. 228). Raquel, em sua última aparição no livro, também tensiona a mesma ideia: “Eu sou o efeito do que eles fizeram para serem quem são. A lembrança viva disso. Em dois mil e dezoito e daqui para a frente. Eles são o futuro, mas o futuro também sou eu” (Laub, 2020, p. 241). O futuro

são os dois, não numa proposta de pacificação e coabitação harmônica, mas da permanência do conflito.

2.2 O ENQUADRAMENTO NARRATIVO

“Pergunta para ela, essa lambada diz algo para a princesa?”, indaga Alexandre em entrevista para a cineasta Brenda. A mulher a quem ele se refere é a irmã, Raquel. A lambada de sua pergunta aponta para um comercial de molho de tomate cuja trilha era composta pelo ritmo latino. Na memória do irmão de *Solução de dois estados*, a propaganda remete à derrocada familiar, pois era televisionada justamente no momento em que o pai da família descobriu sobre a política do governo que levou sua empresa à falência, numa cena de enorme descontrole. A lembrança que Alexandre reivindica para Raquel não faz sentido para ela, que não vivenciou tal instante da família. São outros os elementos a formar a memória da irmã, e não menos múltiplos. As memórias individual e coletiva são constituídas por mídias diversas, de uma sequência fílmica a um relato:

Para você ver como é a memória, as pessoas passam a vida lembrando uma frase, um brinquedo de trinta anos atrás, mas às vezes é o contrário. É o que a pessoa não viu, o que ela não fez. Você vai falar com a minha irmã, ela vai enrolar você porque é a especialidade dela, mas de algumas coisas não dá para fugir. Existem informações, por exemplo, mostra o anúncio de molho... Pergunta para ela, essa lambada diz algo para a princesa? Esse coraçãozinho. O que a princesa sabe do Ibrahim Eris? Pergunta se a minha irmã tem ideia de como ficou a casa nos anos seguintes, é fácil falar quando outro é que enfiou o braço na merda (Laub, 2020, p. 9).

As lembranças do pronunciamento de Eris (presidente do Banco Central no Plano Collor) e da propaganda de molho de tomate são gatilhos para outras lembranças e garantidoras da memória do personagem. Ambas as mídias atuam como detalhes que, conforme classifica Sarlo, jamais serão insignificantes, dado que reforçam a intimidade e conferem um aspecto de verdade ao relato. Argumenta a crítica literária argentina que o gesto de lembrar de tudo indica que o mais importante não é ignorado. “Num testemunho, jamais os detalhes devem parecer falsos, porque o efeito de verdade depende desses, inclusive de sua acumulação e repetição” (Sarlo, 2007, p. 52).

O efeito apontado por Sarlo é fartamente explorado por Roland Barthes em seu texto *O efeito de real*, presente no livro *O rumor da língua* (2004). Na obra, o crítico literário e semiólogo francês investiga a relevância dos detalhes em textos de Flaubert e Michelet,

defendendo que, num texto, tudo significa, inclusive os pormenores. A inserção desses elementos “supérfluos” no texto ficcional, analisa Barthes, atende a uma perspectiva historiográfica. Não é que o detalhe retire o texto do campo da ficção, mas o aproxima de uma perspectiva de história objetiva — que recusa a noção de Gagnebin de que a história é uma narrativa. Escreve Barthes:

Os resíduos irreduzíveis da análise funcional têm em comum denotarem o que correntemente se chama de ‘real concreto’ (pequenos gestos, atitudes transitórias, objetos insignificantes, palavras redundantes). A ‘representação’ pura e simples do ‘real’, o relato nu ‘daquilo que é’ (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido; essa resistência confirma a grande oposição mítica do vivido (do vivo) ao inteligível; basta lembrar que, na ideologia do nosso tempo, a referência obsessiva ao ‘concreto’ (naquilo que se pede retoricamente às ciências humanas, à literatura, aos comportamentos) está sempre armada como uma máquina de guerra contra o sentido, como se, por uma exclusão de direito, o que vive não pudesse significar — e reciprocamente. A resistência do ‘real’ (sob a forma escrita, bem entendido) à estrutura é limitadíssima na narrativa de ficção, construída, por definição, sobre um modelo que, nas grandes linhas, outras injunções não tem senão as do inteligível; mas esse mesmo ‘real’ passa a ser a referência essencial da narrativa histórica, que se supõe que relate ‘aquilo que se passou realmente’: que importa então a infuncionalidade de um pormenor, desde que denote ‘aquilo que se deu’; o ‘real concreto’ torna-se a justificativa suficiente do dizer (Barthes, 2006, p.187-188).

O que está em questão, portanto, não é a compreensão de como a ficção se traveste para servir à memória, mas quais estratégias utiliza para que seja um fragmento da memória. O efeito de real é um deles. Em *Solução de dois estados* os detalhes se multiplicam, página a página. Em alguns momentos, incorporam-se ao texto de forma destacada, como na reprodução de um “Folder com a programação do quinto dia da Semana Pontes de Cidades e Convívio, 1ª edição, 2018” (Laub, 2020, p. 38), que reúne todas as atividades do evento, com os respectivos horários, incluindo almoço (das 12h às 13h30) e o *coffee break* (dois, às 10h30 e às 15h45). É nesse evento que Raquel é espancada. No *folder* consta que a mesa da qual ela participaria recebe o nome de “O corpo político” e acontece ao término do seminário, no último horário, às 17h. O *folder* apresenta, ainda, o local do evento (um hotel paulista de nome Standard), a data (6 de fevereiro de 2018), o promotor (o instituto cultural de um banco chamado Pontes), e o apoiador (o próprio banco). Participam da mesa com Raquel outras duas pessoas, uma mulher representando a Associação Interamericana de Mulheres Vítimas da Violência no Trabalho e um homem que integra o Instituto Democracia e Memória. Ambas as entidades não existem fora da ficção, ainda que encontrem diferentes paralelos com instituições brasileiras e latino-americanas interessadas nos mesmos temas.

A factibilidade tem importância no romance de Laub. O hotel, com um nome pertencente justamente ao campo da hotelaria (*standard* é um tipo de quarto), está localizado “a dois quarteirões da avenida Paulista” (Laub, 2020, p. 13). Em outra passagem, Alexandre, em sua entrevista, relaciona o banco da ficção com instituições bancárias existentes no Brasil: “Existem fundações culturais do Itaú, do Bradesco e do Banco Pontes” (Laub, 2020, p. 45). Na construção da narrativa, o autor se utiliza de diferentes elementos que conferem verossimilhança ao texto. Chama atenção a reprodução da coletiva de imprensa de Ibrahim Eris, presidente do Banco Central em março de 1990, transmitida em rede nacional, anunciando o confisco da poupança:

A partir daí imediatamente passa a render correção monetária mais seis por cento. Esse, esta correção monetária medida pela BTNF tal que o, hm, proprietário do ativo não perde nenhum dia de correção monetária ou juro, juros também serão calculados pro rata temporis tal que nenhum juro está perdido. Então, na verdade o que tá sendo feito é uma conversão de **cruzeiro** cruzados novos a cruzeiros progressivamente, a partir de décimo oitavo mês e rendendo nesse processo, os ativos rendendo correção monetária mais seis por cento. Não há nenhum confisco, nenhum calote, é simplesmente nós estamos... eh... hm... dando para o sociedade o chance, aos aplicadores, eh, correção monetária mais seis por cento sobre aplicações deles por dezoito meses a partir de qual mensalmente serão liberados os saldos acumulados neste período (Laub, 2020, p. 37).

Trata-se de um excerto de uma longa e tumultuada coletiva de imprensa, na qual a então Ministra da Economia, Zélia Cardoso de Mello, apresenta o Plano Collor, acompanhada por Eris, pelo Presidente do BNDES, Eduardo Modiano, e pelo Secretário de Política Econômica, Antônio Kandir. O quarteto compunha a equipe econômica do governo Collor. A fala transcrita de Eris representa 64 segundos do evento e pode ser acessada facilmente em diferentes vídeos disponíveis na internet. Nos registros, é possível atestar a fidelidade da transcrição, que preserva, inclusive, a troca do artigo “a” pelo artigo “o” em “o sociedade”, marca da fala de Eris, que, nascido na Turquia, emigrou para o Brasil aos 29 anos.

Considerando que tudo significa, como defende Barthes e seu texto *O efeito de real* (2004), a transcrição do pronunciamento de Eris se incorpora ao texto reforçando o argumento do personagem Alexandre, que aponta para a dissimulação de um governo que, repentinamente, confiscou as economias de inúmeras famílias brasileiras, fragilizando-as e marcando-as definitivamente. Em sua fala, Eris assegura algo que tempos depois viria a ser desmentido. E corroborar com a alegação do irmão de Raquel é, sobretudo, conferir-lhe outro lugar na

narrativa que não o de antagonista, como seria natural classificá-lo. Laub foge do maniqueísmo, mesmo que trabalhe com algumas oposições ao longo do romance.

Como na transcrição de uma entrevista real, *Solução de dois estados* também reproduz uma cena de um programa de TV, um episódio de *Sítio do Picapau Amarelo* (Laub, 2020, p. 65-66), também facilmente encontrado em redes como o YouTube. A fidelidade à cena é a mesma da fala de Eris. E o episódio televisivo serve à narrativa como uma referência a um apelido negativo que Raquel recebe na infância (em práticas de *bullying*), Vaca Mocha, nome de um personagem do programa. Os textos que conferem “efeito de real” ao romance também atuam para garantir a verossimilhança de outros textos aparentemente incorporados à narrativa, como a transcrição de uma reportagem, uma entrevista em vídeo extraída do YouTube, comentários publicados em rede social, a nota do Banco Pontes, entre outras passagens. Esses elementos não encontram correspondência na realidade, mas se correspondem com o real, possuem as “condições de possibilidade” apontadas por Sarlo (2007, p. 99). Esses detalhes aproximam a ficção da realidade, mas não são suficientes para se sobreporem a ela, observa a crítica literária argentina: “Nenhuma soma de detalhes consegue evitar que uma história fique restrita às interrogações que lhe deram origem” (Sarlo, 2007, p. 53).

Os detalhes também se localizam na escolha por uma narrativa que simula a montagem de um documentário cinematográfico, com capítulos nomeados como *Material pré-editado*, *Extras/Material a inserir* e *Material bruto*. Em *Material pré-editado* e em *Material bruto* estão as transcrições das entrevistas de Alexandre e Raquel, entremeadas por sinalizações (o uso das chaves com três pontos “[...]”) indicando trechos suprimidos. Nas entrevistas também é possível identificar a voz da cineasta, seja fazendo perguntas, seja respondendo às indagações dos entrevistados. Já em *Extras/Material a inserir* estão conteúdos diversos, transcrições de outras mídias, como o trecho da coletiva de imprensa e do episódio de TV, ou criações que emulam produções de outras mídias que não a literária.

Pollak (1989, p. 11) destaca que o documentário é um importante instrumento para a construção da memória coletiva e atua de maneira determinante na opinião pública ao oferecer um enquadramento para determinado discurso, conferindo-lhe a perenidade própria dos registros físicos e contrapondo-se à ficção. A entrevista oral, muito relacionada ao trabalho documental, é um enfrentamento a que o sociólogo austríaco chama de “memória enquadrada”, isto é, a narrativa oficial da história. Contudo, reconhece ele, a apresentação de uma entrevista pode ser feita de distintas formas, algo que Laub tensiona em sua obra ao revelar o processo de montagem do documentário da cineasta Brenda, com suas escolhas para o produto artístico que elabora, inclusive as escolhas feitas no processo de entrevista. A diferença entre as seções

Material pré-editado e *Material bruto* reside justamente numa edição que a suprime da cena. Ela aparece nas transcrições do *Material bruto* fazendo as perguntas, respondendo a indagações e mesmo comentando trechos. Ao apresentar algumas das questões que mobilizam a cineasta, a narrativa também desvela parte de suas intenções, além, é lógico, de desnudar o procedimento de criação.

Logo no início da obra, a seção iniciada com o nome do irmão e integrante da seção *Material bruto* revela bastidores da gravação. A transcrição de Alexandre se inicia com uma resposta dele, seguida por uma pergunta da cineasta. O texto suprime a primeira pergunta de Brenda (demarcada pelo uso do itálico), que pode ser subentendida:

Não precisa.

Nem um copo de água?

Está bom assim.

A gente teve um problema semana passada. O meu microfone.

[...]

A sua fala foi registrada, a minha não. Está oquei porque o corte editado não tem perguntas. As perguntas são só referência.

[...]

Para o teste, então. Diga o seu nome, a data.

Hoje é dia vinte e seis de abril de dois mil e dezoito. Meu nome é Alexandre Nunes Tommazzi. Tenho dois filhos. Sou empresário.

Idade.

Quarenta e três.

Tudo oquei?

[...]

Tudo oquei com o som. Podemos começar do ponto que parou, se está bom para você (Laub, 2020, p. 43).

Na referida passagem, há o registro da cordialidade entre entrevistadora e entrevistado, e, principalmente, a própria cineasta revelando seu procedimento e indicando uma falha pretérita. A quantidade de detalhes, mais do que conferir um efeito de real (a entrevista torna-se ainda mais verossímil), serve à proposta da narrativa como uma reafirmação do trabalho artístico e de sua fatura, apresentada no que há de estrutural. É como se o autor lembrasse o leitor de que aquilo é a reprodução de outro produto artístico. A exposição do procedimento confere, portanto, o efeito de realidade não mais ao discurso, mas ao caráter documental intentado pelo romance. A sequência revela a passagem do tempo, marcado pelo uso de chave e três pontos, e mantém o pedido da cineasta para que o irmão diga o nome, a data e a idade, apresentando a fórmula padrão para gravações de entrevistas. A passagem, que soaria trivial ou dispensável em outro contexto, reafirma o material como uma transcrição de um documentário

em processo de montagem. A versão final do produto não contará com tal passagem, já que a etapa de montagem antecede a edição.

Além disso, as entradas da cineasta Brenda demarcam o posicionamento dessa narradora e, por consequência, a ótica pela qual a narrativa é construída, distante, e por vezes contrária, às noções exploradas pelos personagens Alexandre e Raquel. Ao longo do romance, a cineasta se mostra impaciente com ambos os entrevistados. Em tom quase agressivo, Brenda faz questionamentos para o irmão indicando ter consciência da estratégia dele de fugir das respostas, ou se impõe sobre ele, indicando seu lugar como entrevistado e o lugar dela como entrevistadora, tal qual na seguinte passagem: “Oquei, Alexandre, a sua irmã tem o mercado dela. Eu tenho o meu. Agora vamos voltar para o seu mercado?” (Laub, 2020, p. 108). Em outro momento, instigada por Raquel, a cineasta Brenda acaba por revelar sua opinião acerca de sua entrevistada: “Você é um poço de ego ressentido e vingativo. O seu trabalho não leva a lugar nenhum porque ele é reflexo de você. Uma coisa que termina em si mesma. Puro ego, puro ressentimento, pura vingança” (Laub, 2020, p. 181). Também faz o mesmo gesto em relação ao irmão: “A sua resposta é que você nunca vai perdoar a sua irmã. Porque você depende de não perdoar. A sua vida é isso. Já que você falou que a sua irmã é igual desde os catorze anos, eu digo que você é igual desde os onze” (Laub, 2020, p. 226).

Dessa forma, a narrativa se dissocia dos discursos dos irmãos, discordantes por excelência, criando uma terceira argumentação, pretensamente alheia às outras duas, numa clara alusão às prerrogativas de imparcialidade das produções documentais e jornalísticas. No entanto, até mesmo tal premissa é discutida pelo romance, já que os preconceitos e as dubiedades da cineasta/narradora também estão expostos. Em dado momento, Brenda reconhece interessar-se por Raquel apenas como a personagem vítima de uma violência, mas não como artista performática, numa incapacidade de observar a personagem em sua totalidade.

Ainda que as entrevistas de Alexandre e Raquel sejam resultantes de um enquadramento realizado por Brenda, não são completamente divergentes de uma perspectiva sem enquadramento. Segundo Pollak, as variações para uma história de vida não são ilimitadas, ou seja, não é possível apresentar a narrativa de um entrevistado de forma totalmente desconectada do que ele diz. Caso isso ocorra, deixa de ser a história do entrevistado para se tornar uma criação ficcional, no que se conclui que também a forma “entrevista” intenciona o “real”. Escreve Pollak: “Tanto no nível individual como no nível do grupo, tudo se passa como se coerência e continuidade fossem comumente admitidas como os sinais distintivos de uma memória crível e de um sentido de identidade assegurados” (Pollak, 1989, p. 13).

A noção de coerência está no fundamento do processo de montagem cinematográfica, argumenta o cineasta soviético Sergei Eisenstein em *O sentido do filme*. Para ele (2002, p. 13), é a montagem que confere tanto a coerência quanto a organicidade de uma obra cinematográfica, articulando o movimento sequencial e criando a ação dramática. Também é a montagem, explica o cineasta, que constrói a emoção, a lógica e a coesão do filme. Eisenstein escreve: “Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador” (2002, p. 21). Para Gilles Deleuze, a montagem é essencial no processo cinematográfico, visto que ela dissimula a realidade. Não é mais o movimento que está registrado, mas a imagem-tempo que resulta dele. Não é mais o tempo que está sendo exposto, mas sua síntese através dos movimentos. “As imagens-lembrança ou sonho estão em vias de atualização nos esquemas sensório-motores, e supõem sua ampliação ou enfraquecimento, mas não a ruptura em favor de outra coisa. Se o tempo aparece diretamente é nas pontas de presente desatualizadas” (Deleuze, 2005, p. 159).

A montagem, assim, contribui sobremaneira para a potência de falso que uma obra de arte é capaz de gerar. Ancorado no conceito de Nietzsche, Deleuze argumenta que as obras de arte conseguem, a partir da fabulação, desestabilizar a fronteira entre “falso” e “verdadeiro”. Analisando a obra de Orson Welles, Deleuze, autor de *A imagem-tempo* (1985), observa que é possível que um plano sequência e a sequência de planos curtos tenham o mesmo efeito, já que o que se coloca em questão é o choque de forças, dentro da imagem ou das imagens entre si. “Seria o mesmo que dizer que na vida tudo é questão de forças? Sim, se compreendermos que a relação de forças não é quantitativa, mas necessariamente implica certas ‘qualidades’. Há forças que já não sabem responder a outras senão de uma única maneira, uniforme, invariável” (Deleuze, 2005, p. 171). No romance de Laub, os capítulos indicam a narrativa que se deseja criar no encadeamento. A sequência de relatos de um mesmo entrevistado da cineasta representa a conexão entre trechos distintos da entrevista, por isso, em alguns momentos do texto o capítulo com o nome de Alexandre é seguido por outro capítulo com o nome de Alexandre. No início, o segundo capítulo, intitulado *Raquel*, preserva uma sugestão da irmã para o filme, bem como sua afirmação da dificuldade de se expor como vítima. O capítulo que se segue também possui o nome de *Raquel* e trata da recordação da irmã sobre seu espancamento, detalhando sua experiência de horror. O capítulo seguinte possui o nome do irmão, *Alexandre*, que se inicia assim: “Quando alguém liga a câmera é isso, ai eu sofri mais que você. Não, quem sofreu fui eu. O Big Brother do sofrimento” (Laub, 2020, p. 15). Nessa montagem documental, o ordenamento é coerente e cria um novo texto. Em certa passagem, a personagem Raquel descreve o processo e suas intencionalidades ocultas:

Você mostra essas imagens no seu filme enquanto a minha voz fala ao fundo, e aí a plateia do filme pode ponderar sobre o que é grave ou não nessa história. Todos os prós e os contras para que ao fim desse processo equilibrado que é o seu filme cada um tire suas próprias conclusões. Quer fazer esse teste? Bota lá a imagem da surra enquanto eu digo para o meu irmão, oi, milicianozinho (Laub, 2020, p. 146).

A montagem proposta por Brenda define uma sequência que se inicia com os dramas vividos por Alexandre na adolescência, ao ver a derrocada financeira do pai, e por Raquel, ao ser violentada durante uma participação num evento público que discutia arte e corpo. Os discursos dos irmãos se intercalam e, pouco a pouco, se cruzam, com Alexandre oferecendo sua ótica da violência contra a irmã, e Raquel recordando sua vivência da crise econômica da família. As cenas criadas pelo documentário da cineasta alemã rejeitam a ideia de solução. A intenção é reconhecida pelos irmãos. Alexandre acusa Brenda de querer implicá-lo em crime e a irmã acusa a cineasta de ser oportunista, aproveitando-se de um drama alheio sem se envolver com ele. Expõe a personagem da irmã em trecho do *Material bruto*, ainda sem a edição da cineasta:

Olha para você, olha para mim. Eu não termino o expediente e vou para o hotel. Eu não converso com produtor nenhum sobre as dificuldades do meu trabalho. Eu não digo para o produtor, veja bem, eu não me sinto à vontade com esse trabalho. Eu não estou sabendo lidar com essa entrevistada. Você pode até desistir do filme porque não se sente envolvida, Brenda, porque não sente empatia por essa entrevistada tão difícil, qualquer palavra dessas que se usa num filme moderado e razoável (Laub, 2020, p. 229).

Incorporando, muitas vezes, versões distintas de um mesmo episódio, o romance de Laub não ambiciona uma narrativa totalizante, diferentemente do que o autor faz em outra obra, *O gato diz adeus*. No trabalho de 2009, ao garantir as versões dos sujeitos que formam um triângulo amoroso, o autor conforma cenas oferecendo ao espectador o que há de congruência e de divergência. Em *Solução de dois estados*, convivem as lacunas acerca da relação dos irmãos na infância, da relação entre cada irmão com os pais, dos interesses de Brenda, da conveniência das seleções que a cineasta faz em sua montagem, dentre outros vazios. Tomemos um exemplo: numa profusão de detalhes (o efeito de real), Alexandre narra o momento em que o pai fica sabendo do confisco das poupanças, em março de 1990, pela televisão, durante a transmissão da entrevista coletiva da equipe econômica do governo:

Ele pega a tevê. Era uma tevê de tubo grande, nem sei como ele teve força para carregar. Ele ia jogar a tevê contra a parede, mas perdeu o equilíbrio. [...] Tinha uma mesa de vidro atrás dele. Eu estava no quarto essa hora. Levou o quê, uns dez segundos entre eu pular da cama com o barulho e ir até a sala e entender... Os cacos, tudo espalhado no tapete. O detalhe é que a tevê não quebrou, a extensão tinha um cabo longo, e na hora que eu cheguei entrou o intervalo do jornal... O primeiro anúncio era de molho de tomate. Uma lata homem, outra mulher. Um coraçãozinho quando elas começavam a dançar, era a época da lambada (Laub, 2020, p. 8).

Na sequência, o irmão questiona qual seria a memória da irmã sobre o fato, já que não estava presente no ataque de fúria do pai. Não há, na narrativa, a lembrança de Raquel correspondente a esse momento especificamente, o que não exclui a possibilidade de a personagem ter uma lembrança sobre o episódio, embora não o tenha vivido, argumenta Halbwachs, assegurando que a memória pode ser constituída pelo vivido e também pelo narrado. A lacuna, apontada pelo personagem do irmão — ainda que num pretensioso discurso em nome da sua verdade —, integra a estratégia da narrativa de expor a estrutura, como faz ao optar pela exploração do processo documental, e não pelo documentário já finalizado. Dessa forma, expõe os vazios que, de acordo com Sarlo, estão “no centro da experiência da lembrança” (2007, p. 98). Naturalmente se forma o que nomeamos como “corrente metonímica”, na qual as lacunas estão sempre sugeridas e nunca consolidadas.

Solução de dois estados, assim, expõe essa construção da memória na sua própria **fatura** e o faz em consonância com essa construção na contemporaneidade, que em muito se distingue de um momento histórico pretérito, como ressalta Andreas Huyssen sobre a nova dinâmica forjada pelas virtualidades da tecnologia. Essa memória que se constitui de múltiplas mídias, dentre elas a ficção, acaba por, na contemporaneidade, aproximar-se da ficção, confundindo-se com ela. Argumenta o crítico literário alemão que a profusão de dados disponíveis faz com que o passado participe vastamente do presente. O passado está a um toque, a um clique. E isso coloca a noção de continuidade histórica sob tensão. “A percepção de distância espacial e temporal está se apagando” (Huyssen, 2000, p. 74). A abundância de imagens, dados, e a simultaneidade entre passado e presente é, para Huyssen, uma estratégia própria da contemporaneidade:

À medida que essa simultaneidade vai abolindo a alteridade entre passado e presente, aqui e ali, ela tende a perder a sua ancoragem na referencialidade, no real, e o presente sucumbe ao seu poder mágico de simulação e projeção de imagens. Não se pode mais perceber a diferença real, a alteridade real no tempo histórico ou na distância geográfica. No caso mais extremo, os limites entre fato e ficção, realidade e percepção se confundem a ponto de nos deixar

apenas com a simulação, e o sujeito pós-moderno se dissolve no mundo imaginário da tela (Huysen, 2000, p. 74-75).

A ficção, portanto, que serve ao passado, como fragmento de memória, acaba sendo, ela mesma, presente. Ao rearranjar num mesmo texto o ficcional e o real — a programação fabulada de um evento e a transcrição de uma entrevista ocorrida no Brasil em 1990 —, *Solução de dois estados* apresenta essas margens borradas, expondo o coro de vozes que formam a memória. Observa Halbwachs que essa multiplicidade contempla tanto as oralidades, as histórias contadas entre as pessoas e entre as gerações, quanto as publicações (um livro ou um jornal, por exemplo), as fotografias, as paisagens (uma casa que faz recordar uma cena), mídias em áudio e vídeo. Aponta o sociólogo sobre uma tendência nessa construção: “Os fatos e as noções que temos mais facilidade em lembrar são do domínio do comum, pelo menos para um ou alguns meios” (1990, p. 49).

Testemunha da efervescência e profusão midiáticas do século XX, Sarlo vai além ao argumentar sobre uma presença na vida social que também conforma essa memória coletiva:

Obviamente, quanto maior o peso dos meios de comunicação na construção do público, maior a influência que terão sobre essas construções do passado: os ‘fatos midiáticos’ não são a última novidade, como parecem acreditar alguns especialistas em comunicação, mas a forma como foram conhecidas, para mencionar exemplos que têm quase um século, a Revolução Russa e a Primeira Guerra Mundial. Jornais, televisão, vídeo, fotografia são meios de um passado tão forte e persuasivo como a lembrança da experiência vivida, e muitas vezes se confundem com ela (Sarlo, 2007, p. 92-93).

Andreas Huysen, por sua vez, visualiza além, enfocando os avanços tecnológicos e como eles apontam para uma nova dinâmica na construção da memória. “Questões cruciais da cultura contemporânea estão precisamente localizadas no limiar entre a memória dramática e a mídia comercial” (Huysen, 2000, p. 22). Citando a palavra fartamente utilizada nos equipamentos eletrônicos e no ciberespaço — memória —, Huysen discute a predominância da questão na contemporaneidade, absolutamente afetada por uma tecnologia que centraliza a capacidade de produzir registros e preservá-los. Um aparelho celular, ainda que tenha como utilidade imediata a comunicação entre as pessoas, pode valer mais se maior memória tiver. A ferramenta virtual onde é possível guardar arquivos igualmente virtuais é nomeada como nuvem, numa analogia à desejada infinitude da capacidade de conservação de memória da rede mundial de computadores. Ainda num outro exemplo, aplicativos e programas têm como premissa básica o armazenamento de informações pretéritas, como o histórico de navegação,

de ação, de escolhas. A todo momento o mundo sob a mediação das virtualidades quer lembrar ou fazer lembrar.

Para Huyssen, trata-se de uma “síndrome da memória” (2000, p. 24), que coloca sob tensão o passado passível de rememoração e os dados disponíveis sobre esse passado. O esquecimento assombra a sociedade contemporânea. “O enfoque sobre a memória é energizado subliminarmente pelo desejo de nos ancorar em um mundo caracterizado por uma crescente instabilidade do tempo e pelo fraturamento do espaço vivido” (Huyssen, 2000, p. 22). Tomando a célebre frase do teórico da comunicação canadense Marshall McLuhan, de que o meio é a mensagem, Huyssen indaga sobre as intencionalidades escondidas nessa memória produzida e conservada nos ambientes virtuais. O mercado gerado e amplificado a partir dessas noções de memória molda uma nova dinâmica comercial. A memória vende e o Vale do Silício, onde grande parte dos projetos de alta tecnologia são desenvolvidos, sabe muito bem disso.

Em defesa de uma rememoração produtiva, Huyssen ressalta, ainda, que a cultura de massa e as virtualidades podem servir a esse fim:

O ciberespaço sozinho não é o modelo apropriado para imaginar o futuro global — esta noção de memória é sem sentido, uma falsa promessa. A memória vivida é ativa, viva, incorporada no social — isto é, em indivíduos, famílias, grupos, nações e regiões. Estas são as memórias necessárias para construir futuros locais diferenciados num mundo global. Não há nenhuma dúvida de que a longo prazo todas estas memórias serão modeladas em grande medida pelas tecnologias digitais e pelos seus efeitos, mas elas não serão redutíveis a eles. Insistir numa separação radical entre memória ‘real’ e virtual choca-me tanto quanto um quixotismo, quando menos porque qualquer coisa recordada — pela memória vivida ou imaginada — é virtual por sua própria natureza. A memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social. Dado que a memória pública está sujeita a mudanças — políticas, geracionais e individuais —, ela não pode ser armazenada para sempre, nem protegida em monumentos; tampouco, neste particular, podemos nos fiar em sistemas de rastreamento digital para garantir coerência e continuidade. Se o sentido de tempo vivido está sendo renegociado nas nossas culturas de memória contemporâneas, não devemos esquecer de que o tempo não é apenas o passado, sua preservação e transmissão. Se nós estamos, de fato, sofrendo de um excesso de memória, devemos fazer um esforço para distinguir os passados usáveis dos passados dispensáveis (Huyssen, 2000, p. 36-37).

Sendo assim, admitindo-se que a memória é constituída por produções de mídias diversas, faz-se possível considerar, também, o texto ficcional. Halbwachs não se atém a essa questão, mas não a ignora. As lembranças de uns podem ser orientadas ou reorientadas pelas lembranças de outros. “Para algumas lembranças reais junta-se assim uma massa compacta de lembranças fictícias” (Halbwachs, 1990, p. 28). A oposição entre ficção e realidade, proposta

na argumentação do sociólogo francês, reside em sua noção de que cada indivíduo carrega consigo, em seu espírito, uma série de lembranças (que seriam as reais), enquanto outras são criadas, formadas justamente na fricção com as lembranças de outras pessoas ou de outras mídias.

Beatriz Sarlo avança na reflexão ao propor que a ficção surge exatamente no lugar do “vazio” que constitui cada sujeito, um “vazio” onde as lembranças povoam como se estivessem enevoadas e onde irrompem o discurso, as subjetividades e o relato (Sarlo, 2007, p. 99). Nesse espaço de retórica, onde, segundo ela, operam condições da ordem do possível, o trauma é um norteador. Para Pollak (1989, p. 6), o inextricável da vida pode ser expresso pela ficção, e talvez apenas por ela. Investigando os relatos surgidos após a experiência da Shoah, o sociólogo austríaco avalia que o silêncio é resultado do trauma e não pode (ou consegue) ser rompido num discurso direto. A ficção, então, serviria como libertadora das lembranças traumatizantes, opressoras de alguma forma.

O controle artístico, adverte Sarlo, é o que permite o enfrentamento ao horror, ao obscuro, ao que nomeia como “intransitável”:

Congelada e ao mesmo tempo conservada pela narrativa ‘artisticamente controlada’, a ficção pode representar aquilo sobre o que não existe nenhum testemunho em primeira pessoa: o militar que se apropria de crianças, mergulhado no que Arendt chamou de banalidade do mal; e o soldado que o assiste com disciplina, totalmente imune à emoção, esse sujeito de quem tampouco há vestígio testemunhal: aquele que soube o que acontecia nos cativeiros clandestinos e considerou aquilo uma normalidade não submetida a exame (o ponto extremo dos que pensaram que era melhor não se meter). Aquilo que não foi dito (Sarlo, 2007, p. 118).

Paul Ricoeur reconhece que a vinculação entre memória e imaginação (Ricoeur, 2007, p. 35-36) reside na “alma sensível” de cada indivíduo, no mesmo território onde cada um distingue o antes do depois, na capacidade do homem de se referir ao que está ausente, de sentir a presença do que está ausente. Gagnebin acrescenta (2006, p. 43) que o pensamento de Ricoeur admite, inclusive, que a história é sempre uma narrativa, ao passo que resulta, enquanto disciplina, de uma narração da ação e da linguagem. Para a filósofa, a própria escrita da história possui um caráter literário, “até mesmo ficcional” (2006, p. 41), já que se dá como exercício de um determinado autor ou grupo de autores que, por consequência, está inserido num contexto social e cultural.

2.3 O MARCO NARRATIVO E A ANTIMONUMENTALIDADE

A incapacidade de esquecer se dá pela prevalência de momentos na memória? Raquel, a irmã do romance *Solução de dois estados*, reconhece os tormentos que povoam sua memória e dos quais não consegue se livrar:

O meu pai era desses que acreditam que tudo é questão de vontade. Que não existe o lugar de onde você parte, as limitações. A época em que você foi adolescente. A cidade, o país. A sua genética quando vai ficando mais velha. Uma estrutura montada para fazer você lembrar disso a cada minuto. Ele morreu repetindo uma frase, o que você quer é o que você é, então era só eu esquecer os meus anos todos no Brasil. Os meus anos na Europa. A minha vida depois de voltar da Europa, a repetição da repetição até acabar num palco de hotel apanhando na frente de seiscentas pessoas (Laub, 2020, p. 77).

O *bullying* vivido na adolescência é um marco na vida da personagem, assim como a violência sofrida em 2018. As duas passagens configuram os dois momentos históricos que marcam o romance de Michel Laub: o período de implementação do Plano Collor, no início da década de 1990, e a violenta polarização da sociedade brasileira entre conservadores e progressistas, que definiu as eleições de 2018. Refletindo a realidade do país, os dois momentos configuram territórios em disputa no Brasil, mesmo já somando mais de três décadas desde o governo Collor. Por isso, cada um dos marcos ressoa de maneira distinta para os irmãos. Enquanto o Plano Collor é objeto de uma lembrança dolorida para Alexandre, a violência de 2018 foi, literalmente, sentida na pele pela irmã.

Para ele, a partir do confisco das poupanças se dá a derrocada da família, a cisão de seu núcleo e, por consequência, a série de privações a que é sujeitado. Dali em diante, o irmão, em sua perspectiva, é impelido a se esforçar para alcançar seus objetivos, numa trajetória tão solitária quanto dedicada. Já para Raquel, o Plano Collor é um marco, visto que é o início de seu processo de formação que, em alguma medida, representa a tomada de consciência de suas potencialidades e uma recusa de toda a violência sofrida na infância e na adolescência. Por isso, ela recua no tempo para localizar as cenas em que é alvo de preconceito, defendendo que a rivalidade com o irmão é pretérita e que ele foi, permanentemente, incapaz de defendê-la.

Em Londres, a irmã passa a pesquisar as questões do corpo e, numa estratégia autobiográfica, investiga a presença do corpo gordo na sociedade, enredando-o no campo da pornografia. Com o aprimoramento de seus estudos, Raquel passa a gravar vídeos exibidos numa plataforma virtual pornográfica e, em uma das produções, ridiculariza a marca de academias do irmão, despertando a fúria dos seguidores de Alexandre e dele próprio.

O ano de 2018 é um marco para Raquel, pois é o momento em que ela é espancada, ganhando uma visibilidade inédita. Já para Alexandre, configura-se como seu momento de maior sucesso financeiro e de sua eleição como deputado federal. O trauma, portanto, norteia tais marcos. Para o irmão, o marco está nos anos 1990, na falência do pai. Para a irmã, está quase três décadas depois, na violência física e moral vivenciada em 2018. Num momento da narrativa, o personagem Alexandre reconhece tais distinções de perspectiva:

Uma coisa é a minha irmã ficar sabendo de tudo depois. Pergunta se alguém contou para ela sobre a mesa quebrada. A cena toda, eu e a minha mãe. Imagina o meu pai com a filha na Europa, essas ligações eram aos domingos, o meu pai nunca disse filha, o Plano Collor me fez dar esse vexame. Eu queria jogar a tevê na parede, mas perdi o equilíbrio e derrubei a tevê na mesa. Eu deixei a sua mãe e o seu irmão me verem caído, no meio dos cacos de vidro. O meu pai de meia, com dois cortes no braço. A camisa para fora das calças. Ele resumia de outro jeito para a minha irmã porque claro que nunca ia admitir... Nessa época, você não tem ideia. A inflação antes do confisco era mil por cento ao ano. Três meses depois todo mundo já sabia que a inflação ia voltar, mas o meu pai nunca ia dizer para a princesa (Laub, 2020, p. 15-16).

Raquel desvaloriza o instante do Plano Collor e enfoca episódios de sua infância, onde residiria, segundo ela, o gérmen da violência enfrentada anos depois. A eleição de 2018 não surge nas páginas do romance de Laub com os personagens que a protagonizaram no Brasil. Não há referência aos presidenciais. Porém, a eleição não é ignorada. Em certa passagem, a cineasta pergunta ao irmão se ele já pensou em ser político: “A gente está em abril de dois mil e dezoito, em outubro tem eleição. Dá tempo, você já tem até programa eleitoral. Isso sempre funciona em política, ter um inimigo e jogar o eleitor contra ele” (Laub, 2020, p. 226). O aspecto político, da vida cotidiana pautada e ordenada pela política, está na essência de *Solução de dois estados*. Ao pontuar a presença da eleição e a possibilidade da política como exercício profissional, a narrativa escancara a metáfora: a rivalidade familiar é alegoria para a polarização social num momento em que na esfera pública rivalizam discursos da extrema direita e da esquerda.

Em *A memória coletiva*, de 1950, Maurice Halbwachs nomeia como pontos de referência o que chamamos de marco. Meio século depois, Andreas Huyssen assegura haver um marco na elaboração da memória, ao que Beatriz Sarlo, cinco anos mais tarde, dá o nome de tópico. Para Halbwachs, tais pontos são fixados coletivamente pela sociedade, exigindo, portanto, algum nível de consenso, e norteiam a construção da memória individual. O sociólogo francês define, então, a noção de comunidade afetiva, onde se operam os referenciais das lembranças resultantes desses consensos e responsáveis por uma contínua transmissão:

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade (Halbwachs, 1990, p. 34).

Para Huyssen o marco está ligado ao trauma e, por isso, relaciona-se às histórias das nações, numa tênue linha que separa passado mítico de passado real e sob a pressão do lugar político dessa construção. A Shoah, explica, é um marco da construção de memória no século XX no Ocidente. Segundo Sarlo, o trauma também norteia a memória. Os tópicos, ela escreve, não definem uma totalidade, não se pretendem definitivos: “Os trabalhos da memória compartilham a incompletude típica de toda lembrança do passado, até quando já se transformaram em tópicos clássicos, e se transformaram em tópicos (a Shoah, os desaparecidos) justamente porque não permaneceram irresolvidos” (Sarlo, 2007, p. 101). Sarlo não assegura que estão resolvidos. Seria possível entender, no entanto, que se trata de questões que não foram ignoradas socialmente.

A configuração desse referencial/marco/tópico exige a passagem do tempo, pontua Halbwachs:

Nossas vidas estariam colocadas na superfície dos corpos sociais, elas os seguiriam dentro de suas revoluções, experimentariam as repercussões de seus abalos. Mas um acontecimento não toma lugar na série dos fatos históricos senão algum tempo depois que se produziu. E então mais tarde que podemos relacionar aos acontecimentos nacionais as diversas fases de nossa vida. Nada provaria melhor a que ponto é artificial e exterior a operação que consiste em nos relacionar, como a pontos de referência, às divisões da vida coletiva (Halbwachs, 1990, p. 57).

Para o sociólogo francês, esse deslocamento do tempo é o gerador da história, que, além de sucessão de acontecimentos numa cronologia, é a divisão do tempo entre o que é passado e o que é presente. A disciplina, observa, não dá conta de sua integralidade, absolutamente inalcançável, indefinível, infinda. O que se apresenta como história, portanto, será sempre “um quadro bem esquemático e incompleto” (Halbwachs, 1990, p. 60). Um enquadramento, segundo Pollak. Pensar esses referenciais exige, também, confrontar tal noção com a da

formação das memórias oficiais. Os marcos atuam justamente pela resolução das zonas sombrias, incluindo mais do que silenciando, ouvindo mais do que falando, abrindo mais do que fechando. Conforme Pollak, o que está em questão é a mudança do “não dito” à contestação e à reivindicação no espaço público, é o enfrentamento do silêncio com uma memória enquadrada conforme interesses políticos. Observa o sociólogo austríaco que o desafio das memórias marginais, clandestinas e inaudíveis é o de se assegurarem no presente e no futuro, a fim de que, em algum momento, sejam reconhecidas (admitidas) como passado e não sejam negadas/apagadas pela narrativa oficial. “Para que emergja nos discursos políticos um fundo comum de referências que possam constituir uma memória nacional, um intenso trabalho de organização é indispensável para superar a simples ‘montagem’ ideológica, por definição precária e frágil” (Pollak, 1989, p. 9).

Desmistificando a assertiva de que a pós-modernidade é afeita ao esquecimento ou de que a modernidade rivaliza com o passado, Huyssen afirma que a “montagem” é estratégia própria da memória. “O lugar da memória numa determinada cultura é definido por uma rede discursiva extremamente complexa, envolvendo fatores rituais e míticos, históricos, políticos e psicológicos” (Huyssen, 2000, p. 69). O que se coloca é a cultura da memória como marca da contemporaneidade, com uma indústria cultural voltada para a memória, com a comercialização da memória (seja a memória do celular, seja a memória como o meio e o fim das redes sociais e seus registros em distintos formatos). Para ele, essa tendência existe desde 1989 e carrega consigo alguns marcos que foram propulsores dessa cultura: o fim da União Soviética, a reordenação do Oriente Médio, o fim do *apartheid* na África do Sul e o debate racial no mundo, as ditaduras latino-americanas.

Essa cultura sobre a qual dispõe Huyssen tende à musealização. “É como se o objetivo fosse conseguir a recordação total” (Huyssen, 2000, p. 15). Para esse fenômeno, o crítico literário alemão oferece outra classificação: obsessão pela memória. Tudo quer lembrar e nada quer esquecer. O temor pelo esquecimento, escreve Huyssen, está intimamente conectado ao desejo por produzir memória. Essa dinâmica, critica ele, não está inscrita (sequer prevista) no estudo de Halbwachs, que sugere uma construção de memória e de esquecimento muito mais estáveis do que a contemporaneidade conforma diante de tantos avanços tecnológicos. Referenciando-se no filósofo alemão Hermann Lübbe, Huyssen aponta para os museus como lugares de compensação da perda de estabilidade, já que oferecem discursos de consenso. Daí a profusão dos monumentos que, para o estudioso, acabam por agir de maneira contrária ao fazer lembrar: “Quanto mais monumentos, mais o passado se torna invisível, mais fácil se torna esquecer: a redenção, portanto, pelo esquecimento” (Huyssen, 2000, p. 44).

Em seu estudo, Huyssen investiga a performance do casal de artistas Christo e Jeanne-Claude, que em 1995 embrulharam em tecido o histórico Palácio de Reichstag, em Berlim. O trabalho consistia em envolver a construção erguida em 1894 e que se tornou símbolo da república alemã. A proposta artística transformaria a arquitetura em escultura, alterando o monumento mítico. Após acaloradas discussões no país, a performance se deu e, surpreendentemente, gerou mais discussão sobre o palácio — e, por consequência, mais conhecimento sobre sua história. Reichstag ficou mais famoso do que antes, quando estava aberto e acessível ao público. Huyssen, assim, conclui que o monumento se tornou visível ao deixar de ser monumento. No Brasil, com sua realidade de museus e espaços de memória ainda pouco populares e popularizados, a premissa parece fazer ainda mais sentido. A experiência do incêndio do Museu Nacional, em 2018, é um exemplar incontornável na atualidade, já que, após esvair-se em chamas, o edifício localizado no Rio de Janeiro ganhou uma visibilidade da qual não desfrutava, suas peças e narrativas alcançaram um público muito maior.

Huyssen compara a antimonumentalidade perseguida pelo casal Christo à desejada por Wagner em seu projeto para a performance da ópera *Siegfried*, num espaço que seria desfeito da mesma forma como desapareceriam suas partituras.

O crescente reconhecimento desde Baudelaire do provisório, do transitório, do efêmero, e, sim, da moda como parâmetros centrais de modernidade gera na outra ponta de um retesado eixo o desejo de perdurável monumentalidade, que Paul Eluard, numa frase intraduzível, chamou de "le dus désir de dures". Em Wagner, a ansiedade produzida por essa tensão resulta numa fase paranoica e agressiva, que liga a percepção da transitoriedade da arte a imagens de ruínas, morte e destruição. As pressões do transitório afetam o próprio monumental: o único monumento que conta é o que já é imaginado como ruína (Huyssen, 2000, p. 49).

Solução de dois estados configura-se como esse antimonumento (uma recusa ao romance tradicional com sua forma clássica) ou monumento dos vestígios, na medida em que não oferece uma integridade e recorre ao inacabamento? Seus discursos fraturados não advogam pela uniformidade e o romance — ou documentário — é um antimonumento da narrativa histórica sobre a Era Collor com sua desagregação da sociedade brasileira e da última década com sua agressiva polarização. Também se faz antimonumento do discurso conciliatório no Brasil, que marcou diferentes gerações de pensadores e conformou uma proposta de nação.

O antimonumental que Huyssen explora não indica, no entanto, o apagamento do monumental, que se apresenta de outras formas, mais diminuto, impalpável e abstrato, tal qual a internet e o ambiente virtual. E Huyssen escreve num momento muito anterior ao dos avanços

da inteligência artificial, apresentada socialmente em toda a sua monumentalidade. Essa nova monumentalidade é responsável por uma nova dinâmica social e cultural na contemporaneidade. Mais uma vez tomando o filósofo Lübbe, Huyssen pontua que a obsessão pelo passado no presente é mais acentuada e bastante singular na atualidade, visto que opera pela atrofia das tradições, pela irracionalidade e pela instabilidade e fugacidade das experiências de vida. Huyssen chama atenção para o tempo de duração dos produtos nas prateleiras, apontando para o fenômeno da obsolescência programada, que gera peças de museus numa velocidade assustadora. “Quantidades cada vez maiores de produtos que já nascem praticamente obsoletos, contraindo objetivamente a expansão cronológica do que pode ser considerado o (afiado qual gume) presente de uma dada época” (Huyssen, 2000, p. 27). Ainda que o presente possa estar se atrofiando, não deixa de ser fundamental na construção da memória. Halbwachs (1990, p. 71) adverte que são os dados do presente que reconstróem o passado para formar a lembrança, mobilizando reconstruções anteriores que se alteram quando são resgatadas.

Utilizando-se de uma metáfora tão leve quanto bela, Pollak (1989, p. 8) afirma que o presente colore o passado (as fotos em preto e branco ganham cores), que, por consequência, pode ser deformado e reinterpretado no presente. Para operar na revisão do passado, entretanto, é preciso distinguir as conjunturas em que estão sujeitadas as margens da sociedade. Jeanne Marie Gagnebin sugere uma distinção da ordem da linguagem:

Proporia, então, uma distinção entre a atividade de comemoração, que desliza perigosamente para o religioso ou, então, para as celebrações de Estado, com paradas e bandeiras, e um outro conceito, o de rememoração, assim traduzindo aquilo que Benjamin chama de *Eingedenken*, em oposição à *Erinnerung* de Hegel e às várias formas de apologia. Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente (Gagnebin, 2006, p. 55).

A lembrança do passado, argumenta Gagnebin, não deve estar no campo do culto, sequer da celebração solene. Não esquecer, assegura, “é, muito mais, uma exigência de análise esclarecedora que deveria produzir — e isso é decisivo — instrumentos de análise para melhor esclarecer o presente” (Gagnebin, 2006, p. 103). Huyssen (2000, p. 69) alerta, porém, que a rememoração do passado pode servir a direções contrárias: ao mesmo tempo que pode orientar

ações conscientes e nutrir desejos inconscientes, pode operar pela criação do mito. E esse mito pode se fossilizar, comprometendo a continuidade da história. Sarlo concorda com a noção de prevalência do presente e escreve:

A hegemonia do presente sobre o passado no discurso é da ordem da experiência e se apoia, no caso do testemunho, na memória e na subjetividade. A rememoração do passado (que Benjamin propunha como a única perspectiva de uma história que não reificasse seu objeto) não é uma escolha, mas uma condição para o discurso, que não escapa da memória nem pode livrar-se das premissas impostas pela atualidade à enunciação. E, mais que uma libertação dos ‘fatos’ coisificados, como Benjamin desejava, é uma ligação, provavelmente inevitável, do passado com a subjetividade que rememora no presente (Sarlo, 2007, p. 49).

Em *Solução de dois estados*, essa hegemonia do presente está expressa do início ao fim. Tendo em vista que a obra reúne uma montagem documental feita a partir de entrevistas coletadas em 2018, tudo o que é rememorado pelos irmãos, e mesmo pela cineasta, está impregnado da experiência daquele presente de 2018. As lembranças de Raquel estão contaminadas pela dor (física e simbólica) da violência sofrida no evento público, assim como a lembrança do irmão é afetada pelo afastamento da mãe, pelo convívio com o conservadorismo na Igreja e pelo vazio deixado pelo pai. Numa passagem do romance, Raquel admite que a memória no presente opera também para justificar o passado:

Se você entrevistar um médico, ele pode contar que quando criança gostava de brincar com um jaleco. Que ele estudou muito na faculdade. Que ele fez residência e doutorado, e passou anos trabalhando num hospital antes de abrir um consultório e blá-blá-blá. É um elogio ao esforço e à superação dos obstáculos rumo à maturidade sábia e blá-blá-blá, como num filme hollywoodiano. Eu também falei disso semana passada.

E no seu caso...

Eu não estou num filme hollywoodiano (Laub, 2020, p. 54).

Após explicar a capacidade de a rememoração romantizar o passado, Raquel nega que faça o mesmo em entrevista para a cineasta (que faz a insinuação no trecho em itálico). Sua negativa, no entanto, não traz garantias, já que a romantização é um procedimento complexo, da ordem do enquadramento da memória sugerido por Pollak. Se não confere à própria narrativa características de um filme de Hollywood, ao menos justifica atitudes e escolhas. Em entrevista à cineasta Brenda, Alexandre revisa as ações do passado colocando-se em clara posição de superioridade. Dizendo rememorar, recupera apenas o que reduz a figura da irmã, conformando o exercício da rememoração como o gesto de poder discutido por Le Goff:

Ai, a imaginação. Eu vivo na realidade. A minha vida sempre foi isso, comida na mesa. A escola dos meus filhos. O emprego das pessoas. Você quer que eu imagine como seria o mundo se a minha irmã não fosse uma vaca prostituta? Se ela não tivesse torrado a herança do meu pai. Se não tivesse feito a mãe odiar o próprio irmão. Se não tivesse roubado as joias da mãe. Se não tivesse me ofendido no enterro, na frente dos meus filhos. Se não tivesse feito um filme pornô com o logotipo do Império. E desse entrevistas falando do Império. E ofendesse todo mundo que é inscrito no Império. Dizer que o Jessé é um bandido, o cara que perdeu a filha, Brenda, você quer que eu repita tudo isso? Então não tem merda nenhuma disso. Se o céu caísse na minha cabeça eu ia me preocupar com o céu. Mas o céu não caiu na minha cabeça. A minha irmã não é uma outra pessoa. Ela não vai devolver as joias. Não vai tirar os filmes do ar. Não vai devolver o dinheiro que ganhou a vida inteira do banco e do museuzinho. Não vai desistir de ser artista, ou como você quiser chamar esses crimes todos dela (Laub, 2020, p. 227).

No romance, tanto o irmão quanto a irmã agem pela mitificação de suas memórias. Raquel, inclusive, naturaliza o gesto, classificando-o como o inescapável:

Ninguém tem como escapar disso, Brenda. Você também é fruto disso. Essa é a história do seu marido, a sua história. Você quer fazer um filme sobre ódio e não botar nele as suas fantasias de ódio, como se essas fantasias fossem só uma parte controlada do seu dia, uma coisa que você pode ter sozinha, na sua casa, e não vai contaminar o seu discurso político sobre o assunto. Você vai me dizer o que agora, que essas são questões privadas? Coisas a serem resolvidas entre quatro paredes? Uma questão de violência íntima. De vida sexual íntima. O que cada um faz com a sua intimidade e é só da conta da pessoa, é isso? Quantos clichês você consegue usar na mesma entrevista? (Laub, 2020, p. 160)

O passado incontornável no presente não permanece o mesmo e pode ser outro no futuro, daí a ideia de que a construção da memória — que compreende mídias e vozes distintas, considerando inclusive o ficcional — é algo em permanente refazimento. Essas construções e reconstruções, aponta Huyssen, vivenciam velocidade ainda maior. Torna-se possível falar em ontem, hoje e amanhã, ao invés de passado, presente e futuro. Lendo Adorno, Freud, Nietzsche e Ricoeur, Jeanne Marie Gagnebin extrai uma defesa a percorrer seus textos: o lembrar ativo, que envolve a elaboração do passado e um processo de luto (resistência e lamentação) em relação a ele. “Um esforço de compreensão e de esclarecimento do passado e, também, do presente. Um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos” (Gagnebin, 2006, p. 105). Nesse processo, o que se intenta lembrar e o que se deseja esquecer coabitam o mesmo espaço, numa dinâmica que pode se alterar no tempo. Huyssen (2000, p. 18) escreve sobre essa colcha de retalhos da memória feita de lembrança e de esquecimento: “A memória é apenas outra forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória escondida.”

3 A MEMÓRIA NA FICÇÃO

“Há nos objetos memórias de você, mas parece que tudo que restou deles me agride ou me conforta, porque são sobras de afeto. Em silêncio, esses mesmos objetos me contam sobre você. É com eles que te invento e te recupero.”
(Tenório, 2020, p. 13)

Minha mãe ainda chora. Basta que alguém fale de meu pai e ela chora. Não fala sobre ele, apenas chora. Nas datas que marcam a vida e a morte dele, ela chora. Não raro minha irmã justifica o silêncio da nossa mãe contando que, naquela semana, ela falou de meu pai. O marido de minha mãe, pai de minha irmã, respeita e entende a angústia. Passados 35 anos, minha mãe chora pelo romance que não viveu. Tinha 17 anos quando meu pai se matou. Nas poucas cartas que guardo dele, encontro a inconfundível letra de minha mãe num bilhete de 1987, dizendo sobre como ele era referencial em sua vida. Ela amava, desejava e admirava aquele homem, que, repentinamente, desapareceu, deixando-a com um futuro no ventre. Na insistência que nos trouxe até aqui, ela criou um amontoado de suposições. E se...

Minha mãe chora a ficção iniciada na adolescência e nunca concluída.

Logo na introdução de seu *As margens da ficção* (2021), Jacques Rancière define história como um encadeamento do que aconteceu e ficção como uma relação do que pode acontecer. “O que distingue a ficção da experiência corriqueira não é um déficit de realidade, mas um acréscimo de racionalidade” (Rancière, 2021, p. 7). Essa razão, no entanto, comporta-se de maneiras distintas aqui ou acolá, neste ou em outro tempo, para um ou para outro. Neste segundo capítulo, voltamos nossa atenção para a racionalidade da literatura produzida no presente no Brasil.

Investigando as marcas da produção contemporânea brasileira, refletimos sobre as convergências e divergências de *Solução de dois estados*, tomando como referenciais as análises dos pesquisadores Beatriz Resende, que se utiliza do termo “presentificação” para definir esse recorte, e Karl Erik Schollhammer, que explora o realismo como eixo principal dos romances do presente. À essa discussão cabe, ainda, relacionar a tradição e indagar o caráter de novidade desse real, identificado por pensadores como Izabel Margato e Vera Lúcia Follain de Figueiredo.

À guisa da análise do romance de Michel Laub, que radicaliza sua proposta narrativa, tomamos os estudos da pesquisadora Florencia Garramuño sobre a estranheza do projeto do autor gaúcho, pontuando o que ele inaugura e o que reforça. A trama fragmentária, que emula um documentário, utiliza-se de estratégias reconhecidas na literatura contemporânea brasileira,

atuando como paradigma de uma produção, de uma geração e de um debate, servindo, assim, à memória dos dias que correm.

3.1 PRESENTIFICAÇÃO: O CONTEMPORÂNEO NA FICÇÃO BRASILEIRA

Transformamos a ausência em presença todas as vezes em que projetamos meu pai onde ele não está, seja nos eventos que marcaram e marcam nossas vidas, seja na trivialidade cotidiana. Sem nada falar, minha mãe me ensinou esse exercício. Como seria se ele aqui estivesse? Eles teriam se casado? Teriam outros filhos? Morariam em Juiz de Fora? Ele teria se formado? Ainda escreveria poemas? Seria um bom pai e avô? Teria perdido os cabelos, como eu? Estaria grisalho como o irmão ou teria uma cabeleira preta como a irmã? Ou teria morrido com o poético coração grande? Nos poucos momentos em que fala dele, minha mãe costuma conjugar o verbo no futuro do pretérito, tempo verbal que tão precisamente define essa permanência de meu pai, ele que é passado e é futuro, é fato e criação. É literatura.

Fundada em 2009, na Califórnia, a empresa multinacional Uber chegou ao Brasil em 2014, mas popularizou-se e expandiu sua atuação em 2016, quatro anos antes da publicação de *Solução de dois estados*. Entrevistado em 2018 para o documentário da cineasta Brenda, o personagem Alexandre elenca uma série de profissionais que frequentam sua rede de academias: “Tem pedreiro e dono de loja. Uber. Dentista” (Laub, 2020, p. 107). A presença da plataforma no texto demarca a contemporaneidade da narrativa. Um romance publicado na década anterior não poderia ter tal referência. Também estão incorporados na trama outros dispositivos, como o Whatsapp, e práticas bastante atuais, como a viralização de conteúdos *online*, que reforçam essa atualidade do texto. Importantes para a reflexão acerca da contemporaneidade da obra, essas inserções, no entanto, são insuficientes para pensar de que forma o romance de Laub se insere no contemporâneo e dialoga com a literatura brasileira do presente, exercício que faremos neste capítulo.

Antes, porém, faz-se necessário retroceder e discutir o que é o contemporâneo para, a partir daí, investigar a literatura brasileira que a contemporaneidade conforma. Em *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (2009), Giorgio Agamben se dedica ao assunto, recusando a noção de atualidade ou agoridade.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (Agamben, 2009, p. 59).

Para o filósofo, esse diálogo com o tempo observa não as luzes, mas o escuro, isto é, está comprometido com a descoberta. Tal compreensão define, assim, um olhar para as artes que não envolve a perspectiva cronológica, mas dialógica. Dessa forma, o poeta Murilo Mendes pode ser lido como um autor contemporâneo por sua interlocução com seu tempo e sua capacidade de desbravar o que ainda hoje, quase meio século após sua morte, é sombra em nossa sociedade. Em semelhante proposição, uma obra lançada neste ano pode não ser lida pela chave do contemporâneo. A perspectiva de Agamben é prevalente em *Ficção brasileira contemporânea* (2009), de Karl Erik Schollhammer. Porém, o pesquisador e professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) faz um limitado recorte em suas análises sobre o contemporâneo, com obras publicadas, em sua maioria, entre os anos 1990 e a primeira década dos 2000, numa tradicional cronologia diacrônica que em muito reforça a noção de contemporâneo como atual. Já na introdução, Schollhammer utiliza como sinônimo para literatura contemporânea termos como “literatura hoje” ou “produção da geração mais recente”, num claro entendimento do que nomeia como “presente temporal” (Schollhammer, 2009, p. 13). Para ele, esse tempo fratura a história e “já não pode oferecer nem repouso, nem conciliação” (Schollhammer, 2009, p. 12). Esse rompimento exigiria, portanto, um novo questionamento da consciência histórica. “Visto desse ponto, o desafio contemporâneo consiste em dar respostas a um anacronismo ainda tributário de esperanças que lhe chegam tanto do passado perdido quanto do futuro utópico” (Schollhammer, 2009, p. 12).

Em *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos* (2007), Susana Scramim resgata a noção de história defendida por Walter Benjamin para recusar a ideia da história literária como conciliadora de tempos, pontuando que o presente rejeita o *continuum* e que escrever no presente não representa ser contemporâneo, mas formar uma comunidade sem laços definidos e plena no desejo da arte. Esse tempo presente no texto literário, portanto, carrega consigo um agora que afeta o agora de outras obras, condicionando sua existência e sobrevivência. Referenciando o termo *literatura do presente* numa amplitude maior do que *literatura contemporânea*, explica Scramim:

As obras que consideraremos portadoras desses estratos de tempo ‘presente’ serão aquelas que lograram selecionar os valores que se encontram formalizados numa economia dos afetos, que não são precisamente uma forma, mas antes maneiras de combinar os efeitos do processo de ‘vir-a-ser’ e extinguir-se das obras. Daí que o presente seja uma categoria que não esteja na obra senão como traço de sua vida, aquilo que Walter Benjamin denominou como vida natural da obra. Vida natural das obras, isto é, o seu processo de ‘vir-a-ser’ e de seu declinar (Scramim, 2007, p. 14)¹.

Ainda que nomeando sua obra como *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008), Beatriz Resende explora o termo “presente”, mais expandido, mesmo que as obras que analisa tenham sido publicadas num diminuto espaço de tempo – em sua maioria, na primeira metade da primeira década dos anos 2000. Acrescentando à palavra o sufixo “ação”, indicativo de processo, Resende define um efeito ou atitude característico para a literatura contemporânea — recorte menos expandido e justificado pela seleção de obras da virada do século XX para o XXI: a *presentificação*. Segundo ela, essa produção recorre ao presente quando domina a descrença na utopia do futuro (marca do modernismo) e do passado preserva certa distância.

Há, na maioria dos textos, a manifestação de uma urgência, de uma presentificação radical, preocupação obsessiva com o presente que contrasta com um momento anterior, de valorização da história e do passado, quer pela força com que vigeu o romance histórico, quer por manifestações de ufanismo em relação a momentos de construção da identidade nacional. Não é só na literatura que isto acontece, mas também nas artes cênicas — com as performances —, nas artes plásticas, que eliminaram o suporte preferindo arriscar na efemeridade das instalações, e na videoarte (Resende, 2008, p. 27).

Apontando para o substantivo feminino “urgência”, Schollhammer distingue esse imediatismo da contemporaneidade do desejo pelo novo no presente modernista. O passado, para ele, exige reconstrução, e o futuro não faz promessas. É no presente que essas obras se inscrevem, demarcando uma presença que visa ao impacto, que busca representar a realidade e interferir nela. Semelhantes, os recortes das obras de Resende (2008) e de Schollhammer (2009) se atêm à prosa brasileira publicada nos primeiros anos do 2000 por autores estreantes. E mesmo passados mais de 15 anos das publicações dos pesquisadores, suas análises se mostram plenas em sentido, seja pela destituição de características pontuadas naquele momento, agora passado, seja pelo reforço de atributos verificados no início de uma trajetória e consolidados nas últimas décadas. Aposta de Resende na seção dedicada a autores que, para ela, ganhariam tração no

¹ Como o texto foi citado em sua forma original, preservamos o termo “vir-a-ser”, mesmo cientes de que a grafia atualizada é “vir a ser”.

século XXI, Cecília Giannetti não publicou outro romance além de *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi* (2007). A escritora passa a atuar como roteirista e tradutora, assim como outra aposta de Resende, a escritora Maira Parula, cuja produção posterior é muito mais voltada para a versão de narrativas para o português. Bernardo Carvalho, Paloma Vidal, Santiago Nazarian, Luiz Scwarcz, Daniel Galera, Joca Reiners Terron e Ana Paula Maia, os demais escritores analisados pela professora e pesquisadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), lançaram novos títulos nas últimas décadas, expandindo suas obras.

Citado tanto por Resende quanto por Schollhammer como um expoente dessa geração contemporânea, Michel Laub faz sua estreia em 2001, com *Música anterior*, e publica mais oito romances, o último deles, *Passeio com o gigante*, em abril de 2024. Enquanto Resende destaca a interlocução da literatura com outras artes na escrita de Laub, Schollhammer ressalta sua capacidade de articular planos distintos da memória e a ficcionalização da experiência pessoal. Tais pontos são de maneiras distintas apropriados por cada obra de Laub, num processo crescente de radicalização. *Solução de dois estados*, o penúltimo romance e ao qual dedicamos especial atenção, radicaliza na proposta de fazer dialogar literatura e outras mídias, já que ele próprio emula a montagem filmica de um documentário. Também é possível identificar a radicalização do autor na relação com a memória, que é tema e estratégia narrativa, desenvolvendo não apenas uma perspectiva pessoal, mas três — cineasta e entrevistados. A urgência pelo presente se expressa no texto em diferentes trechos e de distintas formas. Trata-se de uma característica da obra, cujo ponto máximo está no segmento em que a narradora reúne, na seção *Extras/Material a inserir*, uma reportagem ficcional publicada na também ficcional revista alemã *Winckel*, em janeiro de 2020, mesmo ano de publicação do romance, cujo colofão informa setembro de 2020 como o mês em que o livro foi impresso. Considerando todo o processo editorial de uma obra literária, que envolve edição, preparação, revisão, dentre outras etapas, é bastante provável que o referido trecho tenha sido redigido muito antes de janeiro de 2020, exaltando, assim, o efeito de *presentificação* perseguido pela obra.

O tratamento de um fato no tempo da publicação — a matéria jornalística de *Solução de dois estados* datada de 2020, mesmo ano do lançamento do romance — não é dado novo na obra de Laub. Tal artifício está em *O gato diz adeus*, com o livro do personagem Sérgio com a frase inicial idêntica à do romance Laub, numa narrativa que se dá em concomitância com a trama. A estratégia também se apresenta em *O tribunal de quinta-feira*, com mensagens trocadas no mesmo 2016 em que o romance chega às livrarias brasileiras. O que diferencia a obra mais recente das anteriores é o fato de que o texto jornalístico do presente atualiza o

presente expresso nas entrevistas feitas dois anos antes, colocando-as já no passado, num hábil redesenho temporal. A *presentificação*, portanto, atinge outra escala.

No referido texto ficcional em estilo jornalístico, a narradora informa sobre os desdobramentos de suas entrevistas, oferecendo informações como a eleição de Alexandre para o cargo de deputado federal e sua tentativa de censurar o filme de Brenda, gerando problemas financeiros, jurídicos e psíquicos para a cineasta, cuja série de trabalhos na qual o documentário se insere possui o mesmo nome do livro de Laub. A *presentificação* se impõe como efeito na passagem de *Solução de dois estados* justamente porque o método de censura a uma obra de arte torna-se uma prática frequente na segunda metade dos anos 2010, com casos emblemáticos no país. Um dos episódios de maior popularidade ocorreu em Porto Alegre, no estado do Rio Grande do Sul, em setembro de 2017, quando a exposição *Queermuseu — Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* foi retirada de cartaz por uma instituição cultural de um banco, após protestos de algumas pessoas nas redes sociais (Mendonça, 2017). O público contrário à mostra alegava que algumas das obras defendiam a zoofilia e a pedofilia, além de blasfemar símbolos religiosos. O caso *Queermuseu*, inclusive, aparece em *Solução de dois estados* sem ser nomeado. Durante a entrevista, a cineasta acusa Alexandre de estar envolvido em episódios de censura que repercutiram nas redes sociais:

Em outro vídeo, você convoca os seguidores a ir a um museu protestar contra uma exposição. Em outro, a ir até um colégio protestar contra um professor por um livro que ele recomendou. Em outro, você aparece queimando esse livro. Em outro, você queima a foto desse professor. Esse professor foi hostilizado pela internet, pelos alunos, ele teve uma crise nervosa e pediu demissão do colégio. Você fez isso mais vezes, com a foto de outras pessoas, jornalistas, artistas. Uma diretora do Conselho de Psicologia. Um médico que deu uma palestra sobre depressão. Você virou o líder disso, não tem como separar isso dos atos concretos. Das pessoas que cometem os atos, pode ser o Jessé no hotel ou qualquer outro (Laub, 2020, p. 220).

Esse movimento radicalizado reflete sobremaneira nas eleições de 2018 no Brasil, quando chegam aos poderes Legislativo e Executivo diferentes representantes desses coletivos conservadores, daí a eleição do irmão reforçar a *presentificação* na narrativa. Reunir tais informações num texto em formato jornalístico não apenas aciona o efeito de real (Barthes, 2004), como cria um paralelo entre o ficcional e o jornalístico, como se um fosse extensão do outro, num questionamento discursivo e estilístico da literatura. Para Schollhammer, estratégias como essa de criação de presença são também experiências performativas. “Questiona-se, assim, a eficiência estilística da literatura, seu impacto sobre determinada realidade social e sua

relação de responsabilidade ou solidariedade com os problemas sociais e culturais de seu tempo” (Schollhammer, 2009, p. 13).

Observando a literatura argentina da virada do século XX para o XXI, Josefina Ludmer identifica uma característica comum às obras objeto de sua análise: a identidade forjada no pertencimento a determinados territórios do presente. Considerando as semelhanças e divergências entre as literaturas produzidas no Brasil e na Argentina, mas admitindo certas afinidades intentadas pela intelectual em seu *Aqui América Latina: uma especulação* (2013), obra na qual parte de sua ilha para investigar um continente, faz-se possível ler Laub, sob a ótica de Ludmer, como uma leitura que não admite o literário: “isso quer dizer que não se sabe ou não importa se são ou não literatura. Também não se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. Estão instalados localmente, dentro de uma realidade cotidiana, a fim de produzir presente, sendo que esse é precisamente seu sentido” (Ludmer, 2013, p. 127).

A *presentificação*, resalta Resende, é temática e estética, o que também se verifica no romance de Laub. Para Resende, o efeito é observado na brevidade dos textos, na agilidade das narrativas, numa apropriação da velocidade própria das redes sociais, com suas atualizações minuto a minuto e com seus *tweets* em 140 caracteres². Ainda que reúna 241 páginas, *Solução de dois estados* é um romance de leitura rápida, com capítulos breves — os maiores com pouco mais de 10 páginas e os menores com apenas duas linhas —, alguns deles esquemáticos, como a listagem de comentários presentes num vídeo ficcional publicado na plataforma virtual YouTube, que preserva o apelido dos autores antecedendo suas mensagens, tal qual a transcrição de uma tela. Ao elencar outras vozes ao romance — “JIBOIA 31: foi é pouco // PELUDO: vaca so sweet” (Laub, 2020, p. 195) —, o autor referencia a própria sociedade, com um de seus *modus operandi* e seus discursos possíveis. Laub insere, assim, a onipresente prática do *hate* feita por internautas, num exercício de expressão na esfera pública muito adotado por grupos conservadores. Esse presente que faz fluida e dinâmica a narrativa, objetivos do processo de montagem documental emulado pelo romance, é fenômeno de uma produção caracterizada, segundo Resende, pela fertilidade, qualidade e multiplicidade.

Embora um tanto imprecisas, tais qualificações são esmiuçadas, em *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008), como marcas distintivas da literatura produzida no Brasil no início dos anos 2000. Diante da ampliação de espaços para veiculação do texto literário e do aprimoramento dos mecanismos de edição e reprodução de obras, Resende trata da fertilidade notando o aumento de obras e autores na cena literária. Laub se

² Originalmente, a plataforma X (ex-Twitter) previa o máximo de 140 toques. Em novembro de 2017, o limite foi estendido para 280 toques.

insere nesse contexto pela regularidade com que produz desde sua estreia, em 2001. Em 23 anos, o escritor lançou nove romances, o que representaria uma média de 2,5 anos entre uma publicação e outra. Já em relação à qualidade apontada por Resende, Laub é representativo por sua capacidade de reinvenção da linguagem, com narradores tão distintos quanto narrativas. Enquanto em *O segundo tempo* (2006) o narrador é um homem que rememora sua infância, em *O gato diz adeus* (2009), o leitor tem acesso às lembranças de cada um dos componentes de um triângulo amoroso. Essa habilidade de Laub também corresponde a outra característica observada por Resende em sua análise da produção literária contemporânea, a multiplicidade, que conjuga a variedade de temáticas e estilos numa heterogeneidade que caracteriza também a sociedade pós-moderna, com sua vocalização de culturas e identidades distintas.

Dessa pluralidade — que para Resende (2008, p. 20) é sinônimo da referida multiplicidade — emerge a intolerância, presente em muitas dessas obras e central no romance de Laub em questão. Os conflitos étnicos posteriores ao 11 de setembro de 2001, com o ataque às Torres Gêmeas do World Trade Center, em Nova York, símbolos da potência norte-americana, colocam em xeque a convivência pacífica em tempos de globalização, da mesma forma que questionam a noção de império na sociedade conectada. A reflexão feita por Beatriz Resende parece ressoar em *Solução de dois estados*, que confronta distintas intolerâncias. A mais evidente, e que está no primeiro plano do romance, é a intolerância da qual Raquel é vítima, expressa na violenta cena de espancamento. Outra, é a intolerância religiosa da qual Alexandre é vítima ao ser acusado pela irmã de ser um “miliciano religioso” (Laub, 2020, p. 126). Ainda outra é a intolerância como sentimento social, perseguida pela cineasta em seu projeto artístico. Também a perspectiva de impérios em declínio e impérios insurgentes surge no romance pela adoção do nome da rede de Alexandre. Sua proposta chamada Império alia saúde, religião e assistência social, e os afiliados podem desfrutar das academias para atividades físicas, de orientações religiosas em vídeos com forte apelo moral, e de auxílios jurídicos e burocráticos. Seriam esses projetos de homogeneização os impérios contemporâneos? A pergunta implícita na narrativa literária de Laub também reside na produção literária do presente, ambas avessas aos binarismos. Destaca Resende:

não vivemos mais tempos de oposições nítidas, unívocas, nem a organização geopolítica da cultura e da arte se dá por binarismos ou paralelismos. Pelo espaço labiríntico erguido sobre o solo movediço em que se dá a multiplicação e a difusão dos bens culturais, no entanto, vão surgindo elementos que, felizmente, tornam a questão tão mais rica quanto complicada (Resende, 2008, p. 19).

A complexidade que atravessa *Solução de dois estados* se dá por essa recusa ao binário, numa exposição violenta da intolerância, estratégia adotada pela geração contemporânea, de acordo com a análise de Resende. Narrada em detalhes, reforçando seu efeito de real, a cena da agressão física vivenciada por Raquel em 2018 é uma das primeiras do romance. Na perspectiva do projeto filmico da cineasta, ótica da narração da obra, a imagem descrita da violência antecede os depoimentos acerca dela, ou seja, o documentário não amplia seu foco sobre a cena, mas confere complexidade ao fato. Não há outros ângulos da agressão, e sim as dinâmicas que antecedem e sucedem o instante. O detalhamento — a cor e a forma da barra de ferro, por exemplo — do episódio não apenas robustecem o drama, como dimensionam o sofrimento:

O homem que me bateu usou uma barra de ferro. A barra de ferro era preta. Quer mais algum detalhe? Esse foi o primeiro golpe, na altura do peito. A barra tinha uma ponta, como se fosse um prego na parte lateral, é essa a cicatriz que você viu. Como ninguém fez nada quando a surra começou, ele criou coragem para dar um segundo golpe no rosto. O golpe foi amortecido porque eu botei a mão na frente, se não fosse isso talvez eu estivesse morta, e mesmo assim teve força para entortar o meu nariz, esse que você viu também.

[...]

Quando ele deu o segundo golpe eu caí. É uma coisa instintiva, eu me encolhi preparada para ele dar mais um golpe, depois largar a barra de ferro, foi aí que ele passou a usar as mãos e os pés, dar socos e chutes para que eu terminasse de apanhar como uma, que palavra eu posso usar, qual a comparação certa? Ou seja, num relato verossímil para quem me ouve contando. Para quem me vê enquanto eu estou contando. Para quem faz uma relação entre o que é contado e o corpo de quem conta. É mais correto eu dizer que apanhei como uma cadela, uma galinha ou uma vaca? (Laub, 2020, p. 13)

A pausa, sinalizada pelos três pontos entre chaves, confere dramaticidade ao relato e reflete o peso da recordação para a personagem. De maneira distinta, a mesma personagem recorda as muitas violências sexuais sofridas na juventude e o mesmo sinal dos três pontos entre chaves atua em prol da ideia de sequenciamento, como se fosse uma pausa para respirar diante de uma enérgica série de dolorosos fatos. Ambos os momentos representam esgotamentos — da dor que silencia, da sucessão que enfastia. Na literatura contemporânea brasileira — e *Solução de dois estados* reflete e reforça —, o relato da violência é exposto tal qual numa ágora, para que todos vejam, apreciem e definam suas práxis, já que se tornam espaços decisórios, não meras arenas para o entretenimento. As cenas violentas no romance contemporâneo brasileiro, analisa Resende (2008, p. 34), apontam para um algoz que extrapola as páginas do livro, da mesma forma como evidenciam outras vítimas.

Citando o romance *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, a pesquisadora acena para uma estética da violência que será prevalente em muitos romances da virada do século XX para

o XXI. Tal fenômeno não se faz presente no romance de Laub como estratégia ou prática narrativa apenas, mas como importante tema para a trama. A personagem da irmã critica exatamente a fetichização da violência. A obra artística de Raquel consiste na exposição de seu corpo gordo nu em contextos nos quais a sexualização rapidamente se transforma em abuso. A performance que se inicia com a gravação do vídeo e sua disponibilização numa plataforma de conteúdo adulto continua na medida em que os internautas interagem com o material, consolidando novas agressões, agora verbais. Assim, o romance questiona o que é mais violento: a cena gravada ou reação a ela? Dessa forma, a narrativa de Laub, datada de 2020, expande a característica notada pela pesquisadora em 2008.

A *presentificação* investigada por Resende se expressa, ainda, na familiarização com o trágico latente no cotidiano, uma marca da sociedade contemporânea refletida em sua literatura. “O trágico estabelece um efeito peculiar com o indivíduo, supera-o e traça uma relação direta com o destino. Trágico e tragédia são termos que se incorporaram aos comentários sobre nossa vida cotidiana, especialmente quando falamos da vida nas grandes cidades” (Resende, 2008, p. 30). A tragédia, que é vivida nas casas e nas ruas e retorna no texto literário, é lida no romance de Laub sobretudo no rompimento dos irmãos, que resgatam outras tantas tragédias clássicas que enfocam a dissolução familiar. Na desunião, Raquel e Alexandre retomam Caim e Abel, os filhos de Adão e Eva no livro bíblico Gênesis. Também, Polinices e Etéocles na luta pelo trono no clássico grego *Antígona*, de Sófocles. Ainda, Rômulo e Remo na mitologia romana. Avançando no tempo, resgatam a ruptura entre Pedro e Paulo, do clássico brasileiro *Esau e Jacó*, de Machado de Assis.

O interesse pelo trágico, que expõe a violência dos dias que correm, resulta no surgimento de textos nos quais escritor e narrador possuem familiaridade, senão espelham-se. Conforme apontam os ensaios de *Contemporâneos*, a supressão dos mediadores, que tradicionalmente narraram as histórias e compuseram a história, alteram o mercado literário e as tramas. O romance de Laub, contudo, é das obras em que menos o autor aparece, compreendendo esse verbo como o reflexo biográfico do escritor na ficção. Enquanto *Diário da queda* (2011) aborda o trauma da Shoah nas gerações seguintes, sentimento conhecido por Laub, cujo avô foi um sobrevivente do campo de concentração de Auschwitz, *A maçã envenenada* (2013) enfoca a adolescência na década de 1990, década em que o escritor de 51 anos também viveu sua adolescência, tendo conhecido os episódios históricos retratados pelo romance — a morte de Kurt Cobain e o massacre em Ruanda.

Como expressado por Laub, ainda que pela ficção, no conto *Animais*³, seu interesse está na fricção entre verdade e mentira. E esse apagamento — ou travestimento — de si em *Solução de dois estados* demonstra mais uma vez a radicalização de seu projeto, bastante alinhado ao que Josefina Ludmer nomeia com o neologismo “realidadeficção”, grafado dessa forma, inseparável, fundido.

A especulação entra na fábrica de realidade pela literatura, por algumas narrativas dos últimos anos aqui na América latina. A própria literatura é um dos fios da imaginação pública e, portanto, tem seu próprio regime de realidade: a realidadeficção.

Usar a literatura como lente, máquina, tela, baralho de tarô, veículo e estações para poder ver algo da fábrica da realidade implica ler sem autores ou obras: a especulação é expropriadora. Ela não lê literariamente (com categorias literárias como obra, autor, texto, estilo, escrita e sentido), mas através da literatura, na realidadeficção e na ambivalência. Usa a literatura para entrar na fábrica de realidade (Ludmer, 2013, p. 9-10).

3.2 O REALISMO

“Se você acha que arte não egocêntrica é a arte que faz uma denúncia política, bem, você pode dizer que estou fazendo uma denúncia. Eu estou exibindo a realidade. Interferindo na realidade. Forçando uma realidade escondida a aparecer” (Laub, 2020, p. 181). A frase dita pela personagem Raquel durante entrevista para a cineasta Brenda preserva uma importante argumentação de *Solução de dois estados*. A defesa da possibilidade de a arte exibir a realidade surge como a verbalização de um procedimento do próprio romance de Laub, numa estratégia metalinguística da obra. Ao reproduzir o "Folder com a programação do quinto dia da Semana Pontes de Cidades e Convívio, 1ª edição, 2018" (Laub, 2020, p. 38), o narrador opta pela inserção de um elemento carregado de correspondência com a realidade, exibindo-a. As informações são dispostas como uma listagem, na qual cada linha possui a informação de horário, sucedida pelo nome da palestra e, em sequência, do seu autor. Os nomes das palestras — como *O Estado de direito e o encarceramento em massa* ou *Pobres, jovens, marcos* — também seriam facilmente encontrados num evento acadêmico da atualidade. As instituições dos integrantes da Semana também possuem nomes que facilmente encontram paralelos na realidade, como o Instituto Brasileiro de Cidadania Aplicada (IBCA), que parece atuar como o Instituto Brasileiro de Cidadania (Ibraci), fundado em 2000. Um dos convidados é pesquisador da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, a Unesco, agência

³ Ver *Introdução*, capítulo que explora o conto publicado na *Revista Granta*.

da ONU criada em 1945. A programação inclui as pausas para café e informa a data, bem como a instituição cultural promotora, e o apoio do Banco Pontes, entidade ficcional que aporta recursos no instituto também ficcional. O local do evento, por sua vez, é um hotel chamado Standard. Em São Paulo não há um hotel com tal nome, mas a palavra não é escolhida gratuitamente, já que nomeia um tipo de quarto, geralmente mais básico, ou seja, o nome pertence ao grupo semântico do setor hoteleiro. O texto, assim, é apresentado como se fosse a reprodução de um *folder*. O material inexistente, mas não vive no campo do impossível, é absolutamente verossímil e reforça a estratégia do autor de exibir a realidade. O *folder* indica a realidade e a interferência nessa realidade, verificada por Resende, pode ser observada na apresentação de todo o romance, com sua verossimilhança constrangedora e provocativa.

Há, em *Solução de dois estados*, uma urgência pelo presente que, como em muitos dos romances brasileiros contemporâneos, se dá pelas vias do realismo. Segundo Karl Erik Schollhammer (2009), verifica-se na produção do século XXI — observada por ele na primeira década, mas cuja permanência reafirmamos neste trabalho — um projeto definido de retrato da realidade atual brasileira. Mas não há uma conexão absoluta com o realismo tradicional, nem com o realismo representativo, daí sua opção por cunhar o termo “novo realismo” (Schollhammer, 2009, p. 54).

O novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora. Estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser ‘referencial’, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, ‘engajado’, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios (Schollhammer, 2009, p. 54).

Essa distinção entre passado e presente na definição do realismo faz-nos retornar ao tempo para que pensemos a tradição, cuja vinculação com o realismo é permanente e fundamental, como afirma Antonio Candido em seu *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (2000). Considerando a literatura como um sistema composto por produtores, receptores e mecanismos transmissores por meio dos quais “as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade” (Candido, 2000, p. 23), identificamos o real como base dessa produção que garantirá um sistema. O sistema, observa Candido, gera a continuidade literária e permite a compreensão da formação de um nacionalismo literário. Daí a permanência de uma característica observada já no século XVIII:

Como não há literatura sem fuga ao real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação, os escritores se sentiram frequentemente tolhidos no vôo, prejudicados no exercício da fantasia pelo peso do sentimento de missão, que acarretava a obrigação tácita de descrever a realidade imediata, ou exprimir determinados sentimentos de alcance geral (Candido, 2000, p. 26).

A perspectiva da tradição do realismo não envolve uma conservação estática, mas dinâmica, por isso a identificação de realismos, ou mesmo de novo realismo para o contemporâneo. O projeto realista, recorda Izabel Margato (2012), mobilizava noções próprias do que era realidade naquela sociedade portuguesa do século XIX, ideias superadas ao longo dos últimos séculos e décadas. O autor deveria observar e agir sobre o real. O realismo, portanto, filiava-se à imitação, à cópia, com austeridade. O olhar objetivo e único, no entanto, era não apenas premissa, sobretudo essência, pontua Margato (2012, p. 92), reconhecendo tal conceituação como mito descortinado pelo tempo, que hoje compreende o real como construção discursiva (Figueiredo, 2012, p. 124).

Assim, se as obras realistas tradicionalmente davam ao leitor a impressão de que se defrontava com um discurso sem regras, a não ser a de representar sem distorções o real, assegurando um contato imediato com o mundo tal como ele é, a vertente de realismo que se tornou predominante, hoje, caracteriza-se por valorizar o envolvimento do narrador com o fato narrado, isto é, a falta de distanciamento e a intimidade da abordagem, tomadas como prova de sinceridade — o que permitiria ao leitor ou espectador aproximar-se das verdades particulares, parciais. Ou seja, a ênfase não recai num realismo da representação, mas num realismo de base documental, apoiado na narração que se assume como discurso (Figueiredo, 2012, p. 124).

Em *Solução de dois estados*, a narradora é personagem, imersa no fato narrado, numa profunda intimidade. O leitor, desse modo, identifica sua relação com o fato, a ótica pela qual enxerga a narrativa, e localiza, assim, o discurso contido no texto. Tanto nas intervenções que faz quanto nas seleções dos trechos de seu documentário (que são os capítulos do romance de Laub) e em sua disposição, a narradora defende a insolúvel polarização e uma pretensa imparcialidade ao denunciar a fragilidade dos dois polos que ela mesma define. Ao indagar a Raquel sobre a provocação de seu projeto artístico, Brenda a ridiculariza, mostrando-a egocêntrica, soberba e arrogante. Ao questionar Alexandre sobre sua relação com a Igreja e o poder que ela tem sobre suas escolhas pessoais e profissionais, Brenda o reduz, mostrando-o passivo e inseguro.

Destaca Antonio Pedro Pita (2012) que regressar à realidade não pressupõe regressar ao realismo, mas “distanciar-se da captação fotográfica do mundo, pôr a questão da história e da historicidade e trazer a primeiro plano o devir histórico-social” (Pita, 2012, p. 16), compreendendo a história em sua interlocução com o passado e a ficção com sua potência de futuro. Josefina Ludmer (2013, p. 42) sinaliza, porém, que, na história de uma nação, realidade e ficção se fundem e se confundem no tempo. Karl Erik Schollhammer (2012) destaca que, mesmo despertando a discussão acerca do conceito de realidade, o realismo não se interessa por uma experiência hermenêutica e fenomenológica extraída da narrativa em relação ao receptor. Para o professor e pesquisador (2009), há uma vocação realista que se aproxima da experimentação modernista, forjando, portanto, um “novo realismo” que tem como espinha dorsal o realismo indicial e o realismo performático, isto é, um realismo que pressupõe a relação entre objeto e signo e outro que performa a realidade ao invés de intentar representá-la, sabedor dessa incapacidade. A literatura contemporânea, portanto, problematiza o realismo ao conservar alguns pontos e transformar outros. Os autores, segundo Antonio Candido, assumem o papel de refletir a realidade, perspectiva que se mantém na leitura de Schollhammer. Já a noção do realismo como linguagem nacionalista, presente em Candido, é implodida nesse novo realismo observado por Schollhammer, visto que o realismo dessa literatura contemporânea compreende a ideia de uma nação múltipla.

Em sua fundamental análise retrospectiva do naturalismo, *Tal Brasil, qual romance? – uma ideologia estética e sua história: o naturalismo* (1984), Flora Sussekind adverte sobre esse exercício infrutífero de perseguição de uma imagem de país:

Tentando dar conta fotograficamente de um país, ele mesmo envolvido num projeto de aproximação a modelos (culturais ou não) estrangeiros, a literatura fica ainda mais longe de seu desejo mimético. Em busca de um modelo que, por sua vez, também tenta reduplicar outro, mais parece tratar-se de uma casa de espelhos, onde todos querem refletir uma imagem que, de sua parte, é igualmente o reflexo de outra. E a estética naturalista acaba se convertendo em fantasmagoria, perseguição a uma realidade que não percebe ser também um simulacro (Sussekind, 1984, p. 39).

No romance de Laub há muitos brasis, que se entrelaçam e se chocam, se conectam e se digladiam. Há o Brasil do evento acadêmico sobre violência, que faz a discussão num hotel, com patrocínio de um banco e com uma programação preenchida pelas vozes de intelectuais, mas não reage diante de uma cena de violência. Essa contradição está exposta na obra na justaposição do *folder* com a programação — que denuncia a austeridade e o elitismo do evento — e a cena de agressão, detalhadamente descrita pela vítima, que frisa a inércia da plateia. O

encontro das narrativas de linguagens distintas gera a percepção do desacerto entre a proposta e o fato gerado, numa clara referência à inoperância e mesmo insuficiência do pensamento diante de uma realidade que urge. Também há o Brasil do “quartinho de dois metros” (Laub, 2020, p. 166), da Zona Leste com Mooca, Itaquera, Penha e Cidade Tiradentes — lugares onde atua a empresa de Alexandre —, com um bairro sem hospital e quadra de esportes. Ou, ainda, há o Brasil do submundo da internet, com toda a violência que trafega pelas redes, onde operam Alexandre com seus seguidores e Brenda com seus vídeos. Em comum, esses brasis preservam a face do urbano.

Beatriz Resende localiza como marca dessa literatura contemporânea sua identificação com o espaço urbano, o que não invalida a presença do ambiente rural de tantas outras obras, ao que Schollhammer sugere conformar um “novo regionalismo”. Contudo, o professor e pesquisador concorda com Resende sobre a centralidade da narrativa urbana na literatura brasileira no século XXI, acrescentando que, desde a década de 1960, há um interesse profundo por compreender a complexidade das cidades e dos seres que nelas habitam.

Em torno da questão da violência aparecem a urgência da presentificação e a dominância do trágico, em angústia recorrente, com a inserção do autor contemporâneo na grande cidade, na metrópole imersa numa realidade temporal de trocas tão globais quanto barbaramente desiguais. Na força deste cotidiano urbano onde o espaço toma novas formas no diálogo do cotidiano local de perdas e danos com o universo global da economia, também a presentificação se faz um sentimento dominante e o aqui e agora se modifica pelas novas relações de espaços encurtados e de tragicidade do tempo. A cidade — real ou imaginária — torna-se, então, o *locus* de conflitos absolutamente privados, mas que são também os conflitos públicos que invadem a vida e o comportamento individuais, ameaçam o presente e afastam o futuro, que passa a parecer impossível (Resende, 2008, p. 33).

Sendo assim, essa marca do urbano se conjuga com a intimidade do narrador — já que o foco está no relato dele sobre a violência no espaço da urbe —, com o trágico e com a estética que coloca o literário a serviço dos múltiplos sujeitos e histórias que ocupam a cidade. Essa multiplicidade se verifica no romance de Laub pela utilização da linguagem informal dos personagens, simulando a oralidade e, portanto, dando o efeito de real desejado não apenas pelo documento de montagem do documentário de Brenda, como também pelo próprio texto de Laub. Os capítulos com o nome dos irmãos, que representam os trechos das entrevistas oferecidas por ambos à cineasta, preservam a informalidade dos personagens, já que o efeito desejado é o da transcrição de um vídeo. Daí encontramos textos com vícios de linguagem e mesmo palavrões: “Pois é. Tem os professores da escola pública que são uma merda. Os

diretores da escola pública são uma merda. Os alunos na escola pública...” (Laub, 2020, p. 48). Nas seções intituladas *Extras/Material a inserir*, a narradora inclui diferentes depoimentos que, com os traços da oralidade, ganham em efeito de realidade e, por consequência, repassam tal efeito à narrativa à qual se filiam, ao romance.

Em certa passagem da obra, um capítulo é composto pela indicação do conteúdo e, na sequência, por um esquema semelhante ao da transcrição de um texto de outra mídia. Trata-se do depoimento de Misael Oliveira para o canal da rede de academias de Alexandre na plataforma YouTube. Um complemento na frase indicativa do material chama atenção: “ao lado de Raíssa Oliveira” (Laub, 2020, p. 189). Tal referência aponta para a presença de um casal na tela, sugerindo a perspectiva de família conservadora tão defendida pelo personagem do irmão. Ou seja, o trecho cria uma relação direta com o discurso que a narrativa deseja transmitir em relação a um dos personagens, o irmão. Na sequência, o texto que chega ao leitor remete, imediatamente, à sua verbalização: “Tem coisas dentro da gente. A gente sabe disso. Mas a gente sabe que quem controla essas coisas é a gente, não são essas coisas que nos controlam” (Laub, 2020, p. 189). Há nesse trecho uma definida estratégia pelo efeito de real. A narradora escolhe o formato depoimento em vídeo para apresentar o personagem Misael. O texto expõe o pensamento do personagem, numa representação da transcrição de um vídeo exposto livremente no ambiente virtual. A verdade está, portanto, expressa no formato do depoimento e na alusão ao vídeo. É real o que ele fala e o vídeo pode confirmar. O artifício é o mesmo indicado por Schollhammer (2009), de incorporar a realidade esteticamente na obra. Esse esforço, observa o professor e pesquisador, visa performar e transformar pela linguagem, “privilegiando o efeito afetivo em detrimento da questão representativa” (Schollhammer, 2009, p. 57), o que justifica seu gesto de renomear o realismo, que não é mais o tradicional, mas permanece realismo e, assim sendo, é um “novo realismo”.

A utilização de depoimentos — como o de Misael, e também os das entrevistas — responde a uma demanda captada por Schollhammer acerca da literatura marginal que ecoa e amplifica as vozes de uma parte da população tradicionalmente excluída, atuando por um realismo indicial. Os textos de não ficção, como biografias e livros-reportagens, influenciam significativamente essa produção literária contemporânea, numa forte tendência de revalorização da experiência pessoal e sensível. “Todavia, no momento em que se aceita e se assume a ficcionalização da experiência autobiográfica, abre-se mão de um compromisso implícito do gênero, a sinceridade confessional” (Schollhammer, 2009, p. 107). Tensionando a questão, Laub trafega no limite dos gêneros, simulando essa sinceridade confessional dentro da ficção. Inclusive, faz ficção optando por emular a não ficção de um documentário.

Em seu *Ficção contemporânea brasileira* (2009), Schollhammer observa que Laub faz esse exercício já em *Segundo tempo*, de 2006, sem se render à escrita autobiográfica, mas sem dela fugir:

Em alguns casos, a finalidade da escrita a partir de matéria pessoal nem sequer pode ser considerada autobiográfica, como por exemplo no romance *O segundo tempo* (2006), de Michel Laub, ou nos contos *Duas tardes* (2002), de João Anzanello Carrascoza, e *Galileia*, o primeiro romance de Ronaldo Correia de Brito, de 2008, nos quais se percebe um cenário de experiência autobiográfica, pano de fundo das histórias, visando a dar mais consistência e densidade à ficção (Schollhammer, 2009, p. 107).

Há diferentes elementos no livro que se relacionam com a biografia do autor, como, de imediato, o fato de a narrativa se passar em Porto Alegre, cidade de nascença de Laub. Em relação a *Longe da água*, de 2004, o autor reconhece ter partido de um trauma de sua juventude, que serve de eixo para a obra. Conforme Schollhammer, a estratégia serve tanto para confundir os planos referencial e ficcional quanto para “inserir índices de um real originário na experiência íntima que ancore a ficção de maneira mais comprometida” (Schollhammer, 2009, p. 114), assumindo um relevante debate da sociedade contemporânea sobre os limites entre o privado e o público.

Florencia Garramuño lê uma estratégia criativa nesse entrelaçamento do autobiográfico com o ficcional, no qual o gesto de singularizar alcança outra esfera na relação com o outro, tornando-se ato político:

No simultâneo gesto de singularizar no eu a experiência mais íntima — de exibi-la, de oferecê-la — e lançar essa experiência ao domínio do comum, os livros operam um deslocamento do individual para o coletivo no qual nem experiência nem eu pertencem a um indivíduo em particular, conseguindo desta maneira singularizar a experiência, sem amarrar a ela noção alguma de pertencimento ou especificidade (Garramuño, 2014, p. 73).

Esse aporte na não ficção, na autobiografia e mesmo na reportagem jornalística não se direciona, de acordo com o professor e pesquisador, à ficcionalização do real, mas à admissão de que mesmo o realismo literário pode não refletir toda a complexidade do real. Essa realidade perseguida pelo romance de Laub e seus contemporâneos também se dá por uma via que não recusa as novas mídias, as novas práticas comunicacionais, incidindo numa “imagem do pensamento” (Schollhammer, 2009, p. 81) que só a literatura é capaz de formar. Mesmo simulando um projeto cinematográfico, *Solução de dois estados* não se rende ao que

Schollhammer denomina de “pseudovisualidade”, referindo-se à tentativa infrutífera de transposição de mídias. O realismo na literatura permite ir além:

ressalta as dimensões não perceptíveis e não ópticas da imagem, aquilo que existe no limite da visibilidade e da legibilidade do visto e se presentifica imaginariamente — o medo, a fantasia, o sonho, a mentira, a atração espantosa da miséria, da violência, do obsceno, da ferida, da feiura e do grotesco — , invertendo e revirando nosso olhar e convertendo o espectador em objeto visível, visto pelo mundo que ele não quer ver (Schollhammer, 2009, p. 81).

Analisando a obra do escritor Fernando Bonassi, Schollhammer observa a mesma profusão de elementos distintos constituintes da narrativa que encontramos no romance de Laub, que faz uso de comentários de redes sociais, nota oficial de uma instituição, depoimentos gravados em vídeo, recorte de coletiva governamental, trecho de programa televisivo, além de entrevistas. Para o professor e pesquisador, Bonassi faz uma metabolização de notícias, transcrições audiovisuais, recortes de jornais e de roteiros, “experimentando claramente com a introdução, na ficção, desses restos textuais da vida real, à procura do máximo efeito” (Schollhammer, 2009, p. 61), pretensão que também identificamos em *Solução de dois estados*. Em outra perspectiva, observando as muitas mediações provocadas por essa profusão de elementos, faz-se possível pensar nas dúvidas quanto à fidelidade discursiva, questão latente na contemporaneidade, com os seus avanços tecnológicos. Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2012) analisa que a mesma tecnologia que encurta distâncias faz proliferarem mediações, que, por sua vez, geram dúvidas e paranoias. Para ela, o realismo na literatura contemporânea brasileira representa “um esforço para resgatar a experiência de reconhecimento do mundo, mas essa tentativa, no entanto, se choca com a perda da nitidez das fronteiras entre os dois extremos da dicotomia realidade/ficção” (Figueiredo, 2012, p. 131). A realidade, neste momento de expansão promovido pelas tecnologias, vai além do que reconhecemos como tal.

Em *As margens da ficção* (2021), Jacques Rancière discute que o realismo inaugura um novo artifício ao estabelecer parâmetros para o real e ao problematizar a definição de imaginação como capacidade de invenção. Segundo ele, já não é mais possível inventar e dizer que não há invenção:

O que realismo significa não é a abdicação dos direitos da imaginação diante da realidade prosaica. É a perda das balizas que permitiam separar um real do outro, e também, portanto, tratar sua indistinção como um jogo. Inventar dizendo que não se inventa deixa de ser então um artifício de convenção. Torna-se uma contradição performativa (Rancière, 2021, p. 95-96).

Rancière defende que o romance moderno tensiona a divisão entre real e imaginário, real e ficcional. Para pensar a ficção realista, o filósofo francês traça uma oposição entre imaginação e invenção, considerando a primeira como da ordem do realismo e a segunda dizendo respeito à criação de uma nova racionalidade, sem paralelos ou correspondências. O homem da invenção cria personagens e situações inexistentes, mas possíveis. O homem da imaginação desenvolve o que há de ficcional num estado sensível, “um espetáculo surpreendido, uma silhueta apenas divisada, uma confiança não solicitada, uma anedota ouvida por acaso ou recolhida num livro encontrado nas prateleiras de um sebo” (Rancière, 2021, p. 98). A imaginação, portanto, é o desdobramento de algo que há de real e é contrária à verossimilhança inventada. Referindo-se aos textos que preservam a ambiguidade de serem reais, extraídos de uma vivência, e serem ficcionais, Rancière denuncia o deslocamento do sentido de ficção: “A viagem da ficção pode então se definir como a construção de um tecido próprio a interligar essas ficções” (Rancière, 2021, p. 115).

3.3 O FRUTO ESTRANHO DE MICHEL LAUB

“Não precisa” (Laub, 2020, p. 43). A frase que inicia um dos capítulos, intitulado *Alexandre*, é uma resposta. A pergunta, portanto, foi suprimida, ainda que seja numa seção nomeada *Material bruto*, que reúne trechos das entrevistas ainda sem edição, com interações da cineasta. O início com uma negativa reforça aspectos que a narrativa imprime ao personagem Alexandre, o entrevistado do capítulo, como arrogância e contrariedade. Para além da questão interpretativa, a resposta desconectada da pergunta reforça a opção por um estilo que desvela o procedimento artístico, no caso, do documentário da cineasta Brenda. O texto que segue, inclusive, revela problemas técnicos na entrevista: “A sua fala foi registrada, a minha não. Está oquei porque o corte editado não tem perguntas. As perguntas são só referência” (Laub, 2020, p. 43). A explicação da personagem cineasta, narradora da obra, confere a verossimilhança do texto como transcrição de uma gravação documental. A revelação do bastidor é, ainda, estratégia para que o autor revele o nome completo do personagem pela primeira vez ao leitor. Mesmo servindo ao processo literário, a passagem se distancia do texto do romance tradicional. Não é roteiro de cinema. Não é entrevista. Não é romance? A ficha catalográfica da obra responde afirmativamente. Florencia Garramuño contribui: é um fruto estranho.

Segundo a crítica literária, em *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014), a arte contemporânea recusa a especificidade, seja em relação a um gênero ou linguagem artística, seja em relação à perspectiva da ideia de arte. Para essas obras

dá o nome de “frutos estranhos”, título extraído de uma obra do artista inespecífico Nuno Ramos e que dá conta de algo que não se reconhece na espécie. A obra de Ramos é uma escultura-instalação cuja imagem resultante se assemelha a um avião em choque com uma árvore. Entretanto, não há árvore, nem avião, e sim uma construção que simula ambos. De forma semelhante, o romance-documentário de Laub é um texto composto de outros tantos textos, num arranjo inespecífico. O trecho em referência ao episódio televisivo do programa *Sítio do Picapau Amarelo*, na seção *Extras/Material a inserir*, reforça essa busca pela inespecificidade:

ZÉ CARNEIRO: Olha a vaquinha, eh.

TIA NASTÁCIA: Bem, esta aqui é a Vaca Mocha. É ela que você vai ordenhar todo dia de manhã.

ZÉ CARNEIRO: Tá...

TIA NASTÁCIA: Viu?

ZÉ CARNEIRO: Deixa comigo, muito prazer, viu (virando-se para Tia Nastácia, que se afastava), Dona Vaca.

TIA NASTÁCIA (virando-se para Zé Careiro): Quê! Que isso, menino, você me chamou de vaca? (Laub, 2020, p. 65)

A passagem atua como uma transcrição do texto oral do programa, sem referência ao cenário ou aos figurinos dos atores. Não há outros índices que não o texto falado. Não se trata, assim, da descrição de parte do episódio. Integrando o romance, o trecho rompe não apenas com a forma tradicional, mas com a própria noção de autoria, porque se trata de uma criação do roteirista do programa. A autoria de Laub, nesse caso, assume o papel de curadoria. E não é possível mapear um padrão nesse procedimento, pois na mesma seção *Extras/Material a inserir* encontraremos criações de Laub, como os comentários em vídeo da plataforma YouTube, que não existem na realidade, sequer o produto audiovisual. Não é a primeira vez que o escritor lança mão de tal artifício, mas em *Solução de dois estados* opera de forma distinta, singular em sua trajetória, visto que elabora uma colagem de fragmentos que, num primeiro momento, não possuem correspondência direta com a trama, como é o caso do trecho do episódio do programa televisivo e o drama dos irmãos exposto nas entrevistas para a cineasta.

Em *O gato diz adeus* (2009), Laub insere trechos de conteúdos diversos que se somam à perspectiva pluralista da narrativa sobre um triângulo amoroso. No romance, uma mesma cena é narrada pelo trio de personagens e, nos fragmentos adicionados pelo autor, residem as pistas que ora reforçam, ora desmentem uma das versões ou todas elas. Todos os conteúdos, no entanto, dizem respeito especificamente à dissolução de um casal e formação de um segundo casal, sendo que os maridos da mesma mulher guardam uma relação pretérita como crítico e escritor. Uma das intervenções revela um trecho do último artigo jornalístico sobre o caso: “Os

personagens são Sérgio, Márcia e seu atual marido, Roberto” (Laub, 2009, p. 15). Mais adiante, entre a narração dos personagens, está um trecho de um livro homônimo ao de Laub, mas assinado por Sérgio, o primeiro marido de Márcia. Curiosamente, o trecho de *O gato diz adeus* de Sérgio é idêntico ao *O gato diz adeus* de Laub: “O gato é um dos bichos mais vulneráveis da natureza. Uma simples mudança de ambiente faz as defesas do organismo despencarem. Uma dose da vacina contra raiva pode ter como efeito um tumor” (Laub, 2009, p. 53). O texto, portanto, fricciona ficção e realidade, confundindo-a, num gesto metalinguístico que reforça a perspectiva de Rancière acerca do realismo em seu desdobramento do real.

Na tentativa de conferir outras nuances à narrativa e mesmo aos personagens, o autor utiliza os trechos tensionando verdade e mentira, discussão que se dá tanto na urdidura do texto quanto na situação retratada por ele: o fim de um casamento e o início de outro, com acusações de traição e abandono. Utilizando-se do trecho de uma entrevista de Sérgio, o autor corrobora a teoria defendida por Márcia de que Sérgio poderia ter estimulado a mulher a traí-lo para criar uma história verossímil para seu romance:

Uma vez li um conto em que o narrador perguntava: se você pudesse escolher ter passado ou não por um campo de concentração, o que faria? Digo, passado incólume, ter sobrevivido e uns anos depois viver apenas com essa lembrança, poder transformá-la em material para um romance, uma obra que dará a você todas as glórias possíveis. Se você tivesse a garantia de passar os próximos cinquenta anos, a vida inteira como um artista reconhecido, aquilo com que sonhou desde criança, não toparia um ano ou dois em Treblinka? Você abriria mão da glória e do conforto futuro por causa de um breve período traumático? (Laub, 2009, p. 22)

Considerando que o texto do ficcional Sérgio se inicia tal qual o texto do real Laub, é possível julgar que se trata de um mesmo sujeito. A análise é reforçada, ainda, pela estratégia de não distinguir — pela semântica e pela sintaxe — os textos das seções com os personagens e os trechos pretensamente extraídos de outros ambientes, o que não ocorre em *Diário da queda* (2011), obra na qual a narração é feita em três planos por um protagonista, que revisa a sua geração e mais duas anteriores. A fim de também fazer ouvir a voz desses dois antepassados — o pai e o avô —, o narrador insere trechos de textos deles. Os fragmentos, assim, não se relacionam sintaticamente com o restante da narração. Do avô, o narrador utiliza o dicionário que ele escrevia como a reinventar seu mundo. Depreende-se desse texto a escolha por palavras usuais no passado e não no presente, como “pacienciosos”, no trecho a seguir:

Hospital — lugar com médicos pacienciosos que explicam à mulher grávida os riscos da gravidez que são baixos e os riscos da operação de cesariana que

são baixos também, e os riscos de infecção depois do parto que são inexistentes dados os procedimentos os mais rigorosos de higiene no edifício, que se estendem aos banheiros onde corre água quente e privadas que são lavadas de hora em hora, e aos funcionários que aplicam durante o dia procedimentos os mais rigorosos de higiene tais como o uso de desinfetantes e métodos de esterilização, quarentena também. No hospital não há problemas que possam perturbar a paz do marido da esposa grávida, cujo filho irá selar a continuidade e doação amorosa dos dois, quando ele deseja caminhar sozinho pelos corredores ou ir para casa e ficar sozinho (Laub, 2011, p. 46).

Presente no capítulo *Em algumas coisas que sei sobre mim*, o trecho também expõe uma sintaxe distante da do narrador e, por sua vez, da do texto escrito pelo pai, localizado postumamente em seu diário. No romance de Laub, os verbetes criados pelo avô espalham-se pelos capítulos e contam de sua vida e de sua visão de mundo, revelando sobre suas angústias e conflitos. Já os trechos do diário paterno concentram-se no capítulo *O diário* e, como propriedade do formato, também desvelam sobre sua trajetória e afetos:

Eu morava com a minha mãe naquela época. Ela não quis se mudar por causa do meu pai. Eu nem pensei nisso na época, nem tinha me dado conta de que as pessoas se mudam quando isso acontece. Porque as coisas ainda estavam lá. Dez anos depois e às vezes eu achava uma coisa dele. Um guardanapo com um brasão dele. Uma caneta. Um cinzeiro (Laub, 2011, p. 134).

O artifício de apropriar-se de outros trechos com a finalidade de melhor compreender uma cena ou caso também está presente em *O tribunal de quinta-feira* (2016), porém, sem articular fontes alheias aos personagens, como em *O gato diz adeus*, mas sim vozes dos demais personagens, como em *Diário da queda*. O que diferencia a estratégia nas duas obras é a natureza do texto. Se no romance de 2011 tratava-se da escrita de diários, que envolve certa hesitação, com um tempo maior de depuração, no livro de 2016 trata-se de mensagens curtas, enviadas como e-mail ou como áudio entre celulares, produção textual caracterizada pelo inacabamento e pela brevidade, o que confere agilidade à comunicação.

Num formato padrão, os trechos das mensagens são apresentados como num formulário, com remetente, destinatário, data e trecho. Inicialmente banais, os textos são carregados de uma expressividade que indica o grau de intimidade entre os envolvidos. Narra um dos trechos: “Hoje fui ao banheiro do shopping. Meu tubo desengoliu um tolete premiado” (Laub, 2016, p. 65). Na sequência, em outras duas novas mensagens, o mesmo remetente na mesma data se dirige ao mesmo destinatário para indicar como estavam suas fezes e o que tinha feito num momento anterior à ida ao banheiro. A passagem, além de denunciar esse envolvimento entre os sujeitos, também escancara a rudeza do que eles tratavam, reforçando a defesa do narrador

de que a troca de mensagens, que se torna alvo de um escândalo de sua mulher, nada mais é do que uma prática jocosa do cotidiano dos amigos. No capítulo *Os réus*, inclusive, o narrador apresenta o texto alvo da polêmica, numa clara tentativa de alcançar a imparcialidade em relação ao tratado. No contexto da narração, no entanto, tal imparcialidade inexiste. Escreve o narrador ao amigo: “Teca está viajando. Estou pensando em convidar a vítima redatora-júnior para contrair A.I.D.S./S.I.D.A.” (Laub, 2016, p. 96).

Com o intuito de sinalizar como se dá a repercussão do caso, a narrativa ainda se utiliza de comentários da postagem da esposa, na qual ela revela a troca de mensagens entre os amigos, que, ainda segundo ela, indicam a ciência do amigo Walter acerca de seu diagnóstico positivo para HIV e seu projeto de infecção de outras pessoas, já que ele narra suas aventuras sexuais. Na trama, contudo, a intimidade de ambos é dotada de grande acidez também em relação à doença de Walter. Retratando como se dá o linchamento virtual, Laub cria um texto demonstrando a condenação pública dos amigos sem direito de defesa equivalente: “Autor do comentário: anônimo que é ou poderia ser a secretária. Trecho: Vamos falar sério, Brasil. Não tenho preconceito nem nada, mas o que está acontecendo tem nome” (Laub, 2016, p. 99).

Em comum, os quatro romances de Laub preservam um fenômeno destacado por Figueiredo (2012) em relação ao narrador que se comporta como um antropólogo. Para tanto, a pesquisadora toma Silviano Santiago em sua observação sobre a caderneta de Euclides da Cunha e o gravador de Guimarães Rosa, instrumentos que sugerem o registro imediato do que viam em suas viagens. Enquanto o narrador de *O gato diz adeus* preserva os recortes de jornais, o de *Diário da queda* guarda diários, o de *O tribunal de quinta-feira* arquiva e-mails e o de *Solução de dois estados* reúne entrevistas e outros materiais. O narrador se comporta, pontua Figueiredo, como um canal:

Já se insinuava, ali, uma modalidade de realismo derivada da proposta de deixar falar o outro, o marginalizado, na qual o romancista quer servir apenas de veículo para que se ouçam outras vozes. Nesse tipo de realismo, a credibilidade do relato não é conferida pela objetividade ou transparência do discurso do narrador-intelectual, mas, ao contrário, pela ênfase no lugar de onde se fala, procurando-se, também, deixar claros os recursos utilizados no registro dos depoimentos alheios, embora seja sempre o intelectual burguês aquele que colhe, seleciona e organiza as palavras ou as imagens do outro (Figueiredo, 2012, p. 123).

O artifício recebe outra justificativa pela leitura de Schollhammer (2009), que localiza uma marca do próprio tempo: o hipertexto. Na era virtual, esse recurso indica a analogia entre textos, num permanente diálogo com imagens e outros materiais literários e não literários,

promovendo a dissolução das fronteiras “entre ficção e não ficção, e se introduzem, no universo literário, materiais concretos e experiências vividas no cruzamento entre a recepção interpretativa e o impacto da experiência sensível” (Schollhammer, 2009, p. 93). Os hipertextos não são novidade na literatura de Laub, como vemos. A transcrição de gravações de áudio, por exemplo, ocorre em *O tribunal de quinta-feira* (2016), da mesma forma que a inserção de textos de fontes diversas e de mensagens também se dá em romances anteriores, como *O gato diz adeus* (2009) e *Diário da queda* (2011). Em *Solução de dois estados* (2020), porém, as estratégias estão reunidas e são articuladas, ampliando a inespecificidade do romance, tornando-o o *fruto estranho* investigado por Florencia Garramuño (2014).

Pesquisando essa porosidade de fronteiras muito latente na literatura contemporânea, Garramuño adverte sobre uma produção que tensiona as noções aglutinantes e individualizantes. Na análise que faz do livro *Desarticulaciones*, de Sylvia Molloy, a crítica literária descreve uma trama de duas amigas cujas memórias se entrelaçam, afirmando que nos fragmentos do texto não se torna possível diferenciá-las. Observa Garramuño:

Nessa indistinção pessoal se imbrica também uma indistinção ou indiferenciação entre o ficcional e o real, como se nesse texto — como em muitas outras dessas práticas do não pertencimento — a negativa a se articular de modo fechado e a colocar limites entre a realidade e a ficção fosse um modo de apagar as fronteiras entre esse mundo autônomo que seria a obra e o mundo exterior em que essa obra é lida ou percebida. Trata-se antes de pensar essa instabilidade como uma forma na qual o relato — ou a escrita — procura desinscrever-se de uma possibilidade estável, específica e esquiva e dribla, de alguma maneira, de forma evidente, a estabilidade e a especificidade (Garramuño, 2014, p. 21).

Nesse caso, a crítica chama atenção para o fato de os textos lançarem mão das potências de realidade e ficção contidas neles. Certa de que o pluralismo gera um coro de vozes e não um eco de um único som, Beatriz Resende ressalta que uma marca desse tempo é o esgarçamento das margens, sem contrários detalhadamente definidos, tal como a geopolítica da arte, que não se dá matematicamente. “Pelo espaço labiríntico erguido sobre o solo movediço em que se dá a multiplicação e a difusão dos bens culturais, no entanto, vão surgindo elementos que, felizmente, tornam a questão tão mais rica quanto complicada” (Resende, 2008, p. 19). O tensionamento da polarização, da perspectiva dual, com suas contradições e indefinições, é uma questão central em *Solução de dois estados*, inclusive. Ainda que esteja filiado, na narrativa, a um posicionamento mais conservador, o personagem do irmão exhibe momentos de maior lucidez e equilíbrio, enquanto a irmã, com todo o seu liberalismo, acaba por expor instantes de autoritarismo e arrogância, defendendo uma única visão das coisas, como da arte política.

Assevera a personagem Raquel: “A arte é o espaço do indivíduo” (Laub, 2020, p. 57). Limitada à expressão, ao contato e à experiência do sujeito, tal compreensão rejeita infinitas outras possibilidades de coletivização e coletividade, numa leitura filosófica um tanto ingênua e precária, como critica o próprio romance ao demonstrar a incapacidade de definições rígidas e fixas. Arte, demonstra a obra de Laub, é fruto estranho, matéria inespecífica, é tudo e nada.

Para Schollhammer (2009), a produção das últimas décadas é fortemente influenciada pelas novas mídias, o que se relaciona diretamente com essa urgência do presente. Daí a utilização do e-mail como referência para Laub em *O tribunal de quinta-feira* (2016). Considerando a importância que as imagens estáticas e em movimento ganham com o advento de redes sociais como o Instagram, em 2010, e o TikTok, em 2016, as narrativas audiovisuais ganham cada vez mais presença social e, por conseguinte, literária. Segundo o autor de *Ficção contemporânea brasileira*, inicia-se, na década de 1990, um hibridismo na literatura brasileira que gera formas narrativas semelhantes às das mídias audiovisuais e virtuais. Escrita na primeira década do novo século, a obra de crítica literária não capta o fenômeno recente que, observamos, passa a se consolidar na última década. Sendo assim, *Solução de dois estados* reflete um fenômeno literário que não é próprio do momento atual, mas cuja atualidade fez com que se acentuasse.

Susana Scramim identifica tal procedimento com a noção de literatura do presente, cujo alcance é maior do que o contemporâneo:

é aquela que assume o risco inclusive de deixar de ser literatura, ou ainda, de fazer com que a literatura se coloque num lugar outro, num lugar de passagem entre os discursos, entre os lugares originários da poesia, e que não devem ser confundidos com o espaço, com a circunscrição de um território para a literatura (Scramim, 2007, p. 16).

Conectando a noção de Scramim ao inespecífico de Garramuño, verificamos que essa literatura que recusa o romance tradicional se alarga. Tomando Jean-Luc Nancy, Garramuño destaca que a obra que se expande resulta de uma fractalidade baseada em nova presença e inaugura comunidades, ou seja, textos que apresentam a falta de especificidade em comum. A crise, portanto, é da perspectiva do específico no literário, da propriedade que gera um pertencimento. Criticar a especificidade, por sua vez, representa questionar o pertencimento e, por consequência, a ideia de comunidade, que envolve algo comum. Daí, o gesto político, por essência, da inespecificidade.

A postulação de um tipo de escrita que violenta os limites entre o que é e o que não é ‘literário’ se opõe claramente a um uso da literatura como marca de distinção e diletantismo. Mais do que por uma série de procedimentos, essa escrita não aurática se caracteriza por propor um funcionamento diferenciado da arte, orientado para a desfeticização do objeto e para uma ideia de arte como suporte de experiências (Garramuño, 2012, p. 35).

O texto de Garramuño retoma o fundamental ensaio de Walter Benjamin intitulado *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1935), cuja perspectiva materialista aponta para a possibilidade de a reprodutibilidade técnica, com o desenvolvimento do capitalismo, fazer com que a obra de arte se mostre um fenômeno de massa, sendo consumida por um número ilimitado de pessoas em qualquer tempo e espaço. Ela perde, então, sua aura de singularidade. A literatura que se projeta como *fruto estranho*, portanto, reforça e avança com tal proposta, já que identifica a porosidade e o entrelaçamento de vida e arte. Josefina Ludmer verifica, em *Aqui América Latina: uma especulação* (2013), uma literatura latino-americana — e o Brasil se inclui nessa leitura, ainda que não tenha sido objeto da autora — que subverte critérios ou categorias tradicionais como autor, estilo e sentido. Esses romances esvaziam a literatura na medida em que também não se reconhecem como tal, tamanha a hibridização que operam. “O sentido (ou o autor, ou a escrita) fica sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade (ou como diz Tamara Kamenszain, ‘sem metáfora’), sendo totalmente ocupado pela ambivalência: são e não são literatura, são ficção e realidade” (Ludmer, 2013, p. 128).

3.4 A MEMÓRIA DO PRESENTE NA ESTRANHA FICÇÃO REALISTA

Sem hierarquizar, defendendo um diálogo intenso e permanente, Júlio Pimentel Pinto propõe a substituição da conjunção “e” por sua representação “&” na união “Ficção & História”. Em *Sobre literatura e história: como a ficção constrói a experiência* (2024), o historiador, professor e pesquisador do Departamento de História da Universidade de São Paulo advoga a narrativa ficcional como criadora da experiência histórica que serve de matéria ao historiador. Recorda, no entanto, que a ficção tem compromisso com a imaginação, enquanto a história está em acordo com o vivido, o que não invalida a relação entre ambas. Para pensar a criação literária, Pinto toma de empréstimo o poema *Autobiografia*, de Fernando Pessoa, demonstrando as três instâncias que povoam a ficção: há a dor do autor, a dor que o autor expressa no que escreve, e a dor que o leitor transpõe para sua experiência pessoal a partir da leitura. O pesquisador constata, então, a instabilidade da leitura e a fragilidade da representação da realidade, que jamais alcança uma totalidade. Ainda assim, segundo ele, “a ficção pode sim,

representar a história ‘ao revés’, ampliando, para nós, leitores-historiadores, a dimensão do trabalho crítico, promovendo a ‘imaginação moral’” (Pinto, 2024, p. 37).

Marca da literatura contemporânea brasileira, a *presentificação* intenta essa representação, baseada no presente e não no passado, fazendo a memória dos dias que correm. O gesto se dá pelas vias de um realismo que se conecta com a tradição, mas não é tradicional, sendo, porém, um novo realismo. São muitas as contribuições de *Solução de dois estados* para essa memória do presente, a principal delas faz referência à polarização vivida pela sociedade brasileira recentemente. No romance, há um embate constante e uma completa incapacidade de interlocução entre forças liberais e conservadoras. Há um registro desse cenário feito pela academia, por historiadores e pela imprensa. O que a obra de Laub oferece, no entanto, são as nuances de complexidade dessa questão, a intimidade dessas forças e desses choques, revelando algumas de suas muitas contradições e fragilidades. Essa polarização — que os discursos dos personagens Raquel e Alexandre reforçam — é pautada pela invalidação do oposto, pelo silenciamento e apagamento do contrário. Não à toa, os personagens seguem a todo tempo provocando a cineasta a fazer uma ou outra pergunta para o irmão ou para a irmã, a fim de que o outro seja desmentido e desmoralizado.

A polarização se desdobra em outros aspectos sobre os quais o romance também faz memória, como a compreensão do que é arte. Enquanto a visão conservadora do irmão entende arte como a continuidade da tradição, com suas formas e discursos clássicos, o liberalismo da irmã propõe arte como a provocação que gera desconforto e permite transformar, numa clara superação do clássico. Essa dualidade de entendimentos sobre a arte, que marca a sociedade brasileira atual, é estanque e não permite intercâmbios, daí tantos casos recentes de tentativas de censuras, que se justificam através dos discursos de Alexandre. Ainda, a arte performática de Raquel investiga a sexualidade, questão latente na última década, produzindo memória de um fazer que tensiona o debate sobre os corpos, sobre o gênero e sobre o prazer, em interações que extrapolam o cubo branco, avançam pelos espaços digitais e confrontam o cotidiano, numa dilatação do entendimento sobre a arte.

Ao tratar da arte, a obra de Laub também faz memória de uma cultura fortemente vinculada aos bancos. Enquanto no Brasil todas as instituições bancárias físicas possuem centros culturais — alguns deles os maiores e mais populares, como os exemplares do Centro Cultural Banco do Brasil espalhados por diferentes capitais e contabilizando os maiores públicos de exposições no país —, o Banco Pontes da narrativa também possui um instituto e promove a cultura, gesto possibilitado pelas leis de isenção fiscal presentes no país, que estimulam a prática e a tornam atrativa para as corporações. Essa cena cultural e o fazer artístico

estão fartamente impregnadas de um pensamento sociológico, como aponta o romance, contribuindo para a memória de um fenômeno que coloca numa mesma mesa (metafórica e literal) — tal qual o evento no qual a personagem é espancada — um pesquisador, uma militante e uma artista.

O romance também faz memória da presença social das milícias, fenômeno crescente na última década nas grandes cidades do país, em especial no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde se passa a narrativa de Laub. Embora não exista um personagem reconhecidamente ligado às milícias — a irmã faz acusações do envolvimento do irmão, apenas —, o dado está colocado, bem como os territórios onde elas se formam e se fortalecem: regiões empobrecidas da periferia, onde o Estado se faz ausente. Defende Alexandre que sua proposta de negócio ganha vulto justamente por essa inoperância do governo: “Um electricista que mora num bairro pobre não tem dor nas costas? O que esse cara quer além de se curar? O filho dele, a família que só se fodeu na vida” (Laub, 2020, p. 167). Pouco antes, o mesmo personagem faz memória de um fenômeno político-social vivenciado pela população nos primeiros anos do século XXI, o *boom* da economia promovido pelo governo Lula, que permitiu a ascensão social de uma parcela dos brasileiros por meio do consumo. Desse cenário, irrompem novas forças políticas no país, e Alexandre representa uma delas, dos conservadores evangélicos, cujo tamanho das bancadas na Câmara e no Senado são crescentes, assim como se amplia a influência desses grupos em distintos espaços sociais, sendo o projeto comercial do personagem uma metáfora desse fenômeno (Alexandre possui uma rede de academias que oferecem serviços outros, como apoio jurídico e de saúde, além de estar vinculado a uma rede de igrejas).

O presente que *Solução de dois estados* preserva também está marcado pela violência, que é discursiva, nessa capacidade já citada de ridicularizar e ofender o outro, e é física, exposta no noticiário que registra o espancamento de um adolescente e sua posterior prisão por populares em um poste na Zona Sul do Rio de Janeiro (Adolescentes [...], 2014) e no romance com a morte do marido da cineasta Brenda, atingido por uma bala perdida enquanto saía de um mercado. A descrição da cena, com as compras rolando pela calçada, reforça a banalidade do assassinato e o nível de comprometimento da segurança pública no país que contabiliza mais de 7.800 pessoas mortas no Rio de Janeiro devido a intervenções de agentes do Estado desde 2018 (Galdo, 2023), ano em que ocorrem as entrevistas do romance. A violência que está na urbe também está em outros espaços, proporcionando cenas como o espancamento da artista Raquel na ficção de Laub ou o assassinato da vereadora do Rio de Janeiro Marielle Franco no mesmo 2018 em que se passa o romance. Em comum, a agressão ficcional e a morte que chocou o Brasil guardam a mesma motivação: o silenciamento da discordância. Raquel é alvo de um

homem que discorda de suas posições. Marielle é calada a mando de agentes do Estado devido à sua visão de mundo e prática profissional (Farias, 2023).

Esse Brasil marcado por ressentimento, de que a obra também faz memória, ainda ecoa as dores de um passado recente e do qual pouco se tem registros: a Era Collor. Ao retratar as angústias de uma família durante o período em que o governo brasileiro faz o confisco das poupanças, a narrativa contribui para a preservação dos relatos domésticos desse momento. Na narrativa, Alexandre rememora o desespero do pai ao saber da decisão do governo. O patriarca vive um instante de fúria seguido de uma desesperança que acaba por resultar em sua morte. O empobrecimento da família, com a falência da empresa, é uma realidade vivida por milhares de famílias nos anos 1990, que encaram um duradouro desalento:

O meu pai nunca acordou tarde na vida. Mesmo em noventa e um ele continuou fazendo a barba. Ele tomava café de camisa social, o cara morre do jeito que viveu. É uma questão de coerência, eu lembro do meu pai tomando café nesses dias, as entrevistas de emprego que às vezes apareciam... Ele de gravata. Sete e meia da manhã e já todo suado. A pele toda vermelha. O que o meu pai comia, almoço, jantar, se você quer saber o que eu penso hoje quando lembro dele... A morte dele foi em noventa e dois. Um dia eu cheguei em casa e ele estava no chão da cozinha. O barulho do relógio de parede, aí eu olhei para ele caído... O empresário honesto, a vida toda pagando imposto para esses merdas. Catorze horas por dia, os merdas roubando em cima da falência dos outros, mas o meu pai tinha isso da coerência (Laub, 2020, p. 16).

A oralidade expressa na rememoração do personagem Alexandre faz memória de um presente marcado pela comunicação ágil e veloz, influenciada pela oralidade que pauta plataformas e aplicativos de comunicação como o Whatsapp. A influência das mídias digitais e do audiovisual no imaginário e na textualidade, inclusive, estão inscritas no romance pela linguagem fragmentária e inespecífica, propriedades dessa contemporaneidade. Dessa forma, *Solução de dois estados* atua pelo diálogo entre “Ficção & História”, como propõe Júlio Pimentel Pinto. O pesquisador observa, no entanto, que da mesma forma como a perspectiva de reflexão e espelhamento da realidade deve ser problematizada, dada a incapacidade de retenção da realidade, o mesmo ocorre para o contexto, já que nem o do presente pode ser captável, sequer o do passado, seja ele distante ou não desse presente.

Seja para compreendermos o presente, seja para compreendermos o passado — e guardadas as óbvias diferenças do esforço e do diverso trabalho de representação de cada temporalidade presente no texto e em seus objetos —, construímos representações do vivido que se pretendem abrangentes, capazes de reunir elementos suficientes e de compor uma noção de conjunto. Ou seja, o ‘contexto’ é, também ele, construído no texto historiográfico, literário,

sociológico etc. Não pode, portanto, operar como garantia de verdade por trás do enredo ficcional, nem atuar como balizador da precisão da representação imaginativa. Da mesma maneira, não ‘reflete’ ou ‘espelha’ o que foi vivido, independentemente do compromisso que o texto ostente. O texto dialoga (e o leitor incorpora-se a esse diálogo e o desenvolve com o passado e o representa conforme suas convenções, enquanto o real continua sendo apenas um retrato na parede. E as dores vividas, expressas e lidas prosseguem paralelas (Pinto, 2024, p. 24-25).

A “dimensão estética da ficção”, observa Pinto (2024), não deve ser ignorada, já que configura a propriedade da literatura, com sua urdidura. Para ele, o passado reside menos nas informações ditas “históricas”, por excelência inconfiáveis, já que a ficção tem compromisso com a imaginação, e “mais em elementos discretos ou associados ao trabalho em si de construção de texto, ao contexto cognitivo — e aqui o adjetivo reinventa o substantivo — que o permitiu” (Pinto, 2024, p. 31). A ficção, portanto, é o retrato que não tiramos, não existe, mas poderia existir, tal qual a fotografia em que estamos abraçados eu, minha mãe e meu pai.

4 “O LIVRO VAI FICAR AÍ”

“Eu faço do meu corpo um altar.
Nele um morto pode dançar.”
(Motta, 2022, p. 95)

Uma página na parede. Minha filha rasgou da antologia do meu pai, publicada em 2015, a página da dedicatória — “À Maria Júlia, a neta” — e, com uma fita adesiva, colou-a na parede de seu quarto. Já uma adolescente com seus 15 anos, ela reconhecia mais que a tardia existência do avô paterno: identificava seu lugar numa história que a precedia em muitas décadas. Conversamos pouco sobre meu pai. Minha garganta fecha. Meus olhos embaçam. Meu coração dispara quando percebo a transmissão da dor que carrego comigo. Inevitável. A filha que me chegou nos mesmos 17 que eu cheguei para minha mãe é neta e bisneta. Vivencia dia após dia minha luta para exercer um papel que não vi ser exercido, tendo crescido numa casa rodeado por mulheres. Em sua experiência, minha filha também se depara com minha mãe, que não consegue ser sua avó, dada sua incapacidade de enfrentar a passagem do tempo. Minha filha é a testemunha do trauma que não viveu. Sob seus pés sente um sismo de décadas atrás e que ainda hoje nos desestabiliza.

Testemunhar envolve os sentidos jurídico e histórico, observa Márcio Selligman-Silva (2017), conceituando a literatura de testemunho que, segundo ele, também incorpora a noção de resistir, de enfrentar a morte, “que problematiza a relação entre a linguagem e o ‘real’” (Selligman-Silva, 2017, p. 8). Testemunhar na literatura, ainda, evoca um teor, “de modo mais sutil — e talvez difícil de compreender” (Selligman-Silva, 2017, p. 8), sempre relacionado a eventos-limite. Para o pesquisador e professor da Unicamp, as obras literárias do século XX inscritas no que nomeia como “era das catástrofes e genocídios” destacam-se por tal aspecto. Neste terceiro e último capítulo, esgarçamos o conceito para compreender, também, as obras brasileiras contemporâneas, que encontram, às suas maneiras, outras formas de entender um evento-limite.

Distinguindo essas narrativas ficcionais do memorialismo, da autoficção e da autobiografia, lemos *Solução de dois estados* e as demais obras de Laub sem a vinculação biográfica do autor, mas compreendendo o apelo à *presentificação* como a estratégia de diálogo com a realidade e, sobretudo, com o real que sistematicamente é alvo de invisibilizações, seja pelo Estado, seja pelo *status quo*. Numa perspectiva que contempla as subalternidades e as insurgências de tantas memórias, colocamos em diálogo a estratégia de Laub com outras narrativas contemporâneas interessadas em escutar a diversidade, incluindo outras e novas

vozes. Diante disso, somos apresentados à noção de ficção que não deixa de ser ficção para ser testemunho, que contribui para a construção da memória sendo ficção.

4.1 OUTRAS CHAVES DE LEITURA

No estudo das letras encontramos mais do que literaturas, línguas e linguagens. Nos anos 1990, é nesse território que minha tia materna, tão amiga de meu pai, decide erguer sua profissão. Adulta, atuando como secretária de consultório médico, aprende a ensinar a interpretação de texto que, depois, tão bem irá trabalhar na Educação Básica. Nos anos 2010, já graduado em jornalismo e profissional de redação de jornal, é a minha vez de estudar a língua portuguesa e suas literaturas, num anseio por navegar para além da imparcialidade jornalística, território no qual fiz minha trajetória profissional. Nos anos 2020, mais especificamente neste 2024, é chegada a hora de minha filha fazer da linguagem seu terreno de fértil produção. De maneiras distintas, não duvidamos da potência da palavra, do texto, da narrativa. É a palavra que retoma o amigo, cria o pai, funda o avô. Os mesmos textos que dão à minha filha os movimentos do avô que ela não viu alimentam-me dos elementos para moldar o pai que não me acolheu em seu colo. Eu e ela, em silêncio, e sem nele falar, permanecemos sem saber a altura, o tom da voz, os gestos, os vícios de linguagem, as anedotas corriqueiras, o jeito de sorrir, a forma como espirra, a força do aperto de mão, a temperatura do abraço, o cheiro. Temos a ficção.

Ainda um raro objeto de investigação nos estudos acadêmicos de literatura no país, *Solução de dois estados*, de Michel Laub, aparece em apenas um artigo científico nas buscas realizadas⁴ no Portal de Periódicos da Capes. O texto enfoca a representação da violência no romance. Já em pesquisa realizada na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, três resultados são sugeridos quando a busca informa apenas o título do livro. Um dos resultados é da área de relações internacionais, o outro, de bioquímica e apenas o terceiro faz referência ao texto literário. A mesma citação, uma dissertação desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, volta a ser citada em pesquisa realizada no repositório do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. No Google Acadêmico, por sua vez, identificamos o mesmo artigo localizado pelo repositório da Capes,

⁴ Todas as pesquisas em repositórios foram realizadas no dia 25 de março de 2024.

uma resenha publicada no 34º volume da revista *Brasil/Brazil - Revista de Literatura Brasileira* da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, além de um artigo científico de minha autoria veiculado nos Anais Eletrônicos do II Simpósio de Literatura Latino-Americana Contemporânea do Instituto Federal de São Paulo.

A dissertação desenvolvida na UNB com o título *A literatura como ferramenta estética e ética diante de realidades antidemocráticas e distópicas* (2021), de autoria do pesquisador Carlos Wender Sousa Silva, dedica seu quarto capítulo a análises de romances recentes, dentre eles, *Solução de dois estados*. Interessa ao autor a investigação da representação da violência na obra e como a literatura repercute na vida social, refletindo-a. Silva observa a metalinguagem do texto e como a urdidura da representação é feita, retratando a potência do indivíduo em detrimento da coletividade, como se anunciasse que a dissonância entre os seres acaba por superar e dissolver todas as perspectivas de solução.

Essa confrontação entre dois Estados, como o título do romance sugere, não se limita à ficção. Ela está hoje presente nos diversos espaços de convivência social e tem servido de base de sustentação à ascensão de forças sociais e políticas arbitrárias e oportunistas. O antagonismo entre ideias e concepções de mundo favoreceu no Brasil nos últimos anos a expansão de discursos de ódio e de perseguição a minorias, a grupos que passaram a ser vistos como inimigos da sociedade (Silva, 2021, p. 158).

Silva dedica-se mais à discussão sociopolítica da obra e enfoca menos a noção de memória, ótica pela qual geralmente as obras de Laub são lidas, como indicam as pesquisas com o nome do escritor. No Portal de Periódicos da Capes, a pesquisa com a palavra-chave “Michel Laub” resulta em 54 direcionamentos para artigos, a maior parte deles investigando o romance *Diário da queda*. Já a pesquisa no Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia apresenta 66 resultados, sendo 34 artigos, 15 teses e 15 dissertações, além de um Trabalho de Conclusão de Curso e um livro. Entre os textos produzidos em cursos de doutorado, nove deles se atêm ao romance *Diário da queda*. Em relação ao material fruto de pesquisas de mestrado, identificamos 11 trabalhos referentes ao mesmo livro de Laub. Na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, localizamos 25 textos resultantes da pesquisa com o nome do escritor, 12 dissertações e 13 teses. Uma vez mais, o enfoque recai sobre o mais famoso romance de Laub. Em comum, as análises articulam as perspectivas da memória pela ótica da autoficção ou da autobiografia.

Em *Tipologia da autoficção* (2014), Vicent Colonna conceitua quatro tipos, todos eles colocando o autor como presença no texto. Na autoficção biográfica, a invenção é feita a partir

de dados reais, evitando o fantástico, sem qualquer esquiva ou codificação da autoria. Já na autoficção fantástica, a identidade do autor é transfigurada, numa indiferença à verossimilhança, sem se limitar a acomodar a existência, mas inventando-a. “A distância entre a vida e o escrito é irreduzível, a confusão impossível, a ficção de si total” (Colonna, 2014, p. 39). O si, no entanto, não deixa de existir. Como o próprio nome define, na autoficção especular, o autor surge como uma silhueta, como um reflexo, num plano secundário. Finalmente, na intrusiva ou autorial, o autor é uma espécie de narrador que se dirige ao leitor, “garante a veracidade de fatos relatados ou os contradiz, relaciona dois episódios ou se perde em digressões, criando assim uma voz solitária e sem corpo, paralela à história” (Colonna, 2014, p. 56). Em *Animais*, conto da antologia da *Revista Granta*, Laub reconhece sua presença no que escreve, mas não sua permanência nos romances. “Tudo verdade e tudo mentira, como sempre na ficção” (Laub, 2012, p. 20).

Em seu artigo intitulado *Trauma, memória e latência em Diário da queda, de Michel Laub*, publicado em 2016, no número 26 da *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, a pesquisadora Rejane Cristina Rocha é precisa ao afirmar que a discussão acerca dos limites entre realidade e ficção na obra do autor deve se dar pelas vias da construção da memória e não pela perspectiva detetivesca de apontar indícios autoficcionais ou autobiográficos. A sanha por vestígios biográficos de Laub em seus textos em nada ampliam sua obra. Pelo contrário. Para Rocha, memória e escrita compreendem rastros que não são do escritor, mas da própria narrativa e de sua interlocução com o mundo. “Memória enquanto procedimento narrativo, constituído por uma notável plasticidade do tempo ficcional que, por sua vez, mobiliza esferas de experiência distintas: histórica e subjetiva” (Rocha, 2016, p. 120-121).

Reconhecendo tratar-se de uma produção ficcional, a pesquisadora ainda observa o que nomeia como “motivação memorialística” (Rocha, 2016, p. 122) do narrador para recuperar as suas lembranças e as de seus antepassados, numa estratégia iterativa que relaciona passado e presente numa espiral. Em relação a *Diário da queda*, analisa Rocha:

parece ser a aposta em um vir a ser que abre ao narrador-personagem a possibilidade e a motivação de olhar para o passado e enfrentar as memórias que, sendo ou não resultado de sua experiência direta, modelaram seu presente (Rocha, 2016, p. 128).

Em sua análise, Rocha identifica como uma propriedade da modernidade essa temporalidade que parte do passado recordado para transformar o presente, gerando um futuro

redentor. Recorrendo à noção de latência desenvolvida por Hans Hulrich Gumbrecht, Rocha também aponta para a rasura nessa temporalidade forjada na estratégia de narrar e agir ao mesmo tempo, revolvendo memórias e construindo-as enquanto conta.

Paradoxalmente, o gesto de superação dos rastros das memórias se faz por meio da escrita, e o narrador-personagem, ao imprimir as letras na página, mais uma vez imprime o passado no presente — e no futuro, levando-se em consideração que instaura um leitor para seu texto: seu filho que está sendo gestado. Os aspectos formais do romance, seus vertiginosos movimentos de uma espiral balançando ao vento — que proporciona aquela peculiar ilusão de ótica que torna imprecisa, para o observador, a direção em que ela se move —, os eventos do passado remoto narrados para conferir sentido ao presente, e vice-versa, apontam para essa impossibilidade de colocar o passado no seu lugar, de impedi-lo de invadir o presente, embora o esforço seja o de fazê-lo (Rocha, 2016, p. 132).

Rocha identifica, portanto, atendo-se a *Diário da queda*, uma característica central na obra de Laub, que atravessa todos os seus nove romances, em maior ou menor medida. Em *Solução de dois estados*, o vir a ser imediato da narrativa de memória é o documentário da cineasta Brenda. Mas esse futuro também reserva outras propostas, como o envolvimento político do irmão, cuja eleição é informada por um dos textos da narrativa, e a radicalização artística da irmã, anunciada por ela mesma em suas entrevistas. A temporalidade que parte do passado para instaurar outro e transformado futuro também é atravessada pela feitura/exibição do documentário. As rememorações conferem sentido ao material audiovisual e vice-versa.

Tanto em *Solução de dois estados* quanto em *Diário da queda*, o autor se vale da estratégia de entrecruzar experiência privada e vivência pública. No primeiro, a pobreza social iniciada a partir de uma decisão político-governamental — o confisco das poupanças — enreda uma série de acontecimentos na vida privada de uma família. No segundo, um evento histórico amplamente conhecido — a Shoah — é o fio condutor para a rememoração de diferentes experiências privadas de três homens de gerações distintas. Observa Linda Hutcheon que o retorno à história sem nostalgia é uma marca da pós-modernidade, que faz conhecer o passado demarcando como “os processos são atos historicamente determinados” (Hutcheon, 1991, p. 126). Para essas narrativas, a teórica dá o nome de metaficcões historiográficas, que encenam “a natureza problemática da relação entre a redação da história e a narrativização e, portanto, entre a redação da história e a ficcionalização” (1991, p. 126).

Como as produções de Laub, essas obras de metaficção historiográfica retratam o passado sem perder de vista o presente, especulando sobre esse deslocamento, sobre o que foi ontem e o que é hoje, sobre o que se tornou conhecido e o que permaneceu na invisibilidade

(Hutcheon, 1991, p. 128). Adverte a crítica literária canadense: “Considera-se que a historiografia e a ficção dividem o mesmo ato de refiguração ou remodelamento de nossa experiência de tempo por meio de configurações da trama; são atividades complementares” (Hutcheon, 1991, p. 135). Na ficção pós-moderna, o diacrônico está no sincrônico, sem deixar que exista separação entre histórico e ficcional, particular e geral e presente e passado, ainda que haja o reconhecimento da dicotomia. Esse romance, inclusive, se vale dela. Segundo Hutcheon, o olhar para a dicotomia entre história e ficção considera mais as consonâncias do que as distinções. Ambas perseguem mais o verossímil numa construção linguística rígida e essencialmente intertextual, reelaborando o passado.

A pós-modernidade, ainda conforme Hutcheon (1991, p. 146), tensiona a perspectiva do romance do século XIX de um realismo que seleciona, constrói e proporciona um fechamento acerca de uma representação do mundo. “A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é — em ambos os casos — revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (Hutcheon, 1991, p. 147). A premissa está latente no romance *Diário da queda*, quando a própria retomada da Shoah vivida pelo avô do narrador é uma estratégia de libertação daquele homem retido no trauma. Já em *Solução de dois estados*, há dois planos de retomada: o retorno feito pelos irmãos durante a entrevista, quando revisitaram momentos recentes de suas vidas, e o resgate feito pelo próprio documentário, em outro momento adiante. O passado é passado nas duas narrações, mas mais passado no relato dos irmãos diante das câmeras do que no próprio documentário, que fez da própria entrevista um passado.

Essa perspectiva confirma o que afirma Hutcheon:

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado (‘aplicações da imaginação modeladora e organizadora’). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses ‘acontecimentos’ passados em ‘fatos’ históricos presentes. Isso não é um ‘desonesto refúgio para escapar à verdade’, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos (Hutcheon, 1991, p. 122).

Avançando tanto temporalmente – com um texto de 2007⁵, publicado, portanto, duas décadas depois do texto de Hutcheon – quanto criticamente, Josefina Ludmer (2010) sugere que essa ausência de limites entre história e ficção configura característica vital da produção

⁵ Originalmente o texto foi publicado na *Revista de Crítica Literaria y de Cultura Ciberletras*, em seu 17º número, na edição de julho de 2007.

contemporânea, citando obras latino-americanas dos primeiros anos dos 2000. A essa literatura nomeia como pós-autônoma, numa defesa de que a autonomia literária se esvai na medida em que realidade e ficção se confundem, inaugurando novas condições de produção e circulação do livro, bem como novas formas de leitura. Daí sua proposta de *realidadeficção*⁶, termo no qual compreende essa fusão de perspectivas. Para ela, tais obras atravessam fronteiras literárias e ficcionais. Essa dinâmica responde a uma sociedade mediada pelas novas tecnologias, com a interação virtual e a amplitude do universo digital.

A ficção deixa de ser a tensão entre o real histórico e a fabulação literária, com uma lógica interna, para assumir um caráter desdiferenciado. Concordando com Florência Garramuño e seus frutos estranhos, Ludmer (2010) chama atenção para a inespecificidade dessa literatura forjada no que chama de fábrica do presente, onde a imaginação pública expressa seus interesses e desejos.

As literaturas pós-autônomas do presente sairiam da ‘literatura’, atravessariam a fronteira, e entrariam em um meio (em uma matéria) real-virtual, sem foras, a imaginação pública: em tudo o que se produz e circula e nos penetra e é social e privado e público e ‘real’. Ou seja, entrariam em um tipo de matéria e em um trabalho social (a realidade cotidiana) em que não há ‘índice de realidade’ ou ‘de ficção’ e que constrói presente. Entrariam na fábrica do presente que é a imaginação pública (Ludmer, 2010, p. 4).

Essa mesma sociedade que na leitura de Ludmer inaugura novas formas de produção e fruição, para o filósofo Byung-Chul Han, inaugura uma crise narrativa. Inspirado em Benjamin, Han observa o declínio da narração a partir da profusão de informação promovida pelo advento da internet e, principalmente, pela prevalência das redes sociais. Diferentemente da narração, que se mostra complexa e capaz de permanecer no tempo, a informação é cada vez mais fugaz. Ao passo que são a informação e os dados digitais que moldam a realidade, no que considera uma representação, a “experiência da presença” (2023, p. 27) é atrofiada, numa diluição da realidade.

A informação no século XXI, adverte Han, inaugura uma nova forma de ser. Isso se dá pois o tempo é fraturado, reduzido a uma atualidade que, de tão urgente, se torna espessa. “Assim, existimos sem história, porque a narração é uma história. Não só as experiências na forma de um tempo compactado, mas também as narrativas futuras na forma de um tempo a ser descoberto se perdem para nós” (HAN, 2023, p. 41), reflete o filósofo, apontando para uma crise que se coloca, inclusive, na percepção de passado, presente e futuro. Em sua pessimista

⁶ Ver capítulo 3.

perspectiva, Han argumenta sobre a perda da recordação e da memória, já que a transparência promovida pela memória virtual inibe o esquecer e o lembrar. Diferenciando o banco de dados essencialmente cumulativo e a memória humana fundamentalmente narrativa, ele destaca a seletividade presente na narração, numa proposta semelhante à de Hutcheon, que usa para tal distinção o termo discursivo. Narrar, portanto, é também esquecer, é estar incompleto.

As plataformas virtuais, engendradas em dados, perseguem a completude, daí a cisão com a noção de narração proposta por Han. Assim, o filósofo lê as formas narrativas atuais — os stories e as fotografias do Instagram, por exemplo — como formatos meramente informativos, vazios e efêmeros, recusando-lhes o caráter narrativo. “A memória como narração, pelo contrário, não representa um contínuo espaço-temporal. Em vez disso, ela se baseia muito mais em uma seleção narrativa” (Han, 2023, p. 81). A memória não intenta o todo, não induz o fechamento. Ainda em sua leitura, Han não alia a narração ao romance. Pelo contrário, para ele, o romance está no campo oposto ao da narração, visto que não é formador de comunidade, mas do indivíduo, promovendo interpretações, enquanto a narração propõe *descrições*.

Em *A crise da narração* (2023), Han constrói uma argumentação que se pretende combativa à noção crescente de que o *storytelling*, termo onipresente no meio virtual, é uma retomada da narração. Das plataformas digitais para as práticas comunicacionais e, principalmente, para o exercício do marketing, o *storytelling* configura-se como uma maneira de dizer contando uma história. De acordo com Han, contudo, tal conceito não se alinha à ideia de narração que pressupõe complexidade, oriunda da concepção de um contação intergeracional, que resiste ao tempo e ao espaço. O *storytelling*, em sua perspectiva, reflete a sociedade contemporânea em sua brevidade sem profundidade e alheia aos afetos (2023, p. 10-11). O problema da leitura de Han talvez esteja na generalização, na compreensão de romance como sinônimo de literatura, quando, na verdade, ao observarmos essa literatura pós-autônoma de Ludmer, essa ficção inespecífica de Garramuño e essa metaficção historiográfica de Hutcheon encontramos obras que tensionam justamente o que Han critica.

E não é preciso ir longe. *O tribunal de quinta-feira*, de Laub, interessa-se justamente por essa fragilidade dos dados virtuais em oposição a uma narração que é “ancorada no ser”, como define o próprio Han (2023, p. 9). Enquanto os amigos revolvem os próprios passados, o fazem por e-mail, numa plataforma tão perene quanto informal. Diante dessas memórias, a esposa, ao ler uma troca de mensagens, encara como uma descrição e constrói sua leitura, que é apenas uma versão. “O que é narração nessa profusão de textos?”, questiona o narrador, dividindo a narrativa entre textos de sua autoria e reprodução das mensagens trocadas com um

amigo. Em certa passagem, José Victor, o narrador, reconhece a distinção de potência entre os textos:

Talvez tudo fosse diferente se os termos aqui usados não fossem ofensivos, e eu me limitasse a fazer a descrição da etiologia, curva epidêmica e demais dados históricos e científicos de uma doença. Pois bem, estamos falando da síndrome de imunodeficiência adquirida, ou A.I.D.S., ou S.I.D.A. para quem prefere a sigla em português, uma condição hoje crônica graças ao surgimento do coquetel de antirretrovirais em 1996. Isso exige tratamento contínuo e rigoroso. Na primeira matéria que li a respeito, um paciente contava que chegou a tomar vinte e oito comprimidos por dia, em diferentes horários que não podiam sofrer atraso — em casa, no trabalho, durante viagens. Alguns desses comprimidos precisavam ser mantidos na geladeira, outros eram triturados com uma colher, havia os que eram tomados nas refeições, os que pediam jejum de meia hora antes e uma hora depois da ingestão (Laub, 2016, p. 81).

Ao longo de todo o romance *Solução de dois estados* (2020), a noção de narração é questionada em diferentes instâncias. A narração dos entrevistados do documentário é discutida no que há de frágil, de inverossímil e em suas muitas frestas. Em sua intervenção na entrevista com a irmã Raquel, a cineasta Brenda tenta reconstituir uma cena a fim de que sua interlocutora ofereça precisão na descrição: “Eu preciso perguntar uma coisa. Sobre o momento que você sobe a escada... Você vai até o apresentador e pede o microfone para ele. Aí você vai para a frente do palco com o microfone” (Laub, 2020, p. 58). Raquel entende o desejo como uma provocação, ao que a cineasta nega, assegurando seu desejo por uma totalidade. Na sequência, o autor expõe as diferentes tensões que constituem a narração. Em outro momento, a narração da documentarista é debatida em suas escolhas, numa alegação da irmã que compreende a viabilidade de vozes distintas:

Você sabe por que eu falo do ódio puro, de como isso poderia melhorar o seu filme? Fazer o seu filme ter a metade da honestidade, quem sabe, dos meus filmes. Os meus filmes não falam sobre a diferença entre verniz e o que está por baixo do verniz porque desde a oitava série eu sei que essa diferença não existe. A audiência das joias é verniz ou o que está por baixo? O que aquele juiz representa. O que o meu irmão representa. O jeito como os dois me olham. Como eles me tratam. Eles agem assim por causa da lei ou a lei que é assim por causa de gente como eles? (Laub, 2020, p. 159).

Cabe, ainda, o questionamento à própria narração feita pelo documentário — e, por consequência, ao próprio romance, numa estratégia próxima da metalinguística —, na passagem em que a obra reproduz uma ficcional reportagem publicada numa revista alemã. Segundo o material, após viver dificuldades financeiras e jurídicas relacionadas à produção do

filme, a cineasta assegurou o término da obra: “Brenda pretende finalizar a edição do filme até o fim de junho para estreia no segundo semestre — ou, no máximo, no início de 2021, sem acréscimo de entrevistas. ‘O que precisa ser dito já está no que eu ouvi em 2018’, ela afirma” (Laub, 2020, p. 199). Dessa forma, fica exposta a possibilidade de que as narrações de 2018, nas entrevistas dos irmãos e nas intervenções da cineasta durante tais momentos, permitam novas leituras, num embate entre o diacrônico e o sincrônico. Para a cineasta, o material coletado não se invalida e o presente explica as perspectivas conhecidas na entrevista. Contudo, essa não é a própria visão da obra ao trazer tal discussão para dentro do romance por meio de uma notícia de jornal. Laub uma vez mais tensiona o debate.

A passagem em que a irmã, em entrevista para o documentário, reflete sobre a ausência de diferenciação entre o verniz e o que ele esconde também serve a outro questionamento, dessa vez sobre a desigualdade, sobre uma justiça distante do equilíbrio da balança que a representa. Tal questionamento presente nas franjas da sociedade, nas periferias das cidades, nas margens, encontra seu registro permanente na ficção. “Eles agem assim por causa da lei ou a lei que é assim por causa de gente como eles?” (Laub, 2020, p. 159). A pergunta extraída da ficção é facilmente encontrada na realidade. Temos, portanto, a *realidadeficção* de Ludmer.

Convidado da Festa Literária de Paraty (Flip) de 2022, o escritor carioca Geovani Martins dividiu a mesa *O que deixaram para adiante* com a escritora norte-americana Ladee Hubbard, sob mediação da jornalista e pesquisadora Edma de Góis. Em comum, os autores carregam em suas obras o interesse por temas como racismo, gentrificação e misoginia, em propostas que visam explorar justamente os pontos ainda obscuros da sociedade contemporânea, ainda que para isso precisem retornar a um passado mais ou menos distante, como é o caso de Hubbard. Impelido a comentar sobre a relação entre o combate às drogas e a perseguição e o assassinato de pessoas negras na sociedade brasileira, Martins reflete sobre a potência da literatura:

A proibição às drogas vem sendo a grande justificativa para essa chacina que a gente vive no Brasil. Toda vez que a gente ouve que um jovem negro é morto a cada 23 minutos, a gente não pode esquecer que a desculpa para isso é a proibição das drogas. Toda vez que a gente fala sobre o Brasil ser a terceira maior população carcerária do mundo, a gente não pode esquecer que isso tem a ver com a proibição das drogas. Isso é uma camada muito urgente, é uma coisa que eu preciso falar (Flip, 2022).

A importância de fazer esses registros em um livro, como ele fez em suas duas obras publicadas – *O sol na cabeça*, de 2018, e *Via Ápia*, de 2022 — está, conforme pontua no evento,

em outro combate: o apagamento da memória promovido pelo próprio Estado. Na sequência de sua resposta, Martins cita a Chacina do Jacarezinho, ocorrida em 6 de maio de 2021, na favela homônima do Rio de Janeiro e na qual 29 pessoas morreram durante uma operação da Polícia Civil. A ação, de acordo com a instituição, visava prender 21 investigados, mas, ao final, resultou na morte de três investigados, um policial, 13 pessoas sem ficha criminal, outras 11 que sequer foram identificadas e na detenção de três dos investigados. Um ano após o massacre, um memorial foi erguido na comunidade e, dias depois, destruído pelas forças policiais com barras de ferro, martelos e um veículo blindado.

A polícia que matou esses jovens, vai lá e mata de novo, tira qualquer direito de memória. Então, para mim, conseguir colocar isso num livro é importante. Porque, como o Julio⁷ me falou — e isso não saiu da minha cabeça —, o livro é uma coisa que a polícia não vai conseguir destruir. Ele vai ficar aí. E a gente vai ter que falar sobre isso (Flip, 2022).

Essa ficção, que não se pretende memorialista por excelência e não se reconhece autoficcional ou autobiográfica, parece mais alinhada com a perspectiva da metaficção historiográfica, haja vista a quebra da fronteira entre realidade e ficção — a *realidadeficção*. Sua intenção fundamental é a de ser a narração exaltada por Byung-Chul Han, que permanece no tempo, entre gerações. Interessada no presente, em diálogo com o passado e com vistas ao futuro, essa ficção se deseja inquebrantável, perseguindo o registro das vozes que a contemporaneidade permite ecoar. O romance pode ser esse lugar de inscrição.

4.2 MEMÓRIAS INSURGENTES

O corpo político é o nome da mesa que encerra o evento para o qual a artista performática Raquel Tommazzi é convidada e, momentos antes de tomar a palavra, sofre um brutal espancamento de um homem que preserva relações com seus irmãos. Com uma barra de ferro, o homem primeiro bate em sua barriga, depois no rosto e, em seguida, no quadril. Sob os olhares atônitos da plateia, dos organizadores e dos demais convidados, Raquel, com seu corpo de 130 kg, recebe socos e chutes. No romance *Solução de dois estados* (2020), esse corpo violentado em momentos distintos é um elemento importante para a narrativa. O corpo representa um peso para a personagem desde a adolescência, quando aos 12 anos já indica a

⁷ Referência a Julio Ludemir, idealizador da Festa Literária Internacional das Periferias, a Flup, onde Geovani Martins realizou oficinas e foi revelado como escritor.

obesidade, quando na juventude repele as primeiras experiências amorosas e quando na maturidade mantém-se fetichizado socialmente.

Eu estava lá [no evento] porque fui convidada por essas pessoas, elas fazem um tipo de trabalho que depende de um tipo de discurso, e você pode até olhar de fora e achar que é um tipo de discurso que tem a ver com o meu. Afinal, é a questão do corpo. Como o corpo é visto no caso de um negro, de um índio. De uma mulher. De quem tem cento e trinta quilos. De quem é a vítima preferencial da violência desde sempre, de quem é humilhado na escola, apanha da polícia. Isso tudo é óbvio, cidadãos que estão no mesmo nível, eu, você, essas pessoas, esse é o nível cultural e político (Laub, 2020, p. 59).

Para Raquel, o mesmo corpo que ancora seu sofrimento é objeto de sua pesquisa. A irmã se interessa pelo corpo que está à margem e é alvo de sequenciais silenciamentos. Na reprodução da reportagem de uma revista (uma criação ficcional), contida na seção *Extras/Material a inserir*, a investigação da artista é apresentada como um entrecruzamento entre o filme e sua recepção, explorando “os limites do que a sociedade é capaz de ver, de aceitar que está vendo, como num espelho que reflete nossos paradoxos estéticos e morais” (Laub, 2020, p. 152). No centro está o questionamento sobre representatividade, latente numa passagem em que a personagem indaga sobre a questão no judiciário brasileiro, perguntando à cineasta, durante a entrevista, se ela já havia visto uma fotografia de alguma turma de juízes. “Me diz quantos negros tem entre eles. Quantos índios. Quantas mulheres de cento e trinta quilos. Pergunte a origem desses juízes, onde eles estudaram, qual a classe dessas famílias” (Laub, 2020, p. 135).

O debate não se circunscreve à vivência da personagem da irmã, mas também está presente na própria estruturação do irmão, representante dos evangélicos conservadores e dos moradores de periferia. Alexandre, por sua vez, defende uma série de outros perfis marginalizados, como o do próprio Jessé, agressor de Raquel, homem desempregado e alcoólico. O assunto, inclusive, ganha contornos teóricos na entrevista entre a irmã e a cineasta, quando são retomados aspectos coloniais da discussão:

Talvez você possa fugir disso, Brenda, porque quem olha para você consegue também. A beleza tem esse efeito. A magreza. A pele branca. Os olhos azuis de europeia. É um efeito curioso, gente como você fala muito de *apagamento social*, de como é fácil não enxergar os que têm uma aparência diferente, negros, índios, uma gorda de cento e trinta quilos, mas na verdade é o contrário (Laub, 2020, p. 232).

A narrativa não coloca em simetria essas presenças que resistem ao apagamento social, mas, em sua perspectiva de polarização, propõe essa experiência em ambos os polos, conferindo complexidade e profundidade ao conflito. É de Alexandre a defesa de que “a periferia não é uma coisa só. Tem lugar na periferia que é mais pobre, lugar que não é, dos anos noventa para os dois mil isso mudou muito” (Laub, 2020, p. 166), numa argumentação acerca da emergência de diferentes identidades possibilitadas nas décadas recentes. Tais transformações sociais respondem ao fenômeno da pós-modernidade que altera o foco de centralidade, despertando para uma consciência estética e política, conforme observa Linda Hutcheon (1991). A teórica pontua, porém, que não se trata de uma revolução, mas de seu presságio, numa etapa de transição.

Nesse contexto da pós-modernidade, Hutcheon destaca não haver um deslocamento do centro para a margem, mas, a partir da margem, uma crítica ao centro (1991, p. 98). Assim, o centro permanece como uma referência a ser explorada e subvertida. Há um movimento, localizado por Hutcheon nos anos 1960, o qual contraria a cultura dominante a partir da presença de outras vozes que sugiram multiplicidade, heterogeneidade e pluralidade, atuando pela inclusão e não pela exclusão. Afirmo Hutcheon:

Os negros e as feministas, os etnicistas e os gays, as culturas nativas e do ‘Terceiro Mundo’ não formam movimentos monolíticos, mas constituem uma diversidade de reações a uma situação de marginalidade e ex-centricidade percebida por todos. E tem havido efeitos liberadores como efeito do deslocamento da linguagem da alienação (não-identidade) para a linguagem da descentralização (diferença), porque o centro utilizado para funcionar como pivô entre opostos binários sempre privilegiava um dos lados: branco/negro, homem/mulher, eu/outro, intelecto/corpo, Ocidente/Oriente, objetividade/subjetividade — hoje essa lista é famosa. Porém, se o centro é considerado como uma elaboração, uma ficção, e não como uma realidade fixa e imutável, o ‘velho ou-ou começa a desmoronar’, como diz Susan Griffin (1981; 1982, 291), e o novo ‘e-também’ da multiplicidade e da diferença abre novas possibilidades (Hutcheon, 1991, p. 90)⁸.

O esforço de contestação, prenhe de novas perspectivas, ainda convive com fortes contradições na pós-modernidade, dada a prevalência do homem branco em detrimento dos muitos outros grupos tratados como minorias, ainda que configurem maiorias numéricas, como é o caso das mulheres. O autêntico processo revolucionário, defende Hutcheon, reside exatamente na proeminência da escuta desses grupos tornados minorias. E essa ascensão das margens está intimamente ligada a uma redefinição artística das mídias, das linguagens e dos

⁸ O texto de Hutcheon, reproduzido em sua forma original, segue grafia anterior ao Acordo Ortográfico de 1990. Por esta razão, lê-se “não-identidade”, em vez de “não identidade”.

gêneros. A ficção é borrada na aproximação com a biografia, com a história, com a memória. “Ser ex-cêntrico, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente”, pontua Hutcheon (1991, p. 96), resgatando Virginia Woolf e sua noção de uma ótica “alienígena e crítica” para essa prática.

Em *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012), a professora, pesquisadora e crítica literária Regina Dalcastgnè radiografa um cenário que configura essa transição ainda distante da revolução. Numa metodologia quantitativa, ela analisa 258 romances de autores brasileiros publicados pelas três maiores editoras nacionais entre 1990 e 2004, confirmando uma representação restrita da sociedade brasileira. Em seu mapeamento, Dalcastagnè traça tanto um perfil de autoria quanto da representação dos personagens. No recorte, ela identifica prevalências: essa autoria é masculina (72,7%), da raça branca (93,9%), possui curso superior (78,8%), vive na região Sudeste (60,6%), tem entre 30 e 59 anos (82,5%) e atua como jornalista, professor ou escritor (66,1%). Esse autor, portanto, tem uma identidade muito bem definida e ela não é múltipla, tampouco está fora do centro.

Já enfocando a narrativa, Dalcastgnè também estabelece a predominância de uma temática. Esses romances passam no período pós-redemocratização (58,9%), na metrópole (82,6%) e os personagens são masculinos (62,1%) e heterossexuais (81%). Estratificando esses personagens, a pesquisadora observa que os protagonistas também são homens (71,1%), bem como os coadjuvantes (58,3%) e os narradores (68,3%). Ao observar a profissão dos personagens masculinos, a investigação aponta para uma difusão de ocupações, com ligeira superioridade para o ofício do escritor (8,5%). Já nas profissões das personagens femininas há predomínio: são donas de casa (25,1%), ou artistas (10,2%), ou não possuem ocupação (9,6%), ou são empregadas domésticas (7,4%).

Ainda segundo o levantamento feito por Dalcastgnè, é recorrente a ausência de personagens não brancas (56,6%), com um domínio absoluto de personagens brancos (79,8%). Dos 164 narradores analisados, apenas um era uma mulher negra, enquanto 107 eram homens brancos. Em seu esforço radiográfico, a pesquisadora analisa o personagem em sua estruturação, origem e posição social, para delimitar predominâncias que colocam o discurso literário em consonância com seu tempo e com a dominação social prevalente. De acordo com ela, esse exercício humano revela-se um espaço de exclusão. Historicamente e pela “vertente referencial de nossa literatura” (Dalcastagnè, 2012, p. 194), as representações se mostram definidas e pretensamente definidoras de uma nacionalidade. O retrato da injustiça que a pesquisadora apresenta, segundo ela, ecoa o noticiário, num diálogo honesto com a injustiça presente no cotidiano do país.

Ressoando a práxis pós-moderna traçada por Hutcheon, a crítica de Dalcastagnè não reivindica a exclusão do que se configura o centro da literatura contemporânea brasileira, mas a adição das margens, numa fotografia múltipla, heterogênea e plural. Defende a professora da Universidade de Brasília:

É claro que os tempos mudaram, que algumas lutas por direitos civis desembocaram também na literatura, fazendo com que mulheres, negros, homossexuais, índios começassem, timidamente, a se revelar na condição de escritores. Mas, como vimos, ainda não foram incorporados de fato. Séculos de literatura em que as mulheres permaneciam nas margens condicionaram-nos a pensar que a voz dos homens não tem gênero e, por isso, existiam duas categorias, a literatura, sem adjetivos, e a literatura feminina, presa a seu gueto. Da mesma forma, aliás, que, por vezes, parece que apenas os negros têm cor ou somente os gays carregam as marcas de sua orientação sexual. Romper com essa estrutura de pensamento é muito mais difícil quando não se percebe, ou não se assume, que nosso olhar é construído, que nossa relação com o mundo é intermediada pela história, pela política, pelas estruturas sociais. E que, portanto, toda e qualquer apreciação literária é regida por interesses, por mais difusos que eles sejam (Dalcastagnè, 2012, p. 192-193).

Em sua análise, Dalcastagnè defende a presença literária — na autoria e na representação — da vivência de grupos sociais marginalizados, conformando, assim, uma perspectiva menos limitada, “tanto mais grave pelo fato de que os grupos que estão excluídos da voz literária são os mesmos que são silenciados nos outros espaços de produção do discurso” (Dalcastagnè, 2012, p. 193). O panorama traçado por seu trabalho indica um subaproveitamento da potência de nossa sociedade, tão ampla e múltipla quanto diversa e complexa.

Michel Laub estreia no romance em 2001, com *Música anterior*, e lança *Longe da água*, seu segundo título, em 2004, ambas as obras compreendidas no recorte temporal de Dalcastagnè, que, dentre as editoras selecionadas, escolhe a Companhia das Letras, selo pelo qual Laub lança os referidos trabalhos (e todos os seguintes). O autor e suas narrativas reforçam a investigação da pesquisadora. Laub é um homem branco, nascido na região Sul e radicado no Sudeste, em São Paulo, tendo como formação e atuação o jornalismo e estando, naquele período, entre os 30 e 40 anos. Os personagens das duas obras reproduzem esse perfil. Os narradores dos dois títulos são homens brancos, heterossexuais e vivem em metrópoles. Não há personagens não brancos nas narrativas. Esse quadro se mantém nas obras seguintes de Laub, com a exceção da forte presença dos judeus em sua produção.

A maçã envenenada (2013) quebra com a recorrência ao apresentar a perspectiva da jovem negra Immaculée Ilibagiza, personagem baseada na escritora ruandesa homônima. Em *O tribunal da quinta-feira* (2016), Laub introduz a perspectiva de um personagem gay. Em

ambos, no entanto, permanecem em posição de destaque e na narração o personagem masculino, adulto, de classe média e morador da metrópole. Em *Solução de dois estados*, no entanto, o autor radicaliza ao conferir a narração a uma mulher migrante e ao colocar em posição destacada dois personagens bastantes distantes dos perfis anteriores. O interesse pela multiplicidade contida nos personagens serve, inclusive, ao debate central da obra sobre a origem do discurso de ódio e seu impacto na esfera pública. Em dada passagem, o personagem Alexandre demonstra a desesperança num projeto político de coletividade pelo que considera ser uma incapacidade em responder às demandas de grupos sociais marginalizados:

Quem está no Império não quer saber de políticas públicas. Eles sabem onde essa conversa começa e termina. Pega todos os governos que eu falei. Do Brasil. Os governos de São Paulo. A prefeitura que dá bolsa para craqueiro comprar cachimbo. Agora você vai me dizer que o seu marido resolveu alguma coisa na periferia brasileira? Que você vai resolver com o seu filme? Fala isso para um inscrito meu. Para quem é gay, deprimido. Prostituta. Já que você me acusa de preconceito, pergunta para uma dessas pessoas (Laub, 2020, p. 178).

No subtexto, reside a noção de que a coletividade é fraturada na medida em que não considera as especificidades, ou seja, não há coletividade enquanto não houver a admissão de todos os grupos. Na sequência, o trecho selecionado pela cineasta da entrevista do irmão denuncia a sensibilidade de grupos conservadores evangélicos para tal contexto e seu crescente interesse em acolher as margens numa proposta de poder econômico e político. Dessa forma, Laub traça no texto literário um paralelo com a ascensão de grupos políticos de extrema direita observados no Brasil e no mundo, pautados por um discurso de ódio que não é o do enfrentamento com o contrário, mas o da afirmação como contrário. Como na pós-modernidade delineada por Hutcheon (1991), a diferença enfrenta a cultura dominante, a margem critica o centro, afirmando-se como margem e subvertendo o centro.

A literatura empreende um importante papel na constituição da consciência das margens, explana Antonio Candido em *Literatura e subdesenvolvimento* (1989), texto no qual o teórico discute a tendência às ascendências e os processos autênticos da escrita nos países do Terceiro Mundo. Enfocando a América Latina e considerando o romance dos anos 1960 como o ápice dessa formação literária, Candido reflete sobre uma dependência inevitável e um processo contínuo de superação dela. Assim, propõe o que seria a consciência do subdesenvolvimento, o qual consiste na perspectiva de que

quanto mais o homem livre que pensa se imbuir da realidade trágica do subdesenvolvimento, mais ele se imbuir da aspiração revolucionária — isto é, do desejo de rejeitar o jugo econômico e político do imperialismo e de promover em cada país a modificação das estruturas internas, que alimentam a situação de subdesenvolvimento (Candido, 1989, p. 154).

Candido reconhece um empréstimo cultural seguido de uma tendência ao ajuste, criador de uma “fórmula peculiar”, em contínuo risco de, no desejo de ser afirmação identitária, oferecer o exotismo que dela se espera, numa “forma aguda de dependência na independência” (Candido, 1989, p. 157). No que chama de “consciência dilacerada do subdesenvolvimento”, da qual Guimarães Rosa seria um exemplar, estaria essa aguardada nova literatura, alheia ao nativismo. Silviano Santiago, em *O entre-lugar do discurso latino-americano* (2000), reflete sobre a especificidade da América nesse contexto, defendendo uma nova contextualização no século XXI, diante da sociedade de consumo, num cenário neocolonialista. Esvai-se o imaginário ignorante ou ingênuo, “nutrido por uma manipulação simplista dos dados oferecidos pela experiência imediata do autor, mas se afirmaria mais e mais como uma escritura sobre outra escritura” (Santiago, 2000, p. 21). O escritor latino-americano, assim, equilibra-se entre a assimilação do modelo do conquistador e a necessidade de escrever para confrontá-lo ou mesmo negá-lo, ocupando, portanto, esse “entre-lugar”.

Na dissensão com a imagem festiva e alegre de um colonizado em harmonia com a opressão, essa literatura conforma outras identidades e outros modos de vida, resultando no que Santiago nomeia como um ritual de antropofagia cultural. Nesse gesto, a referência influente do colonizador é devorada para que haja a devolução da originalidade resistente do colonizado: “Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão — ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade” (Santiago, 2000, p. 26). Nesse sentido, tão mais forte é o discurso do escritor latino-americano quanto mais diverso é esse sujeito, em escrituras que compreendem a multiplicidade, a heterogeneidade, a complexidade e a profundidade dessa coletividade.

Operar o discurso, no entanto, alerta-nos Gayatri Chakravorty Spivak em *Pode o subalterno falar?* (2014), é uma forma de exercício de poder social. O subalterno não pode falar em nossa sociedade, assevera a teórica indiana, analisando os diferentes níveis dessa condição e discutindo o papel do intelectual na reprodução da opressão ou no processo de insurgência. Não apenas o social e o econômico concorrem na divisão, mas também o gênero e a raça. “O caminho da diferença sexual é duplamente obliterado” (Spivak, 2014, p. 85). O masculino é o prevalente na sociedade e a mulher negra encontra-se no extremo oposto do homem branco,

muito mais subalternizada. “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (Spivak, 2014, p. 85).

Daí a opção de Grada Kilomba, ao escrever suas *Memórias da plantação — Episódios de racismo cotidiano* (2019), de traduzir o termo em língua inglesa *subaltern*, utilizado por Spivak para o português conjugando-o no feminino: subalterna. Explica Kilomba que a pensadora indiana é referencial para as teorias feministas e seu estudo sobre a subalternidade aponta justamente para esse permanente esforço de silenciamento da mulher na sociedade, por isso sua escolha pelas viúvas indianas queimadas como símbolo dessas pessoas que sequer são reconhecidas como sujeitos. A pensadora portuguesa radicada na Alemanha pondera, contudo, sobre os possíveis problemas no posicionamento de Spivak ao induzir a uma compreensão acerca do que pode ser lido como uma afirmação da incapacidade de questionamento e combate dessa subalterna silenciada. Kilomba reconhece, finalmente, que o objetivo central de Spivak está no questionamento sobre a recuperação da voz subalterna. “A própria ausência (no centro) da voz da/o colonizada/o pode ser lida como emblemática da dificuldade de recuperar tal voz, e como a confirmação de que não há espaço onde colonizadas/os podem falar” (Kilomba, 2019, p. 49).

Em seu caráter global, a questão política da subalternidade, segundo a teórica indiana, inscreve-se na benevolência com o Primeiro Mundo e na compreensão do Terceiro Mundo como o Outro, num processo semelhante de centralização do Ocidente em relação ao Oriente. Nesse contexto, disputam a exploração econômica, a dominação geopolítica e as teorias de formação dos sujeitos. Contrariando o que acreditavam Foucault e Deleuze, Spivak não rejeita a representação do subalterno como canal para sua escuta. Esse gesto não pode, entretanto, atuar pelo silenciamento do subalterno. O intelectual deve atuar de maneira transparente em relação ao discurso subalternizado. A representação deve ser menos um “falar por” e mais uma “representação”. Afirma Spivak:

os intelectuais, os quais não são nenhum desses S/sujeitos, tornam-se transparentes nessa “corrida de revezamento”, pois eles simplesmente fazem uma declaração sobre o sujeito não representado e analisam (sem analisar) o funcionamento do (Sujeito inominado irredutivelmente pressuposto pelo poder e do desejo. A “transparência” produzida marca o lugar de “interesse”, e é mantida pela negação veemente: “Agora esse papel de árbitro, juiz e testemunha universal é algo que eu absolutamente me recuso a adotar.” Uma responsabilidade do crítico poderia ser ler e escrever de maneira que a impossibilidade de tais recusas individualistas e interessadas dos privilégios institucionais do poder concedidos ao sujeito seja levada a sério. A recusa do

sistema de signo impede o desenvolvimento de uma teoria da ideologia (2014, p. 56-57).

Para Grada Kilomba, a “Outridade” do sujeito não representa, necessariamente, a ausência de resistência ou de interesse. Há a voz, mas não há a escuta. Ou há uma escuta desqualificada, ou, ainda, uma representação silenciadora (2014, p. 51). O enfrentamento pela produção discursiva, pontua Spivak, funciona como uma resposta à tentativa de silenciamento do dominador. Em consonância com a afirmativa, Kilomba é didática ao explicar a fala como um ato que compreende a escuta, a interlocução entre sujeitos. “Ouvir é, nesse sentido, o ato de autorização em direção à/ao falante” (Kilomba, 2014, p. 42). Concluindo seu raciocínio, Kilomba aponta para essa autorização como um acolhimento, uma permissão, uma liberação para que o falante pertença. Evocando a teórica estadunidense bell hooks, a escritora, crítica e curadora portuguesa destaca a luta e a dor contidas no discurso do oprimido. “E ao ouvir nossos discursos, pode-se também ouvir a dor e a emoção contidas em sua precariedade: a precariedade, ela argumenta, de ainda sermos excluídas/os de lugares aos quais acabamos de ‘chegar’, mas dificilmente podemos ‘ficar’” (Kilomba, 2019, p. 59).

Há um tanto de dor e outro tanto de luta em obras recentes da literatura contemporânea brasileira, fora do recorte proposto por Regina Dalcastagnè, que estaciona em 2004. Publicado em 2009, *Ficção brasileira contemporânea*, de Karl Erik Schollhammer, acena para uma transformação no mercado ainda pouco explorada pela crítica literária, mas fartamente exposta na imprensa nacional. Construindo um paralelo entre a atualidade (julho de 2022) e a publicação da *Revista Granta* sobre a ficção brasileira, em 2012, o repórter Ruan de Sousa Gabriel, em reportagem do *Jornal O Globo*, entrevista editores para discutir como em uma década o mercado ganhou diversidade de gênero, raça, geografia, tanto por seus autores, quanto por seus temas. O cenário, no entanto, não é o ideal, demarca o texto jornalístico, pontuando que as mudanças observadas hoje refletem alterações na paisagem brasileira ocorridas já há algum tempo. Em seu fundamental texto *A poesia não é um luxo*, presente no livro *Irmã outsider* (2019), a escritora norte-americana Audre Lorde reflete sobre a linguagem como eco da revolução, num processo que não é imediato e que, por envolver o silenciamento dos sujeitos, reflete primeiro o estar no mundo desses sujeitos para, na sequência, ecoar como poesia. “Os patriarcas brancos nos disseram: ‘Penso, logo existo’. A mãe negra dentro de cada uma de nós — a poeta — sussurra em nossos sonhos: ‘Sinto, logo posso ser livre’. A poesia cria a linguagem para expressar e registrar essa demanda revolucionária, a implementação da liberdade” (Lorde, 2019, p. 48).

4.3 OUTRAS FICÇÕES, OUTRAS MEMÓRIAS

Muitos são os romances brasileiros publicados nos últimos anos que expressam essa diversidade e são passíveis de destaque, da voz do operário nas obras de Luiz Ruffato ao favelado de Geovani Martins, que em *Via Ápia* (2020) narra os impactos da instalação da UPP (Unidade de Polícia Pacificadora) na Rocinha, conhecida favela da Zona Sul carioca, pelas óticas de jovens moradores. Do trabalhador precarizado dos romances de Ana Paula Maia, com suas tensões éticas e sociais, à mulher violentada sequencialmente por um estupro, pelo Estado burocrático e pouco sensível e pela sociedade inerte em *Vista Chinesa* (2021), de Tatiana Salém Levy. Torna-se possível observar mudanças nos textos e em suas autorias com vistas para uma fotografia mais ampliada do país. Lançado em 2023, *O céu para os bastardos*, de Lilia Guerra, tem como narradora Maria Expedicionária, a Sá Narinha, conhecida figura do Bairro Fim-do-Mundo. Em suas angústias e alegrias, entre a região rica de São Paulo, onde trabalha, e a zona periférica, onde mora, lugares separados por longas horas de ônibus, a personagem revela a opressão vivida como empregada doméstica e a criminalidade sempre à espreita.

Construída em dois tempos — ora narrativa em primeira pessoa sobre sua rotina e o cotidiano de seu bairro, num tom memorialista despertado pelo velório de um vizinho, ora resgates de cenas do passado, da infância descobrindo a amizade e a espiritualidade — a história de Guerra se fixa no presente sem abandonar o passado. Referindo-se às constantes acusações de sua patroa, uma decadente herdeira da elite paulistana, de que Sá Narinha faz gastos em excesso, a personagem assume seu interesse no empréstimo dos livros da casa, o que faz às escondidas, justificando, assim, sua robusta capacidade de articulação e narração. Nessa passagem, o texto acaba por tecer um importante paralelo entre a contemporaneidade e o pretérito recente do país: “Há dois ou três cativeiros antes de chegar à residência de Gerda, servi a um escritor, que possuía uma biblioteca fantástica” (Guerra, 2023, p. 28). A autora relaciona o servir de hoje ao cativo do período da escravização, denunciando, assim, o trabalho doméstico como legado cruel de um sistema que inferiorizava, explorava e humilhava pessoas. Tal reflexão pode ser encontrada em escritos de Carolina Maria de Jesus, mas ganha frescor num texto comprometido com outras faces, principalmente com a afirmação e valorização da periferia como território de distintas potencialidades.

Durante os mais de trinta anos em que moro nesse pedaço, acompanhei várias turmas. Brigando pela posse de bolas encardidas, tomando bronca pela perturbação da paz. Vi mãos largarem as linhas de pipa para segurarem outras mãos, bigodes surgindo, batons tingindo os lábios, barrigas despontando. Vi

mochilas escolares virarem bolsas com marmitta e uniforme. E os ases dos velocípedes, pilotando carros e motos. Muitos são agora pais e mães de família. Alguns se mudaram, morreram ou estão guardados. Outros sumiram. É engraçado lembrar deles pequeninhos e hoje vê-los desempenhando diversas atividades. Observar os dons e talentos que desenvolveram (Guerra, 2023, p. 133).

A protagonista de *O céu para os bastardos* torna-se mãe solo, a irmã ajuda-lhe nos cuidados com a criança que, ao crescer, envolve-se com uma jovem a quem mata violentamente, numa cena de feminicídio. No paradoxo entre a mulher que luta para sobreviver e, na resiliência e resistência, ergue seu lugar nas margens da cidade, e a mulher que é brutalmente silenciada, a narrativa também aponta para um presente de muitos desafios femininos. Com diferentes alegorias para a maternidade, o texto tem como fio condutor a noção de acolhimento, que é fraturada na forma como a sociedade acolhe a periferia, lugar de muitos acolhimentos:

Andando a pé, é possível constatar com maior atenção questões elementares que assolam Fim-do-Mundo. Como são sujas as ruas. As calçadas aleijadas. Fios repletos de restos de rabiola. Paisagem doente. Cheiro de fossa, correntezas de água podre beirando as guias. Uma cadela magra passou por mim, numa ocasião, carregando uma sacola presa aos dentes, como se voltasse das compras. As tetas vazias. A ninhada, certamente, a aguardava faminta, escondida em algum buraco. A pobre mãe, em busca de alimento para se fortalecer e sustentar os filhos, ia analisar o conteúdo de seu pacote de esperança num lugar afastado, onde outros desvalidos não a importunassem. Presenciei uma cachorra nas mesmas condições devorando dejetos. Deve ter farejado algum indício de vitamina para seu sangue ralo, com expectativa de produzir leite para os que dependiam dela (Guerra, 2023, p. 136).

Na narrativa, Sá Narinha aposenta-se do emprego doméstico e decide, junto do filho da ex-patroa, a quem sempre acolheu com carinho, abrir um negócio na periferia. O lugar do subalterno na trama é o mesmo para o qual recorre o filho da elite e no qual se projeta um futuro. Nessa perspectiva que enreda uma outra e incomum paisagem na literatura brasileira se inscreve o romance de Guerra, mulher negra e moradora da Cidade Tiradentes, bairro periférico da Zona Leste de São Paulo. A escritora é considerada uma expoente da literatura marginal do século XXI, que enxerga as margens na periferia das cidades e não apenas em sua proposta estética, como ocorre com a produção dos anos 1970, majoritariamente oriunda dos centros e das regiões enriquecidas. Essa literatura marginal também apresenta solidez estética, uma vez que confronta, inclusive, a linguagem como esse território de domínio e opressão. Em *O avesso da pele* (2020), de Jeferson Tenório, esse é o lugar permanentemente tensionado. Narrado por Pedro, o romance reúne suas memórias (algumas inventadas) de seu pai, Henrique, assassinado por policiais numa abordagem racista. Professor, Henrique domina a linguagem, o que não é

suficiente para protegê-lo do preconceito contra sua pele negra. Narrando o que imagina ter sido — o filho não viveu e pouco ouviu sobre o momento, mas conta como que projetando a cena — o primeiro episódio de racismo vivido pelo pai, Pedro escreve:

Bruno não se intimidou e repetiu a frase: *não gosto de negros*. Talvez ele esperasse alguma reação sua. Mas nada aconteceu. Você permaneceu imóvel. Depois, Bruno se ajeitou melhor na cadeira e justificou: *não gosto porque, quando eu tinha um sítio em Garibaldi, um casal de negros, que trabalhavam para mim como caseiros, me roubou. Levaram tudo que eu tinha na minha casa. Desde então, não confio mais em negros*. Até aquele momento você nunca havia sofrido racismo, assim, tão descaradamente, não que você se lembre. Mas você não se chocou, pois uma espécie de inércia tomou conta do seu corpo, você não sabia reagir. Na época, você nem sabia muito bem o que significava ser negro. Não havia discutido nada sobre racismo, nada sobre negritude, nada sobre nada (Tenório, 2020, p. 20).

Discutindo as múltiplas faces do racismo estrutural brasileiro, a narrativa defende a centralidade do debate racial no país, seja nas microrrelações, como o envolvimento amoroso do pai negro com mulheres brancas ou do pai com a própria família negra, seja nas macrorrelações, como a configuração das cidades, a divisão social do trabalho, as políticas de Estado e a violência policial. Escreve o narrador sobre a tensão social pautada pela raça: “Vocês faziam parte do mesmo grupo racial, e isso tranquiliza as pessoas” (Tenório, 2020, p. 75). A escrita no presente pontua uma noção que permanece desde o passado. A reconstituição da memória na obra atua tanto para a afirmação da existência do filho, que a recompõe, quanto para evitar o apagamento da existência do pai, que é recomposto. Ainda, tal reconstrução, escreve o narrador, é uma forma de dar vida ao que é ausência: “Nunca se preocuparam em organizar uma narrativa para mim. Sei que o tempo foi passando e o que foi dito por vocês, antes de minha memória, foi dito em retalhos. Então precisei juntar os pedaços e inventar uma história” (Tenório, 2020, p.183).

Raimundo, protagonista de *A palavra que resta* (2021), romance de estreia de Stênio Gardel, também junta pedaços para escrever sua história. Antes, porém, precisa aprender a escrever. Homem do sertão, ele nasce e cresce na zona rural, cercado pela paisagem natural e pela escassez. Na juventude, apaixona-se pelo vizinho Cícero e vive um breve romance, interrompido após a descoberta de Nonato, pai de Cícero, que decide partir para a cidade deixando uma carta ao amado. Aos 71, Raimundo aprende a ler para recuperar aquelas palavras que o amor proibido o legou. Em linguagem poética, o texto apresenta a resiliência do homem que permanece, vítima de constantes violências, e de seu desafio em aceitar a própria sexualidade. Como em *O avesso da pele*, na obra de Gardel, a linguagem também é lugar de

libertação. Dominar a linguagem representa, também, pertencer. E é nessa linguagem que reside o amor, o não vivido, o genuíno.

Narrado ora por um narrador onisciente, ora pelos próprios personagens, o romance se constitui de muitos diálogos, numa aproximação do leitor com as cenas vividas e com a oralidade dos personagens, confirmando, assim, sua valorização da palavra tanto pela temática quanto pela estratégia narrativa:

Esticador de horizontes, a professora Ana explicou que na poesia uma palavra diz muito mais do que diz, é a palavra que se estica então, isso sim, onde a palavra sozinha não vai, com a poesia vai, voa, que nem os passarinhos, passarinho que escuta de longe o silêncio que é tão alto, silêncio alto, abrir amanhecer, encolher rio, esticador de horizontes, só a palavra mesmo! (Gardel, 2021, p. 59).

O processo de conquista da palavra escrita se dá em paralelo à conquista da aceitação da sexualidade. Nessa jornada, Raimundo muda-se para a cidade, conhece uma travesti a quem tem como amiga, apaixona-se por um conhecido e vive sua liberdade. Essa conquista, no entanto, é diametralmente oposta à de seu tio, que no passado, ao assumir-se homossexual, foi violentamente agredido e morto pelo pai de Raimundo. O personagem, assim, indica a escrita de uma nova história. Daí a justificativa para que o teor da carta não seja conhecido pelo leitor. Uma nova história havia sido escrita, tendo o romance entre Raimundo e Cícero prosperado ou não, tendo a carta registrado o desejo do reencontro ou não.

Em *Marrom e amarelo* (2019), de Paulo Scott, também há um elemento incontornável na história narrada e que se faz central na trama: as políticas afirmativas como estratégias de reparação histórica. Aos 49 anos, o protagonista e narrador Federico é convidado a compor uma comissão sobre as cotas raciais nas universidades, cujo objetivo é fornecer diretrizes para a criação de um programa em substituição às bancas de heteroidentificação. A proposta de um novo e liberal governo reúne ignorantes, alienados e um único estudioso, Federico, cuja importância no debate fez com que se tornasse reconhecido nacionalmente. O objeto de seu interesse é o tema que permeou sua vida numa dolorosa vivência. Filho mais velho, criado no subúrbio de Porto Alegre, ele tem a pele clara, o cabelo liso e castanho claro, como a mãe, enquanto seu único irmão, Lourenço, tem a pele escura e o cabelo crespo, como o pai.

Ao longo da narrativa, Federico recupera diferentes cenas de racismo cometidas contra o pai e o irmão. Do amigo do pai que questiona, aos risos, a paternidade de Federico numa partida de futebol, à repressão policial cujo pendor pesa mais para a pele escura, como experencia a sobrinha de Federico, encontrada numa manifestação com uma arma escondida

pelos tios num passado distante. Ainda que a questão do colorismo esteja na primeira camada da obra, há outras discussões sociais, econômicas e políticas expressas na trama e plenas de atualidade. Popularizado no Brasil da segunda década do século XXI, o questionamento sobre lugar de fala é problematizado por Scott:

Educado sob a ideia de ser duma família negra, ideia que virou minha identidade, e moldado num fenótipo brutalmente destoante daquela identidade, dois fatores que, combinados, me expulsaram pra sempre das generalizações do jogo esse é preto esse é branco, me dando um imenso não lugar pra gerenciar, fantasmas que me fizeram ser, inclusive na acachapante miopia do novo governo, a pessoa adequada pra estar ali (Scott, 2019, p. 15).

A complexidade discursiva reside, justamente, no posicionamento de um irmão que naturaliza o racismo na medida em que o percebe estruturado na sociedade e confrontado diariamente com ele, num sofrimento que é rotina brutal. Enquanto isso, o outro irmão, em seu privilégio da pele clara, usa a própria voz para ressoar os traumas que encontra em casa. *Marrom e amarelo* denuncia um Brasil que ora nomeia como “país sonâmbulo” (Scott, 2019, p. 7), ora nomeia como “país-cilada” (Scott, 2019, p. 7). Os sinônimos também seriam facilmente ditos por Pedro e Marques, funcionários de uma rede de supermercados da região central de Porto Alegre, que decidem mudar de vida vendendo maconha em *Os supridores* (2020), primeiro romance de José Falero. A dupla de amigos se aventura na selva urbana lutando contra a desumanização.

Ao final da leitura, Pedro é revelado como o narrador onisciente da trama. Voraz leitor, Pedro reproduz filosóficos embates sobre a sociedade contemporânea com suas novas formas de domínio e exploração, o universo do trabalho e a restrita oportunidade de ascensão social, a criminalização das drogas como ferramenta para reforçar a marginalização dos sujeitos, entre outros assuntos que interessam à periferia como fagulhas para a revolução. Diferentes favelas da capital gaúcha são citadas na obra de ritmo ágil e uma fílmica descrição de perseguição e troca de tiros entre rivais. Em sua estratégia de *presentificação*, ainda, o romance chega a 2019, meses antes de o livro chegar às livrarias. Explicando o nome de uma avenida de acesso à cidade, a Castelo Branco, o narrador viaja no tempo, partindo de 2009, ano em que se passa a narrativa e quando a rodovia ainda contava com tal nome:

O nome, diga-se de passagem, era em homenagem a uma figura histórica, dona de um currículo admirável, para uns, e lastimável, para outros: Humberto de Alencar Castelo Branco, veterano da Segunda Guerra Mundial, ativo anticomunista, articulador da intervenção militar estabelecida em 1964 e primeiro presidente do Regime Militar no Brasil. No futuro, em 2014, com a

aprovação de uma lei proposta por dois vereadores de esquerda, a via seria rebatizada de avenida da Legalidade e da Democracia, em homenagem à Campanha da Legalidade, movimento que tinha apoiado a posse de João Goulart como presidente da República, antes da intervenção militar de 1964. Em meados de 2017, porém, o Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul, num revés inesperado, aceitaria um recurso promovido por cinco vereadores de direita, anulando a lei de rebatimento, e, por fim, em 2019, a grande maioria dos porto-alegrenses nem mesmo saberia o nome oficial da via (Falero, 2020, p. 118).

Não é por acaso que o narrador resgata a história. Ele o faz justamente para expressar como a própria periferia passa à margem da disputa de narrativas entre esquerda e direita, entre politizados e alienados. Os personagens de *Os supridores* são permanentemente oprimidos, mas encontram outras formas de existir e resistir. Essas figuras, que se repetem em outras nuances e medidas em dezenas de outras obras, de pequenas ou gigantes editoras, por autores prestigiados ou desconhecidos, configuram novas representações na literatura contemporânea brasileira. Parecem perseguir o que também intenta o narrador de *O avesso da pele* logo no início de sua narrativa: “Talvez eu deseje chegar a algum tipo de verdade. Não como um ponto de chegada. Mas como um percurso que vasculhe os ambientes e dê início a um quebra-cabeça” (Tenório, 2020, p. 13).

Esses textos reconhecem o poder da linguagem na ressignificação da opressão, como reflete Audre Lorde em *A transformação do silêncio em linguagem e em ação* (2019). Segundo a filósofa norte-americana, o silêncio se transforma em linguagem para, na sequência, ser ação transformadora. Não é a diferença, adverte ela, que gera a imobilização, mas o silêncio que se forma a partir dessa diferença (Lorde, 2019, p. 55). As memórias insurgentes da ficção atuam, assim, na admissão de uma poesia que não é luxo, já que inaugura novos mundos cheios de futuro:

novas ideias não existem. Há apenas novas formas de fazê-las serem sentidas — de investigar como são sentidas quando vividas às sete da manhã de um domingo, depois do almoço, durante o amor selvagem, na guerra, no parto, velando nossos mortos — enquanto sofremos os velhos anseios, combatemos as velhas advertências e os velhos medos de ficarmos em silêncio, impotentes e sozinhas, enquanto experimentamos novas possibilidades e potências (Lorde, 2019, p. 49).

4.4 TESTEMUNHO E FICÇÃO

Construído pelos testemunhos de Davi Rieseman para uma plateia de endinheirados, como uma palestra com a missão de converter mentes, e para um coro de vozes num hospital

onde morrem pessoas vitimadas por uma pandemia, o mais recente romance de Michel Laub, *Passeio com o gigante*, foi lançado em abril de 2024, menos de quatro anos após *Solução de dois estados*, de outubro de 2020. Interessado na memória, comprovando a recorrência na obra de Laub, o livro reúne uma estratégia inédita na trajetória do autor, visto que recupera trechos, personagens ou acontecimentos de romances anteriores, servindo, assim, como um testemunho da própria produção do escritor. E como na publicação anterior, o trabalho recente se fixa no presente imediato, mesmo que recuse algumas localizações ou nomeações. Os dois romances recentes auxiliam na investigação da noção do testemunho como chave de leitura da literatura contemporânea brasileira.

Alinhado com sua escrita, o título de 2024 apresenta capítulos curtos, alguns de pouco mais de duas linhas, compostos por segmentos numerados a partir de 1 (um), entrecortados, conjugando as narrações que se complementam. *Passeio com o gigante* é um romance breve, de 151 páginas, narrado por duas distintas vozes, ambas oniscientes. Em uma narração, o discurso de Davi Rieseman para uma elite econômica de São Paulo é recuperado (apresentado entre aspas) junto de comentários ou descrições. Na outra, um fantasmagórico coro de vozes judias mortas (de sua mãe à militante comunista Olga Benário), confronta Davi no hospital onde sua esposa morre, resgatando sua trajetória e extraíndo-lhe confissões. O protagonista é um judeu que, nascido numa família pobre, estuda como bolsista numa escola judia onde a mãe é professora e, ali, conhece a esposa e sua família, judeus muito ricos de São Paulo. Na juventude, Davi envolve-se com um organismo que irmana jovens judeus no país, iniciando, então, sua atuação como ativista. Em paralelo, ele é convidado para trabalhar na seguradora do sogro, da qual, anos depois, torna-se diretor. Nessa jornada, ele enriquece e se transforma numa figura influente no meio sionista.

A convivência com a família da esposa, mais especificamente com o Velho Uri, o sogro, faz com que Davi tome contato com a ideia do judaísmo musculoso, de Max Nordau. A teoria defende a presença do judeu pela força, em detrimento dos registros de fragilidade expostos nos cenários opressivos, como ocorre com a Shoah. Nas eleições de 2018, Davi reúne judeus no auditório da seguradora para declarar seu apoio a um candidato à disputa presidencial e pedir doações para a campanha. Eleito, o político é quem conduz o governo durante uma trágica pandemia que afeta diretamente Davi após a morte de sua esposa. Nem assim ele recua de seu apoio. Davi não combate o gigante, como no texto bíblico ao qual o romance faz referência, ainda que sem citá-lo. Davi junta-se ao gigante, com quem passeia. Esse gigante, no romance, expressa tanto o conservadorismo quanto o judaísmo musculoso e a elite econômica. Ainda, o

gigante pode ser o próprio coro de vozes judias. Numa passagem na qual o personagem é questionado sobre seus pedidos de recursos na eleição, o coro define uma face desse gigante:

O gigante no ringue: em países ricos há leis, impostos que são fáceis de abater, e não há milionário que não seja também patrono de algum museu, orquestra, faculdade. Já na América Latina não existe essa tradição: é preciso gastar mais saliva, penar mais para convencer os patronos a sentar num auditório e enfiar a mão no bolso... Desde a época do Tov, Davi. Foi ali que você começou a fazer os apelos (Laub, 2024, p. 36).

O gigante, que no texto do cristianismo expressa o inimigo, no romance é a companhia (incômoda, no caso do coro de fantasmas) ou mesmo o reflexo. O romance, em diferentes momentos, faz alusão a passagens do noticiário brasileiro. As eleições de 2018 no Brasil, com o avanço (e vitória) do projeto da extrema direita só não estão nomeadas como tal, numa fuga de Laub pela literalidade total. Em relação aos romances anteriores, *Passeio com o gigante* é o trabalho em que mais personagens reais são citados, do boxeador Benny Leonard, inspiração para o sogro e nome de sua seguradora e do instituto que Davi cria, até o militante extremista Yigal Amir, assassino do primeiro-ministro israelense Yitzhak Rabin, em 1995, defendido pelo sogro diante do silêncio apoiador do genro. O autor não nomeia o presidente do Brasil eleito em 2018, mas vocaliza parte do movimento que o elege. Em seu discurso na seguradora, Davi ecoa o radicalismo:

Eu vim aqui hoje, meus amigos judeus do Brasil, porque estamos vivendo um momento decisivo. Eu vi isso acontecer no Paraguai, com a presença da Al-Qaeda na fronteira. Eu vi acontecer na Argentina, com o dedo do Irã no atentado da Amia. O nome novo do antissemitismo, vocês sabem, é antissionismo. E o nome novo do antissionismo é uma legião de fachadas. Câmara de Comércio Árabe-Brasileira. Embaixada do Estado da Palestina. Fórum Social Mundial. Foro de São Paulo (Laub, 2024, p. 46).

Também estão expressas práticas daquele período, como a viralização de notícias falsas, instrumento contratado por Davi em apoio à campanha de seu candidato. Para tal, a narrativa não usa o popularizado termo *fake news*. Da mesma forma faz com a pandemia. O surto está configurado nas práticas do hospital, da internação de Lia, esposa de Davi, e em sua morte. No texto, a mulher morre sufocada, como tantos outros, e seu velório é feito com o caixão fechado e o marido utilizando uma máscara, tal qual vivenciado na pandemia de Covid. Pontua o narrador, configurando a amplitude do surto: “Muita gente viveu os mesmos anos que Davi depois do discurso. Alguns perderam familiares, outros ouviram histórias e piadas sobre as perdas que se acumularam” (Laub, 2024, p. 95).

Na passagem na qual a narrativa denuncia a catastrófica condução do governo em relação à doença que vitimou Lia e muitos outros brasileiros, uma cena que circulou o país é transposta para a ficção, ainda sem nomear o presidente que a criou no campo do vivido: “naquela transmissão de internet foi diferente: alguém falou sobre as pessoas que estavam morrendo no hospital, e então o líder riu fazendo o som de alguém sem ar” (Laub, 2024, p. 93-94). O texto faz referência direta à *live* na qual o então presidente Jair Bolsonaro simula um sufocamento para, jocosamente, interpretar como morriam as pessoas vitimadas pela Covid. Num tom quase filosófico, o narrador questiona sobre a cena, indicando outras práticas da extrema direita comuns naquele momento, como a indicação de remédios ineficazes e o atraso na compra de vacinas:

Como uma gargalhada em cima de mortos tem início? Talvez quando um governo a favor da morte se torna responsável por cuidar da vida. Talvez porque o cuidado vira uma extensão da burocracia. E então a miudeza burocrática, os papéis que servem para comprar remédios falsos, e atrasar a compra de vacinas e respiradores, e fazer propaganda contra médicos e enfermeiros que lutam contra uma doença desconhecida e fatal, finalmente se volta contra aquilo que você foi a vida inteira (Laub, 2024, p. 95).

O que o texto ficcional expõe está presente no noticiário brasileiro do período da pandemia, está registrado e integra a memória do país. Dessa forma, a estratégia utilizada pela narrativa é a da *presentificação*, reforçada por diferentes outras cenas e mesmo pela opção de situar o embate entre o personagem Davi e o coro fantasmagórico em 2024, ano no qual a obra é publicada, num imediatismo frequente na produção de Laub e na literatura contemporânea brasileira.

Pela primeira vez em sua bibliografia, o autor retoma um personagem. O pastor Duílio, de *Solução de dois estados* (2020), torna-se amigo de Davi e parceiro no projeto de ascensão do conservadorismo. Sócio de Alexandre, o irmão entrevistado no trabalho anterior, Duílio, é quem atua na concretização da rede de academias voltadas para evangélicos na periferia de São Paulo. Em outra passagem, ao contar para a plateia de judeus sobre a infância, Davi cita um caso que é central em *Diário da queda* (2011), o tombo que o protagonista ajuda a dar no colega João, em seu aniversário: “Em todo colégio existe isso, alguém que é cuspidado, e enterrado na areia, e jogado para cima até se machucar na própria festa de aniversário” (2024, p. 110).

Entretanto, a retomada de seus romances se dá ainda mais pela discursividade. *Passeio com o gigante* avança na reflexão sobre o ser político na sociedade contemporânea, já presente em *Música anterior* (2001), com a problematização da imparcialidade jurídica, e essencial em

Solução de dois estados (2020), sobre a impossibilidade de alguns diálogos. No recente romance, a noção de continuidade histórica e de coerência dos sujeitos é fortemente tensionada. Se na obra anterior a complexidade humana desconstrói o maniqueísmo, agora, acresce-se a isso a possibilidade de que os sujeitos se contradigam, revertendo posições e atuações. Davi, em confronto com o coro, reconhece: “Segundo vocês do coro, eu esqueci que quem esteve no lugar da vítima deve sempre procurar o lugar da vítima. E esse lugar é sempre claro, e quem não enxerga está ao lado dos torturadores e assassinos” (Laub, 2024, p. 98). A perspectiva da ausência de solução permanece, numa obra igualmente aberta e, de certa maneira, pessimista, que testemunha o presente brasileiro observando a ascensão dos discursos radicalizados e polarizados, que, por sua vez, configuram uma sociedade em permanente crise.

Para Márcio Seligman-Silva, a literatura pode ser uma ferramenta para a costura e descostura da subjetividade do indivíduo com o mundo, dando forma a ele, mais do que representando-o ou imitando-o. Interessado na literatura de testemunho que opera na construção discursiva após o trauma, o professor e pesquisador assegura que o “limite entre a ficção e a ‘realidade’ não pode ser delimitado. E o testemunho justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no ‘real’ para apresentá-lo. Mesmo que para isso ele precise da literatura” (Seligman-Silva, 2017, p. 375). Sua perspectiva de testemunho, no entanto, pressupõe a ideia de narrativa criada por um sobrevivente que necessita reformular sua experiência na linguagem, transcendendo a verossimilhança. Alerta, ainda, que “a imaginação não deve ser confundida com a ‘imagem’: o que conta é a capacidade de criar imagens, comparações e sobretudo de evocar o que não pode ser diretamente apresentado e muito menos representado” (Seligman-Silva, 2017, p. 380).

Seligman-Silva sugere uma distinção entre invenção e construção do “real” nessa conceituação do testemunho restrita a um indivíduo atravessado pela catástrofe. Beatriz Sarlo converge nessa acepção, alargando a noção de trauma, enfocando os discursos das vítimas das ditaduras latino-americanas realizados em primeira pessoa ou em terceira pessoa no discurso indireto livre. Observa Sarlo, advertindo ser o testemunho um discurso: “qualquer relato de experiência é interpretável” (2007, p. 61). Esse testemunho, no entanto, não é prevalente, não é mais verdadeiro que outras narrativas e está sujeito ao presente da enunciação, uma condição dessa rememoração. É a atualidade que possibilita a produção dessa narrativa. Escreve a teórica argentina:

O discurso da memória, transformado em testemunho, tem a ambição da autodefesa; quer persuadir o interlocutor presente e assegurar-se uma posição

no futuro; justamente por isso também é atribuído a ele um efeito reparador da subjetividade. É esse aspecto que salientam as apologias do testemunho como ‘cura’ de identidades em perigo (Sarlo, 2007, p. 51).

Na pós-modernidade, com a afirmação das identidades por meio das diferenças e das especificidades, sugere Linda Hutcheon (1988, p. 147) que a ficção pode reescrever ou reapresentar o passado revelando-o ao presente e impedindo-o de ser conclusivo e teleológico. O testemunho, portanto, atua pela reinserção dessas identidades não apenas no passado, como também, e principalmente, no presente. E isso pode ser feito, como pontua Rancière (2021, p.116), pelo lembrar e, essencialmente, pelo esquecer. Na ficção pode residir o testemunho da construção e da destruição humana sem que essa seja a narrativa da superfície. Na literatura pós-autônoma de Josefina Ludmer estão esses textos que atravessam a fronteira do “real” e do ficcional, permanecendo dentro e fora dos dois limites, irrompendo classificações, produzindo o presente e interferindo no cotidiano. Nesse contexto, o testemunho atua como um produto em estreito diálogo com a sociedade contemporânea, refletindo-a. Para Ludmer, trata-se de

uma realidade que não quer ser representada, porque já é pura representação; uma urdidura de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito, que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático (Ludmer, 2010, p. 129).

Sendo assim, consideramos que se torna possível ler a literatura contemporânea brasileira pela chave do testemunho. Operando nas vias da ficção, *Solução de dois estados*, de Laub, comporta-se como um testemunho da polarização social ampliada no Brasil da segunda década do século XXI, diante da ascensão da extrema direita, do conservadorismo, das radicalizações partidárias, ideológicas e artísticas e dos discursos de ódio. Também há um testemunho acerca do funcionamento dessa sociedade, com suas divisões e práticas. Esse testemunho se expressa em dois distintos modos de vida (de Alexandre e Raquel). Por sua vez, *Passeio com o gigante* testemunha o extremismo de direita no Brasil recente, com seus apoios e ideologias, enfocando a comunidade judaica em suas muitas contradições.

De forma semelhante, *O céu para os bastardos*, de Lilia Guerra, testemunha a existência da mulher negra, periférica e trabalhadora doméstica na periferia das grandes cidades brasileiras hoje. *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório, testemunha a impossibilidade de ascensão social do negro da classe média urbana, que permanece marginalizado por seu tom de pele. *A palavra que resta*, de Stênio Gardel, testemunha a homossexualidade sertaneja em seu doloroso processo de descoberta e aceitação, além da importância da linguagem na inserção social.

Marrom e amarelo, de Paulo Scott, testemunha as políticas afirmativas como ferramentas de uma reparação que transforma o presente e o futuro das famílias, da divisão social do trabalho e das subjetividades. Por fim, considerando os romances contemporâneos citados neste trabalho, *Os supridores*, de José Falero, testemunha a vida na periferia com seus desejos e potencialidades, bem como a questão da criminalização das drogas na manutenção da marginalização dos favelados e a desumanização do trabalhador brasileiro. Juntas, essas obras testemunham o Brasil contemporâneo, com outras temáticas, com foco para além do centro, e com outras autorias e linguagens, para além do cânone.

Nesses contextos, encontramos outros traumas que, de outras formas e com outras repercussões, também marcaram e marcam populações. Consideramos, portanto, a utilização do termo testemunho sem desconsiderar o trauma, mas expandindo tal conceito na contemporaneidade brasileira. É traumática a polarização política no Brasil recente, assim como foi traumática a condução da pandemia de Covid pelo Estado brasileiro, e é traumática a violência policial contra a população negra e periférica no país, ou a estigmatização da população LGBTQIA+. Os testemunhos dessa literatura contemporânea brasileira comportam traumas distintos, numa afirmação dessas identidades que se fortalecem e são reivindicadas na pós-modernidade.

Utilizando-se da metáfora de um aparelho que registra abalos, Júlio Pimentel Pinto advoga por essa ficção em sua potencialidade testemunhal, observando seu caráter literário:

a literatura pode ser, sim, um sismógrafo acurado, inclusive para a história: graças à sua liberdade criativa e ao amplo aparato de recursos estéticos e de linguagem, ela pode perceber com agilidade o que outras narrativas demoram mais a notar. Resta, entretanto, que nós, historiadores-leitores, jamais ignoremos a dimensão estética da ficção; que jamais desconsideremos o trabalho em si da escrita: se a ficção tem algo a nos dizer sobre o passado, isso deve ser buscado menos em seu caráter de suposto revelador imediato de um contexto, menos nas informações “históricas” que o texto literário nos oferece — e que, evidentemente, não são dignas de confiança plena — e mais em elementos discretos ou associados ao trabalho em si de construção de texto, ao contexto cognitivo — e aqui o adjetivo reinventa o substantivo — que o permitiu (Pinto, 2024, p. 30-31).

Em consonância, Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 41) destaca que o caráter literário da escrita da história incorpora o ficcional, visto que é produto de um sujeito, com sua identidade e todas as suas especificidades, e fruto de algum esquecimento. O testemunho, ressalta Seligmann-Silva, se dá *après-coup*, ou seja, em retrospectiva: “ele só existe numa ‘dupla’ temporalidade, ele ‘se dá’ de modo sempre ‘retardado’ e nunca definitivo. Esse espaço entre o

texto e a leitura não deve nos iludir quanto à existência de um texto original estanque: o ‘original’ é uma somatória de textos” (Selligman-Silva, 1998, p. 9). Nessa perspectiva, Schollhammer (2012) propõe o conceito de “realismo traumático” de Hal Foster para a produção que atua com o real irrepresentável, traumático, repetindo-o com o objetivo de atingir o leitor afetivamente. A sugestão ganha sentido na leitura de *Passeio com o gigante* e sua repetição de cenas presentes no noticiário e registradas na memória coletiva como traumas sociais do país. Também é plena de sentido na repetição de discursos dos personagens de *Solução de dois estados* que, por sua vez, leva ao extremo a ideia de repetição, reproduzindo o real no interior da narrativa, em muitos outros textos.

Retomando o barthesiano “efeito de real”, Schollhammer observa que tais textos se apresentam como um índice dentro da escrita simbólica, daí o que nomeia como realismo indicial, marca dessa produção contemporânea brasileira. Conforme a análise de Schollhammer (2012, p. 139), torna-se possível concluir que a inserção de textos outros (como o roteiro de um programa televisivo) em *Solução de dois estados*, e de nomes de personalidades conhecidas em *Passeio com o gigante*, atuam como índices representativos de contextualidade, desequilibrando “a relação entre ficção e documento”, passando de uma descrição para uma performance. Adverte o professor e pesquisador:

Entre o índice, que traz para dentro da escrita a marca da realidade como evidência e testemunho, e a performance, que converte a recepção em intervenção poética sobre o mundo, a procura da literatura é dos efeitos e afetos que marcam as interseções dos nossos corpos na realidade da qual todos somos parte (Schollhammer, 2012, p. 143).

Essa literatura contemporânea brasileira que se faz testemunho atua pela memória do presente. Observa Susana Scramim (2007, p. 30) que, no entanto, essa literatura do presente não deve ser memória a ser cultuada, mas vivida, a fim de que não feche a passagem que permite a relação entre arte e pensamento. Essa literatura do presente é essencialmente política e vai além do cânone, dos movimentos ou escolas literárias, de um conceito hermético do que é ou não literário. Em *Solução de dois estados*, Raquel, a irmã, parece ecoar tal reflexão ao defender a própria expressão artística (a performance, tal qual a literatura performática da qual o romance pode ser lido como expoente) como resposta para a sociedade, como sua maneira de intervir, rejeitando uma expressão que aliene o presente, mas que faça dele seu motor:

Eu não vou subir num palco de hotel e dar um discurso poético sobre isso. A realidade está na minha frente, na frente da plateia, essa gente muito ciosa do

problema grave da violência brasileira, de todos os outros problemas graves do mundo, então quem sabe está na hora de tomar uma atitude. A plateia vê os milicianos em todo lugar, não precisam ser só os milicianos do Império, o país virou uma federação de milicianos que ameaçam as pessoas, o futuro dos filhos dessas pessoas, e como resposta essa gente quer poesia num seminário de hotel de luxo? (Laub, 2020, p. 238-239).

Como muitas das obras dessa literatura contemporânea brasileira, que sem serem memorialistas constroem a memória do presente do país, *Solução de dois estados* não oferece um discurso poético num seminário de hotel de luxo. Seu compromisso é outro e dialoga com a definição de Sarlo (2007, p. 119) sobre a literatura, que “não dissolve todos os problemas colocados, nem pode explicá-los, mas nela um narrador sempre pensa de fora da experiência, como se os humanos pudessem se apoderar do pesadelo, e não apenas sofrê-lo”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Eu podia viver sem a Mãe (todos vivemos, mais cedo ou mais tarde); mas a vida que me restava seria infalivelmente e até o fim inqualificável."
(Barthes, 2022, p. 69)

Entro na casa 894 da Rua São Mateus. Lembro. O corredor longo e escuro é o que de mais vivo guardo. Muito extenso, ele começa na cozinha, com sua mesa retangular para seis lugares e acabamento em fórmica cinza claro, e termina na sala, igualmente ampla, com dois ambientes. A sala possui duas janelas que dão diretamente para a rua. São janelas grandes em madeira e pintadas de branco. As frestas da janela guardam permanentemente o pó escuro da rua com seu movimento frenético. Certamente, a poeira sujava a sala, daí os sofás terem estofado cinza, com flores pretas. Dois sofás formando um “L” e uma pequena mesa ao centro configuravam a área de estar. Ao lado, ainda na sala, uma estante preservava o toca-discos, vários LPs e uma TV. Adentrando o corredor, três portas à esquerda. Na primeira, está o quarto de minha avó, com uma cama de viúva e um grande guarda-roupa de madeira escura, como a cama, colada à janela, que já não trancava. Minha avó dividia um pregador de roupa e espetava uma das partes numa das folhas da janela. Estava trancado e não havia bandido que enfrentasse aquela gambiarra e minha superavó. Seguindo pelo corredor, encontro a segunda porta, com acesso para o quarto de minha mãe, com um beliche. Era beliche? Com duas camas para eu e ela dormirmos. Mas eu dormia no canto de minha avó. No quarto de minha mãe, todos os móveis eram claros, feitos em pinus. Não havia guarda-roupas, mas duas cômodas. Continuando, não encontramos uma porta, mas uma abertura fechada por uma cortina. No quarto de minha tia, havia uma cama e um sofá, uma TV, além de um guarda-roupas. Do banheiro, não me lembro. A entrada era pela cozinha? Qual era a cor das louças? E o azulejo? Também não me recorro do piso da cozinha, apenas da tábua corrida dos quartos e do corredor. Da cor das paredes não esqueço: branco com os rodapés em cimento pintados de cinza. Saindo da cozinha, descemos três lances de escada e chegamos ao ateliê de minha avó, onde nas paredes está uma faixa de madeira com parafusos nos quais ela pendurava moldes, muitos moldes, ou cabides com peças cortadas. Ali também estão prateleiras próximas do teto com tecidos dobrados e carretéis de linha. Encostado na parede, está um sofá antigo, em couro branco. Ao centro, uma agigantada mesa de madeira marrom. Sobre ela minha avó passava horas recortando e montando tecidos. Em um dos lados, estão suas máquinas, duas ou três. No canto à direita, uma pequena janela quadrada oferece vista para o quintal, com alguns pés de fruta. Ao lado, à esquerda, temos a porta que dá para um corredor estreito que acessa a rua (subindo,

à esquerda) ou o quintal (descendo, à direita). Nesse ateliê também há uma pia e a máquina de lavar roupas. No ateliê, o chão é de cimento com cera vermelha. O teto, de telha. Ali passávamos a maior parte do tempo. Lembro de ouvir tarde da noite as máquinas funcionando. Aquele som ecoava pela casa, passava pela cozinha, seguia pelo corredor e adentrava os quartos. O barulho da máquina de costura embalava nosso sono e costurava nossos sonhos.

Retorno à casa 894 da Rua São Mateus. É junho de 2024. Desde que nos mudamos dali, na segunda metade dos anos 1990, nunca mais voltei. Pego as chaves numa imobiliária e finjo ser um interessado no aluguel do imóvel. Regresso à casa da memória para reinscrevê-la em meu presente, com outras marcas. Abro o portão e, antes de destrancar a porta, piso em folhetos antigos e numa camada espessa de poeira. A porta principal é cinza. Quando acesso a sala, me assusto: é minúscula. A casa na qual adentro é muito diminuta. Com muita dificuldade, caberiam naquela sala dois sofás pequenos e uma estante. Nada mais. O corredor é estreito. Por ele não passam duas pessoas. Apenas treze passos separam a cozinha da sala. Os quartos não ultrapassam seis metros quadrados. São apenas dois quartos. O terceiro, que era o de minha tia, na verdade é uma sala que fechávamos com uma guarda-roupa e uma cortina. Na cozinha os eletrodomésticos e uma mesa não concorrem. Certamente, o fogão e a geladeira ficavam em outro espaço, do qual já não me recordo. O banheiro e a cozinha compartilham o mesmo piso, que imagino terem sido colocados numa reforma recente. São cinza e muito simples, como toda a casa. As portas e janelas são muito simples, pintadas em cinza. As paredes, muito ásperas, são brancas, ainda. Saindo da cozinha e descendo três lances de escada encontro o ateliê, bem menor do que o da memória. O pé-direito é muito baixo e um forro em PVC separa o espaço e o telhado de amianto. O tanque permanece ali, mas o piso foi alterado com a fixação da mesma cerâmica da cozinha e do banheiro. Não existe a janela de minhas lembranças, mas um basculante no lado esquerdo, mesmo lado onde fica um elevador de alvenaria que, certamente, minha avó usava para passar roupa. O ateliê possui uma porta na parte inferior direita (onde eu recordava uma janelinha). No cômodo esquecido imagino que ficavam o fogão e a geladeira. No ateliê mal cabia a mesa agigantada de minha avó. Saindo dali encontro o beco que ladeia toda a casa e para onde se abrem as janelas. Ele é mais largo. Fecho os olhos e vejo a Samanta, nossa cadela vira-lata caramelo correndo. Abro os olhos e sigo para o quintal, para o pequenino quintal todo cimentado e murado, com uma parreira de chuchu tomando todo solo, num cenário de descuido absoluto. Não há qualquer vista, apenas o céu azul sem nenhuma nuvem e os prédios a sufocar aquela miúda e resistente casinha. Imagino minha família naquela casa minúscula, gigante em minhas memórias. Revolvo o passado que sequer vivi e do qual sinto saudades. Penso em Lázaro, o porteiro que saiu do prédio ao lado, visível do quintal, para

chamar minha mãe, ou minha tia, ou minha avó, para contar do moço que havia sido encontrado morto na igreja. Reviso a distância da igreja até a casa, da casa até o apartamento de meus avós paternos, da casa até os vizinhos que comentavam sobre nosso trauma, da casa até a minha casa hoje, há pouco mais de um quilômetro dali e para onde retorno com a emoção de saber que construímos outro forte.

Existem duas casas 894 na Rua São Mateus. Nenhuma delas é prevalente e as narrativas de ambas são ficcionais. Uma por seu gigantismo aos olhos da criança que não mais existe. Outra pela conjugação do que era com o diminuto espaço que vejo, no qual faço caber tudo de que recordo, numa reconstrução já impossível. As casas são distintas, como a fotografia do jardim de inverno vista por Roland Barthes ao regressar ao arquivo materno. No registro da infância da mãe, Barthes encontra a mulher com a qual conviveu a maior parte de sua vida. Uma imagem justa, na qual reencontra tanto a mulher que o cuidou quanto a que foi cuidada por ele, inocente e doce, bondosa, sobretudo. A fotografia marcada pela passagem do tempo irreduzível evoca o que foi perdido, revolve o luto e ativa a dor. Para Barthes, o luto não apaga a dor.

O Tempo elimina a emoção da perda (não choro), isso é tudo. Quanto ao resto, tudo permaneceu imóvel. Pois o que perdi não é uma Figura (a Mãe), mas um ser; e não um ser, mas uma *qualidade* (uma alma); a não a indispensável, mas a insubstituível. Eu podia viver sem a Mãe (todos vivemos, mais cedo ou mais tarde); mas a vida que me restava seria infalivelmente e até o fim *inqualificável* (sem qualidade) (Barthes, 2022, p. 69).

A ausência de um pai, a ausência de meu pai, é igualmente inqualificável, pois fraturada. E não temos, para isso, a fotografia do jardim de inverno. Olho a imagem de meu pai na beira de um rio em Tefé, certamente datada do início dos anos 1980, e vejo um jovem na beira de um rio. O cenário me informa: um rio. As roupas me informam: certamente anos 1970 ou 1980. Seus gestos me informam: fumante, já que carrega um cigarro na ponta dos dedos, magro e baixo. Nada mais. Não retomo sentimentos ou momentos que compartilhamos. O “referente fotográfico”, que, segundo Barthes, configura o retratado objetivamente pela imagem, para mim, é o mesmo referente para um desconhecido que encontro atravessando a rua. É o mesmo referente para minha filha. Não é o mesmo para minha mãe, que talvez emoldurasse outra fotografia, ou para minha avó paterna, que talvez escolhesse emoldurar um bilhete amoroso. Em comum, partilhamos a qualidade do que nos resta diante dessa ausência.

De mãos dadas com minha filha, na perspectiva daqueles que testemunharam o abalo do sismo, mas não viram a onda engolir casas e gentes, carrego o trauma, o incontornável

trauma que nos faz, diante do silêncio, criar uma narrativa com a qual é possível seguir. A névoa. Uma ficção. Uma ficção que é memória, sem deixar de ser ficção. Uma memória que é ficção, sem deixar de ser memória. A literatura contemporânea brasileira reúne romances que, nas vias da ficção, atuam pela memória do presente. Neste trabalho nos propomos a refletir sobre essas produções utilizando como paradigma a obra *Solução de dois estados*, publicada em 2020 pelo escritor Michel Laub. A narrativa não apenas emula a construção da memória, como formula um fragmento dela.

Compreendendo a memória como uma múltipla e heterogênea composição, que vacila no tempo e no espaço, considerando diferentes fontes, reconhecemos o papel da ficção nessa empreitada. A obra ficcional, sem filiação direta com a realidade, pode operar pelo registro de um estado das coisas, de um clima, de um modo de fala e comportamento, de um período político, de uma forma de vida, de uma sociedade. E a memória, cujo funcionamento se assemelha ao de um coro com distintas vozes, considera esses fragmentos tal qual comporta os relatos individuais e coletivos. Nesse anseio de lembrar, também se torna dado o que foi esquecido. E a ficção pode corroborar os apagamentos — ainda que denunciando-os — como pode combatê-los. Resgatando Beatriz Sarlo, reconhecemos o caráter discursivo da memória, num tempo em que, segundo Andreas Huyssen, tudo faz para lembrar e esquecer. A pós-modernidade coloca na centralidade a questão da memória.

Solução de dois estados baseia-se na narrativa de dois irmãos cujas memórias são distintas, assim como suas trajetórias. Alexandre e Raquel são entrevistados por uma cineasta alemã que deseja fazer memória (elaborando um documentário) sobre a gênese dos discursos de ódio. Para isso, ela confronta os irmãos sobre o momento em que Raquel é agredida por um homem que preserva relação com Alexandre e sobre o passado de ambos, que, por sua vez, também auxiliam na narração do Brasil desde os anos 1990. Marcados pelo ressentimento, os relatos denunciam visões de mundo conflitantes, exemplares numa sociedade polarizada. O texto de Laub reproduz características fundamentais da memória, como a fragmentação e a instabilidade, além de se utilizar da linguagem documental, reconhecidamente alinhada com a perspectiva da construção memorialística.

Reunindo tanto as transcrições das entrevistas dos irmãos, com suas marcas de oralidade, quanto trechos de textos outros, alguns verificáveis na realidade, como o fragmento de um programa de TV, o texto se configura como um “fruto estranho”, conceito desenvolvido por Florência Garramuño para produções que buscam a inespecificidade, rompendo os limites das classificações. Marca de uma atualidade, esse atributo dialoga, na literatura brasileira contemporânea, com o conceito de *presentificação*, trabalhado por Beatriz Resende e discutido

por Karl Erik Schollhammer. As obras contemporâneas compartilham da urgência do presente, de apresentar e debater o hoje, resultando, assim, numa nova expressão da tradição realista, configurando uma nova prática ainda bastante interessada pelo real.

Conformando um novo cenário, a literatura contemporânea brasileira enfrenta transformações profundas nas últimas décadas e, principalmente, nos últimos anos. Pressentidas por estudos fundamentais, como os de Resende e Schollhammer, essas alterações dizem respeito não apenas à linguagem, mas às questões de autoria e de mercado. A diversidade ausente no retrato elaborado por Regina Dalcastagnè, ao pontuar recorrências e permanências na literatura brasileira na virada do século XX para o XXI, dá lugar às memórias insurgentes. Considerando a conceituação de “testemunho” investigada por Márcio Seligmann-Silva, que demarca o trauma como norteador dessas narrativas, torna-se possível reconhecer na produção contemporânea, com sua urgência pelo presente e seu desejo por fazer dele memória, sua capacidade de testemunhar o hoje.

Não se trata de uma escrita comprometida com a memória, memorialista por excelência. Essa não é sua finalidade, mas sua potencialidade. Daí a recusa por classificações ligadas ao campo do memorialismo, como a autoficção, que focalizam aspectos biográficos em detrimento do ficcional. Ainda que muitas obras de autoficção possam ser identificadas nessa produção contemporânea, interessa-nos a observação da ficção em sua capacidade de produção de memória, mesmo que distanciada dos fatos e dados. O presente trabalho investiga essa produção contemporânea brasileira em seu tensionamento da linguagem, numa escrita que parte de muitos e diversos traumas, da desumanização da periferia ao racismo cotidiano, das violências de gênero ao silenciamento dos marginalizados, das guerras urbanas de todo dia à polarização política, como em *Solução de dois estados*.

Esses textos testemunham um presente marcado por traumas do subdesenvolvimento, do Terceiro Mundo, do Sul Global, que irrompem na ficção na confirmação do que aponta Sarlo acerca de algumas narrativas que, dado o trauma, conseguem existir apenas no espaço ficcional. Assim, diante do incontornável de minha existência, num semelhante exercício de linguagem, ergui minhas próprias memórias, essencialmente ficcionais. Ainda que escritas em primeira pessoa, essencialmente ficcionais. Ainda que centralizando minha existência, essencialmente ficcionais. Ainda que ficcionais, memórias e testemunhos. Meus testemunhos.

REFERÊNCIAS

- ADOLESCENTE é espancado e preso nu em poste no flamengo, no Rio. *G1 Rio*, Rio de Janeiro, 03 fev. 2014. Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/02/adolescente-e-espancado-e-presos-no-poste-no-flamengo-no-rio.html> Acesso em: 20 mar. 2024.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaio sobre autoficção*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ; Vinhedo: Horizonte, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- FALERO, José. *Os supridores*. São Paulo: Todavia, 2020.
- FARIAS, Tom. Marielle Franco foi calada a tiro para ser impedida de mudar o mundo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 mar. 2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/tom-farias/2024/03/marielle-franco-foi-calada-a-tiro-para-ser-impedida-de-mudar-o-mundo.shtml>. Acesso em: 27 mar. 2024.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Novos realismos, novos ilusionismos. In: MARGATO, Izabel et al. *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- FLIP. *Fip 2022: O que deixaram para adiante, com Ladee Hubbard e Geovani Martins*. YouTube, 25 de novembro de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/PSvoEnNoK-M?si=d6n2mJjwvwyTbgok>. Acesso em: 29 de abril de 2024.
- FONSECA, Mauro. *Entre o aborto e o parto: uma antologia*. Juiz de Fora: Funalfa, 2015.
- FREUD, Sigmund. *Sobre lembranças encobridoras*. Tradução: André Carone. São Paulo: Unifesp, 2020. Disponível em: https://filosofia.unifesp.br/images/LEMBRAN%C3%87AS_ENCOBRIDORAS_Trad._A._Carone.pdf. Acesso em: 10 de setembro de 2023.

GABRIEL, Ruan de Sousa. Mais diversidade: como a literatura brasileira mudou desde antologia de melhores autores, de 2012. *O Globo*, São Paulo, 23 de julho de 2022. Cultura, Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2022/07/mais-diversidade-como-a-literatura-brasileira-mudou-desde-antologia-de-melhores-autores-de-2012.ghtml>. Acesso em: 29 de abril de 2024.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GALDO, Rafael. Desde 2018, mais de 7800 pessoas morreram devido a intervenções de agentes do Estado no Rio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 ago. 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/noticia/2023/08/03/desde-2018-mais-de-7800-pessoas-morreram-devido-a-intervencoes-de-agentes-do-estado-no-rio.ghtml> Acesso em: 20 mar. 2024.

GARDEL, Stênio. *A palavra que resta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GUERRA, Lilia. *O céu para os bastardos*. São Paulo: Todavia, 2023.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Laurent Léon Schaffer. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HAN, Byung-Chul. *A crise da narração*. Tradução: Daniel Guilhermino. Petrópolis: Vozes, 2023.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1991.

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

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação — Episódios de racismo cotidiano*. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAUB, Michel. *A maçã envenenada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LAUB, Michel. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LAUB, Michel. *Longe da água*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LAUB, Michel. *Música anterior*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LAUB, Michel. *O gato diz adeus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

- LAUB, Michel. *O segundo tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LAUB, Michel. *O tribunal de quinta-feira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LAUB, Michel. *Passeio com o gigante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- LAUB, Michel. *Solução de dois estados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução: Bernardo Leitão [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- LEVY, Tatiana Salém. *Vista Chinesa*. São Paulo: Todavia, 2021.
- LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. *Sopro: Panfleto Político-Cultural*, Desterro, n. 20, p. 1-6, 2010. Tradução: Héctor Abad Faciolince. Disponível em: www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf. Acesso em: 27 de maio de 2024.
- MARGATO Izabel. Realismo, ou a arte de criar mundos. In: MARGATO, Izabel et al. *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- MARTINS, Geovani. *Via Ápia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- MENDONÇA, Heloisa. Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. *El País Brasil*, São Paulo, 13 set. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html. Acesso em: 20 mar. 2024.
- MENESES, A. B. de. *Memória e Ficção*. Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura, Campinas, SP, v. 2, n. 2, p. 9–15, 2006. DOI: 10.20396/resgate.v2i3.8645476. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645476>. Acesso em: 3 set. 2023.
- PITA, António Pedro. O neo-realismo entre a realidade e o real. In: MARGATO, Izabel et al. *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- PINTO, Júlio Pimentel Pinto. *Sobre literatura e história: como a ficção constrói a experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. Tradução: Dora Rocha Flaksman. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.
- RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. Tradução: Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos – expressões da literatura no século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra /FBN, 2008.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Rejane Cristina. Trauma, memória e latência em Diário da queda, de Michel Laub. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 26, p. 118-134, 2018. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/382>. Acesso em: 27 de maio de 2024.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: Ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado — cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Do efeito ao afeto: os caminhos do realismo performático. In: MARGATO, Izabel et al. *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.

SCOTT, Paulo. *Marrom e amarelo*. São Paulo: Alfaguara, 2019.

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2017.

SILVA, Carlos Wender Sousa. *A literatura como ferramenta estética e ética diante de realidades antidemocráticas e distópicas*. 2021. 228f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TENÓRIO, Jeferson. *O avesso da pele*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.