
ESPAÇO NEGATIVO – INTIMIDADE, MEMÓRIA E HISTÓRIA EM DOIS ROMANCES BRASILEIROS RECENTES

Negative space – Intimacy, memory and history
in two recent Brazilian novels

Andrea Saad Hossne¹

RESUMO: o artigo comenta dois romances brasileiros recentes, *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva, e *A Resistência*, de Julián Fuks, ambos publicados em 2015, tendo em vista os modos como em cada um deles o contexto ditatorial recente se entretrece com a dimensão íntima e com o trauma familiar, conjugando Memória, História e Narrativa. Ainda que apresentem pontos em comum com outras obras brasileiras contemporâneas às voltas com a mesma matéria histórica, formalizam-na, a meu ver, de maneiras distintas e próprias, na aproximação com a fotografia (da qual extraio o conceito de “espaço negativo”) e no diálogo com o “Récit de Filiation” (“Narrativa de Filiação”), noção proposta por Dominique Viart, a partir da literatura francesa contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; Trauma histórico; Fotografia; Récit de filiation.

ABSTRACT: This paper is a critical commentary about two recent Brazilian novels published in 2015: *Ainda estou aqui*, by Marcelo Rubens Paiva, and *A Resistência*, by Julián Fuks, regarding how in each one of them the dictatorial context intertwines intimacy and family trauma, combining Memory, History and Narrative. Despite the common ground with other contemporary Brazilian works on the same historical subject, I think they have a different way to shape it, resorting to photography (the field from which I borrow the concept of “negative space”) and the notion of “Récit de Filiation”, proposed by Dominique Viart, based on contemporary French literature.

KEYWORDS: Memory; Historical trauma; Photography; Récit de Filiation

Il nous a fallu inventorier, en même temps que les rythmes de la mémoire, les modes de présence du passé en nous, la façon dont les passés habitent le présent, et non plus simplement la façon dont le présent fait usage des passés.

Robin, *La mémoire saturée*, p. 220)

¹ Professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. E-mail: andreahossne@usp.br.

*[...] a foto do ser desaparecido vem me tocar
como os raios retardados de uma estrela.*

Barthes, *A câmara clara*, p. 121

*As imagens que mobilizam a consciência estão
sempre ligadas a determinada situação histórica.
Sem uma visão política, as fotos dos matadouros
da história serão, muito provavelmente,
experimentadas apenas como irrealis ou como
um choque emocional desorientador.*

Sontag, *Sobre fotografia*

Um terreno em que fios da intimidade e da História recente se encontram, seja nos embaralhamentos e nós, seja no entretecer de imagens, pode ser vislumbrado a partir dos excertos em epígrafe, mesmo que oriundos de autores que percorrem de jeitos diversos caminhos de latitudes outras que não a do Brasil e da América Latina, como o farão os dois escritores em foco no presente texto. Memória, imagem (registro e construção), intimidade e sociedade transitam na tentativa de uma formalização própria e compreensiva da matéria traumática da história recente, brasileira e argentina.²

Num amplo espectro de abordagens contemporâneas dessa História, surgem textos como os de Bonassi e Terron,³ nos quais a formalização dessa matéria eivada de memória íntima vem com a marca do que os anos de formação (infância) sob o evento histórico traumático da ditadura deixa; ou emergem outros, como os de Kucinski,⁴ nos quais essa memória e essa história traumática se inscrevem também na dimensão do

² Tão recente que tinge, atinge e sombreia o presente. Este texto, retomada de duas comunicações ocorridas na França (Colóquio em Cerisy, 2017, e Jornada de Pesquisa em Rennes, 2018), teve uma primeira formulação como parte de um capítulo de tese de livre-docência (inédita) defendida em 2019. Sua reformulação, com acréscimos, para publicação, se dá sob o isolamento social por conta de uma pandemia quebrado por incautos que buzina e berram em manifestações pro-intervenção militar e fechamento do Congresso, apoiadas pelo próprio presidente – eleito – da República. Não assinalar isto seria calar e consentir, e ir na contramão do que o próprio texto aborda.

³ Refiro-me, sobretudo, a *O Céu e o Fundo do mar* (1999) e alguns textos de seu *100 histórias colhidas na rua* (1996), do primeiro, e “De peixes e urubus” e “A delação”, do livro *Curva de Rio Sujo* (2003), do segundo.

⁴ Em especial, *K.:* relato de uma busca (2011, 2014); *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014); *Os Visitantes* (2016).

trauma familiar; surgem também aqueles sobre os quais me detenho aqui, dois textos, nos quais algo das outras duas vertentes, que têm tanto em comum apesar de seus traços específicos, se encontram, trazendo ainda, na experiência que enfocam e no modo como a configuram, a lacuna e a obliquidade.

Trata-se de dois livros publicados no mesmo ano, 2015, diferentes entre si, mas que, a meu ver, chegam a formalizações que condensam alguns dos aspectos e traços presentes nos excertos em epígrafe e nas obras dos autores acima citados: *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva, e *A Resistência*, de Julian Fuks.

Começo por *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva,⁵ que toma como título de seu livro uma expressão curiosa. Ela nada tem de extraordinário em si mesma; é uma expressão simples, da linguagem corrente. No entanto, ela concentra uma multiplicidade de vias, de caminhos e perspectivas que atravessam o texto do autor.

Ela tem, ao mesmo tempo, tanto uma dimensão temporal quanto espacial: *ainda, aqui*. Sem contar, evidentemente, a dimensão muito subjetiva: [eu] estou. E quem é esse sujeito? Onde? Quando? E por que é preciso reassesgar alguém – ou a si mesmo – dessa existência?

São palavras pronunciadas pela mãe do narrador – uma mãe envelhecida, no estágio III do Mal de Alzheimer, que diz isso ao filho e ao neto quase no final do livro.

O leitor, muito antes de saber a quem esse “eu” se refere, está autorizado a supor que se trate de um texto em 1.^a pessoa, cujo narrador ou narradora, igualmente protagonista, vai justamente esclarecer quem ele/ela é, e as razões pelas quais sua permanência é importante – talvez mesmo inesperada em relação aos eventos implicados no “aqui” do título.

Ao abrir o livro, a primeira coisa que se vê é uma fotografia. Há nela um casal: a mulher, ligeiramente à frente do homem, olha, sorrindo, na direção da máquina fotográfica. O homem, sério, tem o ar de estar à espera de algo ou, talvez, de observar alguma coisa que a fotografia não mostra; ele olha para a direita, mão na cintura, um pouco ausente.

Ao fundo, o mar. No primeiro plano, um perfil escuro de uma pessoa não identificável, quase fundida à moldura.

⁵ Sobre o autor, destaco sua estreia literária com o romance, também de teor autobiográfico, *Feliz ano velho* (1982, que recebeu o Prêmio Jabuti), e que depois foi adaptado para o teatro por Paulo Betti e para o cinema por Roberto Gervitz, e o livro *Não És Tu, Brasil*, sobre a guerrilha do Araguaia, além do fato de que, tendo sido um dos diretores artísticos dos Jogos Paraolímpicos (Rio 2016), recusou em seguida a Ordem do Mérito Cultural do Ministério da Cultura, oferecida pelo Governo de Michel Temer, em 2016, declarando que aceitaria uma homenagem unicamente se fosse oferecida por um governo eleito por eleições diretas.



O *eu* suposto no título se projeta assim sobre três pessoas. E é bem esse o movimento do próprio texto. O pai desaparecido durante a ditadura civil-militar de 1964-1985; a mãe que permanece e que deve enfrentar o presente e o futuro; alguém de perfil, um homem provavelmente, que os enquadra enquanto eles desenham o fundo. Figura e fundo.

A ficha catalográfica já dá indícios sobre essa conformação de figura e fundo, ao dizer que se trata: 1) de literatura brasileira, 2) da Memória, 3) da família.

O narrador é o filho daquele casal, mas não é ele a figura de perfil, uma vez que ele ainda era criança à época em que a fotografia foi tirada. Mas ainda assim é possível ver esse homem de perfil como um tipo de projeção do olhar que, do presente da narração, tenta emoldurar e alcançar o pai desaparecido, a mãe em face do mundo, o casal, a família.

E ao virar as páginas do livro, vê-se em seguida uma dedicatória que revela pouco a pouco a voz que fala em 1.^a pessoa na obra: o filho. É às quatro irmãs que ele dedica sua narrativa.⁶ O narrador, como o leitor verá, é o único filho do sexo masculino desse casal cuja fotografia abre o livro. O nome na capa se projeta no livro: é o escritor Marcelo Rubens Paiva esse filho que fala. O Paiva do nome se projeta assim no livro, uma vez que a *Memória* indicada na ficha catalográfica é a da *família* Paiva. É Marcelo, cujo nome evoca o de seu pai – Rubens Paiva –, o escritor, o autor e o narrador dessa narrativa familiar que, proponho, é também e sobretudo uma Narrativa de Filiação, conforme a formulação dessa noção por Dominique Viart (VIART; VERCIER, 2008).

⁶ “Para minhas irmãs Veroca, Eliana, Nalu e Babiu” (PAIVA, 2015, p.14).

A escolha por começar essa aproximação ao livro pelos paratextos, compreendendo neles a fotografia, articula-se a essa proposição de que se trate de um “*récit de filiation*”, ou Narrativa de Filiação, isto é, de uma forma específica e contemporânea da escrita da memória, que reúne intimidade do sujeito, anterioridade, recolha, enquete ou investigação, e ficção na História (escrita assim, com maiúscula).

Os desvios da escrita de si rumo à História são um dos objetos de reflexão do livro de Viart. As características da narrativa de filiação – a intimidade, a anterioridade como uma maneira de busca de si-mesmo, a recolha em vez de uma impossível linearidade e cronologia, a investigação do passado entrecruzada à ficção – Viart as extrai dos livros de Annie Ernaux, Claude Simon, Pierre Michon, dentre outros autores franceses contemporâneos: “*Le récit de filiation s’écrit à partir du manque: parents absents, figures mal assurées, transmissions imparfaites, valeurs caduques – tant de choses obèrent le savoir que le passé en est rendu obscur [...]*” (VIART; VERCIER, 2008, p. 94).

E Viart soma às suas descrições da forma uma conjectura sobre sua forte presença na literatura contemporânea francesa:

S’il connaît une telle effervescence quantitative, c’est que le récit de filiation relève pas seulement de projets d’écriture singuliers, liés à quelques écrivains, mais qu’il traduit une nécessité générale propre à notre époque, dont il convient de saisir les raisons profondes. [...] que manifeste la fortune actuelle de la thématique de filiation ? Il semble [...] que cette thématique est liée à une ‘crise’ particulière de l’écriture. Le présent affronte une remise en question des repères, des valeurs, des références, des discours... Un certain désarroi se fait jour sous l’effet croisé – et amplifié – des pensées du soupçon et de la faillite historique des idéologies du progrès. La conscience contemporaine a vu les horreurs dont son enthousiasme s’avérait parfois porteur. Les Pères n’apparaissent plus comme les garants d’un système de pensée, mais comme les victimes d’une Histoire qui s’est jouée d’eux.[...] Dès lors, les figures parentales sont destituées de leur valeur exemplaire. Elles sont des identités mal épanouies, incertaines, inachevées. (VIART; VERCIER, 2008, p. 93-4)

Por consequência, não é de se surpreender que essas narrativas de filiação sejam “*suscités par l’absence ou la mort des ascendants*” e que elas sejam uma espécie de “*livres de deuil qui, faute de parvenir à faire le récit d’une vie, se configurent en récit de mort, de la mort*” (VIART; VERCIER,

2008, p. 92). Na literatura em língua francesa, os ancestrais ausentes são os desaparecidos ou mortos na Segunda Guerra Mundial ou na Guerra da Argélia, os soldados anônimos, mas também os *Colaboradores*, os *Malgré-Nous*, os *Harkis*, os *Pied-noirs* etc.

À diferença do Romance Familiar, muito frequente na história da literatura, as narrativas de filiação contemporânea colocam em xeque seu próprio estatuto de romance, uma vez que se prestam mal às classificações dos gêneros.

Le texte s'accommode mal du modèle romanesque, et cherche à trouver une forme qui lui soit propre, hors du traditionnel cheminement autobiographique (...). Cette forme sera justement celle du récit de filiation qui traite avec le roman par la fiction que parfois il est obligé de construire et avec l'autobiographie par les dimensions factuelle et intime qui sont les siennes, sans jamais s'y résorber pour autant. (VIART; VERCIER, 2008, p. 81)

Além disso, o Romance Familiar se centra na família em si mesma, e o caminho em direção à História é uma possibilidade, mas não uma necessidade. Se há ausência de informações, origens obscuras, trata-se antes de uma questão de um segredo de família que deve ser esclarecido por um personagem que nem sempre é o narrador e que pode ser inteiramente ficcional, sem relação com a existência empírica do escritor. Na narrativa de filiação, não há, em geral, segredo de família. Aquilo que falta, o que é obscuro vem da falha da realidade. A transmissão falha por conta da História, dos traumas históricos. Se há algo escondido, em geral não é a família que o esconde, mas o Estado, a historiografia, os fatos mesmos.

Por outro lado, os deslocamentos do sujeito e os processos de identificação sempre provisórios, as identidades cambiantes, em lugar de uma noção mais estável de identidade,⁷ compartilhadas pelas narrativas de filiação não permitem igualmente considerar tais livros como autobiografias *tout court*. Trata-se, portanto, de uma confluência contemporânea entre matéria histórica e forma literária, ambas plenas de incertezas e faltas.

Ainda que a partir de uma das vias interpretativas da obra de Paiva seja possível discernir esse caráter de luto do livro, que se segue ao desaparecimento do pai em 1971, durante a ditadura civil-militar, e que se possa igualmente identificar nela uma narrativa *da* morte do pai, que não foi reconhecida como tal pelo Estado brasileiro a não ser em 2014, não é,

⁷ Tenho em mente aqui as considerações de autores distintos como Gilles Lipovetsky, Claude Dubar e Stuart Hal.

entretanto, exatamente a mesma coisa que se passa quando se fala do Brasil, ou mesmo da América Latina.

Para esses como para a França, ou para aqueles que se costuma nomear o “Ocidente”, pode-se dizer que há essa falência histórica das ideologias do progresso, a suspeita diante das narrativas de pretensão totalizante acerca do mundo, da sociedade, da humanidade, face à barbárie nazifascista, face à bomba atômica, face à guerra e à destruição, mas a experiência mesma de tais ideologias do progresso ou de sua falência se inscreve diversamente na sua História.

O processo de modernização, o liberalismo econômico e um projeto de consolidação da nação são acompanhados da barbárie nos regimes ditatoriais da América Latina. A ideologia do progresso e sua falência se dão ao mesmo tempo. Essa falência é seguida do neoliberalismo e da ruptura entre Estado-Nação e nação-território com a globalização no período pós-ditatorial tanto quanto de uma espécie de permanência do nacionalismo.

A questão da exemplaridade dos pais é, portanto, mais ambígua quando o ponto de vista é atravessado pelo desaparecimento do pai que luta pela modernização do país, enquanto engenheiro e deputado progressista, ao mesmo tempo que luta contra uma ditadura que encarna uma ideia de Estado-Nação, de nacionalismo – por meio da identificação entre nação e território – dirigida por uma política da morte (para utilizar formulações como a da crítica argentina Josefina Ludmer, acerca dos Territórios, no seu livro *Aqui América Latina*, de 2013). No Brasil, trata-se de um Estado-Nação totalitário que proclama uma espécie de “milagre econômico” nos anos 1970, símbolo dessa fusão estranha entre ideologia progressista, liberalismo e ditadura.

A exemplaridade desse pai desaparecido, que sucumbe a um projeto de nação condenado, é nublada. Entretanto, ela é ao mesmo tempo reafirmada pela mesma coisa que conduz o pai ao fracasso: sua capacidade de resistência. A imagem do pai oscila, portanto, entre, de um lado, a figura do homem irresponsável que acreditou em um projeto progressista, enquanto engenheiro e pessoa engajada na luta pela liberdade, crença por conta da qual ele arriscou tudo e faltou aos seus filhos; e, de outro lado, a imagem do homem que encontrou a morte sob a tortura, quase heroicamente, para não ser cúmplice da barbárie do Estado.

No caso de Paiva, os valores não são simplesmente caducos em si mesmos, pois eles se movem, são articulados à resistência e não aos discursos oficiais da modernização e do progresso.

A narrativa de filiação, sob essa perspectiva, esclarece as ligações profundas entre territórios, nações, regiões das quais a anterioridade do sujeito narrador faz parte, mas não de um ponto de vista estritamente geográfico. É, sobretudo, nas injunções geopolíticas e nos conflitos históricos que a anterioridade e a intimidade se encontram e se implicam mutuamente.

É assim que, numa primeira visada, pode-se articular a intimidade, o tempo e o espaço indicados no título: o filho que carrega o nome do pai desaparecido e morto durante a ditadura civil-militar brasileira. Figura e fundo da fotografia segundo o enquadramento simultaneamente íntimo e histórico da presença e da falta do pai.

Mas há também a mãe – e a frase do título é pronunciada por ela. E há também o casal que eles formam, e a transmissão, o legado, a filiação.

Ficar ao seu lado é como ficar ao lado de um bebê, mas não é. Ela está lá. Sua história está com ela, foi vivida por ela. [...]

Ela pegou o porta-retratos com lugar de destaque na sala com a foto do meu filho de um ano e o abraçou com delicadeza. Minha coisinha, disse. Todo dia que ela o vê, diz:

– É a coisinha mais linda que existe.

Sempre que me lembro, levo ele para ela segurar, rir, se emocionar. O neto e a vovó Nice. O neto que herdou os olhos do meu pai. O neto loiro de olhos azuis como meu pai. O neto gozador e brincalhão como o vovô. Que ela consegue segurar com firmeza. (PAIVA, 2015, p. 260)

Falar do desaparecimento do pai é igualmente falar da mãe e da vida da família antes, durante e depois do evento traumático – um trauma pessoal, familiar, portanto íntimo, e um trauma histórico, coletivo.

A memória, assim, faz trajetos eles próprios ambíguos, pois que os deslocamentos da família são a uma só vez signos de progresso econômico, social, cultural de um percurso por traumas: o desaparecimento do pai, o acidente que torna o narrador tetraplégico, a doença de Alzheimer da mãe no fim de sua vida. Mas esses acontecimentos são também momentos de transformações duplas. O desaparecimento de Rubens Paiva leva à carreira da mãe no campo do Direito. Ela muda, torna-se uma advogada importante, uma célebre defensora da causa indígena, que um evento da vida, a doença de Alzheimer, vem perturbar lhe retirando o poder de decidir: o livro começa pelo dia em que a mãe é colocada sob tutela por conta da doença – seu primeiro capítulo se intitula justamente: “Onde é aqui?”. Se o título do livro é uma afirmação de permanência, a narrativa se inicia por uma questão fundamental, que preside o movimento da memória, os deslocamentos das personagens, a narrativa de filiação rumo à História recente do Brasil: “Onde é aqui?” E esse *aqui* muda ao longo da narrativa. Os lugares, o interior e as metrópoles, as casas, as ruas, a prisão – quer se trate da família sob custódia e vigilância na sua própria residência ou de instalações militares onde ocorriam as torturas (DOI-CODI) – os hospitais, as delegacias de polícia etc., é também de certa forma a marcha atual da História do Brasil.

O primeiro “aqui” do livro se liga ao final: a mãe que lutou pela justiça, em busca da verdade sobre o desaparecimento de seu marido, que lutou pelos direitos dos índios brasileiros, se encontra no centro da cidade de São Paulo para ser destituída de seus direitos de decisão por conta do estágio III da doença de Alzheimer. Ironicamente, essa iminente perda de memória da mãe é concomitante aos esforços empreendidos para tentar trazer esclarecimentos sobre a ditadura e recuperar uma memória histórica brasileira: a instauração da Comissão Nacional da Verdade.

Quanto ao filho, é com a tetraplegia que nasce o escritor. Seu primeiro livro, *Feliz Ano Velho*, de 1982, é ele também uma espécie de escrita de si, e, é claro, de memória. Ainda que o livro *Ainda estou aqui* não conte a mesma história – aquela do acidente e da transformação da vida daquele estudante de engenharia agrônômica depois disso –, evidentemente esses dois livros dialogam. Pode-se dizer que o segundo refaz alguns passos do primeiro livro. Exceto que o segundo livro coloca no primeiro plano o pai e a mãe, cedendo àqueles que eram o fundo no primeiro o lugar da figura e vice-versa.

Essa relação entre o primeiro e o segundo livro, essa narrativa de filiação que, segundo Viart, é uma forma privilegiada da escrita do sujeito,⁸ reforça a percepção de um procedimento literário da categoria do espaço em *Ainda estou aqui*. Esse uso do espaço coordena simultaneamente, de um lado, a intimidade e a História pelo caráter incerto e móvel de toda memória, e, de outro lado, as incertezas e a fluidez próprias ao contexto histórico brasileiro da ditadura e da pós-ditadura. É o que eu chamo de “memória-duna”, expressão utilizada pelo próprio narrador: “A memória não é apenas uma pedra com hieróglifos entalhados, uma história contada. Memória lembra dunas de areia, grãos que se movem, transferem-se de uma parte a outra, ganham formas diferentes, levados pelo vento” (PAIVA, 2015, p. 117).

Essa imagem espacializada da memória, espaço composto intrinsecamente pelo movimento e o tempo, dá o diapasão para a (re)construção de duas memórias ameaçadas de desaparecimento e de esquecimento, uma espécie de duplo esgarçamento: aquele do pai do narrador, sob a tortura, e aquele, em eco, da voz de sua mãe.

Segundo testemunhos, muito posteriores, acerca da morte do pai, antes de morrer ele repetia infinitamente seu nome durante a tortura que

⁸ “*Le sujet contemporain s’appréhende comme celui à qui son passé fait défaut, constat qui invalide la conscience sûre de soi et favorise les égarements identitaires. L’autobiographie, si violemment remise en question ces dernières années, impose, au-delà de l’impossible récit de soi, le nécessaire récit des autres avant soi. Le récit de filiation, qu’il prenne forme autobiographique ou fictive, est donc le mode privilégié d’écriture du sujet [...]*” (VIART; VERCIER, 2008, p. 91-2).

sofria,⁹ em um último esforço para não perder sua identidade, para não cair no esquecimento. Esse mesmo nome que se tornou o emblema de um espaço e de um tempo: o Brasil da ditadura civil-militar.

É o mesmo movimento que faz a mãe. É ela quem diz, diante da perda de memória no fim de sua vida, ao seu neto e ao seu filho: Eu ainda estou aqui.

[...] Jamais sentiria pena de si mesma. Nem queria que sentíssemos pena dela. Jamais pediu ajuda. Recentemente, uma nova fala cheia de significados entrou em seu repertório, especialmente quando um turbilhão de emoções a ataca, como rever uma filha que mora na Europa ou segurar no colo o meu filho, o que mostra uma felicidade e um alerta, caso alguém não tenha reparado: Eu ainda estou aqui. Ainda estou aqui.

Sim, você está aqui, ainda está aqui.

Minha mãe, aos oitenta e cinco anos, não entrou no estágio IV, o pior de todos. Sua vida tem muitos atos. Teremos mais um. Enquanto a morte do meu pai não tem fim. (PAIVA, 2015, p. 262-63)

Ela, que a história soma ao emblema já encarnado pela figura de Rubens Paiva, não desapareceu completamente. Como para coroar a articulação entre a anterioridade e a intimidade, próprias às narrativas de filiação, o narrador, o filho, escreve:

Morreu repetindo o seu nome. Meu nome é Rubens Paiva, meu nome é Rubens Paiva, meu nome é Rubens Paiva, meu nome é Rubens Paiva, meu nome é Rubens Paiva... (PAIVA, 2015, p. 108-9)

[...] Dizem que ele pedia água a todo momento. No final, banhado em sangue, repetia apenas o nome. Rubens Paiva. Rubens Paiva. Ru-bens Pai-va, Ru... Pai. Até morrer. (PAIVA, 2015, p. 113).

A primeira sílaba que ecoa a paternidade – Pai. Identidade, intimidade, anterioridade. A memória e suas ondulações, a memória e seus deslocamentos, a memória como deslocamento – “Todo carioca percebe

⁹ “20 de janeiro de 1971. Meu pai apanhou por dois dias seguidos. Apanhou assim que chegou na 3ª Zona Aérea, interrogado pelo próprio brigadeiro João Paulo Burnier. Apanhou no DOI-CODI, no quartel do I Exército. Meu pai era um homem calmo, bom, engraçado, frágil fisicamente. [...] Imaginar este sujeito boa-praça, um dos homens mais simpáticos e risonhos que muitos conheceram, aos quarenta e um anos, nu, apanhando até a morte...” (PAIVA, 2015, p. 112-3).

numa simples caminhada a mudança do formato de algo que de longe parece um bloco sólido. O que vemos não é bem o que vemos. Por isso, como muitos, escrevo o que já escrevi” (PAIVA, 2015, p. 125).

É também uma especialização da memória: os endereços, os lugares e suas transformações. As mudanças, ainda, de pontos de vista, segundo a distância ou a proximidade espacial, temporal, pessoal. A escrita feita de mudanças, deslocamentos, repetição.

Essa imagem da “memória-duna” que se desloca e se reconstrói persegue a família lá onde ela viveu, onde ela quase se desfez, onde ela pôde se refazer, onde ela fez face ao mundo: os pomares, sejam os da fazenda dos avós durante a infância do narrador, sejam os de um endereço desconhecido, mas sem perigos, a que ele foi levado no período mais difícil da prisão dos pais; as ruas, as praias, as cidades de felicidade, de descobertas, ou de fugas, os momentos de reconstrução familiar; as casas provisórias, as embaixadas, instalações militares, tribunais – os deslocamentos espaciais refazem o tempo, a história, sem qualquer linearidade.

Destaco uma passagem que me parece emblemática dessa memória-duna: a casa da família no Rio de Janeiro, na Rua Delfim Moreira, no. 80. A certa altura, é para o menino a representação de um lugar livre, em que as pessoas, os amigos vão e vêm, tão perto da praia, as partidas de futebol com os meninos vizinhos. Depois, ainda uma vez, na percepção do menino, esse lugar de diversão, mesmo se ele tinha se tornado também sinônimo da detenção arbitrária, o lugar onde a família foi mantida durante o início do período de prisão e tortura do pai – a situação de aprisionamento não é percebida como tal a não ser anos mais tarde, já sob o olhar do jovem homem. No presente, a casa que não mais existe, tornada uma construção diferente, diante da qual, na praia, a mãe, já septuagenária, se sentava.

Em 2000, mudou-se sem se desfazer ainda do apê de São Paulo. [...] Metódica, quase obsessiva, fazia o mesmo caminho para ir à praia, sentava-se na mesma barraca, em frente à casa [...] em que fomos presos e não existe mais, em que organizou a rede de vôlei em 1970, que tinha Marieta Severo e Chico Buarque como frequentadores, na Delfim Moreira, sua Delfim Moreira. (PAIVA, 2015, p. 227)

E hoje, um prédio negro, escuro, um lugar antigo que o narrador compara a um caixão, uma espécie de túmulo, erodido pelo ar marinho, e que por vezes ele observa – “Sei porque toda vez que passo em frente dou uma boa olhada. Olá, antiga casa. Olá, antigo garoto” (PAIVA, 2015, p. 121).

A memória-duna se manifesta ainda na trajetória de vida do pai e de seu nome: começa com o engenheiro, o deputado que “desaparece” e que,

torturado, repete seu nome à exaustão antes de morrer; continua com as fundações de concreto de um bairro popular na Pavuna que esse engenheiro coordenou em 1966, sobre um terreno rebatizado depois como Vila Rubens Paiva; chega finalmente a uma estação do metrô, a estação “Engenheiro Rubens Paiva”, inaugurada pelo governador do Rio de Janeiro na companhia da mãe do narrador, em 25 de setembro de 1998, mas não antes da utilização de seu nome por Ulysses Guimarães, “ícone da redemocratização”, para proclamar, como um emblema, a nova Constituição Brasileira, em 1988 – “Esta é a Constituição Rubens Paiva” (PAIVA, 2015, p. 211).¹⁰ Uma memória movente, que se inscreve no espaço público, no duplo sentido (político-social e físico-geográfico, mesmo cartográfico).

O narrador declara: “A família Rubens Paiva não é vítima da ditadura, o país é” (PAIVA, 2015, p. 39).

Para além dos lugares de memória (NORA, 1997), enquanto manifestações do “dever de memória”, essa inscrição do nome do pai – o cidadão, o indivíduo, o emblema de um período da História Brasileira recente – no espaço público não se reduz à ideia do monumento. Ela é antes uma manifestação do dinamismo próprio aos movimentos da memória e do esquecimento – construção, destruição, reconstrução. É a dinâmica das dunas de areia: a iminência do desaparecimento, mas também o movimento, a reconstrução. Enfim, a transformação, ainda que incerta, como a escrita mesma do livro *Ainda estou aqui*, ele também um lugar de memória.

Nesse livro, há uma espacialização de uma dor, mas também de uma resistência em alguma medida heraclitiana: a duração e a permanência no seio da mudança perpétua, seja a da mãe, do pai, da família, do país, de si mesmo – talvez do leitor.¹¹

O fundo e a figura, ou dito de outra forma, o espaço negativo e o centro intercambiáveis da foto e da narrativa de filiação podem marcar também o modo como o leitor chega ao livro.

Annie Ernaux, uma das escritoras importantes para a noção de “récit de filiation”, elaborada por Viart, propõe uma relação entre escrita, fotografia, memória e leitura que é, talvez, uma espécie de síntese desse jogo entre figura e fundo.

Les photos jouent un rôle de déclencheur de l'écriture. Il y a dans la photo ce côté étrange du passé/présent des êtres qui ne

¹⁰ A Comissão da Verdade de São Paulo, instalada em 2012, cujo Relatório Final foi publicado em 2015, foi batizada “Rubens Paiva”. É uma informação ausente do romance, mas é também parte da trajetória do nome do pai.

¹¹ O leitor é responsável pelo único prêmio que o livro recebeu, dentre todos aos quais foi indicado: o prêmio de “livro do ano” de 2016, atribuído pelos leitores no quadro do prêmio, em parceria com a Amazon.

sont plus là, ou ne sont plus ainsi. Cette présence/absence. La photo, de plus, est muette. Ce sont ces caractéristiques qui font que j'ai envie de prendre comme point de départ ou appui de l'écriture ce que je ressens devant une photo. [...]
[...] la photographie me paraît plus du côté de la mort que de la vie, ou plutôt elle est la vie envisagée du côté de la mort, de la disparition. La photo n'est rien d'autre que le temps arrêté. (ERNAUX, 2014, p. 72-3)
Écrire, c'est créer du temps. Celui où va entrer le lecteur. (ERNAUX, 2014, p. 89)

A fotografia que abre o livro de Paiva, jogando com a figura e o fundo, desencadeia também o tempo, a escrita. Ela faz o narrador sair de um espaço congelado, fixo, em direção a um espaço movente que é também o tempo. Ao fazê-lo, o livro se constrói ele também como um lugar de memória, onde o leitor pode entrar e reencontrar a História, o tempo em movimento. Como diz Ernaux: “*Ouvrir un livre, c'est vraiment pousser une porte et se trouver dans un lieu où il va se passer des choses pour soi. C'est comme ça que je conçois la lecture [...]*” (ERNAUX, 2014, p. 88);

O jogo entre o espaço negativo e o centro implica tanto o narrador quanto o leitor. Se há algo de um “retrato de família” e da História recente do Brasil, é um retrato singular, uma vez que os elementos não permanecem fixos e o olhar não pode se estabilizar. Enquanto centro da narrativa, a família Paiva aponta na direção do espaço negativo – uma História do Brasil que resta ainda a ser (re)escrita.

Passo para o outro livro do mesmo ano, que me parece ter traços comuns com o de Paiva, nessa vertente da escrita de si, que é também escrita da História – Narrativa de Filiação – *A Resistência*, de Julián Fuks.¹²

No álbum de fotos, há uma foto da minha mãe ordenando o álbum de fotos. Curioso registro de uma memória a se montar, de uma existência longínqua a se converter em narrativa numa sequência artificiosa de imagens; curiosa noção de que haveria algo de memorável na própria constituição da memória. Meu irmão, aos três ou quatro anos de idade, se debruça sobre o álbum com interesse notável, ou se debruça sobre as mãos da

¹² Sobre o escritor e crítico paulistano, filho de argentinos que se exilaram no Brasil por conta da ditadura naquele país, destaco tanto sua incursão não apenas literária, mas também teórica no campo de reflexões acerca do romance, configurada, por exemplo, em sua tese de Doutorado, na USP, quanto a já ampla repercussão do livro em questão, por meio de fortuna crítica expressiva, tradução para outras línguas e prêmios nacionais e internacionais, como Jabuti, Saramago, Oceanos e Anna Seghers.

minha mãe a ordenar o álbum. Talvez comece a assumir o estranho hábito de se reconhecer na figura de outro, seja esse outro seu pai, sua mãe ou ele próprio. (FUKS, 2015, p. 104)

Nesta passagem, as principais linhas dessa obra se deixam apreender: a memória, a imagem, sob a forma da fotografia, a narrativa, a relação familiar, o irmão. Esse que aí aparece aos três ou quatro anos é o irmão sobre o qual, à primeira vista, o livro se constrói.

O movimento do texto será justamente o de tentar elaborar a partir de registros instantâneos e incompletos, ainda que fechados em si mesmos, uma ordenação, que além de ter uma estrutura narrativa seja também um enredo, uma história, sobretudo com o começo que falta para uma história sempre “in media res”, e, assim, a construção de um sentido. “In media res” porque o que falta a esse irmão é o ponto de partida, a gestação e o parto, os genitores, como se verá.

A dimensão da memória está presente, mas seu caráter incerto, o seu tanto de arbitrário e de construção, também são matéria do livro.

Mais adiante, o narrador, virando a página do álbum, depara com a foto da mesma época, na qual o irmão imita a posição do pai que lê, com um cigarro aceso na mão.

O que pode soar como obviedade, o espelhamento entre pais e filhos, uma das formas do estabelecimento de linhagem, filiação e herança, se dá, no entanto, numa dupla ironia: esse menino, irmão mais velho do narrador, é adotado. A transmissão não é, portanto, da ordem da genética. Além disso, na idade adulta, o irmão é o contraste, a nota dissonante da família, toda devotada ao conhecimento e à leitura, seja no campo da ciência ou no da arte. Assim, o menino que imitava o pai, já adulto, nada faz, encerrado em seu quarto, rejeitando convívio e alimento. A página virada no álbum montado pela mãe, nessa narrativa que tenta imprimir continuidade, instaura, assim, o espaço da diferença, do hiato, se não da ruptura, ao menos da linha descontínua.

Um primeiro aspecto do livro está, assim, configurado: a transmissibilidade, o legado, como indagação das origens. Um livro sobre as interrelações implicadas numa família em que há um filho adotivo. Memória parental e própria, relato, modelo e moldagem são objetos de consideração do narrador enquanto folheia o álbum. A anterioridade como marca da sua escrita e da escrita de si, que Viart, anteriormente mencionado, chama de “*récit de filiation*”.

No entanto, essa é apenas uma das dimensões do livro. A outra se completa numa segunda adoção: exilados no Brasil, o pai, a mãe e o primogênito argentinos estão num lugar que não é o seu de origem. Outra linha ou linhagem se interrompe: a que vincula genealogia e geografia. Da

língua *materna* e da *pátria* Argentina a partida sob a violência da ditadura para o Brasil, e sua outra língua, outras esquinas, outra e mesma violência, mas na condição do estrangeiro que não lhe é ameaça. E a construção da família, e de sua narrativa como família, segue, com os outros dois filhos, de mesmo pai e mesma mãe, mas de outra terra, uma vez que nascidos no Brasil. A esfera familiar e íntima é, também, a histórica e política. A dupla adoção, o duplo exílio, as linhagens e legados em linhas pontilhadas, descontínuas, mas ainda assim linhas, que o livro vai seguir, nas quais ele vai se enroscar, com as quais ele vai tentar se tornar trama.

O narrador, o filho caçula, brasileiro, busca na origem genealógica ignorada do irmão argentino o seu próprio pertencimento a um país do qual a família em formação teve que se exilar. Reparar o fio rompido da história do irmão adotivo que se exila em seu quarto do restante da família é como buscar o fio que o ligue também a uma história rompida por um exílio. Como dirá o narrador, ao referir a fuga dos pais: “Acirra-se assim a consciência de que ali eu não estava, de que ali eu não podia estar, de que aquela travessia apressada é um acontecimento ancestral da minha própria história, essencial por algum motivo que não consigo explicar bem, ou que não vem ao caso” (FUKS, 2015, p. 82). O que ecoa um questionamento anterior no livro: “Pode um exílio ser herdado? Seríamos nós, os pequenos, tão expatriados quanto nossos pais? [...] Ao meu irmão essas questões não se colocavam: ele independia dos pais para ser argentino, para ser exilado [...]” (FUKS, 2015, p. 19).

O ponto de confluência dessas duas histórias encontra seu emblema também na fotografia, dessa feita não como o álbum familiar, mas como justamente o arquivo das linhagens rompidas: a sala, no museu da memória, das Avós da Plaza de Mayo em Buenos Aires – mães de desaparecidos políticos, avós dos filhos paridos sob cativo e dados à adoção a famílias coniventes ou atuantes na própria repressão militar.

As linhas interrompidas da transmissão familiar e a orfandade de um país que mata ou empurra ao exílio seus filhos se encontram na fantasia de origem do narrador que quer reatar a genealogia genética do irmão e sua própria genealogia geopolítica. É nessa improvável ficção da origem que o desterro do narrador desemboca na sua tentativa de escrever um livro sobre ser adotado, como solicitado pelo irmão, como demandado por si mesmo.

Cada retrato de militante desaparecida é submetido ao escrutínio de seu olhar na busca vã por traços, vestígios, semelhanças físicas com seu irmão.

Em outra foto do álbum, este é um recém-nascido. Está no colo da mulher que aparece como mãe em duas temporalidades distintas: a que já é (“sua mãe”) e a que será (“a mulher que seria *minha* mãe”). Esse colo é descrito como um losango “desenhado por seus ombros e cotovelos”, o rosto

aparece pela marca do sorriso, já que os olhos que contemplam o bebê estão meio cobertos por seu cabelo. No centro do losango-colo e da foto – quiçá da vida dessa mãe – o bebê. Este, porém, não lhe corresponde o olhar, mirando, com o pescoço esforçadamente voltado na direção oposta, algo que não está enquadrado na foto:

Me pergunto o que tentará observar, o que procura por cima de seus próprios ombros [...]. Me pergunto, embora não deva, que vago resquício habitará seu corpo ou sua mente dos nove meses em que habitou outro corpo, corpo ausente da foto em que agora o observo. [...]

[...] É porque a foto cala que eu me obrigo a dizê-la, que eu insisto em traduzir sua retórica, em captar sua tortuosa sentença. (p. 64-5)

A retórica da foto, para dizer com o narrador, impõe um olhar técnico e um simbólico. O técnico divisa o chamado espaço negativo, aquele que cerca o objeto em foco e é frequentemente experimentado como ausência: esse colo de mãe, esse losango que emoldura o irmão recém-nascido. O bebê é o centro e o foco. No entanto, no nível simbólico, centro e espaço negativo vão alternando posições. Ao designar a mãe pelo pronome “sua”, o narrador se exclui, marcando sua ausência daquele primeiro núcleo familiar, que ele mais adiante vai chamar de “família em construção” e da qual se afasta, quase que na ponta dos pés. Exilado do núcleo argentino da família, o narrador, ao narrá-lo, se autoexila, depois de indiscretamente tê-lo espiado pela fotografia. Desse modo, então, embora o colo da mãe seja tecnicamente o espaço negativo da fotografia centrada no bebê, ele é simbolicamente o centro, e o filho biologicamente adotivo, geograficamente pertencente ao mesmo país, nesse instante se torna o espaço negativo, o lugar da ausência. Ao mesmo tempo, porém, revela algo no seu olhar para fora do enquadramento da foto. Aquilo a que ele vira o rosto – a família que o adota – parece ao narrador signo daquilo que lhe falta. O menino olha para uma origem que não está registrada, que ficou de fora, da qual ele próprio foi exilado: a linhagem genética, biológica. Uma origem condenada ao esquecimento e ao silêncio.

Se o anjo de Klee, que avança para frente olhando para trás, caminhando para a tempestade, serve de imagem a Walter Benjamin para a História, talvez o bebê no colo da nova família, que avança para o futuro, mas olha para trás, um atrás que não aparece na foto, que está destinado ao

silêncio e ao esquecimento, aponte para certa concepção de História: a História como o espaço negativo, como aquilo que é calado ou esquecido.¹³

O perscrutar fotos, seja do álbum de família, seja da sala das Avós da Plaza de Mayo, não logra reatar os fios rompidos da genealogia e da geografia. A história e seu narrador, como este repete várias vezes ao longo do livro, fracassam, porque os fios não viram a trama que ele busca, e ao não oferecer um início, não podem propiciar o fim que ele deseja, nem para o irmão, nem para si, como atesta a passagem que se segue àquela na qual ele comemora com a multidão a reunião do neto 114 com sua avó, 30 anos após ser roubado de sua mãe, assassinada pela ditadura argentina.

Dirá o narrador: “já não me iludo com a exortação coletiva: ainda que eu permaneça ali, ainda que me faça um fantasma a cruzar suas esquinas, estou ausente e estarei sempre ausente da reconciliação do país, serei sempre um apreciador distante das ocorrências argentinas” (FUKS, 2015, p. 130).

Dessa vez, o próprio narrador é o espaço negativo.

Se a reconciliação histórica não é possível, a narrativa ao final se assume como tal num capítulo no qual o narrador ouve os comentários de seus pais sobre o livro que estamos lendo. Quem lia o texto como se a voz fosse a de Julián, ouve-o agora ser chamado, pelos pais, de Sebastián. Quem lia suas memórias de família, por mais incertas que fossem, como testemunho e verdade, ouve-os agora contestar o tom, acusar a inverossimilhança. E é ainda, dentro do livro, que o autor-narrador Sebastián bate à porta do irmão, que lhe apontara a necessidade de que este fosse escrito. Com sua entrada no quarto, onde em segundos ele entregará o livro ao irmão, este termina. É, pois, na dimensão do imaginário da reconciliação entre irmãos, da família apaziguada que o livro termina. Ao leitor resta o espaço do livro, que ele vai ocupar como puder.

E aqui evoco novamente Annie Ernaux, quando ela se refere, como visto mais acima, ao papel deflagrador que a fotografia pode ter para a escrita.

O que ela descreve é o mesmo mecanismo interno utilizado por Julián Fuks: fotografia como um lugar de memória, que não basta em si mesmo, porque estático; o ponto de partida para a construção de outro lugar de memória, o próprio livro, a história que se conta. Mais uma vez, o tempo estacionado da foto reencontra o movimento, e ao fazê-lo, conta também, e mais do que tudo, o espaço negativo, o que ficou esquecido emoldurando o que foi colocado ao centro.

¹³ Aliás, o próprio narrador fará uma correlação entre o irmão bebê e um anjo, mas não o de Klee. Ele menciona sem especificar um quadro de Ticiano em Florença – remissão à tradição e à linhagem bíblica.

Diz Ernaux: “*Pour moi, c’est comme si j’avais bâti une Maison. Où quelqu’un peut entrer, comme dans sa propre vie à lui.*” (ERNAUX, 2014, p. 91).

Entretanto, na obra de Fuks, essa casa-livro tem um caráter muito próprio, de uma solidez feita do que é fluido e movente. Talvez esteja também aí a noção de resistência, sob a qual o livro se coloca desde o título, e que parece compreender uma multiplicidade de sentidos: o de permanência (o que não arreda pé ou o que se erige) apesar dos impedimentos; o dos impedimentos propriamente ditos, que buscam aprisionar o movimento; e, quem sabe também, o de resiliência, na acepção primeira, física, do material que não cede à fadiga, que não se deixa moldar, que resiste à (de)formação, e na acepção derivada, do que não se deixa sucumbir.

Dessa perspectiva, a afirmação da presença diante da iminência de um desaparecimento da frase-título do livro de Paiva – Ainda estou aqui – e a resistência múltipla e polissêmica do título da obra de Fuks, podem ser vistas numa dupla via de complementaridade, de semelhança mesmo em tudo o que os diferencia: a da Matéria histórica propriamente dita, também familiar e íntima, que recusa sucumbir seja no esquecimento, seja no esvaziamento – esvaziamento este implicado numa espécie de normalização, advinda, paradoxalmente, do processo que parece reconhecer e dar lugar, mas que pode reduzir História e memória a simples datas celebratórias no calendário de efemérides e a monumentos físicos, quiçá esculturais, que apagam, mais do que revelam, os rastros da violência e do autoritarismo, incorporados, subsumidos, na paisagem cotidiana e anônima –; e a da própria Forma, constituída no intercâmbio contínuo entre fundo e figura, espaço negativo e centro, erguendo-se firme, mas recusando o caráter estático, monumental também ele, de uma configuração literária codificada, estruturada nos paradigmas do romance ou da (auto)biografia, para se fazer movimento – o movimento de duna-memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BONASSI, Fernando. *100 Histórias colhidas na rua*. São Paulo: Scritta, 1996.

BONASSI, Fernando. *O céu e o fundo do mar*. São Paulo: Geração Editorial, 1999.

ERNAUX, Annie. *Le vrai lieu*. Entretiens avec Michelle Porte. Paris: Gallimard, 2014. (Collection Folio).

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FUKS, Julian. *A Resistência*. 3. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

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

KUCINSKI, Bernardo. *Você vai voltar para mim e outros contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

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

PAIVA, Marcelo Rubens. *Ainda estou aqui*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoires*. V.1. Paris: Gallimard, 1984.

ROBIN, Régine. *La mémoire saturée*. Paris: Stock, 2003.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo, Companhia das Letras, 2004 (e-book).

TERRON, Joca Reiners. *Curva de rio sujo*. São Paulo: Planeta, 2003.

VIART, Dominique; VERCIER, Bruno. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. 2^{ème}. édition augmentée. Paris: Boras, 2008.

Data de recebimento: 26 abr. 2020

Data de aprovação: 13 nov. 2020