

POSSIBILIDADES DA NOVA ESCRITA LITERÁRIA NO BRASIL

Beatriz Resende

Quando falamos, hoje, sobre o Brasil, sobre a cultura brasileira e, de forma mais específica, sobre a literatura brasileira, experimentamos um sentimento que mistura a consciência das dificuldades que continuamos vivendo, a vontade de denunciar a forte desigualdade ainda dominante, protestando contra os desequilíbrios socioeconômicos que permanecem no mundo globalizado, com algo novo: uma espécie de esperança pelas posições alcançadas pelo país e a visibilidade que adquirimos no concerto das nações. Mesmo a insatisfação expressa pelas manifestações de rua do ano de 2013 trouxeram sua dose de positividade, apontando para um desejo de intervenção nos destinos do país, o que é sempre importante.

Esta nova e maior visibilidade, com a mudança na forma como somos agora recebidos no cenário internacional, nos meios acadêmicos onde os estudos sobre o Brasil ocupavam sempre um discreto espaço no final dos corredores e no universo editorial, tem que ver com o crescimento da economia e o aumento do mercado interno mas também com outros aspectos que vale a pena observar.

Do ponto de vista cultural, a grande modificação que vem se dando é o fato de que, com a ampliação do poder aquisitivo dos brasileiros como um todo, deu-se o crescimento de uma baixa classe média, com maior inclusão dos moradores nas periferias das grandes cidades. Este segmento passou a participar de forma mais efetiva do consumo cultural, mas, sobretudo, a ser ouvida e a determinar o gosto do mercado, como acontece no fortíssimo segmento televisivo, em outras mídias e nas redes sociais. Representantes da periferia das grandes cidades se tornaram expressões de novas subjetividades que se afirmam no quadro da produção artística.

Podemos falar, ainda que com bastante cuidado e moderação nos excessos do otimismo, numa nova imagem do Brasil, quando passamos de exóticos ou excluídos para senhores mais seguros de nossa própria fala. O novo contexto que se configura, desse modo, não é apenas político, mas também ético e estético.

Esta nova e mais democrática configuração cultural me remete às reflexões do antropólogo Arjun Appadurai, quando, ao tratar da condição global, apresenta a cultura, arte e literatura do antigo Terceiro Mundo como inscritas no “futuro como condição global”.¹ A partir de seus estudos sobre a realidade de países periféricos e comunidades pobres da África, em seu livro recente, *The future as cultural fact*, o autor diz preferir deixar de lado tendências hoje dominantes nos estudos

antropológicos – e cabe destacar que são também perspectivas proeminentes nos estudos literários – constituídas por pesquisas que oscilam “entre estudos de movimentos utópicos e milenares e, mais recentemente, estudos dos traumas culturais” para se ocupar do “futuro como fato cultural”.

São três as preocupações que formatam sua compreensão do futuro e merecem ser examinadas: *imaginação*, *antecipação* e *aspirações*. Chamamos novamente a atenção para o quanto essas questões são decisivas na construção da produção artística em geral e literária em particular e como se relacionam efetivamente na criação artística entre nós. O futuro de que fala o autor não é um espaço neutro, mas sim construído por afeto e sensações, propriedades humanas que o formatam.

O futuro moldado aqui e agora por tais expressões da sensibilidade é o que se organiza, segundo ele, pela “ética da possibilidade”, em oposição à “ética da probabilidade” constituída unicamente por números. Essa ética da probabilidade é “amarrada pelas formas amorais do capital global, estados corruptos e aventureirismos particulares de todo tipo”. Opõe-se a tal ética a da possibilidade.

¹ Refiro-me aqui ao ensaio “The future as global condition”, do livro de mesmo título: APPADURAI, Arjun. *The future as global condition. Essays on the Global Condition*. London/NY: Verso, 2013, mas também ao texto “Grassroots Globalization and research Imagination”, introdução a APPADURAI, Arjun (Ed.) *Globalization*. EUA: Duke University Press, 2003.

Diz o autor:

Por ética da possibilidade quero dizer de modos de pensar, sentir e agir que aumentam os horizontes de esperança, que expandem o campo da imaginação, que produzem uma maior equidade no que chamei a capacidade de aspirar e que alargam o campo de cidadania informada, criativa e crítica.²

Vejo na proposta do antropólogo, ao tratar o futuro como *fato cultural*, uma formulação *política* e não o simples gosto pela novidade, o novo pelo novo. Quero perceber assim as *possibilidades* atuais de nossa cultura como uma ética, mais ainda, um encontro entre ética e política a ser buscado.

Vem daí, dessa aposta no futuro como fato cultural, meu interesse pela escrita literária contemporânea, no esforço, de que aqui formulo uma proposta inicial, por investigá-la também sob perspectivas críticas que levem em conta a situação global em que se organiza a cultura contemporânea.

Há bem 10 anos tenho me dedicado de forma mais sistemática a ler, resenhar e estudar a nova literatura brasileira, especialmente a que vem aparecendo no correr deste milênio. Sem deixar de lado autores dos anos 1980 e 1990 que continuam produzindo com força e constância e, por isso mesmo, dialogando de forma marcante com os autores mais jovens – e aqui destaco com convicção o contista Sérgio Sant’Anna e o romancista (também crítico) Silviano Santiago –, é da

literatura posterior a 1990 que tenho me ocupando na formulação de reflexões teóricas.

Naquele momento inicial, o que me impeliu à dedicação a este *corpus*, em particular, foi identificar na jovem produção não apenas grande *fertilidade* mas também o controverso e precário conceito de *qualidade*. Se qualidade, como critério inevitável de gosto, tinha alguma pertinência, ao menos mercadológica, minha aposta foi recentemente confirmada pela edição da famosa revista britânica *Granta*,³

² APPADURAI, Arjun. *The future as global condition*, p. 295. Tradução minha.

³ Granta 9. Inverno 2012. *Os melhores jovens escritores brasileiros*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012. E Granta 121. Autumn 2012. *The Best of Brazilian Novelists*. UK/EUA.

publicada em 2012, dedicada aos “melhores jovens escritores brasileiros”. De grande parte dos 20 autores selecionados pela revista venho me ocupando sistematicamente.

Enfatizava, então, uma outra característica, a *multiplicidade* desta produção. Os comentários da imprensa e dos responsáveis pela seleção da revista *Granta* são unânimes em confirmar tal pluralidade quando afirmam que “não há convergência estética ou temática” na produção selecionada.

Hoje, no entanto, iria mais adiante com a afirmação, que se torna um tanto diferente. Postas lado a lado, as obras de escrita literária parecem mesmo se contradizer, opor a cada tese uma antítese. A controvérsia e a dessemelhança chegam mesmo a colocar autores do mesmo espaço e tempo, usando a mesma língua, em campos opostos.

É claro que essa não é uma característica exclusiva da literatura brasileira, é própria da arte contemporânea, radicalmente pluralista. Boris Groys, em *Art Power*⁴, estende a constatação a manifestações diversas quando diz “a afirmação de que o moderno escapa de qualquer generalização é a única generalização que ainda é permitida”.

Não é só de pluralismo que fala o autor, referindo-se, a bem da verdade, a toda a arte moderna, mas também da própria impossibilidade de dispormos de conceitos abrangentes, generalizantes. No entanto, quando estamos diante de um determinado recorte, como o aqui proposto, de um fenômeno específico, somos impelidos, até por questões práticas, como os limites do texto, a buscar pontos em comum.

O corte proposto, especialmente a ficção em prosa a partir dos anos 1995, como indicador de uma nova literatura, tem evidentemente muito a ver com as possibilidades em que o Brasil se encontra, com o processo de democratização completado e solidificado, de cultivar, finalmente, uma política da esperança, o que não quer dizer aceitação unânime das políticas de Estado nem tampouco

ausência de manifestações de descontentamento. Contribui, certamente, além das razões já enunciadas, a passagem de, como

⁴ GROYS, Boris. *Art Power*. MA: MIT press, 2013.

dizem os economistas, país unicamente receptor a país também fornecedor. Dentre as *possibilidades* que percebo está a de maior circulação internacional de nossa literatura, com inserção no mercado editorial externo.

À capacidade de a sociedade se organizar democraticamente e afirmar sua voz, suas diversas de participação e busca por empoderamento corresponde a imaginação vista como prática coletiva. É ainda Appadurai que, em *Grassroots Globalization and the Research Imagination*, assim explicava sua compreensão do conceito *imaginação*:

A imaginação não é mais o produto de um gênio individual, uma maneira de fugir da vida diária ou uma dimensão estética. É a faculdade que dá forma à vida do homem comum de maneiras as mais diversificadas.⁵

Sob essa ótica, gostaria de indicar três pontos que me parecem rentáveis para lermos a escrita contemporânea com olhos postos nesse futuro que se apresenta como *fato cultural*. São formas de ruptura com heranças ou patrimônios reais e simbólicos que temos carregado, com tradições culturais tributárias de idealizações interessadas em buscar legitimação pela aproximação aos modelos canônicos, próximas a reconhecimentos de subalternidade constituídos por valores eurocêntricos que organizaram nosso passado cultural.

Nesse sentido, a tendência que percebo é como um passo além da atitude antropofágica do nosso Movimento Modernista. Não se trata mais de devorar o que de melhor existe na vanguarda europeia para construir nossa própria arte. Trata-se, isso sim, de formar um sistema literário com conceitos próprios do que é literatura, propondo ainda suspender limites entre as escritas literárias e as diversas expressões artísticas, numa troca de linguagens efetiva e não de empréstimos, nas constituições de objetos artísticos múltiplos e não classificáveis em teorias ou nomeações redutoras. Esse novo sistema literário busca ainda a inscrição de nossa produção

⁵ APPADURAI, Arjun. “Grassroots Globalization and Research Imagination”, p. 6. Tradução minha.

num movimento de fluxos constantes num momento de inevitável globalização da cultura.

As três propostas de leitura que apresento são o reconhecimento das seguintes evidências:

1. A escrita de uma nova literatura democrática que aposta na instituição de um sistema literário partilhado, que reconhece novas subjetividades e novos atores no mundo da cultura, e na reconfiguração do próprio termo literatura.
2. O deslocamento das narrativas do espaço local, nacional. O rompimento com a tradição literária de afirmação da língua, da nação, dos valores culturais nacionais. Em vez da literatura que fala do Brasil, que usa a cor local como valor (rentável) de troca, a literatura que busca se inserir, sem culpa, no movimento dos fluxos globais.
3. A ruptura com a tradição realista da literatura, não pelo uso de recursos ou formatos próprios da ficção não realista como o absurdo ou o real-imaginário latino-americano, mas pela apropriação do real pelo ficcional de formas diversas, com a escrita literária rasurando a realidade que, no entanto, a incorpora. O documental e o ficcional podem conviver na mesma obra, como acontece em outras criações artísticas contemporâneas.

É a primeira questão apontada a que mais claramente coloca a nova escrita literária no panorama de um futuro como fato cultural. De certo modo, tal inscrição da produção literária relaciona-se às reflexões de Jacques Rancière sobre o que denomina a “partilha do sensível”, sobretudo quando fala mais explicitamente de uma política da literatura. O filósofo chama atenção para o fato de que a política da literatura não é a política dos escritores, nem mesmo a maneira como eles representam as estruturas sociais ou os movimentos políticos. A expressão política da literatura quer dizer que a literatura faz política *enquanto literatura*, isto é, supõe que há uma ligação essencial entre a política como forma específica de prática coletiva e a literatura como prática definida da arte de escrever. É interessante a ressalva que faz o pensador de que o domínio do político é sempre o domínio do litigioso.

O princípio da democracia na literatura não é uma questão meramente de condição social, mas sim de uma ruptura simbólica entre os corpos e as palavras, entre as maneiras de falar, de fazer e de ser.

O que aqui nos diz mais respeito é a afirmação da literatura como um novo regime de identificação da arte de escrever. Esse novo regime nas artes se constitui pelo sistema de relações das práticas, das formas de visibilidade dessas práticas e de seus modos de inteligibilidade. Nesse raciocínio, Rancière chega a uma nova configuração original do próprio termo *literatura* quando mostra que literatura não é uma linguagem particular mas uma nova maneira de ligar o dizível e o visível, as

palavras e as coisas. Cito: “A literatura é este novo regime da arte de escrever onde o escritor é não importa quem e o leitor não importa quem”.⁶

Permito-me afirmar que Ranciere não está sozinho na convicção de que literatura é tudo aquilo a que se chama literatura.

É desse novo regime da arte de escrever que Heloisa Buarque de Hollanda trata quando estuda as novas estratégias das expressões artísticas vindas da periferia. Cito o texto deste volume, “Crônica marginal”, onde, a propósito da literatura e da ação de Ferréz, mostra que junto à força estética buscada vem o desejo de uma “política da palavra”, o poder que a palavra poética detém, a eficácia de muitos usos da palavra, para concluir:

O que, entretanto, pode ser dito é que junto com uma nova literatura podemos perceber simultaneamente uma nova forma de fazer e experimentar a política.

Quando Ferréz, já reconhecido como escritor, com *Fortaleza da desilusão*, *Manual prático do ódio* e *Capão pecado* publicados, e como liderança cultural, organiza em 2001 o primeiro da série de três números da revista *Caros Amigos* dedicados à cultura da periferia, in-

⁶ Cf. “Politique de la littérature” in: RANCIERE, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.

troduz a edição com o “Manifesto e abertura: literatura marginal”. Os textos do volume chamado *Ato I*, de Paulo Lins, Sérgio Vaz e outros, são apresentados como “faces da caneta que se manifesta na favela”. Os três números foram reunidos posteriormente no volume *Literatura marginal, talentos da escrita periférica* e antecedido pelo prefácio, assinado por Ferréz, “Terrorismo literário”. O texto procura definir o sentido que o grupo de autores da periferia de São Paulo, especialmente da comunidade do Capão Redondo, entende por cultura e literatura periférica, afirmando a intenção dos autores de falar por suas próprias vozes:

Quem inventou o barato não separou entre literatura boa/feita com caneta de ouro e literatura ruim/escrita com carvão, a regra é uma só, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto.⁷

A partir de um diferente local de fala, Rubens Figueiredo vai se inscrever no cerne da mesma questão. Seu romance de 2010, o premiado *Passageiro do fim do dia*, relata um dia na vida de Pedro, mais um dos Pedros de vida dura como pedra de sua ficção, dando continuidade ao anterior, o extraordinário *Contos de Pedro* (2006), que, ao final de uma sexta-feira comum, senta-se no banco mais alto de um ônibus para atravessar a cidade ao encontro da namorada, moradora de uma comunidade distante. Durante a viagem, lê um livro velho sobre a vida, a obra e as reflexões de Darwin em torno da origem das espécies e suas possibilidades de sobrevivência.

A estratégia narrativa de Rubens Figueiredo é uma espécie de realismo minucioso, detalhista, olhando cada pequeno objeto, cada figurante com lentes de aumento. Mas saber que Rosane, a namorada, corta a cutícula com uma tesourinha cromada, fabricada na China, ou que o menino tinha uma cara gordurosa, os braços fornidos e moles, mesmo no pulso, em torno do qual se formam duas pregas de gordura, não tem nada que ver com o realismo sanguinolento que tem sido tão discutido em nossa literatura. Os

⁷ Ferréz. “Terrorismo literário”. In: ----- (Org.) *Literatura marginal*. Talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 9.

detalhes do romance pessoalizam, aproximam, dão uma espécie de intimidade e colocam o leitor definitivamente *dentro* da narrativa. Trazem dores, contaminam. A viagem de Pedro é tumultuada por ameaças, pela possibilidade de ônibus serem incendiados, mas nada disso acontece. O surpreendente é que a única cena de violência e assaltos passa-se no mundo virtual dos games que os garotos de colégio jogam e os meninos de rua invejam. Essa ausência de ações violentas é atravessada pelas lembranças dos conflitos urbanos, das verdadeiras lutas que ocupam sobretudo os moradores da comunidade de destino, nas cenas que passam pela memória de Pedro.

As três portas de entrada que indiquei para a leitura dessa nova escrita não são excludentes, são sintomas que podem conviver no mesmo texto. O romance de Rubens Figueiredo junta ao primeiro ponto falado, que se refere a um sistema literário democrático, questões referentes ao trato com a realidade de uma forma inédita, que não a recusa, mas a deforma ou *rasura*.

Dialogando com o *êthos* naturalista como forma de relatar a realidade de uma sociedade violenta, num movimento de retomada e de recusa do modelo, o romance insere na tradição realista um novo referente e propõe uma nova leitura da cidade vista de dentro do ônibus que sai do centro para a periferia. As contingências da vida na periferia são conhecidas e narradas por quem as vive de fato, Rosane, copeira, faxineira, recepcionista, que lastima a ocupação de seu espaço de origem pela violência.

O narrador, em seu trajeto do centro da cidade até a periferia, é apenas um observador, envolvido e interessado mas que não fala pelos habitantes da distante comunidade do Tirol, ainda que divida democraticamente com eles aquela realidade.

Continuo com a segunda questão ou proposta de abordagem, a que aponta a construção de uma ficção que se desloca do espaço/território nacional para desenrolar-se em qualquer outro território.

Na contramão de romances “clássicos”, de expressões literárias que continuam, em nossa contemporaneidade, a aspirar, de algum modo, ao prestigioso papel de intérprete do Brasil, um dos mais interessantes escritores contemporâneos, Bernardo Carvalho, lançou em 2009 seu nono romance: *Filho da mãe*.

Na obra, o título, segundo o próprio autor, perde completamente as possibilidades de entendimento plural se traduzido para qualquer outra língua, já que “filho da mãe”, além do sentido linear que tem tudo a ver com a história do romance que fala de mães lutando pela vida de seus filhos, é um xingamento próximo do mais vulgar “filho da puta”. Mas aí termina qualquer referência de pertencimento ao país de origem. Todo o enredo entrecruzado, desdobrando-se em múltiplas narrativas, como o autor costuma fazer, passa-se na Rússia, principalmente em São Petersburgo, e fala de um país destroçado por guerras fratricidas, especialmente a guerra da Chechênia, pela corrupção, pelo desalento, pela vivência de fracassos pessoais e nacionais. O tema é a violência brutal, a covardia, a impossibilidade de afeto, o risco cotidiano à sobrevivência.

Bernardo Carvalho segue uma trajetória de absoluto desenraizamento em suas narrativas, movimento consagrado em *Teatro* (1998) e *As iniciais* (1999) e radicalizado em *Mongólia* (2003), romance realizado a partir de um prêmio que o levou a viajar àquele país, onde a narrativa se ocupa, entre outros temas, de narrar histórias de nômades que se movem sem deixar rastros.

Em todos os romances do autor trava-se um combate entre real e ficcional. A arma da ficção é o discurso, a da realidade, o estranhamento. A luta entre adversários poderosos é instigada pelo romancista, que, de um lado, fornece suprimentos à curiosidade do leitor interessado em relatos de viagem através de culturas tão diversas e geografias peculiares mas, de outro, cria um enredo tão simples quanto emocionante. Ao final, o que garante a vitória da ficção é a própria construção discursiva desenvolvida em manobras precisas do escritor hábil e competente. E é sobretudo na afirmação dos poderes do ficcional que está a importância de suas obras originais e instigantes.

A decisão de um escritor brasileiro de criar uma narrativa que se passa toda fora do Brasil não é fácil. Em entrevista que se seguiu à publicação, Bernardo Carvalho mostra o quanto há, tanto no mercado brasileiro como no estrangeiro, de preconceito contra tal tipo de escrita:

O livro de um brasileiro que se passa na Rússia com personagens russos é um livro simplesmente invendável no mercado internacional. Porque nenhum francês, nenhum americano, nenhum inglês quer ler um brasileiro escrevendo sobre a Rússia. Se o livro se passa na Amazônia, ele é uma expressão de uma experiência que esse autor tem e que é verossímil para um leitor, por exemplo, americano.⁸

Projeto editorial recente, a coleção “Amores expressos” propôs a um conjunto de escritores brasileiros viajarem a determinadas cidades e lá criarem uma história de amor que poderia ser publicada em livro e, talvez, filmada. *Filho da mãe* fez parte dessa proposta e foi um dos primeiros romances da experiência a serem publicados. Outra experiência absolutamente exitosa foi o *Livro de Praga*, de Sérgio Sant’Anna, onde o narrador/personagem era um brasileiro em viagem a Praga. O romance poderia se passar em qualquer lugar, pois a segurança desse que considero nosso contista maior garantiria o sucesso. Melhor ainda quando Praga, com sua tradição cultural e literária, entram em cena.

O jovem escritor João Paulo Cuenca viajou a Tóquio, de onde trouxe imagens, linguagens e referências completamente comprometidas com a cidade, criando um deslocamento espacial e temporal em *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*. Japoneses, estrangeiros e uma boneca inflável constroem a história de amor, entre relações perversas, violentas e apaixonadas.

Dentre os produtos da iniciativa da coleção, os resultados menos satisfatórios foram aqueles que criaram narrativas nas quais o país escolhido era apenas um cenário diferente para uma ficção com a mesma escrita e formato das criadas quando estavam no Brasil.

O terceiro movimento de ruptura com os padrões vigentes é o que mais tem me envolvido neste momento em pesquisa que en-

⁸ Entrevista do autor a Beatriz Resende e Flávio Moura no evento “Depois da Flip” realizado no Fórum de Ciência e Cultura em agosto de 2011.

volve diálogo mais intenso com outras expressões artísticas, outras linguagens, especialmente as das artes visuais.

Começo pelo conflito que se dá entre o recurso a uma estrutura realista da narrativa posta em convívio com a ruptura mesma com o realismo. O exemplo que uso aqui é o romance *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera, aposta de sua editora para a entrada de forma poderosa no mundo dos e-books.

Na obra, um jovem atleta, após a morte inesperada do pai, deixa Porto Alegre, levando a cachorra que o suicida lhe confiara e se muda para Garopaba, litoral de Santa Catarina. Trata-se da cidade tal e qual existe nos momentos de baixa temporada, com seus habitantes, suas lojas, seus restaurantes, sua periferia. O jovem sem nome sofre de raro distúrbio: é incapaz de manter na memória, mesmo a recente, o rosto das pessoas. Desconhece sempre a identidade de quem lhe fala; seu próprio rosto ou o da mulher que amou ontem lhe são completamente estranhos.

Tudo em meio à cidade é facilmente reconhecível em seus detalhes descritos com realismo, onde a beleza paradisíaca dos arredores contrasta com a violência surda e inesperada, onde verão é euforia e inverno, tédio. Mas na cidade há um mistério a ser desvendado: a morte violenta do avô do jovem esportista em uma das brigas em que o velho grandalhão costumava se meter. Esfaqueado pelos homens que o cercaram, o corpo, porém, nunca foi encontrado. Ao jovem, que leva consigo uma foto sua para se lembrar do próprio rosto, o pai dissera se parecer com o avô que vivera e morrera em Garopaba. A barba que deixa crescer nessa espécie de exílio a que se recolhe é a mesma barba do avô detestado pelos moradores. A imagem real é a do velho ou é a sua? É aí que surge o indizível, o horror em toda a impossibilidade de ser representado.

Falando do horror na literatura, o crítico Luiz Costa Lima mostra que nesses momentos o texto ficcional não dá as costas à realidade, mas a dramatiza e metamorfoseia quando “a ficção transtorna as dimensões do mundo, em vez de pôr o mundo entre parênteses”.⁹

⁹LIMA, Luiz Costa. *O redemunho do horror. As margens do Ocidente*. São Paulo: Planeta, 2003, p. 18.

Em *Barba ensopada de sangue*, não é na cidade realisticamente descrita que está o ficcional, mas no fundo da noite assustadora do terrível, do agônico, do espectral.

Aproximando-me do final, lembro outra estratégia de construção de uma escrita entre limites de gêneros que vem aparecendo de forma exitosa em autores como Paloma Vidal e Michel Laub. O limite aqui é entre o biográfico e o ficcional. Diferentemente das obras de Ferréz ou Paulo Lins, o narrador não se apresenta explicitamente no texto como pertencente à situação ou ao espaço da narrativa. Mas o leitor *conhece* ou reconhece o autor pela vida literária contemporânea ou pelas pistas que a narrativa fornece.

Não me refiro à função-autor de que fala Foucault, mas ao autor em sua identidade “real”. As estratégias de linguagem e os referenciais identitários dos personagens favorecem esse reconhecimento.

Em Paloma Vidal, nos contos de *Duas mãos* ou no romance *Algum lugar*, é o trânsito referencial entre duas culturas, duas realidades linguísticas, dois ou mais espaços geográficos que identifica a escritora nascida na Argentina, de onde saiu pequena nos anos de ditadura militar e que cresceu e vive no Brasil. Ruas de Buenos Aires quase ladeiam a praia carioca, o espanhol surge de repente em meio à frase. Mas o espaço também pode ser outro, o da universidade americana onde Paloma Vidal fez o pós-doutorado em Letras e onde se passa o relato ficcional sobre a jovem mulher que vai para fora do país com o marido em *Algum lugar*.

Nem na viagem nem na volta há espaço de pertencimento. A realidade é incômoda para a ficção que dela se alimenta. Mais ou menos na mesma linha de resistência ao

realismo de dentro de um modelo de construção próxima da autoficção, cito Michel Laub, nascido em Porto Alegre há 40 anos, jornalista radicado em São Paulo. *Diário da queda*, romance de 2011, conta a história de um jornalista de 40 anos, gaúcho que mora em São Paulo e relembra cenas de sua infância como garoto judeu, na tentativa de recuperar a lembrança do pai, atormentado nos últimos momentos pelas lembranças do campo de concentração em que fora prisioneiro.

Como o escritor Primo Levi, o pai resiste à perseguição antissemita mas não resiste às lembranças. O pai do escritor não é esse pai, mas a questão judaica aparece pela primeira vez em sua ficção, e, na verdade, é aí que se ancora a robustez do romance. Da memória, interessa menos o que é lembrado – *falsas* lembranças – e sim a construção de uma escrita de memória, mesmo que sejam as ficcionais do personagem pai.

Esta noção de *rasura do real* tal como aparece na prosa de ficção contemporânea, traço que vem me intrigando, coloca em discussão o conceito de ficção, estendendo-o para além da literatura, como construção discursiva.

Excelente exemplo de como romances ou contos podem se organizar nesse conflito entre realidade e ficção estão em narrativas de Beatriz Bracher, com destaque para alguns dos contos de *Meu amor*, especialmente o antológico “Duas fotografias sobre o natural”, em que as regras próprias da ficção narrativa retomam o tema do horror no cotidiano do mundo em que vivemos e que os jornais estampam.

Das três possibilidades aqui formuladas, a prática de uma “*rasura do real*” é a que mais fortemente se relaciona com outras práticas artísticas que vão da performance teatral ao cinema.

A falta que nos move, de Christiane Jatahy, é inicialmente um espetáculo teatral no qual a escrita cênica é criada com a incorporação ao texto de lembranças das vidas levadas pelos atores que estão em cena. Posteriormente, *A falta que nos move* é transformada em filme que apresenta os atores atuando num tempo cronológico “real”, com recursos fílmicos próprios do documentário ou do chamado “cinema-verdade”. Os limites entre as referências biográficas e as falas ficcionais frequentemente se estreitam.

Finalmente, nesta relação entre procedimentos ficcionais da literatura em confronto com experiências artísticas de outras linguagens, vale mencionar o recente filme de Lúcia Murat, o comovente *A memória que me contam*, em que a escritura fílmica da diretora interfere na discussão contemporânea sobre a ruptura de limites entre o ficcional e o documental, entre a alegoria e o documentário.

O *real* – traumático – aparece rasurado pelo presente, o relato cinematográfico cortado pelo documento memorialístico. Memórias afetivas, lembranças, informações e cenas de registros documentais dos anos de chumbo mescladas a cenas de ficção trazem o passado partilhado para a vivência da nossa arte contemporânea.

O desafio de tais sobreposições – *rasuras* – se completa com intervenção da diretora-autora no próprio relato cinematográfico a que se incorpora, transformada na personagem que ela mesma ficcionaliza.

Não me parece gratuito que tais ficções da memória, com experiências artísticas construídas por relatos nos quais depoimento e ficcional se misturam, em que dores das lembranças confundem-se com a vivência de um cotidiano urbano atravessado muitas vezes por experiências do horror, apareçam no momento mesmo em que o país mexe em sua própria memória, se ocupa e se comove com as revelações trazidas a público por uma Comissão Nacional da Verdade finalmente criada.

Reitera-se, ainda uma vez, a tendência forte de a arte contemporânea se constituir em uma proposta de relação intensa entre a política, a ética e a estética.