



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM LETRAS  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO ARTES E LETRAS - FACALE

---



CRISTIAN DE OLIVEIRA LOPES

**A AUTOFIÇÃO EM *PROCURA DO ROMANCE* E A RESISTÊNCIA:  
CONFLUÊNCIAS, TRAVESSIAS E FRONTEIRAS ENTRE O  
BIOGRÁFICO E O FICCIONAL EM JULIÁN FUKS**

Dourados - MS  
2019



CRISTIAN DE OLIVEIRA LOPES

**A AUTOFIÇÃO EM *PROCURA DO ROMANCE* E A *RESISTÊNCIA*:  
CONFLUÊNCIAS, TRAVESSIAS E FRONTEIRAS ENTRE O  
BIOGRÁFICO E O FICCIONAL EM JULIÁN FUKS**

Dissertação submetida ao Exame de Defesa no Programa de Pós-Graduação em Letras – área: Literatura e Práticas Culturais – da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Bungart Neto

Dourados – MS  
2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

L864a Lopes, Cristian De Oliveira

A autoficção em Procura do romance e A resistência: confluências, travessias e fronteiras entre o biográfico e o ficcional em Julián Fuks [recurso eletrônico] / Cristian De Oliveira Lopes. -- 2019. Arquivo em formato pdf.

Orientador: Paulo Bungart Neto.

Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2019.

Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:

<https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. Literatura brasileira contemporânea. 2. Autoficção. 3. Julián Fuks.. I. Bungart Neto, Paulo . II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS - FACALE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO, MESTRADO EM LETRAS



**CRISTIAN DE OLIVEIRA LOPES**

A AUTOFICÇÃO EM *PROCURA DO ROMANCE E A RESISTÊNCIA*:  
CONFLUÊNCIAS, TRAVESSIAS E FRONTEIRAS ENTRE O BIOGRÁFICO E O  
FICCIONAL EM JULIÁN FUKS

Dissertação, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD, como parte das exigências para obtenção do título de Mestre.

Dourados – MS, 18 de junho de 2019.

BANCA EXAMINADORA

---

Dr. Paulo Bungart Neto  
Universidade Federal da Grande Dourados  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Presidente

---

Drª. Anna Faedrich Martins Lopez  
Universidade Federal Fluminense  
Membro Titular Externo  
(Participação Remota)

---

Dr. Gregório Foganholi Dantas  
Universidade Federal da Grande Dourados  
Programa de Pós-Graduação em Letras

Aos que resistiram e aos que ainda resistem...

Aos meus pais, Volmar e Dalva, em memória;  
E, especialmente, ao Benjamin, meu filho.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, *in memoriam*, por serem os primeiros a me impulsionar para a vida, por ter tido neles a ternura fundamental e por estarem sempre lá, no horizonte, a me olhar, a me transmitir a força necessária para continuar caminhando.

À Fabiana, por entender meu distanciamento neste período da pesquisa e por ser, desde sempre, a irmã mais forte.

Ao Josué, amigo e crítico, talvez o maior incentivador para que isso se concretizasse. Interlocutor das minhas reflexões teóricas e das angústias decorrentes da escrita. Leitor das minhas inquietações poéticas e das minhas escrituras acadêmicas.

Ao Cristiano, pelas histórias compartilhadas, das ideias arbitrárias às crises existenciais; o amigo adepto às literaturas modernas.

À Driely, pela paciência, pela parceria, pelo esforço redobrado com o Benjamin e por ainda conseguir espaço/tempo para a leitura dos meus textos.

Aos professores Gregório e Eudes, por aceitarem compor a banca de qualificação e pelas contribuições para o desfecho deste trabalho. Não poderiam ser outros senão eles. O Gregório sempre com um olhar voltado para as tendências da ficção contemporânea. O Eudes por ser o olhar atento da História nessa pesquisa, e claro, pelas conversas que tivemos lá nos corredores da História, no PPGH.

Ao Bungart, orientador proustiano, pelas leituras minuciosas, pelo olhar vigilante, pelo incentivo, pelo cuidado nas correções, pela confiança em mim depositada, pelas caronas, pela leveza com que consegue tratar assuntos sérios da pesquisa, pela bibliografia sugerida, pela descontração no fim de cada reunião, pela dedicação desmedida, pelas histórias, pelas memórias, pela orientação, pela amizade construída.

E à Capes, pela bolsa de estudos concedida.

“Romance e testemunho do mundo se fundem ou se confundem como poucas outras vezes. O romance se faz um gênero híbrido, se aproxima do ensaio, da reportagem, da autobiografia, do relato historiográfico, dessas outras formas que já lhe pertenciam, mas assemelhando-se a elas como em nenhum outro tempo”.

(Julián Fuks)

LOPES, Cristian de Oliveira. *A autoficção em Procura do romance e A resistência: confluências, travessias e fronteiras entre o biográfico e o ficcional* em Julián Fuks. 2019. 138 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Área de Concentração: Literatura e Práticas Culturais). Programa de Pós-Graduação em Letras (Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD). Dourados-MS, 2019.

## RESUMO

Esta dissertação de Mestrado em Letras tem como objetivo central o estudo das fronteiras entre o biográfico e o ficcional nas obras *Procura do romance* (2011) e *A resistência* (2015), do premiado escritor Julián Fuks. Tais narrativas destacam-se por apresentarem uma literatura robusta, tanto do ponto de vista ético-estético, quanto da perspectiva político-cultural. Se, por um lado, Fuks (2011) oferece um rico material em termos de linguagem, pela precisão de suas descrições pautadas na memória e na autoficção, através de uma textualidade metalinguística e autorreferencial; por outro, em Fuks (2015), percebemos sua capacidade de representar o “não-esquecimento” como resistência, bem como a própria resistência do narrador ao rememorar a história do irmão adotado na turbulenta Argentina da década de 1970. Assim, o escritor garante o seu espaço no cenário da literatura brasileira contemporânea ao tematizar discursos sobre “resistência”, no sentido psicanalítico e histórico-político, de uma família argentina exilada no Brasil, suscitando discussões e apresentando elementos literários pertinentes ao campo da Crítica Cultural e aos estudos sobre Memória. Faz-se importante pensar *Procura do romance* e *A resistência* enquanto obras híbridas, que transitam entre a história dos regimes ditatoriais na América Latina e a forma como essas histórias são ressignificadas através da autoficção que surge em tom de reflexão sobre o passado e sobre o próprio fazer ficcional. Assim, da perspectiva historiográfica e memorialística, esta dissertação se fundamenta, principalmente, nos postulados de Hayden White (1992), Michael Pollak (1989), Jacques Le Goff (2003), Roger Chartier (2010), Elio Gaspari (2002a; 2002b), Eric Nepomuceno (2015) e Pilar Calveiro (2013). Dos aportes teórico-críticos agenciados para análise, destaca-se Philippe Lejeune (2008; 2014), Serge Doubrovsky (2014), Philippe Vilain (2014), Philippe Gasparini (2014), Eneida Maria de Souza (2007; 2011), Leonor Arfuch (2010), Beatriz Sarlo (2007; 2018) e Josefina Ludmer (2013), expoentes que contribuíram e contribuem para o que hoje se chama de autoficção em suas diversas formas.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira contemporânea; Autoficção; Julián Fuks.

## ABSTRACT

This Master's Degree dissertation in Literature aims mostly the analysis of the borders between the biographical and the fictional in *Procura do romance* [*In search of the novel*] (2011) and *A resistência* [*The resistance*] (2015), written by the awarded writer Julián Fuks. Such narratives stand out for presenting a strong literature, either as an ethical-aesthetic point of view or as the political-cultural perspective. If, on the one hand, Fuks (2011) offers a rich linguistic material, due to the accuracy of his descriptions based on memory and on the autofiction, through metalinguistic and self-referential contexts, on the other hand, one can see his capacity of representing the “non-forgetfulness” as resistance, as well as the own resistance of the narrator remembering the story of the adopted brother in the stormy Argentine of the 1970's. Thus, the writer assures his space in the contemporary Brazilian literature scenery, broaching speeches about resistance, in a psychoanalytical and historic-political way, of an Argentinian family exiled in Brazil, eliciting discussions and presenting literary aspects relevant to the cultural critic field and to the studies of memory. It is important to think about *Procura do romance* (2011) and *A resistência* (2015) as hybrid books, transiting between the history of the military regimes in Latin American and the way those histories are reframed through the autofiction in terms of a reflection about our past. Therefore, from the historiographical and memory perspectives, this dissertation underlies mostly in the postulates of Hayden White (1992), Michael Pollak (1989), Jacques Le Goff (2003), Roger Chartier (2010), Elio Gaspari (2002a; 2002b), Eric Nepomuceno (2015) e Pilar Calveiro (2013). From the theoretical inputs used in the analysis, it stands out Philippe Lejeune (2008; 2014), Serge Doubrovsky (2014), Philippe Vilain (2014), Philippe Gasparini (2014), Eneida Maria de Souza (2007; 2011) Leonor Arfuch (2010), Beatriz Sarlo (2007; 2018) and Josefina Ludmer (2013), exponents of what we consider the autofiction procedures in its several forms.

**Keywords:** Contemporary Brazilian Literature; Autofiction; Julián Fuks.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Manifesto das Mães da Praça de Maio.....	45
Figura 2. Imagem simbólica de resistência e luta por justiça – Mãe da Praça de Maio.....	48
Figura 3. Lenço utilizado pelas Mães e Avós da Praça de Maio durante manifestações.....	55
Figura 4. “La clase”, de Marcelo Brodsky.....	59
Figura 5. “Autorretrato 4. Antonin Artaud, 11/05/1946”.....	66
Figura 6. “Autorretrato 5. Antonin Artaud, 04/03/1947” .....	67

## SUMÁRIO

<b>PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES</b> .....	12
<b>PARTE I</b>	
<b>MEDITAÇÕES SOBRE MEMÓRIA, HISTÓRIA E POLÍTICA</b> .....	18
1. Isto não é uma história. Isto é história, é memória e é política.....	19
2. O dever ético de transmitir a memória: fragmentos de 1964 a 85.....	26
3. Entre os campos de concentração e a resistência organizada das Madres.....	37
4. Imagens da História e histórias imaginadas: uma perspectiva político-estética em Julián Fuks.....	50
<b>PARTE II</b>	
<b>AUTOFICÇÃO: DA NOÇÃO FRANCESA AO FENÔMENO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO</b> .....	62
5. Notas de uma travessia.....	63
6. Entre a autobiografia e a ficção: formas híbridas de autoexposição.....	65
7. <i>Procura do romance</i> : a rasura de si no rascunho do outro.....	79
7.1. O romance que transcende fronteiras.....	89
7.2. A memória, a história, a própria vida como objetos de busca na cena da escrita.....	97
8. <i>A resistência</i> : um encontro com a autoficção.....	102
8.1. Pós-ficção e pós-memória: confluências de uma poética deslizante.....	112
8.2. A narrativa como resistência e o paratexto em Julián Fuks.....	117
<b>CONSIDERAÇÕES ÚLTIMAS</b> .....	124
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	130

## PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES

“Quem é o autor aqui? O autor está morto? [...]. Pode o autor ser completamente imparcial? Posso eu escrever algo alheio à minha vida? Distante da minha arte?”

(Jacques Fux)

A pesquisa autoficcional, dentre outras novas formas e arranjos da expressão literária do século XXI e/ou da modernidade, constitui-se em um ímpeto da literatura brasileira contemporânea que traz consigo a carga semântica do prefixo “pós-”: pós-moderno, pós-teorias, pós-memória, pós-trágico, pós-ficção, etc. Os gêneros literários, jornalísticos, políticos, históricos, dentre outros, se plasmam numa mesma narrativa em que o factual e o ficcional são tensionados por uma mistura constante.

Gêneros, conceitos e noções literárias como “memórias”, “autobiografia”, “romance autobiográfico” (ou autobiografia romanceada), “diário íntimo”, “escritas do eu”, “literatura confessional”, “testemunho”, “valor biográfico”, “autorretrato”, “autorreferencialidade”, “narrativas auto e heterodieéticas”, “narrativas vivenciais”, “dilemas da subjetividade”, “autorrepresentação”, etc., são terminologias diversas que implicam na escrita de si e afluem, em alguma medida, para a autoficção, colocando-a em evidência tanto no âmbito da crítica quanto da própria literatura. Esses termos nos interessam, por um lado, por estarem fortemente pulverizados na cultura literária contemporânea e, por outro, pela simples razão de que muitos deles já se apresentavam imbricados nas narrativas de si, pelo menos a partir das *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau, em que já se verificava na materialidade textual, em alguma medida, desde reminiscências longínquas da vida do autor até aspectos mais pontuais e concretos da sua própria vivência. Este vocabulário (res)surge agora, porém, engrossando um caldo teórico e suscitando debates sob a égide da autoficção.

Ao menos no Brasil, ainda é um gênero em vistas de consolidação, um gênero recente. No entanto, essa terminologia já é conhecida entre os franceses desde 1977, quando o neologismo foi criado pelo escritor e crítico Serge Doubrovsky, a quem se atribui a origem do termo por tê-lo usado na quarta capa do seu livro *Fils* (1977). No artigo “O último eu”<sup>1</sup>, Doubrovsky afirma que passados os anos de 1980 a 1990, o conceito/gênero que a autoficção

---

<sup>1</sup> Publicado primeiramente em Presses Universitaires de Lyon, em 2010, com o título: “Mon dernier moi”. Em 2014 veio a compor, no Brasil, pela Editora UFMG, a obra *Ensaio sobre a autoficção*, sob a organização de Jovita Maria Gerheim Noronha, a qual reúne textos de importantes teóricos que dissertam sobre a relação da escrita autobiográfica com o discurso ficcional.

tornou-se “vinha preencher uma lacuna ao lado das memórias, da autobiografia e das escritas íntimas em geral” (DOUBROVSKY, 2014, p. 113). Por este endosso, apreendemos a autoficção, e nos reportaremos a ela no decorrer deste trabalho, como um gênero (e não como um conceito ou subgênero), pelo simples fato do seu criador situá-la ao lado de gêneros consagrados como “memórias” e “autobiografia”.

A partir desse esboço teórico-crítico acerca da “fabulação autobiográfica”<sup>2</sup>, concepção com a qual caminharemos e pela qual refletiremos no decorrer desta dissertação, faz-se importante mencionar, breve e retrospectivamente, o caminho percorrido no campo das Letras, desde as pesquisas na graduação até uma decisão mais fecunda pelo mestrado, quando me vi tendo de pensar e optar pelas obras aqui selecionadas, a saber: *Procura do romance* (2011) e *A resistência* (2015), ambas do escritor e crítico literário Julián Fuks.

O meu primeiro contato com a pesquisa, como pode se imaginar comum entre muitos estudantes de graduação, foi através da Iniciação Científica, mais especificamente como participante do Projeto Institucional Voluntário de Iniciação Científica (PIVIC/UFMG), onde tive oportunidade, sob orientação do prof. Dr. Marcos Lúcio de Sousa Góis, de aprender ainda que de forma introdutória os caminhos em meio ao labirinto que é a pesquisa na área de Letras.

Embora esses primeiros passos no âmbito acadêmico tenham sido sobre o terreno da Análise do Discurso (AD) de orientação francesa, leituras de filósofos elementares para o campo disciplinar da AD, como Michel Foucault e Michel Pêcheux, são também transdisciplinares se pensarmos nos diversos campos do saber nos quais eles estão situados e pelos quais fazem emergir debates frutíferos, tanto para as ciências humanas quanto para as ciências da linguagem. Particularmente, são filósofos que em muito contribuíram para que eu pudesse ampliar e/ou desvendar a minha visão sobre os discursos ásperos, polêmicos e de ordens ideológicas diversas, disseminados na sociedade, estes que muitas vezes enunciamos e dos quais somos agentes de interlocução cotidianamente. Mais que contribuir para o enriquecimento de uma cosmovisão, Foucault, especialmente, é uma figura que sempre esteve nas trincheiras de intelectuais que eu recorrentemente trago para o meu *front* de reflexão e de debates.

Antes de passar de vez para a literatura, fiz uma disciplina eletiva durante o curso de Letras, “Tópicos de crítica literária brasileira I”, ministrada na época pelo prof. Dr. Paulo Bungart Neto, atualmente orientador dessa dissertação e, na minha opinião, uma das maiores referências sobre os estudos memorialísticos da literatura no Centro Oeste brasileiro. E, mais

---

<sup>2</sup> Expressão usada por Eneida Maria de Souza (2011) para referir-se à autoficção.

próximo do fim do curso, outra grande surpresa em termos de excelência, foi a disciplina de “Literatura Comparada”, ministrada pelo prof. Dr. Paulo Nolasco dos Santos, onde pude estabelecer aproximações mais “concretas” com as minhas leituras e estudos em AD (estes que alicerçavam a minha formação até então). Foi aí, entre as abordagens de crítica literária e as tendências da literatura comparada, que se deu o despertar inicial pela teoria e crítica literárias, que, no meu caso, só passaram por um processo de lapidação e amadurecimento após a graduação.

Em 2014, cursei como ouvinte a disciplina “Narrativas literárias e contemporâneas”, já no PPG-Letras da UFGD. Na ocasião, o professor responsável foi o Dr. Gregório Foganholi Dantas. Se nas duas disciplinas anteriores deu-se o *start* literário para os meus projetos futuros na pesquisa acadêmica, foi no curso do professor Gregório Dantas que tive acesso a um leque de opções literárias a mergulhar em um rol importante da literatura brasileira contemporânea. *Budapeste* (2003), de Chico Buarque, e *Nove noites* ([2002], 2006), de Bernardo Carvalho, são dois exemplos a se destacar de romances estudados no período. Em termos de abordagens teóricas, como falar dessa disciplina e não mencionar a *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991), de Linda Hutcheon, obra da qual extraímos para reflexão o conceito de “metaficção”. A mesma obra que eu viria a me debruçar posteriormente sobre noções outras, como: “valor da multiplicidade”, “antitotalização” e “autorreflexividade”; expressões cujos significados julgo de extrema importância para a análise do *corpus* aqui agenciado.

Quando me refiro ao meu despertar para a “teoria e crítica” no fim da graduação, enfatizo propositadamente essas duas palavras porque a paixão pela literatura já existia. A literatura já fazia parte essencialmente das minhas leituras de deleite e dos meus interesses de apreciação no plano intelectual. Só não fazia parte ainda dos meus objetos de estudo. Concluído o curso de Letras, já decidido pela literatura, iniciei uma Pós-graduação em nível *lato sensu*, Especialização em Estudos Literários<sup>3</sup> pela Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS), *campus* de Dourados, oportunidade em que procurei expandir o máximo possível minhas leituras no campo teórico-crítico<sup>4</sup>, com o olhar sempre direcionado para a Literatura Comparada e para a Crítica Cultural, pois eram as linhas de pesquisa nas quais eu poderia

---

<sup>3</sup> Este curso resultou na publicação do artigo “Confluências entre margens e espacialidades em Luciano Serafim e Guimarães Rosa”, na revista *Abril* da Universidade Federal Fluminense (UFF), cujo tema intitula-se “Novas escrituras, novas epistemologias”. Publicado em 09 de dezembro de 2018. Disponível em: < <http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/505> >.

<sup>4</sup> Naquele momento, minha atenção estava voltada para a fenomenologia de Gaston Bachelard em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* (1997) e *A poética do espaço* (1998), bem como para os princípios e procedimentos da Literatura Comparada, num diálogo constante com os estudos sobre o regionalismo brasileiro na literatura.

alinhar o meu interesse com o Programa de Mestrado da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), no qual está inscrita esta dissertação hoje.

É com a Especialização já caminhando para o fim que comecei uma busca por obras da literatura contemporânea que contemplassem algumas exigências mínimas do meu gosto e do interesse, de modo geral, do PPG-Letras da UFGD. As exigências institucionais me conduziam a escolher uma ou mais obras que pudessem ser amparadas pela linha de pesquisa “Literatura, Estudos Regionais, Culturais e Interculturais” e/ou, de modo mais amplo, à área de “Literatura e Práticas Culturais”, a fim de estabelecer um objeto coerente em relação à Crítica Cultural Latino-americana, dentro, claro, daquilo que eu vislumbrava como caminho possível. Na outra extremidade desse eixo de critérios, é preciso constar: deveria ser obrigatoriamente um tipo de narrativa que me atraísse, e sobre isso vale discorrer um pouco mais. Já tem alguns anos desde que comecei a consumir escrituras literárias narradas em primeira pessoa, sobretudo, obras publicadas a partir da segunda metade do século XIX, como é o caso de *Memórias do Subsolo* ([1864], 2009), de Fiódor Dostoievski, *Memórias póstumas de Brás Cubas* ([1881], 2005), de Machado de Assis, *Demian* ([1925], 2015) e *O lobo da Estepe* (1929)<sup>5</sup>, ambas de Hermann Hesse, *O estrangeiro* ([1942], 2013) e *A queda* (1956), de Albert Camus, etc. Trata-se de leituras, em boa medida, de cunho existencialista, as quais detinha a minha atenção por aspectos diversos, que passavam pelo “conflito de identidade” ao “fluxo de consciência” do narrador-personagem (aqui, inclusive, pode-se inserir o conto “Amor” em *Laços de Família*, 1960, de Clarice Lispector). Mas, sobretudo, a curiosidade por dois critérios que, conforme Philippe Lejeune (2008), autor de *Le pacte autobiographique*<sup>6</sup>, é preciso distinguir: “o critério da pessoa gramatical e o da identidade dos indivíduos aos quais remetem os aspectos da pessoa gramatical” (LEJEUNE, 2008, p. 16). Problemas que também implicam no problema do autor e na relação que se supõe entre ele (pessoa) e o narrador.

Tais aspectos, embora não sejam tão recentes, me inquietaram ao me deparar e ler em 2016 *A resistência*, romance publicado no ano anterior. Essa narrativa, que foge do pacto autobiográfico, me apontava indícios - a partir das experiências anteriores pertencentes ao narrador (ou vice-versa) e apesar de suas similaridades com aspectos particulares de narrativas clássicas, dentre as quais algumas já citadas aqui -, de que se faz necessário um outro modo de

---

<sup>5</sup> Este eu cito especialmente pela capacidade que tem, sendo ficção, de nos fazer, enquanto seres humanos, conhecermos um pouco mais de nós mesmos, de percebermos os diversos “eus” que habitam em nós.

<sup>6</sup> “Publicado primeiramente na revista *Poétique*, e depois, em 1975, pela Seuil”, segundo a “Apresentação” escrita por Jovita Maria Gerbeim Noronha (2008, p. 8) em *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, por Philippe Lejeune (2008).

olhar para esse romance que é próprio do século XXI (ainda que de modo geral, a literatura pós-moderna tenha em suas camadas a peculiaridade que lhe faz típica do período).

Fui fizado pela prosa contemporânea de Fuks (2015) e pela temática da ditadura num momento em que eu rascunhava um projeto de mestrado tendo como *corpus* *O lobo atrás do espelho* ([1999], 2007), do jornalista e escritor Fausto Wolff<sup>7</sup>. Eu escrevia espaçadamente enquanto ainda processava a leitura da narrativa de Wolff, um romance policial escrito em terceira pessoa, com inúmeras referências diretas à filosofia, à personagens bíblicos (sempre transfigurados pela ironia wolffiana) à literatura universal, e claro, com muitos indícios da biografia do próprio autor na obra.

Assim, dentre a vertiginosa pluralidade de obras possíveis, *A resistência* (2015), que me surgiu apenas como mais um objeto possível, por transitar entre memórias e autoficção, se torna a primeira obra agenciada para este trabalho. Muito em razão de sua convergência com outros textos tidos como não-ficcionais, como a biografia e a autobiografia, e por sua capacidade de ampliar os campos disciplinares pelos quais a ficção transita e com os quais ela se fortalece, como memória e história, presentes de forma vigorosa em Fuks (2015) e tal qual se vê entre as camadas de uma narrativa que parece não ter camadas, a saber, *Procura do romance* (2011). A inclusão desta última obra nesse *corpus*, a qual eu já apresentava no pré-projeto de mestrado, foi uma sugestão acertada do professor e orientador Paulo Bungart Neto, pois, assim como *A resistência*, *Procura do romance* tem uma materialidade narrativa que se impõe de modo muito característico, bem como o fato de que ambas se enquadram no crivo teórico dos romances autoficcionais.

Em síntese, sublinha-se propositadamente o estreitamento das fronteiras entre memória e história, ou mesmo a fusão dessas duas áreas para a reflexão aqui proposta. Para além das Primeiras Considerações e das Considerações Últimas, este texto constitui-se fundamentalmente em “Parte I” e “Parte II”. A primeira parte, intitulada “Meditações sobre memória, história e política”, decorre do princípio generalizante de que toda história é fragmentária, tal como a (pós-)memória. Partindo desse princípio, a gênese de sua escrita compõe-se por fragmentos vários, de memorialistas a historiadores, de literatos a cineastas, pequenas “peças” de formas e naturezas distintas, como quem constrói um mosaico para dar conta de um todo. Seguindo esse raciocínio, denominamos a segunda parte de “Autoficção: da

---

<sup>7</sup> Autor também de *À mão esquerda* (1996), o escritor gaúcho tinha como inspirador Dostoievski. Há muito o que se destacar em *O lobo atrás do espelho*, no entanto sublinho a presença do elemento “espelho” como o responsável por nos pôr diante de nós mesmos, responsável por nos revelar nossos medos, angústias, nossa beleza e o nosso horror num só reflexo.

noção francesa ao fenômeno brasileiro contemporâneo”. Esta, por sua vez, diz respeito à revisão teórica sobre a autoficção e a uma tentativa de análise crítica das narrativas de Julián Fuks, refletindo sobre o caráter fragmentário que define por natureza toda e qualquer dimensão subjetiva.

Em suma, esta dissertação trata-se de um esforço intelectual em lançar luz às complexas relações que circundam e problematizam o conceito de ficção e do próprio romance na contemporaneidade. Assim, estas Primeiras Considerações, marcadas pelo rigor factual autobiográfico, como se percebe em boa parte pelo uso da primeira pessoa do discurso (eu autor), também apresentam lampejos de teoria e crítica, momentos em que a terceira pessoa (eu narrador) se sobrepõe a esta narrativa, assim como acontece em algumas autoficções, como veremos adiante. A autoficção é, portanto, nosso ponto de partida e nossa linha de chegada. O que se vê nessa travessia são suas confluências e a miragem de suas fronteiras.

## PARTE I

### MEDITAÇÕES SOBRE MEMÓRIA, HISTÓRIA E POLÍTICA

“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. Um fato hoje pode ser relido de outra forma amanhã. Memória é viva. Um detalhe de algo vivido pode ser lembrado anos depois, ganhar uma relevância que antes não tinha, e deixar em segundo plano aquilo que era então mais representativo. Pensamos hoje com a ajuda de uma parcela pequena do nosso passado”.

(Marcelo Rubens Paiva)

“Tudo aqui pode e deve ser interpretado em relação ao fator histórico. Mas a História, apesar de clamar muitas vezes pela verdade, também é uma invenção, logo a história aqui contada faz parte do contexto da História. Aqui, as minhas passagens paralelas, podem ser encontradas nos muitos autores desta obra. Nos muitos *eus*. No cânone. Uma cadeia literária é criada”.

(Jacques Fux)

## 1. Isto não é uma história. Isto é história, é memória e é política

Como ponto de partida, impreterivelmente, é preciso justificar que as três noções que compõem o título desta primeira parte, estão entre as fontes de contaminação da escritura literária por outros gêneros, por outros discursos e por outras disciplinas. Tais fontes far-se-ão necessárias para lançar luz aos processos factuais-fictícios que suscitam indagações acerca do real, da memória e da dimensão imaginativa do eu, que ora estão superpostos, ora estão à sombra da escrita de Julián Fuks. A autoficção<sup>8</sup>, em *Procura do romance* (2011) e *A resistência* (2015), obras selecionadas para análise, nasce desse conjunto variado de formas que constituem uma textualidade híbrida – autobiográfica e ficcional. Por outras palavras, memória, história e política, para além de serem elementos constitutivos a ambos os romances, os quais se inscrevem num sem-número de narrativas literárias relacionadas às ditaduras civil-militares que assolaram países latino-americanos, como Brasil (1964-1985) e Argentina (1976-1983), por exemplo, também nortearão nossos primeiros passos rumo a uma contextualização que perpassa por esses regimes de exceção - autoritários, repressores e perversos -, entre as décadas de 1960 e 1980.

Entende-se por regimes e/ou estados de exceção, um espaço “esvaziado de direito”, expressão de Roberto Nigro (2013) que diz respeito ao vazio, à desativação da ordem jurídica: “É como se no estado de exceção existisse a questão de um vazio jurídico portador da força” (NIGRO, 2013, p. 168). Tal estado está diretamente relacionado e/ou precedido com os/pelos conceitos de resistência e insurreição, sobretudo por ter como premissa básica a implantação do caos e, no espectro da crise, ser a sua mola propulsora. De igual modo, o golpe de Estado - que se resume em uma “técnica de poder” e em “um ato de violência que excede as leis” (p. 159) -, liga-se a uma “urgência”, a uma “necessidade maior” em combater os inimigos exteriores ou interiores à nação. Inimigos como “todo um conjunto de figuras que o universalismo burguês produz por meio de mecanismos de inclusão-exclusão, ou de inclusão-excludente” (NIGRO, 2013, p. 162). Daí ressalta-se o entrecruzamento (perigoso) do jurídico com o político.

Os golpes civil-militares que derrubaram a ordem institucional nos países do Cone Sul, sobretudo no Brasil e na Argentina, foram semelhantes em muitos aspectos – a começar pelo estado de exceção, caracterizado por Giorgio Agamben (2004, p. 21) como “paradigma de governo”. Em ambos os contextos, as federações tiveram o apoio de grandes empresários e grupos conservadores, amparados nas respectivas crises econômicas e tomados por discursos

---

<sup>8</sup> Tal noção será devidamente exposta e debatida na Parte II.

anticomunistas e antiperonistas. A imprensa<sup>9</sup> participou de modo efetivo em prol da tomada e da manutenção de poder pelos militares, mais que isso, a ausência de informação constituiu parte do terror psicológico e contribuiu para a disseminação do medo, nos dois cenários: jornais de grande circulação no Brasil, por exemplo, como *O Globo*<sup>10</sup>, *O Estado de S. Paulo*, *Folha da Tarde* e *Jornal do Brasil*, para citar apenas alguns, estão entre os veículos que, ainda que também tenham sofrido censuras, apoiaram o golpe; os dois maiores representantes da imprensa argentina, à época, o *Clarín*<sup>11</sup> e o *La Nación*, também foram cúmplices dos horrores cometidos pelo regime.

No Brasil, os autores do golpe de Estado (autodenominado de “Revolução”<sup>12</sup>) que depôs o governo constitucional de João Goulart, em 1º abril de 1964, se investiram logo no exercício

---

<sup>9</sup> Ver “A grande imprensa apoiou o golpe e a ditadura”, artigo da historiadora Beatriz Kushnir publicado na *Carta Capital* em 31/03/2014. Disponível em: < <https://www.cartacapital.com.br/politica/a-grande-imprensa-apoiou-o-golpe-e-a-ditadura-e-nao-teve-papel-relevante-para-o-fim-do-regime-1979.html> >. Acesso em: 14/04/ 2018.

<sup>10</sup> O jornal *O Globo*, quase cinquenta anos após o golpe, tornou público o seu posicionamento em favor dos militares: “A lembrança é sempre um incômodo para o jornal, mas não há como refutá-la. É História. O GLOBO, de fato, à época, concordou com a intervenção dos militares, ao lado de outros grandes jornais, como ‘O Estado de S. Paulo’, ‘Folha de S. Paulo’, ‘Jornal do Brasil’ e o ‘Correio da Manhã’” (O GLOBO, 2013), entre outros. Cf. “Apoio editorial ao golpe de 64 foi um erro”. *O Globo*. Edição online. 31/08/2013. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/brasil/apoio-editorial-ao-golpe-de-64-foi-um-erro-9771604> >. Acesso em: 19/04/2018. Sobre o jornal *Correio da Manhã*, citado no editorial reportado acima, destaca-se a devida exceção para as crônicas de Carlos Heitor Cony, que, mesmo antes do 1º de abril de 1964, já problematizava as direções sociopolíticas para as quais caminhava o país. A partir da instauração do golpe, Cony passa a publicar textos mais incisivos acerca dos efeitos da tomada de poder pelos militares: “[...] o sossego se transforma subitamente em desassossego [...]” (CONY, 2004, p. 11), indiciando sua resistência ao autoritarismo do regime, como se percebe em “Da salvação da Pátria”, publicado no dia 2 de abril em sua coluna no *Correio da Manhã*.

<sup>11</sup> Vale registrar que em “Do lado de cá e do lado de lá da ‘resistência’: o humor gráfico do jornal *Clarín* durante os anos da última ditadura militar argentina”, capítulo de *Ditaduras militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai* (2015), Florencia Levín apresenta um estudo sobre a renovação da sessão humorística, desde a nacionalização da contracapa de humor, em 1973 (ainda durante o isabelismo), até a posse de Raúl Alfonsín (pós-ditadura civil-militar), em dezembro de 1983. Conforme exemplos de quadrinhos, charges e outros gráficos humorísticos citados, Levín atesta “que a censura não chegou a censurar as representações sobre a própria censura” (LEVÍN, 2015, p. 183), nesse caso específico. A autora afirma ainda que “os leitores do *Clarín* puderam encontrar nas mensagens de humor não somente uma reinterpretação em tom humorístico das notícias informadas, mas também um olhar sobre o mundo relativamente autônomo que, muitas vezes, causou tensão e inclusive contradisse os pensamentos assumidos institucionalmente pelo jornal” (LEVÍN, 2015, p. 168). Embora houvesse um número significativo de denúncias por meio do humor gráfico, “os humoristas não integraram na Argentina a lista de pessoas desaparecidas [pelo contrário] continuaram trabalhando ao longo de todos os anos da ditadura” (LEVÍN, 2015, p. 170). Quando se iniciaram os desaparecimentos em “escala industrial”, para utilizar o termo da própria historiadora, a partir de 24 de março de 1976, havia um cerceamento que sujeitava as pessoas a um desaparecimento forçado, criminoso, caso fossem suspeitos de “subversão”. Nesse contexto, “o ato enunciativo [dos jornais] se viu condicionado por um poder terrorista” (LEVÍN, 2015, p. 169), por outro lado, “na cena imaginária construída pelos personagens de papel e tinta, os atos de significação, se viram, ainda, alterados, [...] impondo um discurso esquizofrênico que era instalado ao mesmo tempo que se ocultava o horror que estava ocorrendo” (LEVÍN, 2015, p. 169). O efeito sinuoso advindo do discurso esquizofrênico dos quadrinhos e a política de evasão dos humoristas, ao tratar dos horrores do regime, talvez justifique o porquê de não terem sido alvos das missões antissubversivas de Videla, razão pela qual se mantiveram em seus postos, consequentemente tiveram o privilégio de não engrossarem as listas de desaparecidos durante toda a ditadura argentina.

<sup>12</sup> Segundo Roberto Nigro, “a Revolução é uma questão das massas, ou do povo, o golpe de Estado [por sua vez] é uma operação dos governantes, dos aparelhos de Estado, etc.” (NIGRO, 2013, p. 171). Embora o termo “Revolução” esteja associado ao estado de sítio (que se tornou permanente durante a ditadura brasileira) decretado contra a insurgência da esquerda armada, percebe-se, com Nigro (2013), que o conceito de Revolução traz consigo

do Poder Constituinte e baixaram, às pressas, o primeiro Ato Institucional<sup>13</sup>, que se configuraria numa espécie de emenda da Constituição Federal de 1946. Ficou claro que a Constituição seria mantida (ao menos naquele momento), mas seriam feitas modificações, por meio dos Atos Institucionais. Antes, porém, de discorrermos sobre os trâmites de “implementação” do governo militar, faz-se importante lembrar as circunstâncias que culminaram na deposição de Jango pelos militares e pelo Parlamento brasileiro.

Na ocasião do golpe - e também por isso se configurou um golpe -, a cadeira da presidência da república não estava vaga, Jango não havia deixado o governo como se anunciou no Congresso Nacional e noticiou-se pela imprensa. Fato é, também, que o então presidente não exerceu oposição alguma ao golpe que recebera, pois, se dera conta rapidamente que fora traído por militares aliados, os quais ele julgava estarem afinados com seu governo. Qualquer tipo de resistência poderia ter tido consequências drásticas.

Conforme aponta Elio Gaspari (2002a), após recuperar os poderes presidenciais<sup>14</sup>, Goulart “Tentara um golpe em outubro [de 1963], solicitando ao Congresso a decretação do estado de sítio, e vira-se abandonado pela esquerda, que repeliu a manobra. No mínimo deporia os governadores de São Paulo e da Guanabara” (GASPARI, 2002, p. 47). Ademar de Barros e Carlos Lacerda, ambos governadores, faziam frente na oposição que conspirava decisivamente para a desestabilização do presidente, que propunha, então, reformas de base, reformas estruturais de caráter socialista por vias constitucionais – tendo como a mais importante delas a reforma agrária. Contra as tais reformas tornava-se pujante o discurso anticomunista e com ele a associação falaciosa entre Brasil e Cuba.

---

um valor positivo, no sentido de um movimento com vistas a promover mudanças profundas, sobretudo, na política estabelecida. No entanto, a Revolução “age debaixo”, a partir do povo, por isso seu poder de influência é mais eficaz. Por outro lado, o “golpe de Estado é [...] uma técnica de poder” (p.160), a qual dispõe de arbitrariedades de toda ordem. O golpe de Estado constitui “um ato de violência que excede as leis” (p. 160) e as desdobram em outras que favorecem o controle e manutenção do poder. Um exemplo claro disso são os Atos Institucionais (AI’s), que primeiro emendaram a Constituição de 1946, depois a rasgaram por completo. Nesse sentido, revestir o Golpe de “Revolução” é uma estratégia para trazer o povo para o mais inconsequente dos lados – “à direita” -, é jogar com a população um jogo sujo, cujas regras (quando há regras) foram criadas para favorecer quem as dita, quem tem o controle. Todavia, ainda que seja tênue (ou difusa) a linha que separa Revolução de um golpe de Estado, a “Revolução” de 1964 é, portanto, a máscara dos golpistas. A rigor, isso revela a complexidade do autoritarismo brasileiro, o qual assumia um discurso sedutor, mascarado de ordem e progresso.

<sup>13</sup> Ver Ato Institucional nº 1 (AI-1), de 9 de abril de 1964. *Diário Oficial da União*, Brasília, 09 de abril de 1964. Destacamos o seguinte trecho: “O Ato Institucional que é hoje editado pelos Comandantes-em-Chefe do Exército, da Marinha e da Aeronáutica, em nome da revolução que se tornou vitoriosa com o apoio da Nação na sua quase totalidade, se destina a assegurar ao novo governo a ser instituído, os meios indispensáveis à obra de reconstrução econômica, financeira, política e moral do Brasil, de maneira a poder enfrentar, de modo direto e imediato, os graves e urgentes problemas de que depende a restauração da ordem interna e do prestígio internacional da nossa Pátria”. (BRASIL, 1964, p. 1). Disponível em: < <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/2765707/pg-1-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-09-04-1964> > Acesso em: 18/04/2018.

<sup>14</sup> Por meio de um plebiscito, em janeiro de 1963, em que obteve “9,5 milhões de votos contra 2 milhões dados ao parlamentarismo” (GASPARI, 2002a, p. 47).

A resistência às propostas de Jango veio logo da esquerda, que junto à máquina da previdência social, constituíam a origem de sua maior força (aspecto que se assemelhava ao início do populismo de Perón na Argentina, da década de 1940). O “dispositivo militar” no qual confiava era uma estrutura montada organicamente dentro das Forças Armadas para dar sustentação às reformas que ele pretendia fazer. Tratava-se de uma fonte alternativa de sustentação e com a qual tentara, posteriormente, sem sucesso, alcançar seu objetivo mesmo sem o apoio da esquerda.

O déficit econômico também foi um fator importante a conduzir civis e militares ao golpe, como viria a acontecer na Argentina, pouco mais de uma década mais tarde. Para Elio Gaspari (2002a),

À tensão política somava-se um declínio econômico. [...] Os investimentos estrangeiros haviam caído à metade. A inflação fora de 50% em 1962 para 75% no ano seguinte. Os primeiros meses de 1964 projetavam uma taxa anual de 140%, a maior do século. [...]. As greves duplicaram, de 154 em 1962, para 302 em 63. O governo gastava demais e arrecadava de menos, acumulando um déficit de 504 bilhões de cruzeiros [...]. Num país onde a tradição dava aos ministros da Fazenda uma média de vinte meses de permanência no cargo, Goulart dera pouco mais de seis meses aos cinco ministros (GASPARI, 2002a, p. 48).

Para além da crise político-institucional que precisava ser administrada enquanto tentava se defender daqueles que o viam - com óculos norte-americanos - como uma ameaça para o país, estes dados nos dão uma dimensão numérica da crise econômica que Jango trabalhava para reverter durante os dois anos que antecederam o 1º de abril. Os sinais de rejeição ao governo apareceram com mais força a partir de março de 64, em resposta a um comício<sup>15</sup> realizado por Goulart no dia 13 de março, o “conservadorismo paulista” organizou “uma Marcha da Família com Deus pela Liberdade em que se reuniram perto de 200 mil pessoas com faixas ameaçadoras (“Tá chegando a hora de Jango ir embora”) e divertidas (“Vermelho bom, só batom”). (GASPARI, 2002a, p. 48-49; grifos do autor).

Dias depois, os militares (de Minas Gerais e do Rio de Janeiro)<sup>16</sup> arquitetavam e já punham em prática o plano para deflagrar uma “revolução”. Na redação do *Correio da Manhã* preparava-se um editorial para o dia 31 de março intitulado “‘Basta!’ [E no seu último parágrafo:] “O Brasil já sofreu demasiado com o governo atual. Agora, basta!” (GASPARI,

<sup>15</sup> João Goulart, “num grande comício na praça em frente à Central do Brasil (ao lado do Ministério da Guerra)”, anunciou sua disposição de lançar o governo na campanha pelas reformas de base. Assinou dois decretos. Um desapropriava as terras ociosas das margens das rodovias e açudes federais. Outro encampava as refinarias particulares de petróleo (GASPARI, 2002a, p. 48).

<sup>16</sup> Cf. Conversa telefônica, transcrita por Gaspari (2002a, p. 69), entre o Marechal Castello Branco e o General Carlos Luiz Guedes, em que falavam sobre o recente deslocamento das tropas mineiras por caminhos distintos em direção ao Rio.

2002a, p. 65). Em nota, Gaspari nomeia os quatro principais redatores e ainda comenta, por fim, a participação de Carlos Heitor Cony como o quinto editorialista na fase conjunta da redação e um dos dois responsáveis pelo tom final do texto.

O presidente, “Avisado ainda na manhã do dia 31 do levante de Mourão, permaneceu fechado no Palácio das Laranjeiras, confiante na precariedade da tropa sublevada, na capacidade do ‘dispositivo’ de desbaratá-la e na sua própria de achar um entendimento” (GASPARI, 2002a, p. 84). O General Olímpio Mourão Filho foi quem deu a ordem às tropas de Juiz de Fora, que então eram comandadas por ele, para avançarem rumo a uma ocupação do Rio de Janeiro, no dia 31 de março de 1964. Este movimento de tropas foi chamado de “operação Popeye”, pois Mourão, assim como o personagem do desenho, era um apreciador de fumo de cachimbo.

Nas primeiras horas da manhã de 1º de abril, segundo Gaspari (2002a, p. 96), “só havia fogo na trincheira do *Correio da Manhã*. Num editorial intitulado ‘Fora’ [...], atirava: ‘Não resta outra saída ao Sr. João Goulart senão a de entregar o governo ao seu legítimo sucessor. Só há uma coisa a dizer ao Sr. João Goulart: saia’” (idem). Percebendo que o cerco havia se fechado, o presidente voou para Brasília “às 12h45” (p. 103) do mesmo dia.

Jango passou em Brasília apenas o tempo necessário para notar que trocara de ratoeira. [...] Às 22h30 o presidente abandonou a granja do Torto e voou para Porto Alegre num Avro da FAB. Nem sequer passou pelo Palácio do Planalto para limpar a mesa ou o cofre. [...] Deixou a mulher, Maria Thereza, uma linda gaúcha de 27 anos, a tarefa de tirar os filhos da cama, juntar algumas malas e segui-lo para o Sul (GASPARI, 2002a, p. 110-111).

Caso demorasse algumas horas a mais, havia uma significativa possibilidade de que fosse morto. Já não podia contar mais com seu “dispositivo” e tinha consciência de que estava sendo caçado pelos militares.

Nesse ínterim, organizou-se às pressas, no Congresso Nacional uma cerimônia para a posse do sucessor de Jango. A posse do deputado Ranieri Mazzilli na Presidência da República, que na ocasião presidia a Câmara, “era inconstitucional, visto que João Goulart ainda se encontrava no Brasil” (GASPARI, 2002a, p. 112). Gaspari (2002a) chamou a cerimônia de “bizarra” pelas circunstâncias em que se deu e pelo fato de Auro Moura Andrade (presidente do Senado) ter declarado vaga a cadeira do chefe da nação, justamente no momento em que Jango voava para o Rio Grande do Sul.

Após rápida passagem por seu estado natal, João Goulart buscou exílio no Uruguai, onde viveu até 1973, quando passou a residir em Buenos Aires, até a sua morte em decorrência

de um suposto ataque cardíaco em 1976. Dito isso, voltemos aos Atos Institucionais, os quais estabeleciam os primeiros procedimentos durante a instalação do novo regime.

Para fins de contextualização do que essas medidas representaram, transcreveremos alguns trechos que julgamos infringentes, sobretudo aos direitos humanos, conforme o governo da junta militar julgasse conveniente. O AI-2<sup>17</sup> foi uma das primeiras providências tomadas pelos golpistas para legalizar a censura. Os Atos institucionais podem ser melhor compreendidos, com Roberto Nigro (2013), a partir da máxima da “necessidade”, ao discorrer sobre o estado de exceção, o qual, segundo ele, “é uma figura da necessidade, torna-se desta maneira, uma medida ilegal e, entretanto, jurídica e constitucional, na medida em que torna possível a produção de um novo regime constitucional, a produção de novas normas” (NIGRO, 2013, p. 166). O texto que abria o Ato, na primeira página do *Diário Oficial da União*, dizia “[...] que o País precisa de tranquilidade<sup>18</sup> para o trabalho em prol do seu desenvolvimento econômico e do bem-estar do povo, e que não pode haver paz sem autoridade” (BRASIL, 1965, p. 1; nota nossa). No entanto, não diz o que está implícito no termo “autoridade”, tampouco diz, naquele momento, o que o regime era capaz de fazer para que o trabalho do estado fosse realizado de forma eficaz. Fica evidente, e ainda mais latente, o cerceamento à imprensa na seguinte afirmação: “Não será, porém, tolerada propaganda de guerra, de subversão, da ordem [...]” (BRASIL, 1965, p. 3)<sup>19</sup>. O comandante supremo das Forças Armadas, na condição de Presidente da República, se esqueceu, propositalmente, de especificar o que o regime que ele representa considera como sendo subversão, configurando, portanto, o arbítrio do Estado. Os absurdos não paravam por aí, pelo contrário, eram os sinais do que de pior estaria por vir. A cereja do bolo do AI-2 foi a extinção dos partidos políticos.

Passa então a ser implantado no Brasil o que Eric Nepomuceno (2015, p. 10) chama de “uma roupagem de respeitabilidade”, a mesma política que pouco depois se disseminaria entre

<sup>17</sup> Ver Ato Institucional nº 2 (AI-2), de 27 de outubro de 1965. *Diário Oficial da União*, Brasília, 27/10/1965. Disponível em: < <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/DOU/1965/10/27/Secao-1> >. Acesso em: 18/04/ 2018.

<sup>18</sup> Afirmava-se ironicamente na abertura do ato: “o país precisa de tranquilidade”. Evocando o período, Renato Russo, vocalista do grupo de rock Legião Urbana, cantaria mais tarde (nos anos pós-ditadura): “Temos paz / Temos tempo / Chegou a hora / E agora é aqui / Cortaram meus braços / Cortaram minhas mãos / Cortaram minhas pernas / [...] / Podia ser meu pai / Podia ser meu irmão / Não se esqueça [...]”. Estes versos transcritos - da canção “1965: duas tribos”, lançada no final da década de 1980, no álbum *Quatro estações* -, que se iniciam com “temos paz”, é de uma ironia proporcional à “tranquilidade” que buscava o regime militar no AI-2 (“Paz sem voz / Não é paz é medo”, dizia outra banda, O Rappa, no álbum *Lado B Lado A*, de 1999). Transcrevemos o trecho da música do Legião Urbana até o verso que diz “Não se esqueça”. Pois é disso que estamos tratando – do não-esquecimento -, da memória necessária para que não se repita o horror vivido pelos latino-americanos sob a violência dos regimes de exceção na segunda metade do século XX.

<sup>19</sup> Esta informação deveria estar na página 3 do *Diário Oficial da União* (online), de 27 de outubro de 1965, no entanto foi suprimida. Contudo, pode-se constatar a referida afirmação, do artigo 12 do AI-2, no site do Planalto. Disponível em:< [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ait/ait-02-65.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-02-65.htm) >. Acesso em: 18/04/2018.

os nossos vizinhos<sup>20</sup>. Temia-se que o comunismo, sustentado por ideias marxistas, se propagasse por toda a América do Sul. A vitória da Revolução Cubana liderada por Fidel Castro, em janeiro de 1959, desatou o nó que havia entre Cuba e os Estados Unidos, e a ligação de dependência e subalternidade para com os norte-americanos passou a inexistir. Para que isso fosse possível de ser mantido, Fidel firmou uma aliança com a União Soviética, em contrapartida<sup>21</sup>, os Estados Unidos<sup>22</sup> disponibilizaram o serviço de inteligência para os governos latino-americanos combaterem a eminente ameaça da esquerda internacional. Mais do que isso, em artigo intitulado “Operação Condor: o Mercosul do terror” (2002), Samantha Viz Quadrat discorre sobre o treinamento conjunto entre os Estados Unidos e países aliados da América Latina, o qual foi possível, não somente com a intervenção logística e de aparelhamento fornecidos pelos EUA, como também através da iniciativa de combater o avanço de segmentos da esquerda, “o presidente norte-americano John Kennedy reformulou a escola do Exército Americano no Caribe, instalada desde 1946 no Panamá” (QUADRAT, 2002, p.174). Era o surgimento da *School of the Americas*, para onde “cerca de 60.000 militares foram enviados [...] muitos dos quais envolvidos em acusações de torturas e violações dos direitos humanos em seus países”<sup>23</sup> (p. 174). A convivência durante o confinamento desses alunos propiciou o que Quadrat (2002) nomeou de um “pensamento comum” entre os militares representantes do Cone Sul, “um dos fatores principais para o estabelecimento de ações conjuntas entre os seus países, como a exemplo da Operação Condor” (QUADRAT, 2002, p. 175).

Antes de Costa e Silva tomar as rédeas de um Estado incipiente - cujas autoridades militares, sedentas por poder e por dominar a sociedade brasileira, esbanjavam violência, violência pela qual, inclusive, intermediava a comunicação com seus adversários -, o então

---

<sup>20</sup> Tal assertiva vem ao encontro dos estudos de Beatriz Sarlo ao tratar do surgimento de um ciclo de ditaduras civil-militares e da violência que traziam embrenhadas em suas bases: “Em 1973, no Chile e no Uruguai, e em 1976, na Argentina, produzem golpes de Estado de novo tipo. Os regimes que se estabelecem praticam atos (assassinatos, torturas, campos de concentração, desaparecimentos, sequestros) que consideramos inéditos, novos, na história política desses países” (SARLO, 2007, p. 24).

<sup>21</sup> Ver: “Para os Estados Unidos, impedir que o exemplo cubano se alastrasse continente a fora tornou-se prioridade máxima. Qualquer governo com tons progressistas, ou reformistas, passou a ser considerado um adversário perigoso, que deveria ser neutralizado a qualquer custo” (NEPOMUCENO, 2015, p. 9).

<sup>22</sup> Acerca das minúcias da longa conspiração que levou à queda de João Goulart, com a participação comprovada do governo norte-americano, ver *1964: O golpe* (2014), do jornalista Flávio Tavares.

<sup>23</sup> “Como exemplo, podemos citar os ditadores Roberto Viola e Leopoldo Galtieri, na Argentina; o fundador do Centro de Informações da Aeronáutica (CISA), João Paulo Moreira Burnier, no Brasil; e Jorge Zara (envolvido no assassinato de Carlos Prats) e Augusto Lutz (participante do golpe que destituiu Salvador Allende), no Chile” (QUADRAT, 2002, p. 174).

presidente, marechal Castello Branco, nos deixou seu último ato, o AI-4<sup>24</sup>, quando se rasga a constituição vigente e decreta-se que “somente uma nova Constituição poderá assegurar a continuidade da obra revolucionária” (BRASIL, 1966, p. 1), e que nas vinte e quatro horas subsequentes uma comissão faria a “votação e promulgação do projeto de Constituição apresentado pelo Presidente da República” (BRASIL, 1966, p. 1). Ainda que Castello Branco tenha sido o menos “linha dura”<sup>25</sup>, se comparado, por exemplo, a Costa e Silva, Médici e Geisel, não teria outra saída senão promulgar o Ato, pois era a legalização de um regime necessário para que Costa e Silva, ao assumir em 1967, passasse a cumprir as “normas” de um sistema instituído com ar de legalidade.

Nesse passo, o estado se constituía de um poder cada vez maior, e ia fechando o cerco contra uma grande massa que era vista pelos militares como subversiva. A violência já existia, mas iniciara uma onda de excessos e “desmandos legais”, num jogo em que eles criaram as próprias regras, excessos que, tanto no caso brasileiro como no argentino, constituíram traumas nos corpos e nas mentes dos sobreviventes dos centros clandestinos de detenção. Marcas que chancelaram a cultura latino-americana pela luta, pela dor e pela falta de limites de regimes sanguinários, cegos por uma ideologia de extinção aos comunistas. O militarismo brasileiro absorveu efetivamente a aversão norte-americana ao espectro de governos reformistas ou progressistas, fato que Nepomuceno (2015) nomeou de “fantasma do comunismo”.

## **2. O dever ético de transmitir a memória: fragmentos de 1964 a 85**

A memória dos sujeitos que vivenciaram esses tristes episódios nos revelaria mais tarde recortes e detalhes, não só pela perspectiva historiográfica, pois a ótica cinematográfica (argentina e brasileira) também muito contribuiu, mas, especialmente, pela literatura, a partir de uma maior produção e recepção dos gêneros memorialísticos, a saber: autobiografias, autoficções, diários, dentre outras narrativas autorreferentes. No que diz respeito aos gêneros memorialísticos, muito se deve a teóricos que se debruçaram exaustivamente em conceituar, categorizar e subdividir tais gêneros a partir dos fenômenos característicos da chamada “literatura do eu”. O teórico e crítico francês Philippe Lejeune, autor de *Le pacte autobiographique* (1975), foi um dos pioneiros a adentrar nesta seara. Michel Foucault,

---

<sup>24</sup> Ver Ato Institucional nº 4 (AI-4), baixado em 07 de dezembro de 1966. *Diário Oficial da União*, Brasília, 07/12/1966. Disponível em: < <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/3108512/pg-1-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-07-12-1966> >. Acesso em: 19/04/2018.

<sup>25</sup> Fato registrado por Gaspari (2002a, p. 229) ao afirmar, em outros termos, que “Castello procurava assegurar a liberdade de expressão respeitando a imprensa estabelecida e as manifestações culturais [...] o protesto sempre achava um canto para se instalar”.

compatriota de Lejeune, também refletira sobre os fenômenos da escrita de si, numa perspectiva mais voltada para a filosofia da linguagem.

O legado de Lejeune foi logo retomado e esmiuçado por outros franceses – sempre eles, os franceses, no *front* das teorias -, dos quais destaco rapidamente alguns nomes (pois nos debruçaremos sobre eles no próximo capítulo), a saber: Serge Doubrovsky (2014), o qual distingue com mestria as autobiografias clássicas<sup>26</sup>, compreendidas por ele também como narrativas-romances de si, e a autoficção moderna e pós-moderna (essas duas últimas essencialmente transformadas pelas teorias de Freud acerca das investigações do eu, da consciência de si e pela própria Psicanálise); os seguintes também vêm nessa esteira de pensamento teórico-crítico: Vincent Colonna; Jacques Lecarme; Jean-Louis Jeannelle; Philippe Vilain; e Philippe Gasparini, reunidos numa primorosa coletânea intitulada *Ensaaios sobre a autoficção* (2014), organizada pela pesquisadora Jovita Maria Gerheim Noronha e publicada pela Editora UFMG.

Sem perder de vista o trauma sofrido pelas violências ditatoriais no Cone Sul – com a “insurreição” e a “resistência” das guerrilhas, para utilizar dois termos recorrentes em Agamben (2004) -, instaurou-se uma espécie de tradição na literatura contemporânea em tratar direta ou indiretamente sobre (resistência) política, exílio e resquícios de um regime de exceção que se faz presente, ainda hoje, seja na alma de quem viveu o horror, seja nas vozes de extremistas da direita que ovacionam nossos algozes. Diante disso, a crítica literária latino-americana não poderia tomar outra postura que não a de se voltar para a nossa recente história, para nossa heterogeneidade mnemônica e para o fenômeno de hibridização literária tão peculiarmente nosso. Nomes reconhecidos dessa crítica, como Leonor Arfuch, autora de *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), e Eneida Maria de Souza, com destaque para as obras *Tempo de pós-crítica: ensaios* (2007) e *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica* (2011), fizeram valer a máxima “nosso norte é o sul”, publicado por Joaquín Torres Garcia em 1936, em cujo ensaio “La Escuela del Sur”<sup>27</sup>, acompanhava um mapa ilustrando a América do Sul no seu sentido inverso, apontando para baixo, sugerindo uma forte afirmação da localização do sujeito emissor.

Esta conferência, proferida por Joaquín Torres Garcia, mais tarde encontraria eco no discurso crítico de outros intelectuais dessa mesma região do hemisfério sul, como Silviano

---

<sup>26</sup> *Confissões* (397-401), de Santo Agostinho e *As Confissões* (1782-1789), de Jean-Jacques Rousseau, sobretudo a obra deste último, que ainda no século XVIII já se revestia pelo modo de escrita em primeira pessoa, abordagem característica dos romances da época.

<sup>27</sup> Ver transcrição do trecho do ensaio e ilustração em *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre Arte, Cultura e Literatura* (2006, p. 291), de Hugo Achugar.

Santiago ([1971] 2000)<sup>28</sup>, em “O entre-lugar do discurso latino-americano” (ensaio no qual propõe o reposicionamento do lugar periférico do escritor, situando o seu discurso como protagonista dentre tantos outros que compunha a hegemonia eurocêntrica); e Walter Mignolo (2003)<sup>29</sup>, cuja obra cunha conceitos como “Pensamento liminar”, “Epistemologia das margens”, “Gnose liminar”, “Um outro pensamento”, etc., a fim de romper com a dependência do pensamento crítico eurocêntrico, pois, do seu ponto de vista, histórias locais absorvem e coexistem com projetos globais de modo a enaltecer a produção artística, cultural e intelectual da América Latina. Ademais, compreendemos que a importação de teorias é saudável, com a condição de que haja criticidade na recepção e na aplicação de tais teorias, e desde que também produzamos as nossas e criemos uma orientação própria.

Acerca do memorialismo de que vimos tratando, agrega-se a reflexão desenvolvida por Eneida Maria Souza (2012, p. 31), quando expõe que “A reescrita do passado resgata no presente essa dimensão, ao recompor e refazer tramas, sem qualquer intenção de reconstituição de verdades ou da ilusória autenticidade de um relato de vida”, ao tratar dos lapsos de memória e da reconstrução crítica do passado. Essa citação faz ainda mais sentido quando pensamos em obras que surgem a partir da confluência da ficção com os discursos histórico e/ou jornalístico, por exemplo, que se apresentam (quase) sempre numa perspectiva autorreferencial. Escritores como Fernando Gabeira, jornalista e político brasileiro, representa o cenário latino-americano com a figura do exilado, sobretudo com a fundamental obra de memórias *O que é isso, companheiro?* ([1979] 1982); Paulo Francis, com *Trinta anos esta noite: 1964, o que vi e vivi* (1994); o escritor e jornalista Carlos Heitor Cony, que contribui para esse quadro de textualidades híbridas com *Quase memória: quase romance* (1995)<sup>30</sup>; Alfredo Sirkis, *Os carbonários* (2008); Flávio Tavares (já referenciado com *1964: O golpe*), mas especialmente em *Memórias do esquecimento* (1999); Frei Betto, em *Batismo de sangue* (2006); Marcelo Rubens Paiva com *Feliz ano velho* ([1982] 2015). Não cabe aqui atribuir valor a estas obras, mas destacá-las por serem representativas dentro de um eixo temático, de um conjunto de autores, que, a partir do enraizamento pessoal, são capazes de aflorar uma literatura a confluir entre os processos de subjetivação e dessubjetivação, sobretudo, memória, história e política.

---

<sup>28</sup> Cf. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural* (2000), Silviano Santiago.

<sup>29</sup> Cf. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar* (2003), Walter Mignolo.

<sup>30</sup> Faz-se importante apontar, sobre esta obra, a leitura de Bungart Neto (2016) numa direção autoficcional, ao destacar aspectos de *Quase memória: quase-romance* (1995) que possibilitam inserir a narrativa em um rol de obras classificadas como autoficção. Ver “Quase autoficção: o embrulho misterioso como legado do pai na obra de Carlos Heitor Cony”. In: *Criação & Crítica*, n. 17, 2016, p. 119-131. Disponível em: < <http://revistas.usp.br/criacaoecritica> >. Acesso em: 11/05/2018.

Tais escritores<sup>31</sup>, ao mobilizar eventos passados, transitando pelas fronteiras de suas respectivas narrativas, exercem um papel de “privilegiar a análise dos excluídos [...] e das minorias” (POLLAK, 1989, p. 4). Para utilizar as palavras de Michael Pollak, “a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas, que como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à ‘memória oficial’, no caso a memória nacional” (p. 4). Trata-se, no entanto, de uma luta política de memória contra memória, pois, a partir do momento em que há receptividade para relatos traumáticos que vão contra o discurso institucional, há abertura para verdades outras, também possíveis. Essa memória vivida subjetivamente, ao ser transmitida e compartilhada, sofre transformações ao perpassar por agentes sociais, e torna-se um produto cultural. O nosso recente passado ditatorial se constitui como parte central do nosso presente, isso se deve à ascensão de programas políticos neoliberais, à retirada de direitos civis, à violência policial que assola diariamente as periferias (sobretudo nos grandes centros), e especialmente, à impotência da sociedade civil ante ao “excesso de discursos oficiais” (p. 5). Esse discurso predominante, ao ser aderido por uma população suscetível, que carece de conhecer a história política de seu país, assim como carece de cultura, tem como consequência, no cidadão, um reflexo distorcido da realidade, quando esse indivíduo deveria ter, por direito, acesso a um conhecimento que privilegiasse suas múltiplas memórias, e quando digo “suas” me refiro tanto às memórias várias de seus intelectuais, quanto às memórias que constituem a sua regionalidade, a sua nacionalidade e a sua noção de pertencimento continental, de sujeito globalizado.

Nesse sentido, o mecanismo estético da literatura impulsiona a subjetividade da memória de cada escritor a alcançar um nível social e impor sua resistência ao discurso do poder. Isso se torna possível porque “a literatura se apodera não só do passado, mas também dos documentos e das técnicas encarregados de manifestar a condição de conhecimento da disciplina histórica” (CHARTIER, 2010, p. 27). Para o historiador,

O saber histórico pode contribuir para dissipar as ilusões ou os desconhecimentos que durante longo tempo desorientaram as memórias coletivas. E, ao contrário, as cerimônias de rememoração e a institucionalização dos lugares de memória deram origem repetidas vezes a pesquisas históricas originais. Mas não por isso memória e história são identificáveis (CHARTIER, 2010, p. 24).

---

<sup>31</sup> Atuam decisivamente para ampliar a aceitação de narrativas subjetivas de quem vivenciou a ditadura civil-militar brasileira, pois, conforme Roger Chartier (2010), a memória “é conduzida pelas exigências existenciais das comunidades para as quais a presença do passado no presente é um elemento essencial da construção de seu ser coletivo” (CHARTIER, 2010, p. 24). Por essa razão, ele nos assegura que “As obras de ficção, ao menos algumas delas, e a memória, seja ela coletiva ou individual, também conferem uma presença ao passado, às vezes ou amiúde mais poderosa do que estabelecem os livros de história” (CHARTIER, 2010, p. 21).

Entende-se, portanto, que a historiografia não pode ser substituída pela memória, quer seja esta individual ou coletiva. Mas ambas, história e memória, contribuem cada uma a sua maneira com a literatura - com a autoficção -, e assim estabelece-se uma relação porosa entre as fronteiras desses campos. Por situar-se numa perspectiva estritamente cultural<sup>32</sup>, cujo escopo de análise se restringe às textualidades literárias, que, por sua vez, não estão fechadas em si mesmas, o que nos permite uma maior abertura e aderência a outros campos de conhecimento, torna-se imprescindível a este estudo, em suas variadas nuances, reportar ao conceito de memória. Tomando a memória, para utilizar as palavras de Jacques Le Goff (2003, p. 419), “como propriedade de conservar certas informações”, e partindo da conjectura de um fenômeno individual e psicológico, ou ainda, com Chartier, trata-se “de mostrar que o testemunho da memória é fiador da existência de um passado que foi e já não é mais” (CHARTIER, 2010, p. 23). Por outras palavras, a literatura, o teatro (texto), assim como outras obras de arte, para além do valor estético, configuram-se numa forma de arquivo, o que potencializa a importância da obra e perpetua a memória de acontecimentos históricos e eventos traumáticos.

Para Le Goff, seguindo este raciocínio,

[...] a memória liga-se também à vida social [...]. Esta varia em função da presença ou da ausência da escrita [...] e é objeto da atenção do Estado que, para conservar os traços de qualquer acontecimento do passado (passado/presente), produz diversos tipos de documento/monumento, faz escrever a história [...], acumular objetos [...]. A pretensão da memória depende deste modo do ambiente social e político (2003, p. 419).

Cabe frisar nessa definição, em primeiro lugar, a memória enquanto objeto de atenção do Estado, obviamente pelo tamanho do seu poder de impacto na sociedade, ao dar sentido a eventos passados, sobretudo se pensarmos na história ditatorial dos países do Cone Sul. Por outro lado, a citação acima compõe a primeira nota explicativa do capítulo em que Le Goff trata especificamente da memória. Percebe-se que o historiador inicia sua reflexão partindo do sentido primeiro<sup>33</sup>, psíquico, da faculdade de conservar e lembrar experiências vividas, estados de consciência passados, desdobrando daí os demais sentidos e pontos de vista que, respectivamente, abarcam e se interessam pelo conceito de memória, para então alcançar o que

---

<sup>32</sup> Justifica a razão por tomarmos como base textos de cunho histórico, filosófico e jornalístico para a contextualização literária e uma análise mais abrangente do *corpus*.

<sup>33</sup> Sobre as especificidades do ato mnêmico individual, discorrer-se-á sobre algumas perspectivas, tais como se estabelece do ponto de vista das ciências humanas e da teoria e crítica literárias, na Parte II, quando adentrarmos com afinco nas particularidades da autoficção.

nos interessa nesse momento, a memória coletiva, social, que é “um instrumento e um objeto de poder” (LE GOFF, 2003, p. 470).

Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-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 destes mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 2003, p. 422).

Nesse sentido, o entendimento de Le Goff encontra ressonância nos apontamentos de Michael Pollak ao sugerir a existência de uma disputa política por uma memória coletiva em detrimento à memória das minorias. No caso dos regimes de exceção em pauta, a imprensa suja, que apoiou o golpe de 1964 no Brasil, muitas vezes, se colocou como porta-voz do discurso oficial. Nessa situação, a memória dos escritores aqui já referenciados, cumpre também um papel de afiançar a história, pulverizando por meio de narrativas (inter)subjetivas um discurso que se faz coletivo, social, incorporando-se assim à cultura.

O jornalista Paulo Francis (1994, p. 9) faz questão de enfatizar o fato de que muitos dos que foram torturados e assassinados pelos militares não são lembrados, pois não tiveram a mesma exposição, por exemplo, do jornalista Vladimir Herzog<sup>34</sup>, morto sob tortura em 1975. Paulo Francis contesta o discurso oficial, as verdades que se apresentam como únicas e rememora casos que tiveram menos visibilidade:

Já em 1964, um velho comunista foi arrastado por jipe, amarrado a uma corda, pelas ruas de Recife. Alguém se lembra? Quantas são as vítimas desconhecidas do regime militar, gente que às vezes foi torturada apenas porque era parente de algum garoto que se imaginava Che Guevara? Não há registro confiável (FRANCIS, 1994, p. 9).

Do excerto acima se destaca, sobretudo, um questionamento e uma afirmação: “Quantas são as vítimas desconhecidas do regime militar”?; e “Não há registro confiável”. Assim, entende-se que o confessional no campo da memória e a verdade possível na história, passam a ser questionadas numa mesma proporção, pois mentira e verdade são termos estritamente subjetivos. Paulo Francis, trinta anos após o golpe, não está reforçando o registro dos mortos em *Brasil: nunca mais*, de 1985, tampouco pretende dar mais visibilidade aos cento e vinte e cinco desaparecidos políticos que constam do dossiê mencionado, a partir de 1964, trata-se, portanto, da nossa perspectiva, de lançar luz ao que Michael Pollak (1989, p. 8) chamou de “[...] zonas de sombras, silêncios, ‘não-ditos’ ” presentes na memória social. Quantas serão as vítimas

---

<sup>34</sup> Acerca de sua morte ver o depoimento do jornalista Rodolfo Osvaldo Konder, “co-réu no mesmo processo” de Vladimir. In: *Brasil: nunca mais* (1986, p. 257-259).

não presentes nos registros oficiais? Sendo desconhecidas, como serão lembradas? Tais questionamentos estão para além da relação dos 421 mortos<sup>35</sup> e desaparecidos políticos somados entre 31 de março de 1964 e 23 de outubro de 1985, data do último caso relatado na CNV (2014). Tais questionamentos refletem ainda a importância do papel da literatura em perpetuar personagens históricos, vitimados pela repressão do caudilhismo latino-americano, pois, conforme o próprio Francis (1994, p. 11), “Todos somos de certa forma ficcionistas”.

Com a implantação do AI-5<sup>36</sup>, conforme atesta a cientista política Caroline Silveira Bauer (2011), em tese doutoral sobre as práticas de desaparecimento nas ditaduras civil-militares argentina e brasileira, e sobre a elaboração de políticas de memória em ambos os países, no Brasil “os casos de sequestros tornam-se parte da estratégia [de inserção] do terror, ou seja, são institucionalizados” (BAUER, 2011, p. 101). Isso se verifica no décimo primeiro artigo do referido documento, quando se lê: “Excluem-se de qualquer apreciação judicial todos os atos praticados de acordo com este Ato institucional e seus Atos Complementares, bem como os respectivos efeitos” (BRASIL, 1968, p. 2). Tão grave quanto esse, é o conteúdo do artigo anterior em que se suspendia “a garantia de habeas corpus, nos casos de crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular” (BRASIL, 1968, p. 2). Ou seja, a sociedade civil perdia com esse ato autoritário o seu direito de liberdade, garantido constitucionalmente, ante qualquer ameaça ilegal. Tratava-se de um momento em que a repressão chegara ao ápice de barbáries, inaugurando o período mais duro do regime, pois os oficiais passaram a ter legalidade para punir arbitrariamente seus opositores. Obviamente, isso não significa que tais práticas – interrogatórios que envolviam torturas, sequestros e desaparecimentos de pessoas – já não fossem comuns, pois os militares, a partir do golpe de 1964, já esbanjavam técnicas de interrogatórios que passavam pelas mais cruéis torturas físicas e psicológicas àqueles considerados inimigos do Estado.

O caso emblemático de prisão, tortura e morte do ex-deputado Rubens Beyrodt Paiva, exemplifica esse cenário de arbitrariedades decorrentes do AI-5. O escritor Marcelo Rubens

---

<sup>35</sup> Esse número pode ser verificado de acordo com os dados atualizados da CNV (2014), em que relaciona os perfis de mortos e desaparecidos políticos entre os anos de 1946 e 1988. Por estarmos nos referindo a um período menor, cujo início data de 1964, este cálculo se dá subtraindo os treze (13) primeiros nomes da lista, os quais foram mortos e/ou desaparecidos entre 01/05/1950 e 30/03/1964. Ou seja, conforme relação da CNV ([http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/ordem\\_cronologica.pdf](http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/ordem_cronologica.pdf)), das 434 pessoas que foram mortas, 421 delas tiveram suas vidas ceifadas durante a ditadura civil-militar brasileira.

<sup>36</sup> Ato Institucional nº 5 (AI-5), baixado em 13 de Dezembro de 1968. *Diário Oficial da União*, Brasília, 13/12/1968. Disponível em: < [https://www.jusbrasil.com.br/diarios/3127684/pg-2-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-13-12-1968?ref=next\\_button](https://www.jusbrasil.com.br/diarios/3127684/pg-2-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-13-12-1968?ref=next_button) >. Acesso em: 21/04/2018.

Paiva, filho caçula de Rubens Paiva, registra em *Feliz ano velho* ([1982] 2015) como ocorreu a prisão<sup>37</sup> de seu pai na manhã de feriado de 20 de janeiro de 1971.

De manhã, quando todos se preparavam pra ir à praia (e eu dormindo), a casa foi invadida por seis militares à paisana, armados com metralhadoras. Enquanto minhas irmãs e a empregada estavam sob mira, um deles, que parecia ser o chefe, deu uma ordem de prisão: meu pai deveria comparecer na Aeronáutica para prestar depoimento. Ordem escrita? Nenhuma. Motivo? Só Deus sabe (PAIVA, 2015, p. 71).

No correr da narrativa, Marcelo Rubens Paiva descreve uma cena de violência dos militares contra o seu pai, visto por uma mulher que havia sido detida por visitar o filho no Chile e que teria estado com Rubens Paiva na 3ª Zona Aérea. Esta obra, para além do seu caráter estético, que por si só seria suficiente para destacá-la entre grandes títulos da literatura contemporânea brasileira, se impõe também pelo tom de denúncia, pois compartilha socialmente a angústia de um ente desaparecido como tantos outros casos possíveis. Veja-se, por exemplo: “Rubens Paiva não foi o único ‘desaparecido’. Há centenas de famílias na mesma situação: filhos que não sabem se são órfãos, mulheres que não sabem se são viúvas. Provavelmente, o homem que me ensinou a nadar está enterrado como indigente em algum cemitério do Rio” (PAIVA, 2015, p. 77).

---

<sup>37</sup> Nesse episódio, o escritor também retrata momentos em que a família foi mantida em prisão domiciliar por um dia e uma noite e, na sequência, a prisão de sua mãe, Eunice Paiva, detida por “dozes dias numa cela individual” no quartel da rua Barão de Mesquita, Polícia do Exército. Paiva relata que quando pôde vê-la novamente, duas semanas depois, ela “tava [sic] irreconhecível, muito mais magra” (PAIVA, 2015, p. 73). Ele afirma que “nesta época a censura da imprensa não estava tão rigorosa e todos os dias saíam artigos nos jornais” (p. 73) questionando o paradeiro de Rubens Paiva. O governo se mostrava enfático ao dizer em resposta aos jornais que ele não se encontrava preso. No entanto, Eunice viu fotos do marido durante os interrogatórios enquanto estivera presa e o carro dele se encontrava no estacionamento do quartel. Em síntese, o escritor afirma que “no dia 24 de fevereiro, sai no *Diário Oficial da União* o que até hoje é a versão do Exército: ‘segundo informações de que dispõe este comando, o citado paciente, quando era conduzido para ser inquirido sobre fatos que denunciam atividade subversiva, teve seu veículo interceptado por elementos desconhecidos, possivelmente terroristas, empreendendo fuga para local ignorado...’ ” (p. 75). A versão era de causar riso. Como de praxe, os militares fraudaram o documento que divulgava a versão oficial do Ministério Público Militar sobre a tortura e morte de Rubens Paiva, pois fabricaram uma verdade falaciosa de que terroristas teriam interceptado o carro do ex-deputado, tomando rumo ignorado, assumindo desse modo o próprio fracasso numa simples condução de um suspeito de subversão. Diante disso, o filho relata, em suas memórias, que já não havia mais a quem recorrer, pois, “logo depois veio a censura da imprensa sobre o caso” (PAIVA, 2015, p. 75). Relatos dos desdobramentos desse caso estão presentes em outra obra do mesmo autor, *Ainda estou aqui* (2015, p. 38), livro em que Marcelo Rubens Paiva traz à tona, dentre tantos outros episódios, o dia em que obtiveram o direito, que há tanto lhes foi negado, da certidão de óbito de seu pai. Foi em São Paulo, no dia 23 de fevereiro de 1996, que o Estado brasileiro reconheceu oficialmente, por meio do Artigo 3º da Lei 9.140, de 4 de dezembro de 1995, a responsabilidade pelo desaparecimento e morte de Rubens Beyrodt Paiva. Marcelo Rubens Paiva trata com detalhes do “homicídio doloso qualificado” (2015, p. 266; p. 270-272; entre outras), da “ocultação de cadáver” (p. 267; p. 272-275; entre outras), as minúcias da “fraude processual” (p. 275-283; entre outras), bem como declara, num misto de alívio e revolta, que só após 25 anos sua mãe “pôde enfim se considerar viúva, mexer em aplicações bancárias do [seu] pai, bens, fazer um inventário. Graças a uma lei que o governo Fernando Henrique se viu forçado a promulgar, depois de uma provocação que fizemos” (PAIVA, 2015, p. 40).

Tais memórias são testemunhadas, inclusive, nos relatórios da Comissão Nacional da Verdade (CNV)<sup>38</sup>, cujo documento transcreve trechos de *Feliz ano velho* como comprovação das circunstâncias de desaparecimento e morte do ex-deputado, bem como o mesmo fragmento citado do parecer fraudulento que o primeiro Exército divulga sobre o desconhecimento do paradeiro de Rubens Paiva.

Em *A ditadura escancarada* (2002b), Elio Gaspari observa a ambiguidade repressora do regime militar, que, de um lado, tem o princípio contido no artigo 3 da Convenção de Genebra, o qual assegura que “[...] o uso da tortura é uma técnica de interrogatório ineficiente” (*apud* GASPARI, 2002b, p. 21). De outro, “[...] se o prisioneiro tiver de ser apresentado a um tribunal para julgamento, tem de ser tratado de forma a não apresentar evidências de ter sofrido coação em suas confissões” (*idem*). Ou seja, faça-os confessar, mas oculte as evidências de tortura, trocando em miúdos. Daí uma das razões do governo de se ver obrigado a manter na clandestinidade os centros de detenção e tortura, pois dependendo do estado<sup>39</sup> dos presos após os interrogatórios, tornava-se mais conveniente desaparecer com eles, tendo em vista “evidências de coação” (marcas de torturas) impossíveis de se ocultar. Ocultavam-se os cadáveres. Os cadáveres encontrados, no entanto, abriam margem para a contradição de um “governo que negava as torturas nos salões e condecorava a tigrada nos porões” (GASPARI, 2002b, p. 172). As torturas eram um mecanismo do estado, não da lei. Por mais que isso atraísse cada vez mais adversários, que se opunham aos excessos do regime, o campo de ação política diminuía cada vez mais por meio das estratégias de repressão.

Notícias dos porões eram abafadas pela censura e/ou publicadas conforme o posicionamento político dos jornais. Ainda assim vinham à tona, segundo Elio Gaspari (2002b, p. 275), por “condutos clandestinos”, parentes e pessoas próximas dos detentos faziam circular notícias que chegavam a jornalistas estrangeiros. Gaspari evoca ainda o caso de Chael Charles Schreier<sup>40</sup>, morto/desaparecido em 22 de novembro de 1969 no Rio de Janeiro.

<sup>38</sup> Ver relatório da CNV (2014). Disponível em: < <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/> >.

<sup>39</sup> Segundo a descrição de Gaspari, “Um preso com dez costelas quebradas poderia ser mantido incomunicável num hospital até que se recuperasse. Podia ainda ser ameaçado, tanto com novas torturas como com desconfortos carcerários” (GASPARI, 2002b, p. 172). Isso só revela a expansão do terrorismo cometido pelo Estado. Tratava-se de um complexo projeto antissubversivo em que a tortura tornava efetiva a ordem ditatorial. Para o porão funcionar – perceba-se tamanha magnitude de um estado de exceção – “ele precisa de diretores de hospitais, médicos e legistas dispostos a receber presos fisicamente destruídos, fraudar autos de corpo de delito e autópsias” (GASPARI, 2002b, p. 29). As ditaduras constitucionais, conforme Agamben (2004), que configuram o estado de exceção, são mais que perversas, são fraudulentas, corruptas, são contra os direitos civis, são cegas por sua ideologia autoritária, são capazes de monstrosidades diversas para atingir seus objetivos.

<sup>40</sup> A *causa mortis* registrada na certidão de óbito, conforme consta na Comissão da Verdade do Estado de São Paulo, foi “[...] contusão abdominal com rupturas do mesocólon transversal e mesentério, com hemorragia interna” (SÃO PAULO, s/p). Tanto essa versão quanto a do documentário de Anita Leandro, intitulado *Retratos de identificação* (2014), desmentem a versão oficial do Exército, segundo a qual o estudante teria morrido de infarto,

Em janeiro de 1970 sucederam-se três reportagens, todas relacionadas às denúncias de torturas, o assassinato de Chael e o silêncio imposto à imprensa brasileira em torno do assunto. Saíram nos principais jornais dos Estados Unidos, França e Inglaterra: *The New York Times*, *Le Monde* e *The Times*. O governo viu-se ainda obrigado a apreender a edição da revista francesa *L'Express* que trazia uma reportagem sobre suas torturas. Para um regime acostumado a ver falanges inimigas em Moscou e Havana, os ataques vindos dos mais prestigiosos órgãos da imprensa internacional soavam como uma perfídia, quase sempre atribuída a uma demoníaca infiltração comunista nos meios de comunicação (GASPARI, 2002b, p. 275).

O estudante de Medicina foi dirigente da Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares) – mesmo grupo em que atuou Dilma Rousseff. Repercutido internacionalmente, seu caso lança luz, assim como tantos outros, ao domínio que o Estado exercia sobre a imprensa. Ele que participara, anteriormente, da redação e distribuição do jornal *Luta Operária*, tinha plena consciência da importância de um meio alternativo de difundir informações. Seu caso foi calado na imprensa, como se sua vida, seu desaparecimento<sup>41</sup>, sua morte, inexistissem.

Fernando Gabeira (1982, p. 119) rememora o AI-5 desenhando-o como “um golpe dentro do golpe”. O escritor revela que a partir do decreto histórico de 13 de dezembro de 1968<sup>42</sup>, a saída possível foi “cair na clandestinidade”. Diante do número significativo de notícias censuradas, os jornais com agentes infiltrados em suas redações e uma população sedenta por informações, a clandestinidade referida por Gabeira estava para além da guerrilha,

---

em virtude de ferimentos sofridos após uma emboscada policial em 1969. A comissão paulista traz ainda um relato de Antônio Roberto Espinosa (ex-militante da VAL-Palmares, preso com Chael e encaminhado primeiramente ao DOPS, e posteriormente, levado ao quartel da 1ª Companhia da Polícia do Exército, na Vila Militar - RJ), em entrevista ao jornal *O Globo* do dia 7 de agosto de 2014: “Chael foi visto pela última vez por seus companheiros com o pênis dilacerado e o corpo ensopado do sangue que vertia de vários ferimentos, inclusive de um profundo corte na cabeça” (SÃO PAULO, s/p). Conforme registro da Comissão: “O corpo foi entregue à família em caixão lacrado e o traslado para São Paulo foi acompanhado por militares do II Exército que proibiram a realização do ritual judaico de sepultamento, que inclui o banho no cadáver” (SÃO PAULO, s/p). Conscientes do perigo de serem descobertos, os militares, receosos de qualquer represália, sequer forneceram o atestado de óbito à família. Cf. Comissão paulista da Verdade – Rubens Paiva. Disponível em: < <http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/mortos-desaparecidos/chael-charles-schreier> >. Acesso em: 25/04/2018.

<sup>41</sup> Vale acrescentar que esta morte integra as histórias de quatro personagens que tematizam o documentário *Retratos de identificação* (2014), da cineasta Anita Leandro, filme cujo conteúdo desmente a versão do exército sobre o caso.

<sup>42</sup> Faz-se importante tomar nota que no ato desta dissertação, germinada em 2018, completa-se 50 anos do AI-5, período mais radicalmente repressivo da ditadura brasileira, bem como se comemora o cinquentenário do evento que ficou conhecido como “Maio de 1968”, em Paris. Uma verdadeira revolução, gerada pelo povo e vinda “de baixo”, pela união das forças de estudantes e trabalhadores, os quais desafiaram as regras morais preestabelecidas e promoveram significativas transformações sociais, da França para o mundo. Foi embebido nessas fontes e impulsionado pela contracultura inaugurada pelos *hippies* norte-americanos que Caetano Veloso cantara, a 15 de setembro de 1968, no Festival Internacional da Canção, em meio ao autoritarismo truculento e da rígida fiscalização da censura: “E eu digo não / E eu digo não ao não / Eu digo: / É! proibido proibir / É proibido proibir / É proibido proibir / É proibido proibir...” (VELOSO, 1968).

se situava em Copacabana, “no apartamento de Lucio, na [rua] Paula de Freitas, 19” (GABEIRA, 1982, p. 119). Leia-se o que declara o jornalista sobre a decretação do AI-5:

A censura à imprensa era total e isto nos colocou, imediatamente, a necessidade de intensificarmos o trabalho em nosso jornal *Resistência*. Entre 15 de dezembro e a passagem do ano, não fazíamos outra coisa a não ser escrever rapidamente as notícias, rodar o mimeógrafo e distribuir o jornal entre todos os setores interessados. A modesta estrutura que tínhamos montado para fazer funcionar o *Resistência* acabou servindo a todos os que estavam sedentos de notícias censuradas e as queriam divulgar com rapidez (GABEIRA, 1982, p. 11).

O autor, que é considerado um dos pioneiros da escrita de memórias dos exilados e a retratar a resistência política no nosso continente, para além da rememoração, em sua obra, da sua participação no sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick<sup>43</sup> (ocorrido em 4 de setembro de 1969, no Rio de Janeiro), quando foi baleado e gravemente ferido, Gabeira resistiu também munido de tinta, papel e coragem. Com sua insurgência jornalística, fizera reviver os versos de Carlos Marighella<sup>44</sup>, em que proclamava o eu lírico: “É preciso não ter medo, / é preciso ter a coragem de dizer”. Tais versos traduzem a audácia, a rebeldia oportuna de quem se indignava com os desmandos militares e propunha a resistência necessária para fazer ecoar o que a grande imprensa suprimia no período mais duro da ditadura – a real condição de anestesia em que o Brasil estava imerso. Assim, nada mais coerente do que um jornal chamado *Resistência* - o dispositivo que se tinha em mãos para se combater com palavras, ideias e liberdade. Ainda que a luta no campo das ideias, a partir de uma imprensa alternativa, tivesse sua significativa importância, a violência era a via preferencial, tanto em solo brasileiro quanto no argentino. No que tange ao estado de exceção que assolou este último, discorreremos, a seguir, num tópico à parte.

---

<sup>43</sup> Em relação a este episódio envolvendo Fernando Gabeira, em *O que é isso companheiro?* (1982) - e outros sequestros narrados em *Os carbonários* (2008), de Alfredo Sirkis -, sugiro a leitura do artigo “Dos porões da ditadura ao filtro da memória: literatura brasileira contemporânea – resistência e exílio”, de Paulo Bungart Neto. Disponível em: < <http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/10373/8008> >.

<sup>44</sup> Cf. Rondó da liberdade. In: *Poemas: rondó da liberdade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 36.

### 3. Entre os campos de concentração e a resistência organizada das Madres

“Rodeei com o braço a cintura de Irene (acho que ela estava chorando) e fomos para a rua. Antes de sair dali senti pena, fechei bem a porta de entrada e joguei a chave num bueiro. Sabe-se lá se algum pobre diabo não cismava de roubar e se metia dentro da casa, a essa hora e com a casa tomada”.

(Julio Cortázar)

O fragmento em epígrafe retrata a última cena de “Casa tomada”, conto de Julio Cortázar, cujo texto nos serve como metáfora de uma Argentina tomada durante a última ditadura civil-militar. Na outra extremidade desse eixo, tem-se o entendimento da “casa” como a esfera do espaço privado, particular, que se contrapõe, por exemplo, à *Plaza de Mayo*, espaço público, local de luta e resistência das mães de milhares de desaparecidos forçados pelo terror argentino. Consiste ainda numa alegoria do exílio, como foi o caso de tantos argentinos que deixaram seus lares por terem tido seus espaços tomados e/ou ameaçados pelo caos e pela violência, assim como a família do personagem-narrador Sebastián, em *A resistência* (2015), a qual se exilou no Brasil, fugindo da truculência do Estado de exceção que pôs por terra a democracia e a paz de tantas famílias.

Nos dias que antecederam a madrugada de 24 de março de 1976<sup>45</sup> - quando as Forças Armadas tomam o poder político da Argentina, sob o autodenominado *Processo de Reorganização Nacional* -, “se registrava um assassinato político a cada cinco horas, e a cada três explodia uma bomba” (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 24). Isso mesmo! É preciso enfatizar o fato: ocorria uma execução política a cada cinco horas, na sua maioria por cidadãos armados que entendiam que o enfrentamento era o caminho viável para resistir à violência instalada pelo Estado. O país se encontrava em estado de sítio há quase dois anos, o que dava ao Exército o controle do policiamento e das demais forças de segurança.

---

<sup>45</sup> Conforme dados dos historiadores Marcos Novaro e Vicente Palermo (2007), a Argentina estava mergulhada numa crescente crise econômica, que, em função do aumento do preço internacional do petróleo e da desvalorização dos alimentos, desequilibrava ainda mais sua balança comercial. Entre março de 1975 e março de 1976, a inflação alcançou o número de 566,3%, cujo efeito no bolso dos assalariados foi nefasto. Se não bastasse o aumento de preços, tinha-se um Estado que já batia os 12,6% de déficit público. Havia uma crise institucional que já era do conhecimento de todos, de modo que “temia-se que o país suspendesse os pagamentos a qualquer momento, pois as reservas internacionais já estavam esgotadas” (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 24). O Estado estava claramente desorganizado quando se deflagrou a violência política.

Num breve retrospecto se percebe que o caos havia se instalado antes da luta armada<sup>46</sup>, mas o surgimento das guerrilhas urbanas, que se dividiam basicamente entre peronistas e militantes da esquerda, tornou-se um gatilho para o golpe militar, e agravava aceleradamente.

Em dezembro, haviam se contabilizado, segundo o matutino, 62 mortes decorrentes da violência política. Em janeiro, elevaram-se a 89 e chegaram a 105 em fevereiro, a maior parte delas provocadas por grupos paramilitares que percorriam as ruas brandindo suas armas diante do olhar aterrorizado dos transeuntes e do silêncio cúmplice das autoridades (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 24).

O general Jorge Rafael Videla, que já vinha demonstrando sinais de uma intervenção ainda maior que as operações voltadas para aquilo que se chamou de guerra antissubversiva, junto aos comandantes das demais forças militares, primeiro ocuparam o Congresso Nacional e edifícios do governo, a estratégia subsequente foi tomar os meios de comunicação, rádio e televisão, de onde anunciaram a posse do poder político e o “fim ao agonizante exercício das autoridades civis” (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 26). Uma série de decisões foi tomada na sequência, a começar pela imediata prisão de Isabel, como era popularmente conhecida a então presidente María Estela Martínez de Perón. O governo de Isabel apresentava fraturas internas e uma fragilidade que a impedia de conter o avanço militar. Já havia passado vários nomes pelo ministério da economia, numa tentativa de sanar o aumento de preços e a dívida externa. Por outro lado, segundo Novaro e Palermo (2007, p. 24), “sua habilidade para controlar o poder dos sindicatos, desativar as lutas faccionais que dividiam o peronismo” não foram suficientes para alterar o cenário civil-militar que se instaurara. Junto a Isabel, seus ministros e outros importantes membros de seu governo também foram presos.

Com o passar das horas, numa operação cuidadosamente planejada, as detenções se multiplicaram. Centenas de delegados sindicais, militantes peronistas e de esquerda, jornalistas e intelectuais considerados “suspeitos” foram surpreendidos pelas patrulhas militares e “grupos de tarefas” em seus locais de trabalho ou em seus lares. Muitos passaram a engrossar as listas de desaparecidos, que proliferaram a uma velocidade avassaladora durante esses dias. Integravam o que os golpistas haviam identificado como “inimigos ativos” (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 28; grifos do autor).

Os referidos “inimigos ativos” se incluem num grupo de milhares, dentre pessoas públicas e civis, que viriam a se tornar vítimas dos cruéis mecanismos de repressão do Estado

---

<sup>46</sup> Conforme discorre a cientista política Pilar Calveiro, em *Poder e desaparecimento: os campos de concentração na Argentina* (2013), “Nos anos 1970 proliferaram diversos movimentos armados latino-americanos, palestinos e asiáticos. Mesmo em alguns países centrais como na Alemanha, na Itália e nos Estados Unidos, existiram movimentos vinculados a essa concepção política, que enfatizavam a ação armada como meio para criar as chamadas ‘condições revolucionárias’ ” (CALVEIRO, 2013, p. 28).

chefiado por Videla, e são, portanto, reféns das primeiras ações militares que já apresentavam procedimentos que tinham por finalidade controlar, aprisionar, torturar e ocultar. Claro, as técnicas ainda seriam aprimoradas.

É importante mencionar que um ano após a implantação do ciclo militar argentino em 1976, o jornalista e escritor carioca Alfredo Sirkis escrevia em Portugal *A guerra da Argentina* ([1977] 1982), livro que se tornaria uma das primeiras obras a retratar a tirania videlista de uma perspectiva historiográfica. Em 1977, ainda era muito cedo para se ter uma visão ampla e detalhada do golpe, fato que fez com que Sirkis, sob o pseudônimo de Marcelo Dias, optasse por uma narrativa retrospectiva, na qual relatava uma série de acontecimentos históricos que, segundo ele, marcou dois protagonistas argentinos: “o proletariado peronista e os militares” (p. 11). Os eventos explanados começam em 17 de outubro de 1945, “data da grande concentração de massas que consagrou a ascensão do maior caudilho populista da história latino-americana: Juan Domingo Perón”<sup>47</sup> (p. 11). Terminaria, no entanto, propositalmente, numa outra data emblemática, “24 de março de 77, dia em que se comemorava o primeiro aniversário de mais um regime militar na Argentina [...] o mais sanguinário de todos” (SIRKIS, 1982, p. 11).

---

<sup>47</sup> Sirkis (1982) atravessa parte significativa da trajetória peronista, desde o golpe de 4 de junho de 1943, quando oficiais nacionalistas tomaram o governo de Ramon Castillo (dentre eles o então desconhecido coronel Juan Domingo Perón, que viria a ocupar a Secretaria de Trabalho e Previsão Social), passando pela política de expansão sindical adotada por Perón (que em 1945 já superava o número de um milhão e meio de trabalhadores sindicalizados). O aumento de 62% do “salário real industrial argentino”, entre 1943 e 1948, revelava “o novo proletariado argentino enquanto força social e política” (SIRKIS, 1982, p. 22). O jornalista, tomado pela história, lucidamente não comete um erro comum, quando o assunto é política na Argentina, qual seja: olvidar-se de Eva Duarte de Perón, a Evita. Evita, que desde os seus 27 anos, às vésperas do 17 de outubro de 1945, participava com afinco da vida política do país. A importância de Evita para a história argentina é conhecida por muitos, e Sirkis, em 1977, já expunha a participação política dessa figura que era “adorada por milhões de trabalhadores [e] odiada com a mesma intensidade pelos setores antiperonistas” (SIRKIS, 1982, p. 30). Antes de ser acometida por um câncer, que a levou à morte em 1952, Evita “Não oscilava em propor a violência como uma arma contra a oligarquia. [...] Milhões de mulheres trabalhadoras, esmagadas pela situação, duplamente exploradas, viam um símbolo de libertação naquela mulher que invadira o mundo seletivo e falocrático da alta política, que se fazia seguir e respeitar por milhões de homens” (SIRKIS, 1982, p. 30). Abro um parêntese nesta síntese sumária de *A guerra da Argentina*, aproveitando a menção feita a Evita, para registrar a presença importante de *Santa Evita* (1996), de Thomas Eloy Martínez, na literatura argentina. Um romance de metaficção historiográfica (conceito que abordaremos no próximo capítulo) que retrata o simbolismo dessa mulher para uma nação, bem como a comoção de uma legião de peronistas com a sua morte, que marcou o “início do declínio de Perón”, como atestou Sirkis. A “santa Evita” que nos é apresentada por Martínez é fruto de suas escolhas: “Aos poucos Evita foi se transformando num relato que, antes de se extinguir, já acendia outro. Deixou de ser o que disse e o que fez, para ser o que dizem que disse e o que dizem que fez” (MARTÍNEZ, 1996, p. 20). A metaficção historiográfica, nesse caso, tem o potencial de desnudar a estrutura narrativa tanto no campo da ficção quanto no campo da história. É exatamente esse desnudamento das categorias ficção e história que Martínez almeja e alcança com êxito em *Santa Evita*, fato evidenciado nos seguintes trechos: “A vantagem da liberdade era poder transformar as mentiras em verdades e contar verdades que em tudo pareciam mentira” (MARTÍNEZ, 1996, p. 309); e: “Nos romances, o que é verdade também é mentira. Os autores constroem à noite os mesmos mitos que destruíram pela manhã” (MARTÍNEZ, 1996, p. 333). Fechando os parênteses, Sirkis perpassa pela queda de Perón, pela repressão militar, pelo sindicalismo peronista, estabelecendo comparações entre a guerrilha argentina em 1971 e grupos brasileiros como ALN, VPR e MR-8 (com a devida diferença de que na Argentina a guerrilha tinha certo apoio da população trabalhadora). Apresenta-nos, ainda, operações militares e de guerrilhas, encerrando sua narrativa com o primeiro aniversário do último regime militar, após a deposição de Isabelita Perón.

Sirkis, pelo viés histórico. Marcelo Rubens Paiva, através das memórias. Ambos publicaram suas obras em períodos próximos. O primeiro em 1977, com a republicação de uma nova versão (já prefaciada pelo autor) em 1982, mesma data de publicação de *Feliz ano velho*, em que Marcelo Rubens Paiva não só traz como pano de fundo o desaparecimento forçado e a morte do pai no Brasil (possivelmente no primeiro dia de torturas a que foi submetido), como depõe também contra o horror praticado pelos nossos vizinhos argentinos.

Ao dimensionar o extermínio da guerra suja na Argentina, Sirkis (1982, p. 13) apontava um número de mortes/desaparecimentos “possivelmente próximo à casa dos 20 mil”, de 1976 a 1977. Por outro lado, pouco tempo depois, em 1982, Paiva antecipava, num clamor por justiça, que, assim como os que desapareceram com o seu pai, chegaria “o dia dos que desapareceram com 20 mil na Argentina, porque esses desaparecimentos têm o mesmo significado. O sadismo de alguns imbecis que apenas por vestirem fardas e usarem armas acham no direito divino de tirar a vida de uma pessoa” (PAIVA, 1982, p. 77). Nos dois casos, não há uma hierarquização dos gêneros, pois história e memória se afiançam de modo que uma atesta a autenticidade da outra. São exemplos que servem como parâmetros para verificar numa obra de memórias a confirmação de um número de mortes que a história aproximava a 20 mil, anos antes.

Acerca de memória e história, *Poder e desaparecimento: os campos de concentração na Argentina* (2013), da cientista política e ex-detenta de prisões militares Pillar Calveiro, destaca-se entre as obras fundamentais para se compreender os horrores praticados nesse país, não só por constituir um rico material acerca dos “campos de concentração” e das vítimas inocentes da sociedade argentina, mas também por conseguir equilibrar o trabalho científico com a sensibilidade das suas memórias. Traduzida no Brasil no momento da implantação da CNV, em 2013, o livro, capaz de fazer confluir memória e história, da perspectiva de uma intelectual que foi reclusa e mantida sob as arbitrariedades do Estado, tem no testemunho o diferencial da sua reflexão teórica.

O poeta, tradutor e jornalista argentino Juan Gelman<sup>48</sup>, em prelúdio à obra da autora, referenciada no parágrafo anterior, atesta que dentre os dois relatos contidos em Calveiro

---

<sup>48</sup> Segundo Samantha Viz Quadrat (2003), “Juan Gelman partiu da Argentina antes mesmo do golpe de 24 de março de 1976, por conta das ameaças que vinha sofrendo da Triple A (Aliança Anticomunista Argentina). Na Europa soube que seus filhos Marcelo e Nora, juntamente com sua nora María Claudia García Irueta Goyena e um amigo da família, tinham sido sequestrados por homens fortemente armados. A ação ocorreu na cidade de Buenos Aires, em 24 de agosto de 1976. Nora e o amigo acabaram sendo liberados 48 horas depois da ação. Seu filho e sua nora, grávida de 7 meses, permaneceram desaparecidos. Os testemunhos indicavam que o casal havia sido levado para o centro clandestino de detenção Automotores Orletti. Em 1989, os restos mortais de Marcelo foram encontrados dentro de um tanque de 200 litros no canal San Fernando, e posteriormente identificados pela Equipe Argentina de Antropologia Forense. Segundo a autópsia, Marcelo teria sido assassinado à queima-roupa. Sobre a sua nora soube-se, nos primeiros meses de 2000, que ela havia sido transladada ilegalmente para o Uruguai, onde deu à luz uma menina no Hospital Militar. Hoje, ela integra a lista oficial de mortos e desaparecidos daquele país.

(2013), um deles é “invisível aos olhos, é o que sustenta uma escrita que jamais decai, alimentada por uma paixão intacta, apesar da tortura e das diversas faces da morte, e seguramente movida pelo desejo de acabar com ‘o silêncio sobre o qual navega a amnésia’ social” (GELMAN, 2013, p. 20). A camada invisível aos olhos se refere, em larga medida, à reflexão proposta por Calveiro, às suas memórias, ao seu testemunho, haja vista que são poucos os momentos em que a cientista política se deixa levar por uma escrita em primeira pessoa, característica das narrativas de memórias.

Dentre os sucessivos golpes militares que levaram os argentinos a vivenciar, resistir e sobreviver ao último regime, em 1976, conforme Calveiro (2013), há de se destacar: o ano de 1955, marcado pelo “fuzilamento de civis e bombardeio de uma concentração peronista na Praça de Maio” (p. 29); “a proscrição do peronismo, entre 1955 e 1973, que representava a maioria eleitoral composta pelos setores mais pobres da população” (p. 29); e, a “Revolução Argentina de 1966” (p. 29), a qual deu fim à democracia, desencadeando movimentos insurgentes por todo o país. Com a violência já posta, a guerrilha acreditava que a resposta a um Estado truculento também teria de ser com violência. Os jovens que integravam a luta armada manifestavam seus posicionamentos políticos com ações estratégicas que se compunham por “assaltos a bancos, sequestros, assassinatos, bombas” (p. 30), etc, muitos deles “congregados nas colunas da Juventude Peronista” (p. 30). Já entre 1970 e 1974, tanto a resistência da guerrilha quanto a estrutura monolítica militar, tinham na luta armada suas maiores forças políticas.

Em 1973, instala-se a Aliança Anticomunista Argentina ou Triple A (AAA) vinculada ao terrorismo de direita e sob resguardo e financiamento de importantes setores do governo peronista (outros grupos de inspiração fascista, como o “Comando Libertadores de América”<sup>49</sup>, conduzido pelo III Corpo de Exército, unidade de Córdoba que, posteriormente, em 1975, se tornaria centro clandestino de detenção). Este(s) evento(s) corrobora(m) o entendimento acerca do mecanismo de extermínio utilizado pelo Estado que ora encontrava-se num estágio de propulsão, pois ainda viria a se intensificar efetivamente.

A partir da morte de Perón, e desencadeada a luta pela “sucessão política” dentro do peronismo, suas ações se aceleraram. Em julho e agosto de 1974 foi

---

Com base nas declarações de sobreviventes das repressões argentina e uruguaia, recolhidas por seus próprios esforços, Gelman abriu um processo exigindo a identificação e restituição de sua neta. Ainda em 2000, Gelman encontrou sua neta, a jovem María Macarena, que estava sob o poder de um casal uruguaio que a registrou como sua própria filha” (QUADRAT, 2003, p. 171-172).

<sup>49</sup> Tratava-se de um grupo, assim como o Triple A, que podia ser definido como paramilitares. Sobre estes grupos, ver *A ditadura militar argentina 1976-1983: do golpe de Estado à Restauração Democrática* (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 105).

registrado um assassinato da AAA a cada 19 horas. Em setembro de 1974 já tinham sido mortas aproximadamente duzentas pessoas em atentados dessa organização. Foi quando começou a prática do desaparecimento de pessoas (CALVEIRO, 2013, p. 31).

No golpe subsequente, em 1976, a guerrilha se apresentava vulnerável no enfrentamento e na resistência a um Estado protegido pela união das Forças Armadas e munido por um aparelho repressor, que dispunha de “campos de concentração” e de técnicas importadas de tortura. O AAA conseguira, no ano anterior, desarticular as expressões políticas e os movimentos sindicais da esquerda. Com os avanços e as investidas militares, o desaparecimento forçado de pessoas, que se iniciara nos anos anteriores em governos ditatoriais e democráticos, era excepcional. Configurava-se numa exceção, seja dentro do próprio estado de exceção (no que se chamou Revolução Argentina, entre 1966 e 1973), seja das ações militares executadas com a conivência de um governo já debilitado (entre os governos peronistas de 1973 a 1976). Com a farsa do Processo de Reorganização Nacional, sob a gestão e/ou controle do General Videla<sup>50</sup>, houve uma mudança substancial no extermínio de pessoas/desaparecimento de cadáveres, pois passou a ser “a modalidade repressiva do poder, executada diretamente a partir das instituições militares” (CALVEIRO, 2013, p. 40).

Conforme já exposto anteriormente, os dados apresentados via Novaro e Palermo (2007) ecoam nas palavras de Calveiro (2013), ao tratar da efetividade do AAA na política de desaparecimentos.

No último trimestre daquele ano [1976], os índices de violência indicavam *um assassinato político a cada cinco horas, uma bomba a cada três horas e quinze sequestros por dia*. A imensa maioria das baixas correspondia aos grupos militantes; somente os Montoneros perderam, no período de um ano, 2 mil militantes, e o ERP desapareceu. Além disso existiam no país entre 5 e 6 mil presos políticos, de acordo com os informes da Anistia Internacional (CALVEIRO, 2013, p. 32; grifo nosso).

As palavras destacadas no trecho acima se fazem necessárias não só por aparecerem nos dois autores mencionados, dentre outras obras, como por revelarem uma autenticidade histórica dos fatos. A consonância dos autores, alicerçados em fontes distintas, nos asseguram uma presunção de verdade pela qual se legitimam os valores da história e da memória – ainda que a

---

<sup>50</sup> “Na Argentina deverão morrer todas as pessoas necessárias para conseguir a paz no país”, disse o General na Conferência de Exércitos Americanos, em Montevideu, em 23 de outubro de 1975. Cf. *A ditadura militar argentina 1976-1983: do golpe de Estado à Restauração Democrática* (2007, p. 104). Dois anos mais tarde, outro general, Ibérico Saint-Jean, então governador de Buenos Aires, equivalia-se a Videla, de quem era próximo, ao afirmar o seguinte: “primeiro eliminaremos os subversivos; depois, seus cúmplices; a seguir, seus simpatizantes; por último, os indiferentes e os fracos” (THE GUARDIAN, 1977, apud NOVARO; PALERMO, 2007, p. 158).

verdade, para usar as palavras de Julián Fuks, “há tempos já não goza de grande respeito e grande estima em tantos campos do conhecimento” (FUKS, 2017, p. 76)<sup>51</sup>.

Mas que diferença faria se, ao invés da conjectura factual, tivéssemos uma suspeita de fantasia? Toda e nenhuma. Faria toda diferença (ou no mínimo seria uma narrativa fragilizada) no âmbito da história, por exemplo, se fosse o caso do excerto da cientista política transcrito acima. Daí a razão de não se colocar história e ficção num mesmo plano, ainda que a História, enquanto disciplina, perpassasse pela linguagem verbal e conseqüentemente pelo construto narrativo, formando um dos seus fortes elos com a literatura. Por outro lado, na dimensão em que se situa o mote desta pesquisa - cultural -, nenhuma diferença faria, pois não intenta-se reconstituir verdades (ainda que muitas vezes a literatura e outras artes o façam, potencialmente, de maneira mais eficaz que a própria história), e sim (di)versificá-las, romanceá-las, cantá-las, filmá-las, representá-las e ressignificá-las para não olvidá-las ou para tão só artisticamente manifestá-las.

Voltando para o Processo de Reorganização Nacional, que tratou de reorganizar efetivamente a instalação do caos na Argentina, interessa-nos - para além dos moldes do aparelho repressor, determinado em exterminar pessoas a partir das próprias operações militares e da cooperação de grupos paramilitares<sup>52</sup> -, refletir sobre o papel das *Madres* na linha de frente da resistência, ante ao sistemático desaparecimento de pessoas (dentre as quais, muitos eram bebês e jovens) numa sociedade desprotegida pelo Estado.

O *desaparecimento* não é um eufemismo, e sim uma alusão literal: uma pessoa que a partir de determinado momento *desaparece*, se esfuma, sem que sobre registro de sua vida ou de sua morte. *Não há corpo da vítima nem de delito*. Podem existir testemunhas do sequestro e suposições do posterior

---

<sup>51</sup> Ver ensaio intitulado “A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo”, de Julián Fuks, publicado em *Ética e pós-verdade* (2017).

<sup>52</sup> O cinema argentino teve um papel importante na reconstrução e no compartilhamento da memória dos torturados e desaparecidos, vítimas de grupos como o Triple A. *La Noche de los Lápicos* (1986), do cineasta Hector Olivera, conforme Salatiel Gomes (2015), destaca-se por ser o primeiro a encenar as torturas dos militantes durante a ditadura argentina e é um dos pioneiros a assumir “como recurso narrativo a perspectiva de uma vítima sobrevivente – Pablo Diaz – e, a partir de suas memórias, reconstrói a desventura dos estudantes de La Plata que em 1976 foram torturados e desaparecidos, após organizarem uma passeata de protesto pela instituição de passe estudantil” (GOMES, 2015, p. 40). Dentre dez estudantes sequestrados e torturados, Pablo Diaz é um dos quatro sobreviventes, seus demais colegas compõem a enorme lista dos desaparecidos pela ditadura. Acerca da resistência dos sobreviventes dos campos de concentração na Argentina, Calveiro (2013), que também se inclui nesse grupo, afirma que havia entre eles uma obsessão recorrente em suas falas: “dentro do campo, umas das ideias mais fortes, era que alguém deveria sair vivo; alguém deveria sobreviver para testemunhar e contar; alguém deveria construir a memória dos campos de concentração” (CALVEIRO, 2013, p. 109). Essa lúcida racionalidade, em pleno ambiente de horror, de torturas, revela-se uma das mais belas formas de resistência e é exatamente pela pluralidade de testemunhos dos sobreviventes, tanto na Argentina quanto no Brasil, por meio do cinema, das narrativas de memórias, das autobiografias, das autoficções e diversos outros relatos autorreferentes, que lemos as misérias e as glórias do passado, constante exercício de contraste com a história.

assassinato, mas não um corpo material que dê testemunho do acontecido (CALVEIRO, 2013, p. 39; grifos da autora).

Isso ilustra alguns dos casos mencionados até aqui (dentre muitos outros desaparecidos de que há registros): o desaparecimento de Rubens Paiva, comicamente negado pelo Exército brasileiro; o desaparecimento do estudante e então dirigente da VAR-Palmares, Chael Charles Schreier, silenciado pela imprensa na época; os seis estudantes argentinos desaparecidos, rememorados em cena pela perspectiva das vítimas, em *La Noche de los Lápices* (1986), filme argentino; e, o próprio caso de Martha María Brea, sequestrada e morta pela ditadura civil-militar argentina, cuja história está imbricada na personagem Marta Brea, de Julián Fuks (2015), a ser apresentada no tópico subsequente.

Quanto às *Madres*, Caroline Silveira Bauer (2011) ao discorrer sobre a desinformação a que era submetida a sociedade argentina, menciona um ato importante das *Madres de Plaza de Mayo* durante a realização do décimo primeiro Campeonato Mundial de Futebol, em 1978, quando a organização do evento denunciara à imprensa internacional o descaramento das (des)informações prestadas pelos militares. Diante dos jornalistas estrangeiros, que cobriam o Mundial na Argentina, perguntavam: “¿Por qué no dicen a nosotras si están vivos o si están muertos? ¿Por qué no nos dicen? Nosotras buscamos eso, nada más. Qué nos repondan, nada más, y después nos retiramos” (MADRES, 1978, apud BAUER, 2011, p. 170; grifo do autor). Outra Madre corajosamente afirmara: “El gobierno no es que dices mentiras. Miente. Miente. Hace dos años que estamos aquí” (MADRES, 1978, apud BAUER, 2011, p. 170; grifo do autor). Esse episódio revela o poder que o Estado exercia sobre a imprensa. Tal era sua proporção que logo passou a ser mais um mecanismo de fragmentação e isolamento da sociedade. Os meios de comunicação eram usados e abusados em benefício dos militares. Por outro lado, tem-se também a brava resistência de um grupo de mulheres decididas a localizarem seus filhos e a lutarem por justiça, recorrendo à mídia internacional para exibir o seu clamor ao mundo, a angústia de não saberem se seus filhos estavam vivos ou mortos.

Esta incerteza em relação aos desaparecidos, para Jorge Rafael Videla, era concebida de forma muito prática. Bauer (2011) expõe uma declaração do general publicada pelo jornal *Clarín*, em 14 de dezembro de 1979, em que ele enfatiza o fato de “um desaparecido não ser nem morto nem vivo”, mas desaparecido. Segue a transcrição:

¿Qué es un desaparecido? En cuanto éste como tal, es una incógnita el desaparecido. Frente al desaparecido en tanto esté como tal, es una incógnita. Si reapareciera tendría un tratamiento X y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tiene un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es

un desaparecido, no tiene entidad, no está ni muerto ni vivo, está desaparecido (CLARÍN, 1979, s/p, *apud* BAUER, 2011, p. 147).

O pragmatismo de Videla ao lidar, publicamente, com a “presença-ausência” constante dos desaparecidos políticos, como numa tentativa de se eximir de qualquer responsabilidade sobre estas vidas, tem no intento de desqualificar os esforços de grupos como o das Madres o efeito de inibir um maior levante de protestos nessa direção.

Consta no dossiê político *Las Locas de Plaza de Mayo*, de 1980 - documento organizado pelo peronismo montonero -, que as Madres de Plaza de Mayo, dentre outras organizações de direitos humanos, foram impedidas por uma ação policial, a mando de ordens jurídicas federais, de usar a praça para as reuniões e protestos entre o fim de 1978 e início de 1979, como já era de costume. Enquanto isso as *Madres* questionavam sobre o destino de seus filhos e clamavam por diálogo junto às autoridades, como se percebe no cartaz abaixo.

**Figura 1:** Manifesto das Mães da Praça de Maio



Fonte: Dossier político. *Las Locas de Plaza de Mayo*. Documento del peronismo montonero, 1980.

O movimento das Madres ocupava a Praça de Maio desde 1977, quando, segundo Calveiro (2013), a organização “começou a denunciar os desaparecimentos e a se manifestar todas as quintas-feiras em frente à Casa Rosada” (CALVEIRO, 2013, p. 137). Pelos enunciados do cartaz, datados de 1980, as Madres clamavam aos governantes uma prestação de contas, solicitava-se a veracidade dos fatos, pois seus filhos não teriam desaparecidos em combate, como se estivessem numa guerra, foram levados, desarmados, de suas casas, de seus trabalhos, por agentes do Estado.

Em testemunho que data de agosto-outubro de 1995, em Buenos Aires, Nora de Cortiñas, uma das fundadoras das Mães da Praça de Maio, declara:

Las Madres nos opusimos a esa guerra, fuimos las únicas que nos opusimos. Publicamos una solicitada titulada "No a la guerra" y nos tuvimos que enfrentar con mucha gente y muchos políticos que venían a hablarnos y a decirnos que estábamos equivocadas. Mantuvimos firmemente el no a la guerra y más a una guerra declarada por la dictadura militar. Fuimos trasgresoras en muchas cosas y quizás también fuimos lúcidas, sin saber de política. Todo lo fuimos haciendo a golpes, quizás tuvimos intuición, de la alta política nunca entendimos nada. Quizás sacamos nuestras conclusiones de los contactos con políticos en las épocas más duras (CORTINÁS, 1997, p. 172).

Este depoimento, publicado em *Ni el flaco perdón de Dios: hijos de desaparecidos* (1997), por Juan Gelman e Mara La Madrid, em contraste com o dossiê político “Las Locas de Plaza de Mayo”, revela uma sobriedade racional a se destacar no contexto de um regime tão atroz. A própria autora reconhece a lucidez das Mães ao dizer “Não à guerra” e ao se manterem firmemente na luta mesmo sem saber de política (tal fato é atestado pelo jornalista Eric Nepomuceno, quando afirma, na sua obra *A memória de todos nós*, que muitas dessas mulheres jamais teriam, até então, “prestado atenção nas coisas da política”, p. 174). No decorrer do seu relato, ao falar do Código Penal sobre o delito de sequestro e ao denunciar o desinteresse político pelos desaparecidos, ela diz ainda que, a princípio, as mães não sabiam porque desapareciam os seus filhos, pois, “Muchos de ellos ocultaban su militancia, en algunos casos para no preocupar a sus padres, en otros por disentir ideológica o políticamente con ellos, Nuestros hijos percibieron la opresión del sistema y se incorporaron a la resistencia popular” (CORTINÁS, 1997, p. 175).

O célebre escritor Julio Cortázar tratou do tema no texto “Negación del olvido”, publicado no jornal *Clarín* em 1981, oportunidade em que o argentino denunciara a desfaçatez de militares que torturavam corriqueiramente pessoas nos porões, por puro sadismo, e depois sentavam-se nos cafés com civis, como se o horror que executaram na clandestinidade fizesse

parte da mais perfeita normalidade cotidiana. Por certo que sim. A tortura e o desaparecimento de pessoas tornaram-se corriqueiros durante o regime. Cortázar levantava questões sobre os desaparecimentos, que hoje, olhando de fora, soa como se fosse uma declaração direta àquilo que o general Videla dissera anos antes - a saber: “Y si toda muerte humana entraña una ausencia irrevocable, ¿qué decir de esta ausencia que se sigue dando como presencia abstracta, como la obstinada negación de la ausencia final?” (CORTÁZAR, 1981, s/p). Esta “presença abstrata” que Cortázar usara para aludir aos desaparecidos é o que Videla denominou de “incógnita” num sentido de negar a ausência final dos exterminados, e de deslegitimar a persistente luta das Madres na busca pelos seus desaparecidos.

O escritor também faz várias menções à “teoria dos dois demônios”, uma denominação metafórica que já atravessara as fronteiras argentinas, servindo como norte reflexivo-cultural para muitos dos casos de enfrentamento e resistência ante o caudilhismo latino-americano, embora talvez pouco equivalente, a noção originou-se para designar o contexto da repressão estatal contra a insurgência popular dentro da Argentina. Na ocasião, o escritor dizia que enfrentar cada desaparecido era ter de lidar com “una fuerza que parece venir de las profundidades, de esos abismos donde inevitablemente la imaginación termina por situar a todos aquellos que han desaparecido” (CORTÁZAR, 1981, s/p). Termos como “diablo”, “diabólico”, “monstruosa” e “doble presencia del miedo” são utilizados no artigo para referir-se à “teoria dos dois demônios”, à onda de desaparecimentos e à nuvem obscura que pairava sobre a Argentina até dois anos mais tarde. Menciona-se ainda, em suas últimas palavras, alguns nomes de desaparecidos para posteriormente afirmar que cada um deles

(...) vale por cien, por mil casos parecidos, que solo se diferencian por los grados de la crueldade, del sadismo, de esa monstruosa voluntad de exterminación que ya nada tiene que ver com la lucha abierta y sí em cambio com el aprovechamiento de la fuerza bruta, del anonimato y de las peores tendencias humanas convertidas en el placer de la tortura e de la vejación a seres indefensos (CORTÁZAR, 1981, s/p).

E conclui com um profético elogio às Madres, as quais seriam exemplos de dignidade, de liberdade e de futuro, já projetando suas memórias para a posteridade e um legado importante para a história e para a cultura, sobretudo, da América Latina. O elogio profético de Cortázar se concretizara com a “estatização da memória”<sup>53</sup>, cuja contribuição das Madres teve fundamental importância para sua execução.

---

<sup>53</sup> Expressão usada por Catela (2015, p. 257) para tratar de uma política da memória que enfatiza o “conflito” ao invés da “reconciliação”, institucionalizando a memória por meio de lugares, arquivos e centros culturais.

**Figura 2:** Imagem simbólica de resistência e luta por justiça – Mãe da Praça de Maio



Fonte: Fotografia tirada de uma placa no Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, museu que constitui as dependências do ex-centro clandestino de detenção, tortura e extermínio “ESMA”, é atualmente um lugar de memória em Buenos Aires.

Conforme Ludmila da Silva Catela (2015, p. 256), a partir da “criação de instituições como arquivos, centros culturais, memoriais, lugares cuja característica geral é centralizar seus relatos sobre terrorismo de Estado”, possibilitou a oficialização de memórias que antes eram marginalizadas, “subterrâneas”. Dentre as ações que constituíram as políticas da memória na Argentina, destaca-se a decretação do feriado de 24 de março, dia “da Memória, da Verdade e da Justiça”, cuja data passa a fazer parte do calendário escolar com uma programação que envolve diversas atividades voltadas para o tema.

Outra ação a destacar é a transformação dos ex-centros clandestinos de detenções em espaços públicos de memória, como é o caso da ESMA, lugar cujo lema do feriado de 24 de março (“Memória”, “Verdade” e “Justiça”) foi gravado em três pilares - um monumento -, ao lado dos portões de entrada em um dos maiores centros memoriais de Buenos Aires, palavras carregadas de sentido para os argentinos, representativas de resistência e de lutas históricas no país. A memória política, a memória do trauma, a memória dos torturados e dos exterminados durante a última ditadura civil-militar é de uma solidez incapaz de render-se ao tempo e de dobrar-se diante de qualquer ameaça à sua presença.

Com o objetivo de apaziguar a nação, de acalmar os ânimos dos grupos defensores dos direitos humanos e do ativismo social, o então presidente Carlos Menem assinou o “Decreto Presidencial 8/98, de 6 de janeiro” (CATELA, 2015, p. 253), que tornava pública a sua intenção

de demolir o “lugar onde havia funcionado o maior centro de detenção do país, a Escola de Mecânica Armada” (CATELA, 2015, p. 253), e que desejava construir no local da ex-ESMA um ponto de reconciliação nacional, um “monumento de pacificação”, um “espaço verde”. Conforme assegura Ludmila Catela (2015, p. 253), a realização do projeto foi impedida graças às famílias dos desaparecidos, conscientes da necessidade de preservar os lugares de memória (com destaque, em situações como essa, para a importância das Mães da Praça de Maio), que entraram com “um mandado de segurança”, pois tal proposta “contrapunha ao interesse de toda uma sociedade”, pois o passado é de domínio público, a memória do terror ocorrido na Argentina pertence ao seu povo, à história da nação.

A antropóloga relembra a grave crise econômico-política pela qual passava a Argentina em 2001, motivo que levou a população às ruas e, conseqüentemente, “quase uma centena de jovens foram assassinados durante as manifestações públicas em todo país” (CATELA, 2015, p. 255). Na ocasião, os familiares das vítimas se apoderaram da representatividade das *Madres* e dos “símbolos” criados por elas durante a ditadura, fortalecendo o elo que elas deixaram para o futuro, a dignidade e a justiça como direitos pelos quais não se pode deixar de lutar. Assim, em resumo, “outras mães usaram lenços, outros grupos convocaram as mães para se defenderem, novas marcas que indicavam mortes de jovens manifestantes se somaram aos lenços estampados no chão da Praça de Maio” (CATELA, 2015, p. 255).

Com efeito, e antes de adentrarmos no caso da já citada Martha María Brea, vale mencionar o filme *La Historia Oficial*, de 1985, do diretor Luiz Puenzo. O filme retrata a vida de Alice, uma professora de História que suspeita, e posteriormente comprova, que sua filha adotiva poderia ser filha biológica de desaparecidos políticos. A trama, que traz belíssimas cenas do entorno de Alice, revela também uma mulher alheia aos horrores dos “campos de concentração” na Argentina, já no fim da ditadura em 1983. O filme, ante a oposição dos militares durante as filmagens, constitui-se em mais um produto da cultura a fazer resistência contra o terrorismo de Estado e em mais uma obra engajada politicamente no dever de relatar a memória, mesmo que de forma fragmentária, denunciando os bastidores dos centros clandestinos de detenção, a desapareição dos bebês nascidos em cativeiro e a participação de civis nesses horrores.

#### 4. Imagens da História e histórias imaginadas: uma perspectiva político-estética em Julián Fuks

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

(Julián Fuks)

Passado um período de exaustiva investigação, por historiadores, memorialistas e escritores, nas fraturas desses regimes totalitários, tomados por arbitrariedades de toda ordem e crueldade, a literatura emergiu como uma força propulsora a representar esse passado sombrio, durante e posteriormente aos regimes. Numa tentativa de preencher vazios, e com isso suscitando novas indagações a fim de dar visibilidade ao que a perversão do Estado, nos casos brasileiro e argentino, foi capaz de ocultar, a literatura, por meio de textos memorialísticos, confessionais e autorreferentes, se levanta num volume e poder de dilatação capaz de preencher lacunas que a história, por si só, dadas suas restrições, não teve uma suficiência substancial ao se deparar com gavetas vazias e o eco de silenciamento que nos deixaram como herança.

Nesse sentido, ressalta-se a observação do crítico Alfredo Bosi (2002) acerca de uma espécie de compromisso ético do fazer literário, ao assegurar que “A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente” (2002, p. 135).

Tal assertiva se atesta ao olhar para a ficção brasileira contemporânea, nas suas múltiplas facetas, com destaque para as narrativas autorreferentes e confessionais, as quais demonstram significativa contribuição para os estudos sobre memória, política e políticas da memória, ao retomar um contexto histórico de autoritarismo e extrema repressão que envolveu países latino-americanos por quase três décadas, na segunda metade do século XX. Ao reelaborar o quadro de ditaduras simultâneas e/ou sucessivas que assolaram, sobretudo, o Brasil, a Argentina, o Uruguai e o Chile, entre as décadas de 1960 e 1980, a literatura, paralelamente à história, cumpre um papel fundamental, não só para que não se apague o que o Estado foi capaz de fazer com civis, nos respectivos regimes totalitários, mas também como elemento transformador da revivescência traumática da ditadura em experiências estéticas, tatuando no papel, como uma extensão do corpo, a manutenção da memória na coletividade.

As narrativas de Julián Fuks, *Procura do romance* (2011) e *A resistência* (2015), são exemplos claros desse tipo de literatura que resiste à mentira, pois conseguem extrair da

subjetividade humana o horror da tortura desmedida, e, por outro lado, transmutar a memória social - desde um amplo mecanismo estatal de repressão até o desaparecimento de pessoas -, numa dimensão ética, política e estética. Essa leitura se fortalece ao observar a ideia paradoxal expressa na epígrafe: “Isto não é uma história. Isto é história”. Uma contradição necessária para explicitar que é e não é história, é e não é invenção, pois trata-se de história mesmo sendo ficção. É deste ser não-sendo que nasce a autoficção.

No próximo capítulo, daremos uma atenção mais precisa às reverberações que essa categoria suscita dentro da cultura e, sobretudo, da literatura contemporânea. Nesse momento, em que pautamos uma discussão sobre memória, história e política, e nas últimas páginas especialmente, sobre as práticas de desaparecimento durante as ditaduras, brasileira e, com recente enfoque, na argentina, nos interessa extrair da dimensão ficcional – que do nosso ponto de vista distancia-se da mentira - o referente, o factual.

Julián Fuks (2011, 2015), cujas obras são representativas dessa que é uma das tendências da literatura brasileira contemporânea, as quais têm em comum não apenas as fortes ligações de Sebastián - protagonista no primeiro romance e narrador no segundo -, com situações e eventos factuais relacionados à Argentina, mas a primazia da história e da experiência vital materializadas nos respectivos textos, constituídos por narrativas híbridas em que as memórias/vivências do autor se mesclam com fantasias em tom de realidade.

Filho de pais que militaram contra o regime argentino, dividido entre narrar memórias e reinventar a história, pois, conforme sustenta Maurice Halbwachs (2006, p. 32), “a algumas lembranças reais se junta uma compacta massa de lembranças fictícias”, Sebastián é e não é Julián Fuks (2011; 2015). Este fato justifica-se nos diversos trechos em que se percebem aproximações e distanciamentos entre ambos.

Na primeira obra aqui agenciada, Julián Fuks é “transformado” em Sebastián, personagem escritor que reflete o autor, este que está dentro e fora da narrativa. Aqui já temos uma literatura que se faz política, ainda que em menor proporção, ao narrar sobre o exílio dos pais e sobre as Mães da Praça de Maio, no entanto, aspectos formais e linguístico-literários se sobressaem na obra, a partir da busca da personagem por suas memórias e seu passado em Buenos Aires. Destaca-se o excerto a seguir:

Existe uma história? Se a inefável instância da experiência tão logo se dilui em nada, turva lágrima e densa névoa, antes mesmo de se deixar perceber, compreender, concatenar a outros domínios igualmente evanescentes. Existe uma história? Se o tempo, com tal empenho e desfaçatez, cuida de dissolver também as marcas físicas dos acontecimentos antológicos ou corriqueiros, legando ao universo um passado rarefeito e a imutabilidade paradoxal das

coisas sempiternas. Existe uma história? Se não há conflito, não há enredo, se a realidade concede apenas uma linhagem vaga de eventos sem sucessões lógicas a cerzir ou emaranhados míticos a descosturar. Existe uma história, se toda metáfora e toda memória são insuficientes? (FUKS, 2011, p. 77).

Trata-se de uma autorreflexividade representativa das obras de Fuks. Aqui se percebem questões ambíguas e conflitantes de um narrador que está a pensar sobre um possível romance, mas também sobre a história de Sebastián e sobre a insuficiência da memória. No decorrer da narrativa, há lembranças das carências de menino, dos beijos maternos, jogos sutis entretecidos entre o protagonista e uma moça desconhecida numa visita a uma exposição de Picasso, etc. Fuks (2011, p. 141) descreve a “confluência peculiar de aspectos, texturas e cheiros, as reminiscências sensoriais que constituem o apartamento” da sua infância, de forma um tanto rebuscada. Assim molda a forma da sua narrativa, numa mescla com o “desenredo” da escritura de Sebastián.

No entanto, as indagações do fragmento acima, analisadas por outra ótica, também colocam em xeque a existência de uma história única, uma história que se sobressaia a tantas outras, ou de uma história de fato, real, tendo consciência plena da sinuosidade da memória e da imprecisão do caráter subjetivo da disciplina histórica.

Acerca da História enquanto disciplina, talvez valha reportar *Meta-História*: a imaginação histórica do século XIX, publicada primeiramente em 1973, em que Hayden White tratara, dentre outras coisas, das múltiplas formas/mecanismos de prover sentidos que são possíveis na tensa relação entre discurso histórico e narrativa historiográfica. Daí, propõe-se a “estabelecer os elementos inconfundivelmente poéticos presentes na historiografia e na filosofia da história em qualquer época que tenham sido postos em prática” (WHITE, 1992, p. 13), ofuscando, em certa medida, a distinção entre história e ficção.

O autor defende que a História, enquanto disciplina, perpassa pela estratégia prefigurativa da linguagem verbal e conseqüentemente pelo construto narrativo. Isso revela - para além da possível faculdade imaginativa necessária para o historiador se interpretar a totalidade de um fato -, a historiografia como possível de ser observada tanto a partir da sua estética quanto da sua retórica. Assim, a história também contribui com a literatura, com o entendimento do romance, e ambas proporcionam um conhecimento sobre o passado valendo-se da linguagem.

Eis que, ao colocar como mote o factual e aspectos históricos como um dos fiadores do discurso literário, Fuks abre margem em suas obras para leituras que lancem luz também para a dimensão histórica presente em sua textualidade, atravessando o vazio existente entre a lembrança e aquilo que se lembra.

No fim do tópico anterior, anunciamos o episódio do sequestro de Marta Brea, personagem da narrativa *A resistência* (2015), de Julián Fuks, cuja grafia se distingue da personagem histórica – fato que a torna outra e a mesma, simultaneamente. Tal episódio elucidava essa discussão concernente à história e à memória, uma vez que nos dá uma ideia do caráter sombrio em que estava a “casa tomada”, cujos moradores estavam também tomados, pela insegurança, pelo horror – na Argentina gerida por Videla. No relato do narrador de Julián Fuks, se lê:

Só quando recebeu aquela carta, trinta e quatro anos mais tarde, a carta que convertia Marta Brea em Martha María Brea, vítima do terrorismo de Estado da ditadura civil-militar, jovem psicóloga cujos restos agora identificados ratificavam seu assassinato em 1º de junho de 1977, sessenta dias depois de seu sequestro no hospital, só quando recebeu aquela carta pôde vasculhar em seu íntimo as ruínas calcificadas do episódio, pôde enfim tocá-las, movê-las, construir com o silêncio das ruínas, e com seus traços deformados, o discurso que proferiu em sua homenagem. Nas páginas desse discurso conheci a história que faltava [...]. Nas páginas desse discurso conheci algo mais: a atrocidade de um regime que mata [...]. Não conheci Marta Brea, sua ausência em mim não mora. Mas sua ausência morava em nossa casa, e sua ausência mora em círculos infinitos de outras casas ignoradas – a ausência de muitas Martas, diferentes nos restos desconhecidos, nos traços deformados, nas ruínas silenciosas. [...] Marta Brea era o nome que tinha em nossa casa o holocausto, outro holocausto, mais um entre muitos holocaustos, e tão familiar, tão próximo (FUKS, 2015, p. 78).

A constatação de que Marta Brea tenha sido uma personagem histórica<sup>54</sup> (Martha María Brea), sequestrada do seu ambiente de trabalho no hospital psiquiátrico de Lanús e morta durante a ditadura civil-militar argentina, pode ser compreendida a partir de duas orientações, dois polos de um mesmo eixo, de um lado a memória e/ou a história, de outro, a ficção, a dimensão imaginativa do autor. No campo da memória, a checagem da origem da personagem se faz, em alguma medida, relevante, sobretudo pela reflexão que essa estratégia ficcional é capaz de promover nos leitores, ao fazer alusão à História. Por outro lado, a verdade do ocorrido não pode interessar mais do que a forma como essa história é ficcionalizada, como um espelho distorcido da lembrança partilhada<sup>55</sup> – um produto da cultura que pode ser consumido independentemente do conhecimento prévio dos aspectos factuais ali presentes.

Essa personagem de *A resistência* está entre os elementos que justificam a importância do estudo dessa obra como representativa de uma literatura que se constitui na resistência ao

<sup>54</sup> Sobre o caso, ver o registro oficial do *Poder Judicial de la Nación*. In: *Centro de Información Judicial (CIJ)*. Disponível em: < <http://www.cij.gov.ar/nota-6165-La-Camara-Federal-identifico-los-restos-de-una-persona-desaparecida.html> >. Acesso em: 04/05/2018.

<sup>55</sup> Para Michael Pollak, as “lembranças são transmitidas no quadro familiar, em associações, em redes de sociabilidade afetiva e/ou política” (1989, p. 8).

apagamento da história. Conforme documento oficial do *Poder Judicial de la Nación* (PJM), disponível no *Centro de Información Judicial* (CIJ) da Argentina, formalizou-se a identificação de Martha Maria Brea, desaparecida em 1977 do Hospital Aráoz Alfaro, de Lanús, onde “Era psicóloga y trabajaba en el área de la salud mental, en el Servicio de Psicopatología del Hospital” (CIJ, 2011, s/p.)<sup>56</sup>. De acordo com registros da justiça, dentre “Los esqueletos que fueron exhumados arqueologicamente del Cementerio Municipal de Lomas de Zamora, Provincia de Buenos Aires [...] se encuentra el correspondiente al caso que nos ocupa – Martha Maria Brea” (PJM, 2011, s/p.)<sup>57</sup>.

Assim, dentre os aspectos que vale ressaltar, verifica-se que a literatura de Fuks representa e fornece conhecimentos sobre a realidade e sobre a história, bem como se mostra capaz de testemunhar os incidentes das violentas ditaduras latino-americanas, estas que vêm sendo sucessivamente ficcionalizadas do ponto de vista da literatura contemporânea.

Para Vargas Llosa,

A história e a literatura – a verdade e a mentira, a realidade e a ficção – se misturam nesses textos de maneira quase sempre inextricável. [...] Isso significa que seu testemunho deva ser recusado do ponto de vista histórico e reconhecido apenas como literatura? De jeito algum. Seus exageros e fantasias são certamente mais reveladores da realidade da época do que suas verdades (LLOSA, 2006, p. 295).

A literatura, assim, se constitui possível e potencialmente mais eficaz que a historiografia, enquanto resistência à desmemória. Os aspectos históricos, políticos e, especialmente, memorialísticos, somados às obras de Julián Fuks (2011, 2015) que transitam livremente nas fronteiras da ficção, nos permitem compreender, em certa medida, os caminhos que levam à mutação sintomática da literatura do século XXI.

Nesse sentido, para dar prosseguimento a esse contexto, com vistas ao aspecto político em Fuks, faz-se necessário pensar com Eric Nepomuceno (2015, p. 174), que “as Mães da Praça de Maio, chamadas de Loucas da Praça de Maio pelos militares – os mesmos que haviam sequestrado os seus filhos e diziam não saber deles”, aparecem em ambas as obras selecionadas. Em *Procura do romance*, de forma discreta, entre as camadas da narrativa:

A alguma distância, em meio à praça, um grupo de pessoas se aglomera para ouvir uma voz aguda que se alça, um discurso que Sebastián detecta mas ainda não compreende. Todas ou quase todas portam um lenço branco na cabeça, um lenço branco com inscrições azuis ilegíveis [...]. São mulheres, em sua

<sup>56</sup> Disponível em: < <http://www.cij.gov.ar/nota-6165-La-Camara-Federal-identifico-los-restos-de-una-persona-desaparecida.html> >. Acesso em 11/02/2018.

<sup>57</sup> Disponível em: < <http://www.cij.gov.ar/nota-6165-La-Camara-Federal-identifico-los-restos-de-una-persona-desaparecida.html> >. Acesso em 11/02/2018.

maioria, e juntas constituem um protesto pacífico e lento, o mais pacífico e mais lento que Sebastián já pôde ver, ou isso é o que julga sem ponderar arrependimentos. Sobrelevando-se ás demais, uma senhora de expressão serena que remonta a tantas outras que ele poderia recordar, uma senhora de expressão serena entoa seu lamento com firmeza, sem que a voz fraqueje, sem se perder em incongruências – como se o viesse fazendo, e decerto o vem fazendo, há quantas décadas. Suas frases são curtas e coerentes, mas vão tecendo uma verdade complexa sobre filhos e netos, sobre desaparecidos, sobre tumbas e feridas e veias abertas (FUKS, 2011, p. 127).

Aqui se percebe uma representação do real capaz de fazer o leitor atento se questionar se de fato a cena fora vista antes da trama ou, por outro lado, promover no leitor uma reflexão de cunho histórico ao comparar as personagens ficcionais com suas correlatas reais. Outro dado importante a salientar no excerto é que, com o desaparecimento e extermínio de pessoas em decorrência do terrorismo de Estado na Argentina, desde a última ditadura, responder à questão “onde estão os desaparecidos” parece ser um dos maiores problemas da sociedade em qualquer tempo. Esta é uma das problemáticas que Fuks traz à tona, e parece também um de seus grandes trunfos, no que diz respeito à memória, subjacentes às suas narrativas.

O lenço branco que as Mães e Avós usavam, “com inscrições azuis ilegíveis”, conforme descreve o narrador em *Procura do romance*, refere-se ao lenço destacado no retrato da figura abaixo.

**Figura 3:** Lenço utilizado pelas Mães e Avós da Praça de Maio durante manifestações



Fonte: Acervo do Museo Casa Rosada, em Buenos Aires. Fotografia tirada em outubro de 2018.

Segundo Eric Nepomuceno,

Essas mulheres – a maioria delas sem militância alguma, muitas sem jamais terem prestado atenção nas coisas da política – foram um dos símbolos mais dramáticos do que o país vivia. Além disso, foram, no exterior, uma das imagens mais eloquentes do que a ditadura militar promoveu na Argentina: o sequestro e a eliminação maciça de militantes da oposição, fosse qual fosse seu grau de envolvimento em ações contra o regime. Porque, naqueles tempos as pessoas eram levadas sem ordem legal alguma, sem ter nem um único de seus direitos respeitados, e sumiam. [...] As pessoas não eram presas: desapareciam. Não havia a quem recorrer para assegurar pelo menos um processo jurídico normal, com direito a defesa e, no caso de condenação, a uma prisão conhecida. Não havia nada disso. Pais, mães, filhos, companheiros percorriam delegacias, tribunais, quartéis, em busca de notícias dos desaparecidos. E não conseguiam nada. [...] Foi assim que esse grupo de mulheres, depois de se reunir por meses tratando de ajudar umas às outras na procura do paradeiro de seus filhos, resolveu levar seu apelo à Praça de Maio (NEPOMUCENO, 2015, p. 174-175).

O ativismo relutante das Mães, tomadas por um ímpeto materno de proteção dos seus e, conseqüentemente, humanitário, ao lutar também pelos demais filhos desaparecidos, clamava por justiça e com isso levantava-se a bandeira em defesa dos direitos humanos (direitos estes, herdados da Revolução Francesa). Esse ativismo foi também impulsionado por uma “reivindicação do corpo”, para usar uma expressão de Beatriz Sarlo (2007), disseminada politicamente no imaginário social e partilhado entre muitos argentinos após o desaparecimento do cadáver de Eva Perón.

Este apontamento que Nepomuceno faz sobre fatos, pessoas e eventos reais, sobre a História, portanto, constitui uma memória coletiva, pública, de todos nós. Quando a literatura incorpora símbolos (Mães da Praça de Maio), pessoas (Marta Brea), imagens (a resistência ante a atrocidade de um regime que promove o extermínio), próprias da história, assim como a História se apropria de metáforas, tão comuns à narrativa ficcional, resulta numa fusão que torna tênue os limites do (ir)real. Obras autoficcionais, como as de Fuks, não se limitam a uma fabulação irreal (uma narrativa fora da realidade, ainda que com elementos que em muito se assemelham ao real), pois suas nuances abarcam experiências efetivas pessoais e familiares, apropriam-se e postulam uma dimensão ética para além da estética, aproximam o ficcional do documental e proporcionam efeitos reais que transformam a visão de mundo do leitor sobre o factual. Ora, se tudo isso não bastasse, em Fuks tem-se imagens da História e histórias imaginadas.

Em *A resistência*, por sua vez, Fuks revisita um período horrendo da história argentina, para falar do irmão adotado, em 1976: “Meu irmão é adotado, mas não posso e não quero dizer

que o meu irmão é adotado”<sup>58</sup> (FUKS, 2015, p. 9). Assim começa a narrativa, com uma explícita resistência do narrador ao falar do irmão. Trata-se de uma obra que transcende os limites da linguagem ao abordar as dores existenciais de um irmão adotado, e da relação de uma família de intelectuais, pais de três filhos, com o terror promovido por uma das mais terríveis ditaduras da América Latina, razão que os forçou a se retirarem de sua terra natal para o exílio brasileiro. Vale frisar que 1976 foi o ano que deu início à última ditadura civil-militar e a partir do qual passou-se a fazer parte do terror implantado pelo Estado um sistemático roubo de bebês. É nesse contexto que foi adotado o irmão de Sebastián, narrador de Julián Fuks (2015).

Quem seria essa criança adotada, exatamente num contexto em que houve a maior parte dos sequestros de bebês por militares na Argentina? Poderia ser filho de vítimas da ditadura? Tais questionamentos nos colocam diante de alguns dos problemas que queremos aqui trazer à baila, pois, ao tratar de questões como essa, Fuks se enquadra em uma geração de autores que escrevem sobre grandes traumas históricos, mas sem ter vivido efetivamente a violência da ditadura. Assim, está-se a falar de narrativas que passam a pertencer, segundo Beatriz Sarlo (2007), ao que Marianne Hirsch categoriza como “pós-memória”<sup>59</sup>.

Há um grupo seleto de obras da literatura brasileira contemporânea que se apropria de eventos (trágicos) do passado e/ou episódios traumáticos de períodos totalitários, a fim de promover reflexões ressignificadas no presente. Os autores desse cânone, se é que se pode chamar assim, buscam reconstituir, ainda que fragmentariamente, uma memória que não se viveu, uma lembrança que não foi experimentada. No entanto, essa tendência não se limita ao campo literário, pois há representação também no meio fotográfico (que se aproximariam) e cinematográfico. Conforme Sarlo, trata-se da “memória da geração seguinte àquela que sofreu ou protagonizou os acontecimentos (quer dizer: a pós-memória seria a ‘memória’ dos filhos sobre a *memória* dos pais).” (SARLO, 2007, p. 91; grifo da autora). Ou, para explicitar de outra forma, resume-se na experiência estrita que o sujeito pode ter dos “protagonistas, as vítimas dos fatos ou simplesmente seus contemporâneos” (p. 92). Em tese, trata-se de um discurso memorialístico (oral, escrito ou imagético) produzido totalmente ou com auxílio de “fontes secundárias”, nas quais estão implicados os objetos da memória (em geral familiares ou amigos).

---

<sup>58</sup> “Esse desconforto justifica a resistência do sujeito em relatar experiências, que, no lugar de recompô-lo, o recortam, como na restauração de um vaso quebrado: a marca dos remendos dos cacos permanece, reforçando a fragmentação” (SOUZA, 2012, p. 26). Note-se que a metáfora do vaso, evocada pela estudiosa da Literatura Comparada e da Crítica Cultural na América Latina, a nós, faz-se conveniente ao explicitar sobre a relutância do narrador em interpretar e/ou reelaborar a memória ao falar do irmão adotado.

<sup>59</sup> Embora esta noção tenha sido cunhada por Marianne Hirsch, nos convém tomar como base a reflexão de Beatriz Sarlo (2007) sobre o termo.

Para esmiuçar um pouco mais o termo, Sarlo afirma o seguinte:

O prefixo pós indicaria o habitual: é o que vem depois da memória daqueles que viveram os fatos e que, ao estabelecer com ela essa relação de posterioridade, também tem conflitos e contradições, característicos do exame intelectual de um discurso sobre o passado e de seus efeitos sobre a sensibilidade. [...] Apresenta-se como novidade algo que pertence à ordem do evidente: se o passado não foi vivido, seu relato só pode vir do conhecido através de mediações; e, mesmo se foi vivido, as mediações fazem parte desse relato (SARLO, 2007, p. 92).

O prefixo “pós” não é uma exclusividade da memória, há outros pós que avizinham à pós-memória e delineiam um novo espectro “conceitual” no horizonte do século XXI, uns com mais força outros menos. Noções como pós-colonial, pós-moderno, pós-teorias, pós-crítica, pós-trágico, pós-autônoma, pós-ficção são fenômenos teóricos que se originam na cultura e também a oxigenam. No caso da pós-memória da segunda geração sobre a época autoritária, conforme a exposição de Sarlo, há também “conflitos e contradições”. Isso se deve não só às angústias de ter de lidar com o “vazio” dos corpos extirpados (e muitas vezes, ter ainda de lidar com as gavetas vazias), como sair do dilema entre a responsabilidade de preencher essas lacunas e a conformidade em não mexer mais na ferida. Se se opta por formular uma representação do que houve por meio da pós-memória, só é possível projetando-se retrospectivamente para coletar relatos, testemunhos e memórias outras.

Uma das obras que Sarlo traz como exemplo, no campo cinematográfico, é *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, um filme baseado em fragmentos, relatos e, sobretudo, na memória da diretora sobre seus pais - melhor dizendo, na memória da diretora sobre a memória dos seus pais -, Roberto Carri e Ana María Caruso, ambos militantes, sequestrados e desaparecidos durante a ditadura argentina de 1976. O filme, fortemente marcado pela subjetividade de Albertina, seja pela trágica história de seus pais (que compõem a macro-história do regime ditatorial argentino), seja pelo seu envolvimento como diretora e personagem protagonista, para Beatriz Sarlo (2007), a obra contempla “todos os temas atribuídos à pós-memória de uma filha sobre seus pais assassinados” (SARLO, 2007, p. 105). Ora, trata-se dos relatos da segunda geração sobre o trauma da época autoritária.

Um outro exemplo que parece se aplicar a esta noção – e repito, parece -, é a reconstituição memorial que o fotógrafo Marcelo Brodsky faz de um retrato escolar de sua turma, tirado em 1967, no Colégio Nacional de Buenos Aires. O trabalho de ampliação da imagem e a escrita sobre o que aconteceu com cada um de seus colegas – mortos, exilados e/ou torturados -, foram publicados ao se completar vinte anos do golpe, em 1996, num livro de

ensaio visual intitulado *Buena memoria*<sup>60</sup>. A seguir, talvez, a mais emblemática fotografia da obra de Brodsky.

**Figura 4:** “La clase”, de Marcelo Brodsky.



Fonte: Site profissional “Marcelo Brodsky” (*Buena memoria: 1. Los compañeros*). Disponível em: < <http://marcelobrodsky.com/buena-memoria-1-los-companeros/> >. Acesso em 20/11/2018.

Depois de muitos anos exilado em Barcelona, onde formou-se em Economia e Fotografia, Marcelo retorna a Buenos Aires depois do fim da ditadura, em 1984. Tomado por um desejo de trabalhar sobre a sua identidade, começa a revisar fotos familiares quando se depara com o retrato acima e resolve fazer um trabalho fotográfico com cada um dos colegas da turma de 1967 que conseguira localizar. Há uma reflexão junto às fotografias sobre a vida de cada colega, inclusive dos mortos, dos torturados e dos exilados pelo regime. É aí que parece aplicar, como dissemos, a noção de pós-memória, ao reconstituir a memória do que o Estado foi capaz de fazer com seus amigos a partir da memória de sua família e de familiares dos alunos daquela turma. Ou seja, o seu caráter subjetivo, o envolvimento anterior que o autor tivera com as vítimas, poderia configurar esse trabalho como pós-memória. Mas não se aplica.

Segundo Sarlo, Marianne Hirsch utiliza a palavra pós-memória para descrever “o caso dos filhos que reconstituem as experiências dos pais” (SARLO, 2007, p. 93), vítimas do

<sup>60</sup> Tivemos conhecimento desse artista e de sua obra por meio da palestra “O testemunho como chave ética”, do historiador e crítico literário Márcio Seligmann Silva, no Instituto CPFL, 2018. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=08RKCz5qfx8> >. Acesso em 19/11/2018.

Holocausto. Isso muito se deve, como se sabe, à ausência de documentos que foram sistematicamente destruídos para impedir ou, no mínimo, dificultar representações posteriores. Nas palavras da escritora e crítica literária argentina,

Se se quer dar o nome de pós-memória à história do desaparecimento do pai reconstituída pelo filho, esse nome só seria aceitável por duas características: o envolvimento do sujeito em sua dimensão psicológica mais pessoal e o caráter não “profissional” da sua atividade. O que diferencia de um historiador ou de um promotor, senão o que decorre da ordem da experiência subjetiva e da formação disciplinar? Só a memória do pai. Se é para chamar de pós memória o discurso provocado no filho, isso se deve à trama biográfica e moral da transmissão, à dimensão subjetiva e moral. Em princípio, ela não é necessariamente nem mais nem menos fragmentária [...] do que a reconstituição realizada por um terceiro; mas dela se diferencia por ser perpassada pelo interesse subjetivo vivido em termos pessoais (SARLO, 2007, p. 94).

Um primeiro ponto a se destacar é a restrição dessa categoria ao se aplicar tão somente aos filhos das vítimas, o que exclui imediatamente o exemplo da fotografia acima. Depois, quando ela menciona a necessidade da ausência de um caráter profissional, está-se a diferenciar a pós-memória do trabalho do historiador ou do arqueólogo forense, por exemplo, em que há uma presunção de cientificidade e/ou objetividade no seu ofício. O terceiro, e talvez o que mais nos interessa aqui, pensando já nas narrativas de Julián Fuks, refere-se à ordem subjetiva e moral da memória transferida de pai para filho, a relação pessoal do filho com as vivências passadas dos pais, e, ao que ela chama de “novas dimensões biográficas” (p. 96).

Ora, na literatura contemporânea, há obras importantes que podem ser vistas por esse prisma, além de *A resistência*, de Fuks, carregada de reflexão e imaginação sobre a memória dos pais e de um irmão adotado antes do nascimento do narrador, podemos citar ainda, *Feliz ano velho* (2015) e *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva, filho do ex-deputado Rubens Paiva (já citado nesta dissertação), torturado e morto por um regime violento e por uma causa torpe, como tantos outros que assim perderam suas vidas. O escritor recompõe vivencialmente, a partir das dimensões biográficas e das memórias várias, a ausência do corpo do pai entrecruzando com o trauma do próprio corpo do autor.

Para além das obras brasileiras já referenciadas, *Jamais o fogo nunca* ([2007], 2017), da escritora chilena Diamela Eltit, em certa medida, também abarca esta noção de pós-memória, não por ter sido uma sobrevivente do regime militar, mas sobretudo pela perda de um filho durante a ditadura chilena.

Nesse sentido, ter-se um narrador que tem esse cuidado de falar da violência em que regimes totalitários efetuaram, diferentemente, mas, numa mesma proporção, ao cuidado que

os mesmos regimes efetuaram a eliminação das provas, o esvaziamento das gavetas e a eliminação dos corpos, os corpos de familiares e/ou de pessoas próximas às famílias desses novos narradores, romper o silêncio lacunar entre os tempos sombrios e os tempos atuais, insisto, implica num compromisso ético com os mortos e desaparecidos, por abordar traumas históricos que estão estritamente no âmbito familiar. Os casos brasileiros são ainda mais emblemáticos, se pensarmos no desfecho distinto que a ditadura teve no Brasil por conta da Lei da Anistia, que tornou o nosso caso, diferentemente de países como Chile, Argentina e Uruguai, um país que resguarda e protege os seus algozes. No que diz respeito à pós-memória, portanto, por tratar-se de uma memória mediada, de segunda geração, é provável que ela tenha os seus dias contados.

**PARTE II**

**AUTOFICÇÃO: DA NOÇÃO FRANCESA AO FENÔMENO BRASILEIRO  
CONTEMPORÂNEO**

“No momento em que a linguagem renuncia à sua tarefa milenar – a de recolher o que não se deve esquecer -, no momento em que a linguagem descobre que está ligada pela transgressão e pela morte ao fragmento de espaço tão fácil de manipular, mas tão árduo de pensar, que é o livro, algo como a literatura está nascendo.”

(Michel Foucault)

“[...] narrativas literárias e histórias de vida, longe de se excluírem, completam-se, a despeito ou por causa de seu contraste. Essa dialética nos lembra que a narrativa faz parte da vida antes mesmo de se exilar da vida na escrita [...]”

(Paul Ricoeur)

## 5. Notas de uma travessia

Se no fim da primeira parte terminamos por falar da memória e do prefixo “pós” que com ela acompanha outras importantes noções, como (pós-)teoria, (pós-)crítica e (pós)ficção, por exemplo, nesta forjaremos um exercício reflexivo partindo do sufixo “auto”: autoficção, autobiografia, autoescrita, autorreferencialidade e autorreflexividade. São terminologias recorrentes na literatura contemporânea e inerentes ao caráter ficcional de histórias de vida que caracterizam os moldes atuais de uma “narrativa do eu” propensa ao encontro do que Michel Foucault chamou de “escrita de si” e/ou ao encontro do dilema complexo da “identidade pessoal  $x$  a identidade narrativa” presente nos estudos que Paul Ricoeur denominou de *O si-mesmo como um outro* (1991).

Embora as reflexões dos dois filósofos acerca do eu na literatura e seus desdobramentos na linguagem, espelhando o autor no texto e o texto no autor, tenham uma enorme afinidade com o que nos propomos a pensar aqui, é preciso salientar que: 1) a obra de Julián Fuks nasce imersa nesse sintoma contemporâneo inclinado à referencialidade, focada no real, tomada por esse impulso de “pintar-se” a si mesma, o que exige da crítica uma leitura atenta às teorias do tempo; 2) o segundo ponto a se destacar recai sobre o recorte teórico, pois, assim como os objetos selecionados, a teoria precisa ser coerente com os sintomas dessa época, não perdendo de vista, claro, os limites de uma dissertação; 3) por fim, o fato de que a relação existente entre a autoficção e o campo da “escrita de si” foi muito bem contextualizada por Diana Klinger (2006) em sua tese de doutorado, assim como as postulações foucaultianas sobre a questão da autoria aplicadas à autoficção em outra belíssima tese defendida por Anna Faedrich Martins (2014), ambas estudiosas do tema no Brasil as quais não poderíamos deixar de mencionar. Tais argumentos são para dizer que não nos aprofundaremos em Foucault e Ricoeur, tampouco em outros pensadores que poderiam contribuir para essa problemática, como Roland Barthes, Jacques Derrida e Gérard Genette, por exemplo, por uma razão simples: as especificidades de um gênero complexo que traz consigo muitas indefinições.

No entanto, os autores em epígrafe são importantes pontos de partida para reflexões epistemológicas outras, que remontam à fortuna crítica da autoficção e suas nuances, as quais são provenientes, coincidentemente (ou não), de autores também franceses, a saber: Serge Doubrovsky ([2010], 2014), Philippe Lejeune ([1993]; 2014), Vincent Colonna ([2004], 2014), Jacques Lecarme ([1993]; 2014), Philippe Gasparini ([2009], 2014) e Philippe Vilain ([2009], 2014). Este último, por exemplo, para fazermos um primeiro esboço do que se trata, aproximando-o de Foucault na epígrafe exposta, atesta que

[...] a factualidade da lembrança se revela insuficiente para a autoficção e que não se trata mais simplesmente de procurar essa lembrança *atrás de si*, no antetexto, mas também *diante de si*, no texto e na própria escrita, tanto na retrospectiva quanto na prospecção que acompanha a busca inventiva da escrita, pois a lembrança é aqui fonte autoestimulante de recriação (VILAIN, 2014, p. 168; grifos do autor).

Se para Foucault ([1964], 2000, p. 174) a literatura se tornou “mais ou menos na época de Sade, o lugar essencial da linguagem, sua origem sempre repetível, mas definitivamente sem memória”<sup>61</sup> – o que, do nosso ponto de vista, o termo “definitivamente” pode ser questionável; para Vilain (2014), a lembrança também “se revela insuficiente”, claro, se referindo especificamente à autoficção (o que não deixa de ser literatura), apresentando sua apreensão de como o referencial prova a sua existência no próprio constructo autoficcional. Acresce ainda, assim como Foucault, o seu entendimento de que é também na própria escrita, ou seja, na linguagem, que está a pulsão criativa ou parte dela.

Destarte, avançando em direção ao “balbucio teórico latino-americano”<sup>62</sup>, para utilizar uma expressão examinada pelo crítico Hugo Achugar, e chegarmos no fenômeno brasileiro contemporâneo, nos interessa, na mesma proporção que os franceses, os estudos sobre “espaço biográfico e autobiográfico”, desenvolvidos pela argentina Leonor Arfuch (2010), e a “crítica biográfica” postulada por Eneida Maria de Souza (2007, 2011), pois, há que se considerar a emergência de se pensar a nossa literatura, não mais apenas da ótica alheia, mas também com as nossas próprias lentes.

Nessa conjectura, supondo que o “Nosso Norte é o Sul”, nos interessa ainda outros expoentes, como Silviano Santiago, que impulsiona novas ficções e teorias envoltas pela autoficção, Jovita Maria Gerheim Noronha (2014), Leyla Perrone-Moisés (2016) e Wander Melo Miranda (2008), os quais julgamos críticos da maior relevância para o tema aqui proposto. E para além do corpus ficcional principal – Julián Fuks (2011, 2015) –, tomaremos como exemplo outros autoficcionistas brasileiros (e latino-americanos), como: Cristovão Tezza (2016), Ricardo Lísias (2012, 2013, 2016), Michel Laub (2011), Jacques Fux (2012; 2013),

---

<sup>61</sup> Cf. “Linguagem e literatura”. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000, p. 137-174. Este texto de Michel Foucault foi pronunciado primeiramente nas Facultés Universitaires Saint-Louis, de Bruxelas, em março de 1964.

<sup>62</sup> Ver postulados de Hugo Achugar “Sobre o balbucio teórico latino-americano” em *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura* (2006, p. 27-52). Em síntese, refere-se a um antagonismo que existiu por muito tempo (e, em certa medida, ainda existe) entre a crítica literária eurocêntrica e a teoria e crítica produzida no hemisfério Sul, sendo esta última chancelada como menor, assim como a literatura produzida na América Latina recebera a alcunha de subliteratura por quem detinha a hegemonia teórico-cultural.

Lina Meruane (2015) e Marta Dillon (2015), dentre outros que compõem o vasto horizonte de literaturas, em alguma medida, autorreferentes.

Com efeito, tais críticos e escritores corroboram para a compreensão dos termos citados inicialmente, os quais encerram em si mesmos, de certa forma, a ideia de uma ação crítico-reflexiva sobre as histórias e para com os objetos aqui propostos. Nesse sentido, faz-se relevante pensar os cruzamentos dessas ideias e sobre as quase imperceptíveis diferenças que tais noções apresentam, bem como expor expressões correlatas que fogem do prefixo “auto”, mas apontam para um sentido similar, como veremos adiante.

## 6. Entre a autobiografia e a ficção: formas híbridas de autoexposição

“Sou Antonin Artaud / e basta que eu o diga / Como só eu o sei dizer / e imediatamente / hão de ver meu corpo / atual, / voar em pedaços / e se juntar / sob dez mil aspectos / diversos. Um novo corpo / no qual nunca mais / poderão esquecer. Eu, Antonin Artaud, sou meu filho, / meu pai, / minha mãe, / e eu mesmo. / Eu represento Antonin Artaud! / [...] / Sou um morto / Sempre vivo. / A tragédia em cena já não me basta. / Quero transportá-la para minha vida. / Eu represento totalmente a minha vida. / Onde as pessoas procuram criar obras de arte, / eu pretendo mostrar o meu espírito. / Não concebo uma obra de arte / dissociada da vida. / [...]”

(Antonin Artaud)

A complexidade que se atribui ao prefixo “auto” e ao sufixo que pospõe-se a ele, seja “biografia” seja “ficção”, está escancarada no poema de Artaud. Mas como situar uma poesia no campo da autoficção ou da autobiografia? Como desvincular um poema de um amplo espaço teórico e crítico que há muito tempo o sustenta e fortalece suas bases para associá-lo a uma nova categoria comumente designada à prosa? Qual a razão de se tentar estabelecer uma relação de identidade entre o eu lírico e a figura de Antonin Marie-Joseph Artaud, quando já se sabe que o “eu” da poesia essencialmente torna-se um outro pela distinção do sentimento que expressa? Estas são questões que norteiam este esboço autoficcional.

Começamos então por essa última questão. Poderíamos ficar só na dimensão íntima do poeta refletida na poesia, na dimensão subjetiva intrínseca ao poema, seja no pacto de leitura estabelecido entre o leitor e a obra seja no próprio pacto da escritura entre o criador e sua obra. No caso de Antonin Artaud é possível ir além se observarmos que o eu lírico assume ser o próprio poeta ao afirmar: “Sou Antonin Artaud / e basta que eu o diga / Como só eu o sei dizer

/ e imediatamente / não de ver meu corpo”. De antemão pode-se dizer que o Antonin Artaud expresso na poesia não é o mesmo que o seu referente. Por outro lado, também é possível dizer que sim, trata-se de um mesmo Artaud, um duplo de si mesmo, como os autorretratos que ele desenhava. Inclusive, alguns de seus poemas explanavam sobre seus próprios desenhos, como se fizesse uma autoanálise, uma autocrítica. Além de poeta, era ator, roteirista, diretor de teatro e ainda desenhava.

Conforme aponta Azevedo (2014), em sua tese de doutorado, a partir de 1937, a saúde precária de Artaud “impõe que se submeta a vários tratamentos de desintoxicação” (AZEVEDO, 2014, p. 24), passando a frequentar manicômios, “até que em 1943 é transferido para o hospital psiquiátrico de Rodez” (*idem*), onde permanecera internado até “26 de maio de 1946” (*idem*). Entre os diversos autorretratos que Artaud desenhou, destacam-se dois, produzidos, respectivamente, segundo Azevedo (2014), em 1946 e 1947, os quais refletem os tratamentos, “muitos deles à base de eletrochoques” (AZEVEDO, 2014, p. 71), pelos quais passou durante nove anos em que esteve internado em instituições psiquiátricas diversas.

**Figura 5:** “Autorretrato 4. Antonin Artaud, 11/05/1946”



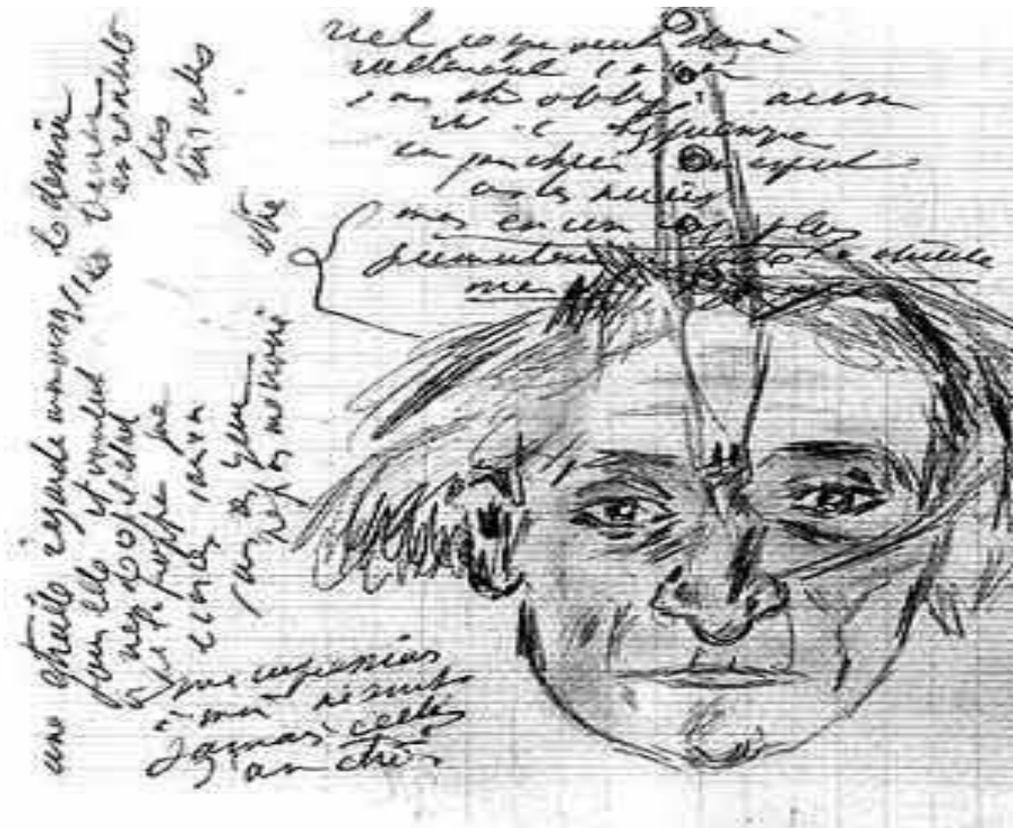
Fonte: *Antonin Artaud: a crueldade pelos desenhos e autorretratos* (Tese - 2014, p. 70).

A análise de Azevedo (2014) para esse desenho apoia-se na afirmação do médico Jean Dequeker, o qual teria acompanhado a realização da obra por Artaud. Nas palavras de Azevedo,

(...) nessa obra, [Artaud] esboçou manchas negras representando sua aparência naquele momento. Criou seu duplo, com toda tortura e crueldades vividas por ele e ali refletidas. Seu comportamento durante a produção era de raiva, quebrou vários lápis, sofria com seu próprio exorcismo. Em meio a gritos, declamando poemas que refletiam sofrimento, entre traços e mais traços, viera um silêncio repentino e profundo. Foi aí que surgiu o seu rosto e toda a sua dor retratada (AZEVEDO, 2014, p. 71).

Apesar de tratar-se de um sujeito em estado de desvario, num contexto em que as ações fogem da razão, ou de uma lucidez plena (se é que isso seja possível), nos interessa aqui, sem querer entrar nessa seara da loucura, a representação que Artaud fizera de si, o “seu duplo”, a sua autofuncionalização pautada numa referência real: seu ambiente, seus sentimentos, sua perturbação.

**Figura 6:** “Autorretrato 5. Antonin Artaud – Produzido precisamente em 04 de março de 1947”<sup>63</sup>



Fonte: Antonin Artaud: a crueldade pelos desenhos e autorretratos (Tese - 2014, p. 72).

Nesta última figura, em que o artista ladeia o seu retrato com os seus escritos e, na parte superior, em que sobrepõe a grafia sobre o desenho de um objeto pontiagudo que adentra sua

<sup>63</sup> Faz-se importante mencionar que utilizamos o mesmo título dado às duas obras por Azevedo (2014). Em sua Tese, a autora enumera cronologicamente os autorretratos de Artaud, inserindo a sua data de produção, daí o porquê de “Autorretrato 4” e “Autorretrato 5”. Quanto às fontes de ambas, atribui-se, originalmente, à “Antonin Artaud - Bibliothèque Nationale de France / Gallimard – 2006”.

cabeça, Azevedo (2014) diz que esse autorretrato “aparece como se tivesse surgido das palavras contidas no texto escrito, mas fora o desenho que inspirou a escrita do texto” (AZEVEDO, 2014, p. 72). Convém-nos, nessa obra, essencialmente, dois aspectos: o caráter híbrido da arte, a grafia que se encontra com os traços, ou seja, o “desenho-escrito”; e a autorrepresentação<sup>64</sup> que imaginamos ser próxima da realidade do artista à época. Não nos cabe aqui tentar traduzir os escritos da imagem, até porque Azevedo afirma que muitas das palavras expressas no desenho foram criadas por ele, nos interessa o que resulta da fusão dos traços com os sinais gráficos – o seu reflexo, a ficcionalização de si mesmo numa folha de papel.

Esse aspecto do “desenho-escrito” em Artaud nos remete a um artigo que publicamos no ano de 2018, em que a reflexão introdutória parte da seguinte frase, de Jean Cocteau: “Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité” (Sou uma mentira, que diz sempre a verdade)<sup>65</sup>. A frase, como pode se verificar no texto publicado<sup>66</sup>, compõe o célebre perfil de Orfeu, desenhado por Jean Cocteau (1936). Não se trata obviamente de um autorretrato, trata-se, porém, de um desenho com traços simples do rosto perfilado de Orfeu, cujo enunciado mencionado preenche uma espécie de balão (como das HQs), contornado pelo que seriam os cabelos da figura. Assim, também destacamos nesse exemplo dois aspectos: a arte descrita, composta de traços e palavras, e o próprio enunciado da epígrafe. O primeiro nos convém pela mescla de duas linguagens (verbal e não-verbal), cujo sentido aponta para a possível representação do abissal interior do sujeito, do abstrato mental, tendo como resultado um desenho heteróclito. O segundo aspecto, do nosso ponto de vista, é um indício à sobreposição do constructo ficcional sobre caráter biográfico do discurso, é a presença concomitante da mentira explícita e da verdade encoberta nas artes, de modo geral, e, sobretudo, em narrativas autoficcionais.

Para explanarmos especificamente sobre essa decorrência de dubiedade da qual nasce a autoficção, passemos, antes, pelos aspectos (auto)biográficos da poesia artaudiana transcrita na

---

<sup>64</sup> “Meus desenhos são puramente / e simplesmente a reprodução no / papel / de um gesto / mágico / que exerci / no espaço verdadeiro / com o fôlego de meus / pulmões / e minhas mãos / com minha cabeça e meus 2 pés / com meu tronco e minhas / artérias etc.” (ARTAUD *apud* LAGE, 2010, p. 315). Poema de Antonin Artaud acessado via ensaio de André Silveira Lage intitulado “Os cadernos de Antonin Artaud: escritura, desenho e teatro”, publicado em 13/05/2010. Disponível em: < [www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57414/60396/](http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57414/60396/) >. Acesso em 06/12/2018.

<sup>65</sup> Tradução de Silviano Santiago (2011).

<sup>66</sup> “A autoficção em *A resistência*, em Julián Fuks”, por Cristian de Oliveira Lopes e Paulo Bungart Neto. XIII Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e IV Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano (SLH); III Seminário Internacional e IV Congresso Nacional em Estudos da Linguagem (SNEL); III Seminário Internacional de Etnia, Diversidade e Formação (SEDIFOR); II Congresso Internacional de Leitura e Literatura infantil e juvenil da Rede Paranaense de Leitura (REDE). Realizado de 22 a 24 de novembro de 2017, na UNIOESTE – *Campus* de Cascavel – PR. Anais, Cascavel, 2018. Disponível em: < <http://www.seminariolhm.com.br/2018/simposios/08/simp08art01.pdf> >. Acesso em 07/12/2018.

epígrafe. Para Phillipe Lejeune<sup>67</sup> (2008, p. 39), a identidade fundamenta a semelhança na autobiografia. Ao tratar desse gênero, Lejeune atesta que

A pessoa *atual* que produz a narração: o sujeito do enunciado é duplo por ser inseparável do sujeito da enunciação; ele só se torna novamente simples, a rigor, quando o narrador fala de sua própria narração atual, nunca no outro sentido, para designar um personagem sem conexão com o narrador atual. [...] Compreende-se então que a relação designada por “=” não é de modo algum uma relação *simples*, mas antes uma *relação de relações* [...]. (LEJEUNE, 2008, p. 40; grifos do autor).

Estamos cientes de que Lejeune, aqui, está tratando da narrativa em primeira pessoa (a que compreendemos como narrativa em prosa) no presente, no entanto, o crítico também explora a intersecção da autobiografia com a poesia. Nesse momento nos interessa perceber que o sujeito do enunciado é duplo por não se dissociar do sujeito da enunciação, logo, essa ideia de igualdade se desdobra, se complexifica no que ele chama de “relação de relações”. Ainda em resposta à última questão proposta inicialmente, agora de forma mais objetiva, destaca-se o seguinte: há uma “autenticidade” presente na poesia, por ser narrada em primeira pessoa; há uma relação direta de identidade versificada no texto pelo nome próprio do autor e do eu lírico; e por fim, a confirmação do eu lírico ao arrogar para si o referente, configurando uma autorreferência, uma espécie de unicidade entre ambos.

Para designar a autobiografia a uma poesia não é preciso despi-la de sua essência, não é necessário destituir qualquer bagagem teórico-crítica que a ela, porventura, esteja imbricada, basta constatar, conforme Lejeune (2008), se o “autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos” (LEJEUNE, 2008, p. 53). Por essas razões, primeiro que “não há mal nenhum em reconhecer que são duas coisas diferentes e, ao mesmo tempo, admitir-se a possibilidade de que têm muitas intersecções” (*idem*, p. 88), depois é possível afirmar que, no caso de Artaud, trata-se de um “poema autobiográfico”<sup>68</sup>, ainda que não esteja elencado no rol de autores citados por Lejeune.

No capítulo intitulado “Autobiografia e poesia” (*ibidem*), Lejeune assegura, após a revisão de sua obra, a presença do gênero na poesia e chama de “poetas autobiográficos” os autores que se empenham nesse tipo de exercício ritmado.

<sup>67</sup> Trata-se do pioneiro a constituir uma teoria relevante sobre a autobiografia. Cf. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à Internet, publicado no Brasil pela Editora UFMG em 2008.

<sup>68</sup> Paulo Bungart Neto (2012), ao discorrer sobre as nuances do pacto autobiográfico de Lejeune, no que tange à relação possível entre autobiografia e poesia, assegura o seguinte: “(...) ao *poema autobiográfico* falta a narrativa em prosa, e as memórias não se limitam à ‘história de uma personalidade’, abarcando a história da família e dos companheiros de geração do autor” (BUNGART NETO, 2012, p. 165; grifo do autor).

Tenho, em minha mesa, ao meu lado, seis livros que são narrativas autobiográficas, verdadeiras narrativas tradicionais, pois começam pelo nascimento do autor, exploram todas as etapas de sua formação, a história de sua personalidade, inscrevem essa história em um contexto preciso, com nomes, datas etc. – mas que são escritos em versos (LEJEUNE, 2008, p. 89).

Ora, será que isso não se aplica a poesia de Artaud por não termos ali explícita uma data? Pois é a única característica que se exclui segundo os atributos de uma poesia autobiográfica, conforme Lejeune, ou mesmo de uma narrativa tradicional autobiográfica. Para Lejeune (*idem*), a poesia tem o potencial de fazer da voz de quem escreve, comumente tão estranha a si mesmo, como qualquer um costuma achar, sua própria voz ao ouvi-la, que deixe de ser o barulho que nos trai, um grito, para se tornar uma música que nos transporte, um canto.

Artaud, paradoxalmente, segue esse destino: “[...] A tragédia em cena já não me basta. / Quero transportá-la para minha vida. [...]”. A sua tragédia é espelhada “em cena”, na sua grafia desenhada no papel, nos seus traços grafados na folha branca, na sua vida e na vida da sua poesia. O artista em questão revela-se uma figura destemida em relação aos seus segredos, sua arte é descortinada de modo a delimitar o biográfico em suas representações e em seus escritos, como se percebe na parte final da epígrafe: “[...] eu pretendo mostrar o meu espírito. / Não concebo uma obra de arte / dissociada da vida. / [...]”. Assim, aproveitamos os seus últimos versos, para seguir (ou continuar) os traços do poeta e os passos de Lejeune, em direção a outros autores que caminham ou atravessam solos autoficcionalis, agora, nas narrativas em prosa.

Antes, porém, façamos um parêntese sobre a definição de “pacto autobiográfico” postulada por Lejeune, pois faz-se necessário, para diferenciar posteriormente da fabulação autobiográfica que Serge Doubrovsky, escritor e crítico francês, cunhou por autoficção no seu livro *Fils* (1977).

A identidade constitui a característica fundamental da autobiografia. A identidade é para o leitor a referência capaz de relacionar o “eu” das narrativas em primeira pessoa ao sujeito extratextual, a saber, o autor. Para Lejeune (2008), “em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais*: exatamente como o discurso científico ou histórico” (*idem*, p. 36), ou seja, são textos que remetem a uma realidade factual externa à obra. São três os termos essenciais da identidade em Lejeune: “autor, narrador e personagem” (LEJEUNE, 2008, p. 36).

Narrador e personagem são as figuras às quais remetem, no texto, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado. O autor, representado na margem do texto por seu nome, é então o referente ao qual remete, por força do pacto autobiográfico, o sujeito da enunciação. [...] Minhas reflexões sobre a

identidade me levam a distinguir, sobretudo, o romance autobiográfico da autobiografia (LEJEUNE, 2008, p. 36).

Para os linguistas Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau (2008), os conceitos de “enunciado” e de “enunciação”, a depender da abordagem, podem ser tidos como opostos. Há que se esmiuçar tais termos e compreender quem são os respectivos sujeitos a que ele se refere para um melhor entendimento do pacto autobiográfico e, sobretudo, do elemento “identidade” em Lejeune. Ora, “A enunciação constitui pivô da relação entre a língua e o mundo: por um lado, permite representar fatos no enunciado, mas, por outro, constitui por si mesma um fato, um acontecimento único definido no tempo e no espaço” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 193). Dito isso, fica mais claro que narrador e personagem, enquanto sujeitos do enunciado<sup>69</sup>, configuram um elo com o autor (pivô entre a narrativa e o mundo), o qual Lejeune denomina como sujeito da enunciação. Como se vê, o autor tem um papel de destaque na autobiografia, e desde a segunda metade do século XX constitui um importante tema de debates nos círculos de filosofia da linguagem e crítica literária, sobretudo em solo europeu.

Se, em 1968, Roland Barthes promove “a morte do autor”<sup>70</sup>, ao assegurar que “a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’” (2004, p. 60) – o sujeito sendo essa entidade responsável por organizar um conjunto de enunciados dentro de uma narrativa –, por outro lado, na famosa conferência “O que é um autor?” (1969), Michel Foucault categorizara o autor como uma “função” (2009, p. 274) à qual atribuía-se a obrigação de determinar a ordem dos discursos, ou seja, de organizá-los. Trata-se de críticas que corroboraram para o desaparecimento do autor em meio a uma corrente de análise estruturalista que se impulsionava e fazia emergir novas abordagens voltadas para esse viés, especialmente a partir da década de 1960. No mesmo período, a “beat generation” norte-americana, com destaque para os poetas e escritores, engajava-se num movimento de elevação do eu, assim, paradoxalmente à corrente estruturalista, engrossavam um caldo cultural voltado para a personalidade. O que isso importa para a autobiografia? Convém questionar a relevância do autor para uma narrativa autobiográfica, ou ainda, é possível negligenciá-lo numa obra dessa natureza?

A discussão sobre o autor nos é cara nesse momento, não só por ser clara a nossa compreensão de que se é indissociável o sujeito da enunciação autobiográfica do sujeito do

---

<sup>69</sup> Trata-se de “uma sequência verbal que forma um todo constitutivo de um determinado gênero [...]” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 196), tal qual a autobiografia.

<sup>70</sup> Ao exemplificar o caso de Balzac na novela *Sarrasine*, logo na sua explanação introdutória, Barthes afirma: “Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p. 57).

enunciado como por ser relevante a figura do autor em outros gêneros que têm em seu DNA um gene autobiográfico ou certo parentesco com a autobiografia. Para dizer de outra forma, se na autobiografia não se coloca em pauta o distanciamento da pessoa do autor, no romance autobiográfico e nas autoficções contemporâneas, o autor ressurgue como um espectro sempre presente, mas pode muito bem passar despercebido pelo leitor comum, ou pelo leitor que tome a obra tão somente como um romance.

Em “O reconhecimento tardio da autobiografia como gênero legítimo: Philippe Lejeune e seu ‘exército de um homem só’” (2012), Paulo Bungart Neto sintetiza a definição de Lejeune acerca do romance autobiográfico, pois, na sua leitura, trata-se de um gênero que se define “como o texto de ficção no qual se suspeita haver identidade entre autor e personagem, identidade, no entanto, negada ou não assumida pelo autor” (BUNGART NETO, 2012, p. 165).

Suspeita-se, vale observar, porque no “pacto romanesco” Lejeune (2008) destaca dois detalhes importantes: “*prática patente da não-identidade* (o autor e o personagem não têm o mesmo nome), *atestado de ficcionalidade* (é, em geral, o subtítulo *romance*, na capa ou na folha de rosto, que preenche, hoje, essa função)” (LEJEUNE, 2008, p. 27; grifos do autor). É por esses aspectos que a autoficção se assemelha de forma mais pujante ao romance autobiográfico, sendo, no entanto, mais simples sua distinção da autobiografia, pois nos dois primeiros casos, os pactos possíveis estão subjacentes às narrativas (ou inerentes a elas), para além, claro, do subtítulo “Romance” ou “Conto” em uma das capas do livro. Explicitaremos isso de forma mais clara, ainda neste tópico, ao perpassarmos por alguns escritores latino-americanos e lançarmos luz sobre o que concerne a autoficção em suas obras.

O autor do termo “autoficção” atesta que a “autobiografia romanceada”, a exemplo de seu próprio livro - *Fils* (1977) –, já existia há muito e cita uma série de obras<sup>71</sup>, sendo muitas delas intituladas como romance, dadas como narrativas autobiográficas, “[...] sobretudo pela identidade do autor-narrador-protagonista” (DOUBROVSKY, 2014, p. 117). Destarte, ao fazer uma releitura crítica, ele reconhece não ser o inventor da prática autoficcional, mas toma para si os créditos da criação “da palavra e do conceito” (2014, p. 120).

Por falar em “romance autobiográfico”<sup>72</sup>, e este sim pode ser confundido com a autoficção, faz-se necessário situá-lo entre estes gêneros (autobiografia, romance

<sup>71</sup> As obras mencionadas não são tão conhecidas pelo público brasileiro. São elas: “*La naissance du jour* [O nascimento do dia] de Colette, *D’un château à l’autre* [De castelo em castelo] de Céline, *Journal d’un voleur* [Diário de um ladrão] de Genet e *Nadja* de André Breton” (DOUBROVSKY, 2014, p. 117; grifos do autor). Segundo ele, essas obras funcionam cada uma ao seu modo, tendo os dois primeiros livros o título de “romance”.

<sup>72</sup> Para Philippe Gasparini ([2009], 2014), os termos “romance autobiográfico” e “romance pessoal” configuravam (até 1980) “expressões antiquadas, mais ou menos associadas a um romantismo empoeirado, categorias empoeiradas ou recusadas tanto pelos autores quanto pelo meio acadêmico” (GASPARINI, 2014, p. 182-183).

autobiográfico e autoficção) que muito se aproximam, mas diferem-se entre si a partir das categorias instituídas por Lejeune. Os dois primeiros citados entre parênteses, é importante ressaltar, são gêneros em que se buscou uma delimitação crítica em *Le pacte autobiographique*.

Para tecermos considerações sobre a autoficção em suas especificidades, iniciamos do modo inverso, começando pelo fim de “Autoficção: um mau gênero?”, ensaio de Jacques Lecarme ([1993], 2014), no qual se faz alusão à Goethe para explicar a recepção da obra por parte dos leitores. Lecarme parte do seguinte princípio: “A autobiografia dita clássica se fundamenta em um pacto [...]” (*idem*, p. 103), mas os pactos também são rompidos, quebrados. Nesse sentido, continua sua reflexão indagando em direção à estética da recepção: “[...] supondo que o autor o respeite, permanece unilateral, leonino e coercivo. O que pode impedir um leitor de ler uma autobiografia *como um romance* e um romance *como uma autobiografia*, uma vez que esse leitor é sempre livre e muitas vezes do contra?” (LECARME, 2014, p. 103; grifos do autor).<sup>73</sup>

Lecarme (2014) conclui citando o tio-avô de Serge Doubrovsky, o próprio Goethe. Um episódio em que perguntaram a ele (Goethe) “porque havia intitulado as lembranças de sua vida *Dichtung und Wahrheit* [Poesia e verdade].” (LECARME, 2014, p. 103; grifos do autor). Na ocasião a resposta teria sido a seguinte:

*Verdade e poesia*, esse título foi sugerido pela experiência segundo a qual o público sempre nutre certa dúvida quanto à veracidade dos ensaios biográficos. Para me prevenir contra isso, confessei-me recorrendo a uma espécie de ficção, por assim dizer sem necessidade e levando por certo o espírito de contradição; pois meu maior esforço foi representar e expressar tanto quanto possível a verdade profunda que, até onde tenho consciência, presidiu minha vida (GOETHE *apud* LECARME, 2014, p. 103-104; grifo do autor).

Se o público já alimentava dúvidas diante de “ensaios biográficos”, imaginemos os questionamentos que podem suscitar uma autoficção nos tempos atuais. Uma escrita, mesmo que confessional, sob a tutela da ficção pode trazer mais segurança ao autor em relação ao seu público, mas não livrará os leitores das incertezas, pois como – ou mais que – numa “confissão

---

<sup>73</sup> Embora sob uma perspectiva diferente da de Lecarme, na obra *Os seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), de Umberto Eco, o escritor e crítico lança mão da metáfora do bosque para explicitar o emaranhado de caminhos possíveis que tanto leitor quanto autor têm ao se depararem com os labirintos ficcionais das narrativas literárias. Dentre outras formulações, Eco denomina o leitor dicotomicamente por: “leitor-empírico” e “leitor-modelo”. A esta referência, interessa o que ele chama de “leitor-modelo”, uma espécie de leitor mais racional, que não foge às regras do jogo, ou seja, se se trata de um romance, por que o ler como uma autobiografia ou vice-versa? Por esse ângulo, vê-se neste leitor(-modelo) um leitor que vai ao encontro do que sugere o autor ao publicar a sua obra, de outro modo, um leitor que não se permite quebrar os pactos firmados pelo autor. Esse leitor talvez seja um modelo de leitor que embora seja “sempre livre” como aponta Lecarme, não é “do contra”.

ficcional” (se foi essa a tentativa de Goethe), a autoficção firma um pacto de ambiguidade<sup>74</sup> ao tensionar o factual e o ficcional numa mesma linha narrativa, ao se afirmar que se trata de lembranças improváveis ou de que a ficção na obra não é tão ficcional como parece.

Para Philippe Gasparini ([2009], 2014), Doubrovsky “oscila entre duas acepções da autoficção” (*idem*, p. 195). A primeira remonta ao surgimento do neologismo em 1977 – data que marca a autoficção com a publicação da obra *Fils* –, e configura-se limitada, pois, “definiria precisamente a singularidade de seu procedimento e de sua obra” (*idem*, p. 195). Nesse sentido, essa acepção diz respeito à ficção que Doubrovsky decidiu, como escritor, fazer dele mesmo, permeada por uma experiência de análise. A segunda<sup>75</sup> acepção, conforme Gasparini, é “extremamente ampla, aplicável a numerosas autobiografias e à maioria dos romances autobiográficos, desde *René* até *L’amant* [O amante]” (GASPARINI, 2014, p. 194; grifo do autor). Em 1989, num programa de TV, diante da indagação “Autoficção: resumidamente, o que quer dizer isso?”<sup>76</sup>, Doubrovsky teria dado a seguinte resposta:

Quando se escreve uma autobiografia, tenta-se contar a própria história, da origem até o momento em que se está escrevendo, tendo como arquétipo Rousseau. Na autoficção, pode-se fatiar essa história, abordando fases bem diferentes e dando-lhe uma intensidade narrativa de um tipo muito diferente que é a intensidade romanesca (DOUBROVSKY *apud* GASPARINI, 2014, p. 194).

É a partir desse episódio que Gasparini agrupa os critérios de autoficcionalidade em três categorias, tornando extremamente ampla a segunda acepção de autoficção em Doubrovsky, quais sejam: “os indícios de referencialidade”; “os traços romanescos”; “o trabalho textual”.

Na “Apresentação” do livro *Ensaio sobre a autoficção* (2014), Jovita M. G. Noronha afirma ter sido Lejeune “o primeiro a estabelecer, em 1992, uma trajetória da autoficção, na abertura do colóquio *Autofictions & cie*, realizado na Universidade de Nanterre” (NORONHA, p. 9; grifo da autora). Conforme Noronha, é nesta ocasião que Lejeune “lança mão da metáfora de uma peça em cinco atos, destacando de maneira bem-humorada, cinco datas” (*idem*): ato 1) 1973, encenação do conceito de “pacto-autobiográfico”, de onde, a partir de uma lacuna, chamada por Lejeune de “casa vazia”, deu-se origem à autoficção forjada por Doubrovsky; ato 2) 1977, publicação de *Fils* e início da teorização do conceito; ato 3) 1984, Lejeune lembra a ampliação do termo nos trabalhos de Jacques Lecarme; ato 4) 1989, faz referência à tese de

<sup>74</sup> Ainda que para Doubrovsky (2014) a autoficção esteja “além ou aquém do problema dos pactos”, ela se inscreve “no funcionamento simbólico da própria escrita” (2014, p. 117).

<sup>75</sup> Philippe Gasparini não apresenta tais acepções necessariamente nessa ordem. Aqui, por uma questão didática, optamos por descrevê-las cronologicamente.

<sup>76</sup> Pergunta feita pelo apresentador Bernard Pivot, no programa “Apostrophes”, segundo Philippe Gasparini (2014, p. 193).

Vincent Colonna em que se expande radicalmente a definição doubrovskiana; ato 5) 1991-1992, “coloca em cena o próprio colóquio *Autofictions & cie* sua organização e realização” (*idem*).

Apoiando-se em Philippe Lejeune e Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme ([1993], 2014) assegura, em síntese, que “a autoficção é inicialmente um dispositivo muito simples: ou seja, uma narrativa cujo autor, narrador e protagonista compartilham da mesma identidade nominal e cuja denominação genérica indica que se trata de um romance.” (LECARME, 2014, p. 68). O crítico chega a denominar a autoficção de uma espécie de “autobiografia desenfreada” (p. 68). Poderíamos citar diversas obras que caberiam nessa descrição sumária de “autobiografia desenfreada”, mas logo teriam essa classificação desqualificada por terem o nome “romance” registrado entre os elementos “pré” ou “pós” textuais.

No Brasil, a escrita de um falso diário íntimo de Graciliano Ramos, *Em liberdade*, publicado por Silviano Santiago em 1981, foi classificado pela professora Ana Maria Bulhões de Carvalho como “alterbiografia”.<sup>77</sup> Silviano Santiago, embora ainda não usasse o termo autoficção para se referir às suas obras, fazia do romance uma narrativa híbrida, jogava com categorias dicotômicas como: ficção/realidade, falso/verdadeiro, real/imaginário, discurso ficcional/discurso biográfico etc.; deflagrando qualquer postulação categórica do possível real/factual ou da própria *diegese* na sua narrativa.

Segundo o crítico e escritor Silviano Santiago (2008), após ratificar como “memórias” seu livro *O falso mentiroso* (2004), consciente do peso ficcional que o termo carrega, afirma ter ficado “alegremente surpreso” quando se deparou “com a informação de que Serge Doubrovsky, crítico francês radicado nos Estados Unidos, tinha cunhado, em 1977, o neologismo autoficção” (SANTIAGO, 2008, p. 175), e, de igual modo, com a publicação em 2004 de *Autofiction & autres mythomanies littérairese*, por Vincent Colonna, a partir do neologismo doubrovskiano. Por fim, conclui assumindo que passou a usar como sua “a categoria posterior e alheia de autoficção” (*idem*), sendo assim um dos primeiros escritores brasileiros a utilizar o termo para se referir à própria produção literária.

No ensaio “Meditação sobre o ofício de criar”, publicado em 2008 na revista *Aletria* da UFMG e, em 2011, na revista *Gragoatá*, Silviano Santiago discorre sobre questões relacionadas à literatura do eu, e especialmente, aos discursos confessional e autobiográfico, que, de certo modo, sempre preocuparam os escritores, e, pensando da perspectiva da literatura brasileira, bem como da crítica latino-americana, tomando a data primeira de publicação deste texto como

---

<sup>77</sup> Cf. “Meditação sobre o ofício de criar” (2008), de Silviano Santiago.

referência, tais questões voltam a ser uma preocupação – denominada de autoficção. Para tal, a reflexão do crítico perpassa por três movimentos: diferenciação, preferência e contaminação.

Santiago parte da distinção do caráter confessional e do autobiográfico em dois de seus livros, a saber, *O falso mentiroso* (2004), já mencionado, e *Histórias mal contadas* (2005). Segundo ele, enquanto “os dados autobiográficos servem de alicerce na hora de idealizar e compor [seus] escritos”, o discurso “propriamente confessional” inexistente neles, por se aproximarem mais a sentimentos “secretos, pessoais e íntimos, julgados como os únicos verdadeiros por tantos escritores de índole romântica ou neorromântica” (SANTIAGO, 2008, p. 173-174). Assim, percebe-se, conseqüentemente, a preferência do crítico em relação a ambos os discursos.

A contaminação, que diz respeito a uma textualidade híbrida – autobiográfica e ficcional –, é descrita por ele da seguinte forma:

Com a exclusão da matéria que constitui o meramente confessional, o texto híbrido, constituído pela contaminação da autobiografia pela ficção – e da ficção pela autobiografia –, marca a inserção do tosco e requintado material subjetivo meu na tradição literária ocidental e indicia a relativização por esta de seu anárquico potencial criativo. (SANTIAGO, 2008, p. 174).

Embora Santiago esteja se referindo à sua própria autoria, vale pensarmos num contexto mais abrangente, na literatura brasileira contemporânea, em autores como Caio Fernando Abreu, Michel Laub, Ricardo Lísias, Bernardo Carvalho (com *Nove Noites*), etc. As subjetividades são criadas, fabuladas a partir dos sentimentos mais profundos e secretos do sujeito, ou seja, do confessional emerge-se a invenção – a autoficção.

Ao tentar fazer uma lista de obras, tomando como pressuposto a existência de um “conjunto autoficção”, Lecarme (2014, p. 80) frisa que embora se encontre, sim, precursores de Doubrovsky, não há concorrência para o uso do termo “autoficção”, pois, entre os americanos utiliza-se os termos “surfiction”, “fiction of facts” e “faction”.

Acredita-se, em primeiro lugar, que o subtítulo *romance* seja um marcador muito seguro: se aparece em um texto de regime uninominal, é autoficção; se não aparece, é autobiografia, esse era o postulado de Lejeune e Doubrovsky à época da invenção do termo... Mas, na verdade, a participação do autor na escolha ou omissão de um subtítulo é das mais problemáticas: esse gênero de peritexto se revela muito mais ‘editorial’ do que ‘autoral’ (LECARME, 2014, p. 86; grifos do autor).

Nesse momento, o que se chama de “regime uninominal” (unicidade de nome próprio para autor, narrador e personagem), ou seja, o traço onomástico da obra, serve tanto para a autobiografia como para a autoficção. O diferencial entre os dois gêneros seria o subtítulo

“romance” nas autoficções. Um exemplo claro dessa explicação de Lecarme (2014), fugindo de sua lista de obras para referenciar um título brasileiro, está em *Brochadas: confissões sexuais de um jovem escritor* (2015), de Jacques Fux. Essa obra constitui-se no “regime uninominal”, pois autor, narrador e personagem possuem o mesmo nome: Jacques Fux. Em outros termos, narrador e personagem remetem a um “eu” real e extratextual, correlacionando, por assim dizer, o universo diegético com a realidade do autor. De acordo com Lecarme, considerava-se difícil “descrever um *estilo* da autoficção que se possa distinguir do *estilo* romance ou da autobiografia” (*idem*, p. 85; grifos do autor), nesse caso se referindo ao regime do texto, no entanto, a classificação “romance” na ficha catalográfica somada à prática patente de identidade entre autor e personagem, já é o suficiente para se despontar, aqui, uma autoficção.

Para Doubrovsky a autoficção é como “uma variante pós-moderna da autobiografia”, em que insere o discurso do eu na dimensão estética do romance, que entrelaça os gêneros referencial e ficcional fazendo-os flutuar na narrativa, assim como realidade e imaginação tornam-se categorias deslizantes, configurando a ambiguidade da obra. Dessa perspectiva, Lecarme acrescenta, uma “autoficção [...] viola continuamente o princípio ditado por Valéry que era: ‘Nunca confundir o verdadeiro homem que fez a obra, com o homem que a obra permite supor’. Uma confusão dessa ordem é a fonte fecunda da autoficção”. (LECARME, 2014, p. 98). Presente, por exemplo, em *O filho eterno* ([2007]; 2016), de Cristovão Tezza.

Em *O filho eterno*, verifica-se um discurso ficcional que perpassa pela biografia do autor. Tezza lança mão do recurso técnico da terceira pessoa do discurso para transferir dados da sua experiência íntima para o seu personagem, tentando assim mascarar a sua autorreferencialidade na obra. Essa estratégia adotada para afastar o eu autoral do discurso do personagem do pai, faz com que a narrativa ganhe uma feição de romance e, conseqüentemente, influi na recepção do livro.

No entanto, a obra traz diversos indícios autoficcionais: o personagem do pai é um escritor e professor universitário que tem um filho com Síndrome de *Down*, cujo nome, Felipe, é o mesmo do filho de Cristovão Tezza; o escritor, personagem, publicou o *Ensaio da paixão* e *O terrorista lírico*, basicamente as mesmas obras publicadas pelo autor, Tezza; a vida profissional do personagem em muito se assemelha à do autor, desde seus estudos na Universidade de Coimbra, Portugal, sua passagem pela Alemanha e o seu retorno à Curitiba para cursar Letras. Como se vê são diversos os dados biográficos. Acerca desses indícios, Lecarme atesta que “as alusões aos livros ‘do mesmo autor’ reintroduzem sua identidade nominal, literária ou social [...], ou ainda mantém nomes de pessoas totalmente esquecidas, mas conhecidas de alguns nostálgicos” (LECARME, 2014, p. 87-88).

Embora a autoficção traga o subtítulo romance como um grande marcador, a exemplo de *O filho eterno*, “[...] muitas são as fórmulas de substituição: a dedicatória, o *press release*, a quarta capa podem introduzir a ideia de romance ou de ficção” (LECARME, 2014, p. 87; grifo do autor). Uma das epígrafes em Tezza (2016), atribuída a Thomas Bernhard, reforça o caráter dúbio da narrativa, a saber: “Queremos dizer a verdade e, no entanto, não dizemos a verdade. Descrevemos algo buscando fidelidade à verdade e, no entanto, o descrito, é outra coisa que não a verdade”.

Seguindo essa linha de pensamento, e diferentemente do livro *Fils* de Doubrovsky, em que trazia na sua contracapa o neologismo “autoficção”, o livro *Sangue no olho* (2015), da escritora chilena Lina Meruane, se manifesta, dos elementos pré-textuais à estrutura narrativa, com formas variadas. São raros os casos em que o termo autoficção aparece nas publicações atuais, no entanto, os indícios e aspectos inerentes ao gênero estão presentes de diversas formas. *Sangue no olho*, publicado pela Cosac Naify, além de informar o leitor que trata-se de “Literatura chilena”, traz uma síntese importante da biografia da autora, a partir da qual é possível se constatar, para além da óbvia relação de homonímia entre autora e narradora (personagem protagonista), a verificação de que ambas nasceram em Santiago do Chile, ambas são professoras de cultura latino-americana e residentes em Nova York, e mais, Lina, protagonista, vivencia de forma mais traumática uma doença que lhe acarretara uma hemorragia ocular. De forma mais traumática, diga-se, que a autora Lina.

Foi então que um fogo de artifício atravessou minha cabeça. Só que o que eu vi não era sangue e sim sangue vertendo dentro do meu olho. O sangue mais espantosamente belo que já vi na vida. O mais incrível. O mais assombroso. Fluía aos borbotões, mas só eu podia percebê-lo. Vi com absoluta clareza como o sangue se adensava, vi que a pressão aumentava, vi que estava atordoada, vi que meu estômago revirava, que sentia ânsia de vômito e, no entanto. Não me levantei nem me movi um milímetro, nem mesmo tentei respirar enquanto observava o espetáculo. Porque essa era a última coisa que eu veria, naquela noite, com esse olho: um sangue intensamente negro (MERUANE, 2015, p. 10-11).

Este é um trecho significativo do primeiro capítulo no ato em que a personagem, ao agachar para apanhar uma seringa em sua bolsa caída no chão, tem uma espécie de derrame em um dos olhos. O drama que a personagem vai sofrendo, o de não poder enxergar mais, é partilhado com o leitor à medida que a trama vai se desdobrando e que o leitor vai virando as páginas e se obscurecendo com elas. A edição desta obra contribui para que o leitor tenha uma experiência única, a começar pela capa que retrata paradoxalmente uma das “maravilhas” fabricada pela visão da personagem, a mistura do “fogo de artifício” com o “adensamento de

sangue” percebido por Lina. O livro vai se escurecendo (a partir da página 26), quando o leitor também começa a ter a sua visão anoitecida.

Assim, *Sangue no olho* configura-se numa belíssima edição, na medida em que o livro se coloca para o leitor rompendo com os limites de uma história convencional ao atingir também uma experiência sensorial, exatamente numa época em que a visão seja, talvez, o sentido mais superestimado da contemporaneidade. E ainda passa a fazer parte de uma “rica tradição de literatura de cegueira”, na qual reúne Ernesto Sábato e José Saramago, como bem aponta Juan Pablo Villalobos, autor da orelha do livro. Para irmos um pouco mais além dos dois citados por Villalobos, a literatura de cegueira é tema de uma das obras de Julián Fuks, *Histórias de literatura e cegueira: Borges, João Cabral e Joyce* (2007), obra em que Fuks tematiza a cegueira numa mistura de ensaio e ficção a partir das histórias desses grandes autores com doenças/disfunções que os fizeram perder a visão.

E para explanarmos um pouco mais acerca do gênero autoficcional, partiremos para as duas obras em destaque nesta dissertação, *Procura do romance* (2011) e *A resistência* (2015), ambas de Julián Fuks. Trata-se de narrativas representativas da autoficção, que têm em comum não apenas as fortes ligações de Sebastián – protagonista no primeiro romance e narrador-protagonista do segundo –, com situações e eventos factuais relacionados à Argentina, mas a primazia da experiência vital (e histórica) materializada(s) nos respectivos textos, constituídos por narrativas híbridas em que as memórias/vivências do autor se mesclam com fantasias em tom de realidade.

### **7. *Procura do romance: a rasura de si no rascunho do outro***

“Às vezes, é preciso procurar dentro da loja o que não encontramos na vitrina”.

(Jacques Lecarme)

*Procura do romance* (2011)<sup>78</sup> retrata a complexidade do fazer literário por meio de um narrador que se apropria da verve do protagonista. Um narrador que incorpora, que toma para si, na maior parte do tempo, a voz narrativa de um personagem-escritor, que morou durante a infância num apartamento em Buenos Aires (período em que os pais retornam de um exílio no Brasil), para onde volta com o intuito de escrever um romance sem saber ao certo por onde começar sua história. Não por acaso, a capital argentina é também cenário das memórias do

---

<sup>78</sup> Faz-se oportuno ressaltar de antemão que esta obra foi finalista de três importantes premiações literárias em 2012, a saber: o Prêmio São Paulo de Literatura, o Portugal-Telecom e o Jabuti.

próprio autor, Julián Fuks, coincidência esta que aponta para a autorreferencialidade presente na obra. Há na narrativa um forte aspecto político-histórico a partir do discurso das Mães da Praça de Maio, incluindo a obra numa espécie de tradição que parece haver na literatura latino-americana<sup>79</sup> pós-ditaduras em tratar dos temas “memória” e “política”.

A obra, uma ficção autorreflexiva, revela a capacidade irrestrita do escritor e da literatura em narrar sobre si mesma, trazendo à tona uma metalinguagem que se desenvolve paralelamente à linguagem do romance, daí sua dimensão metaficcional<sup>80</sup>.

Com o surgimento deste fenômeno e sua proliferação significativa, naturalmente a teoria e a crítica literárias se voltaram para essas obras, ampliando também a produção e a publicação de textos teórico-críticos sobre o assunto, de modo que diferentes autores, a exemplo de Gérard Genette, Linda Hutcheon e Patricia Waugh, poderiam ser trazidos para essa discussão, caso a metaficção estivesse no fulcro do nosso debate. Assim sendo, refletir sobre essa categoria, que é uma espécie de desdobramento da metalinguagem, se faz importante em Fuks (2011), haja vista que temos um protagonista-escritor que tece considerações sobre o próprio fazer literário, como o faz no seguinte trecho: “Num romance, pondera Sebastián, a história tem de ser a mais desprezível das contingências e deve se revelar nos interstícios da linguagem, da maneira mais discreta quanto possível. Se e quando necessário, o narrador deve contá-la desempenhando a máxima virtude da síntese, como quem pede perdão pela digressão” (FUKS, 2011, p. 19). Para Zênia de Faria, “[...] as narrativas assim construídas são invadidas pela crítica e/ou pela teoria literária, tornando-se, assim, uma forma híbrida, em que a ficção, a crítica e a teoria partilham o mesmo espaço literário [...]” (2012, p. 238). Portanto, a metaficção, esse procedimento tão explícito em *Procura do romance* – e a amplitude teórica dela decorrente, a que possibilitaria sem sombra de dúvidas auxiliar uma leitura mais profunda em Fuks (2011) –, aqui será tratada

---

<sup>79</sup> Em “A América Latina como arquivo literário: Gabriela Mistral no Brasil”, Ana Pizarro (2009) atenta-se para o que denomina ser “[...] um espaço de fragilidade como o campo no qual se desenvolve a constituição da memória” (p. 354). A partir de uma leitura crítica sobre os textos escritos e outros documentos da escritora chilena Gabriela Mistral, Pizarro busca “[...] colocar em evidência a validade da memória, uma luta contra o esquecimento” (p. 354), bem como contra um silenciamento muitas vezes instituído pelo próprio Estado. As ditaduras que ocorreram na América Latina, direta ou indiretamente, refletiram-se e ainda se refletem, nos artefatos de cultura. A literatura, como se vê em *Procura do romance*, não se exclui desse processo, ao ter na constituição de sua narrativa fragmentos de uma memória que se mostra subjetiva, particular do autor, e que, no entanto, também se faz plural, coletiva, parte da memória de um continente.

<sup>80</sup> Conforme Zênia de Faria, “A História Literária registra, desde o século XVI, no Ocidente, o surgimento de um tipo de texto ficcional que se volta sobre si mesmo, que é uma ficção que contém, em seu bojo, questionamentos ou comentários sobre seu estatuto linguístico, narrativo e sobre o seu processo de produção e de recepção”. (FARIA, 2012, p. 237) Ao longo desse período, muitas narrativas surgiram preocupadas com o próprio fazer ficcional e, sobretudo, a partir do século XX, “[...] houve uma verdadeira proliferação desse tipo de texto não só na Europa, particularmente no chamado ‘Novo romance francês’, mas em toda a América, particularmente nos Estados Unidos, nos 1960 e 1970 e inclusive na América Latina e no Brasil” (*ibidem*, p. 238).

apenas em nota e isso se justifica em razão do recorte que ora se faz do objeto agenciado, a saber: a autoficção.

Nesse sentido, as questões de Julián Fuks – saliente-se, próprias de um escritor em formação –, acerca da constituição do romance, refletem diretamente no seu personagem, também em formação. De outro modo, percebe-se na narrativa uma criticidade e uma autorreflexividade<sup>81</sup> entrelaçadas no enredo, como elementos constitutivos da estória a ser contada – um escritor em crise, a dificuldade em narrar –, redirecionando a própria ficção de modo muito peculiar.

Philippe Gasparini (2014) assegura que, segundo postulados de Doubrovsky, “[...] não é possível se contar sem se construir um personagem para si, sem elaborar um roteiro, sem ‘dar feição’ a uma história” (p. 187). Percebe-se em Fuks (2011), uma ficção que se produziu sobre si mesmo, um personagem elaborado à sua semelhança, a busca de uma história a partir de episódios da história do próprio autor. Somado a isso, a orelha do livro traz a informação de que Julián Fuks é paulistano, filho de argentinos exilados no Brasil, o que coincide com os dados biográficos da personagem da narrativa.

Na obra em questão, o autor é “transformado” em Sebastián, personagem-escritor que reflete o pivô entre a narrativa e o mundo, o referente – o próprio autor está dentro e fora da narrativa. Aqui já temos uma literatura que se faz política (ainda que em menor proporção à sua obra seguinte), no entanto, aspectos formais e linguístico-literários se sobressaem em *Procura do romance*, sobretudo a partir da busca do personagem por suas memórias e seu passado em Buenos Aires, a fim de que com isso encontre também sua voz literária. Essa transformação do sujeito-autor em protagonista do próprio romance, numa espécie de rasura de si no rascunho do outro, plasmando o sujeito real em um ser de papel, se dá no romance que se rascunha e se fecha no romance que se encontra, *a posteriori*.

Lecarme (2014), em epígrafe, metaforicamente ilustra o nosso primeiro passo para o interior do romance que se aventura na procura por si mesmo, tal qual a poesia de Drummond que procurava por ela própria. Se o eu lírico em “Procura da poesia” advertia-nos a não fazer versos sobre acontecimentos e a não tirar poesia das coisas, Sebastián, o erudito protagonista de Julián Fuks em *Procura do romance*, exercita os ensinamentos drummondianos ao mergulhar no oceano literário e ao fazer emergir das águas mais profundas a sua reflexividade

---

<sup>81</sup> Trata-se, de acordo com Zênia de Faria (2012), de um aspecto importante da metaficção, em que o processo de escrita torna-se assunto da escrita. Embora seja um dos termos amplamente criticados na disposição metafictional, a qual justificamos não fazer parte do nosso recorte, parece ser uma noção que alia-se à estratégia romanesca em *Procura do romance* e à abordagem proposta por esta dissertação.

acerca da linguagem e da própria literatura, de forma mais intensa, inclusive, que os acontecimentos da história narrada.

Passando pelo primeiro intertexto com Drummond, à mostra desde a “vitrine” do romance de Fuks, ao adentrar à narrativa juntamente com o questionamento da porteira à Sebastián, o leitor é indagado num tom de convite e advertência: “¿Trajiste la llave?” (FUKS, 2011, p. 7; grifo do autor), como se fosse necessário ter uma espécie de senha para acessar o interior das memórias do narrador, o universo do romance e/ou ter um repertório de leituras prévias como requisito para se poder caminhar com esse escritor na sua busca labiríntica. Esta pergunta em espanhol, que abre a narrativa de Fuks (2011), atribuída primeiramente pelo narrador à porteira do prédio bonaerense, onde – vale destacar – se situa o apartamento a que o personagem-escritor retorna em busca de suas memórias, é a mesma pergunta feita pelo eu lírico drummondiano em “Procura da poesia”, com a sutil diferença da língua: “[...] Chega mais perto e contempla as palavras. / Cada uma / tem mil faces secretas sob a face neutra / e te pergunta, sem interesse pela resposta, / pobre ou terrível, que lhe deres: / Trouxeste a chave? [...]” (ANDRADE, 2002, p. 249). Assim como em Drummond, as palavras de Julián Fuks também merecem uma maior aproximação, merecem ser apreciadas, cada uma na sua totalidade semântica.

Para responder à pergunta da porteira, Sebastián se limita “a mover a cabeça de cima a baixo uma única vez” (FUKS, 2011, p. 7). Este é o primeiro gesto a enaltecer a “reflexividade”<sup>82</sup> do protagonista, uma peculiaridade importante a percorrer toda a narrativa. A caminho do apartamento em que passara dois anos da infância, o narrador descreve numa entoada realista as impressões de Sebastián, que “sai do elevador e se vê postado em frente à porta do apartamento, *perguntando a si mesmo* se em outro tempo ela já era assim, composta de vinte vidros brancos que não deixam traspassar qualquer imagem, mas sim alguma luz” (FUKS, 2011, p. 8; grifo nosso).

O narrador insiste, desde logo, num misto entre descrever o reconhecimento do local ante às sensações e os processos de reminiscências do protagonista, numa demonstração clara de onisciência, e o trabalho minucioso, realístico, de acentuar um certo rebuscamento às suas descrições sobre o personagem-escritor e o espaço que o cerca. Assim, os autoquestionamentos do escritor vão dando pistas e indiciando uma procura por si mesmo, pois, adentrar àquela habitação é também caminhar rumo à introspecção, mergulhar no próprio interior e, a partir dos vestígios encontrados, juntar os cacos, modular sua identidade.

---

<sup>82</sup> Conforme o narrador (FUKS, 2011, p. 8), “Cada um dos vidros foscos confronta-se com outro e oferece sua parcela de reflexão” para Sebastián, no apartamento de sua infância.

Neste interim, pouco a pouco os intertextos vão se somando entretecidos a um fio sinuoso que parece conduzir a narrativa, enquanto que o jovem escritor, Sebastián, não consegue sequer sobrepor sua voz discursiva a do narrador, quanto mais encontrar sua verve literária em meio ao emaranhado de fios soltos do seu passado, da sua memória, do seu romance.

Vale sublinhar outra sutil referência a Drummond, quando, ao se questionar sobre resquícios de seu sangue nos mármore da cozinha, mesmo com o passar de tantos anos, “[...] depressa o questionamento se mostra insensato que ele se desinteressa a *meio caminho* [...]” (FUKS, 2011, p. 10; grifo nosso)<sup>83</sup>. Ao mesmo tempo em que o narrador se mostra onisciente, descrevendo o que pensa e como se move Sebastián dentro do apartamento bonaerense – em que cada movimento parece espelhar um esforço interno do protagonista em vasculhar os porões da própria memória –, também vai revelando certa ironia diante desse personagem-escritor que não escreve, dando cada vez mais autonomia à voz do narrador.

Assinalar a onisciência do narrador, segundo o teórico Yves Reuter (2007), remete à mais clássica instância narrativa, “pois sua visão e sua percepção não são limitadas pela perspectiva de um personagem” (REUTER, 2007, p. 77). No entanto, esse recurso “permite passar sem excessiva dificuldade para outras combinações (especialmente uma combinação heterodiegética com uma perspectiva que passa pela personagem)”. (*ibidem*, p. 77; grifos do autor). É o que parece proceder na diegese de *Procura do romance* – com a devida exceção dos capítulos 6 e 11, em que há uma visível mudança na voz narrativa para a primeira pessoa do discurso, raros momentos em que Sebastián toma para si a autonomia que teoricamente lhe compete, a de escritor –, uma narrativa quase que totalmente contada, mostrada, comentada, com o enfoque enunciativo marcado pela terceira pessoa. Para Reuter, é o recurso da onisciência que facilita essa transferência das vozes narrativas e discursivas.

Quando se trata de um escritor erudito como é o caso em *Procura do romance* (e aqui refiro-me tanto ao personagem quanto à pessoa do autor), talvez seja mesmo natural que o personagem também tenha suas crises, ou angústias por assim dizer, a angústia da influência, a impotência diante do novo. Esta é uma explicação possível para as referências presentes no romance de Fuks, mais que uma explicação, é um dos indícios da semelhança que há entre Sebastián e Julián, pois, não se trata de mera coincidência a plena consciência do todo que se

---

<sup>83</sup> Intertexto com o poema “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado na *Revista de Antropofagia* em 1928 e incluso na sua primeira obra, *Alguma poesia*, dois anos depois: “No meio do caminho tinha uma pedra / tinha uma pedra no meio do caminho / tinha uma pedra / no meio do caminho tinha uma pedra. // Nunca me esquecerei desse acontecimento / na vida de minhas retinas tão fatigadas. / Nunca me esquecerei que no meio do caminho / tinha uma pedra / tinha uma pedra no meio do caminho / no meio do caminho tinha uma pedra” (ANDRADE, 2002, p. 267). A edição usada para referenciar os poemas de Drummond neste trabalho é *Antologia poética*, organizada pelo próprio autor.

percebe no narrador de Fuks, tampouco apreende-se como fortuita a escolha da terminação “ián” no nome Sebastián, visto que, trata-se de um nome de uso comum nos países hispano-americanos, tal qual Julián. Assim, ao invés da hipótese de uma escolha aleatória ou de uma obra do acaso, supõe-se uma intencionalidade transcendente à estilística.

A “angústia da influência”, condição que ora impele o escritor a produzir algo novo e, concomitantemente, o impede de fazê-lo, em *Procura do romance* é uma via de mão dupla: por um lado se tem um narrador inflado por essa crise, que se vê na obrigação de fazer fluir o discurso do romance, ao mesmo tempo que não se pode permitir que esse personagem-escritor sucumba em suas próprias lucubrações teóricas, pois, para dar sequência à narrativa, tem de se reportar ao Sebastián pautando suas descrições num redemoinho de pormenores e menções, direta ou indiretamente, à autores outros, como na alusão à Proust em “a memória aciona-se de improviso”<sup>84</sup>; por outro, um personagem que tateia dentro de um apartamento, um escritor titubeante, que se deixa levar o tempo todo por essas memórias acionadas de repente, por esse “habitar vazio”<sup>85</sup>, desprovido da presença protetora da mãe que tinha quando menino, distanciado que está do menino que foi, ainda preserva o mesmo medo da escuridão, escuridão esta que parece ofuscar também o seu brio como escritor<sup>86</sup>.

O traço proustiano é revelado no sujeito pelo olfato, pela visão, pelo tato, enfim, pela memória dos sentidos, como se constata no seguinte trecho: “desde o primeiro lampejo nesse apartamento, seu olfato vem trabalhando ligeiro e remetendo ao cérebro uma infinidade de elementos [...] sobre esse espaço ancestral a que seu corpo já não esperava se submeter” (FUKS, 2011, p. 11). Conforme mostra o narrador, as mãos do homem transitam pela parede, em busca de um interruptor, é verdade, mas também tentando se orientar como sujeito que tem a

---

<sup>84</sup> Faz-se importante salientar que esta assertiva de Fuks, não por acaso, encontra-se destacada entre hífen num longo parágrafo da página 11, uma alusão explícita a Proust. Paulo Bungart Neto (2014), num subcapítulo intitulado “A memória involuntária e o ‘gatilho’ da memória”, atesta que “foi sobretudo *À la recherche du temps perdu* a obra que conferiu à memória involuntária, embora outros tenham considerado sua existência, sua representação mais profunda e exata ao fazer dela ‘a matéria de sua obra’ e ao ressaltar seu efetivo poder transfigurador e catalisador de lembranças anteriormente interditas e ora reveladoras de um passado redescoberto, no caso de Marcel, a partir da inesperada sugestão do sabor reencontrado: paladar (ao ter degustado novamente, após anos, o bolinho *madeleine*) e olfato (odor emanado do chá servido por tia Léonie) conjugados, dispositivos que, despertando a imaginação, acionam o gatilho da memória involuntária proustiana” (BUNGART NETO, 2014, p. 144-145).

<sup>85</sup> Aqui aludimos à obra *A poética do espaço* (2008), de Gaston Bachelard quando afirma que “[...] uma concha vazia, um ninho vazio, sugere devaneios de refúgio”. (*ibidem*, p. 119).

<sup>86</sup> Embora não seja nossa intenção comparar a Proust, cabe aqui mencionar essas referências (in)diretas a ele, não apenas pela presença/ausência protetora da mãe, do medo de ficar sozinho, dentre outros elementos temáticos presentes na narrativa de Fuks, mas o intertexto a partir da relação que se estabelece em ambos os títulos: “*Procura do romance* e *Em “busca” do tempo perdido*. Conforme o dicionário online *Linguee*, os substantivos “procura”, “busca”, assim como “pesquisa”, são vertidos para o francês como “recherche”, como se vê no título canônico *À la recherche du temps perdu*.

percepção ofuscada pela escuridão. São não só exemplos do que afirmamos ser “memória dos sentidos”, mas importantes “gatilhos” que remetem Sebastián ao seu passado, à sua infância:

A agonia que sentia é a mesma que ora sente, e ainda que não seja criança e entenda bem que nada habita a escuridão, ou nada que possa lhe oferecer qualquer risco, a atitude que toma para se livrar do medo é também a mesma: gira as mãos num ritmo tão acelerado quanto o de seu coração, a um só tempo escudando-se de qualquer abordagem alheia e buscando a maneira de anular a turvação. A tática que nunca falhou ao menino não falhará nesta ocasião: uma das mãos enfim esbarra num fio e o persegue até o interruptor, de onde mais um impulso se desprende e alcança a lâmpada, suavizada pelo abajur, que por sua vez restitui ao ambiente a calma da convicção de que não se está sob ameaça alguma (FUKS, 2011, p. 11).

Este fio que Sebastián persegue é representativo da busca do fio condutor da sua escritura, do seu esforço em tentar narrar a ficção de si mesmo – quiçá autoficcionalizar-se. A este desígnio falta-lhe a luz necessária, falta-lhe a aptidão para ponderar o peso da memória e juntar “esse monte de espelhos partidos” – expressão de Jorge Luís Borges –, do qual não só o personagem, mas todos nós somos constituídos. Falta-lhe, talvez, a força intempestiva para organizar os tais “fragmentos de lembranças que dançam e não se deixam apreender” (FUKS, 2011, p. 16). Falta-lhe romper com a sujeição e, quem sabe assim, borrar o espaço ainda em branco de sua textualidade, reunindo o seu “material poético ao biográfico”<sup>87</sup>.

Há que se destacar dois aspectos verificáveis entre o narrador e Sebastián, e o faremos separadamente – ambiguidade na voz narrativa e a ideia de “borrão de imagens”. Começemos pela ambiguidade, patente nas descrições do narrador, ao mostrar como o aspirante a escritor se comporta no quarto e como ele, inerte, confabula com suas próprias ideias acerca do personagem a ser criado:

Sebastián [...] logo se põe a meditar sobre o problema mais premente: *sabe que não pode deixar seu personagem permanecer ali, estático e com os olhos pregados na parede branca*, sob o risco de perder a tão requisitada verossimilhança. [...] *A consciência de que é preciso dar um rumo ao personagem*, de que essa já duvidosa existência se esvairia se ele permanecesse inerte e impedisse a construção da trama ao fluir dos verbos, domina os pensamentos de Sebastián e, contraditoriamente, ratifica sua incerteza (FUKS, 2011, p. 20; grifos nossos).

Que o leitor mantém a narrativa sob suspeição até o último ponto final, é fato, mas trechos assim elevam ainda mais os questionamentos do leitor. É mesmo sobre Sebastián que o narrador se refere? Trata-se de uma preocupação do narrador de *Procura do romance* com uma

---

<sup>87</sup> Esta conjugação diz respeito a uma forma do fazer literário que Eneida Maria de Souza ([2008], 2011, p. 42) chamou de “procedimento de mão dupla”.

certa apatia apresentada por Sebastián? Ou essa preocupação teria relação com o personagem que estaria em processo de “gestação” pelo protagonista-escritor? Essa laboração intelectual, mistura de uma espécie de estalo da memória com um imaginário prenhe, não seriam parte do processo criativo-reflexivo do próprio Julián Fuks, sendo ele também um escritor em formação? Quanto à primeira pergunta, é possível responder que sim, afinal se faz referência a ele, inclusive mencionando seu nome, mas em meio a tantas incertezas, a ambiguidade é precisa, é patente na narrativa, pois a percepção que há ao se referir ao rumo que é preciso dar ao personagem é válida tanto para Sebastián quanto para o próprio narrador de Fuks. Nesse sentido, tanto a primeira quanto as demais questões vêm à tona constantemente durante a leitura, e das quais o leitor atento não sai ileso.

Não são tão somente essas inquietações a revelar a importância do leitor para com este romance, é também, *ipsis litteris*, o que diz o narrador: “Melhor seria colocá-lo a habitar por um tempo indissoluto o apartamento, *fazer dele uma morada que o leitor julgue indiferente*, quase universal, e só então começar a dotá-lo da importância específica que tem” (FUKS, 2011, p. 19; grifo nosso). Propor a figura do leitor significa dar a devida importância ao receptor desse texto, ou seja, aponta-se para uma abordagem teórica que cabe à obra – a Estética da Recepção –, mas não à leitura a que nos comprometemos a apresentar aqui.

A estreita proximidade que há entre as questões de um personagem-escritor – mediada por um narrador que parece esbanjar conhecimentos sobre as especificidades e os problemas genuinamente concernentes à literatura moderna, sobre o potencial artístico dessa literatura que se esvai na contemporaneidade – e a bagagem teórica, em termos de literatura e de cultura, da pessoa do autor (Julián Fuks), que se notabiliza pelo seu trabalho como tradutor e crítico literário, além, claro, de ser também um escritor em formação, são traços que acentuam o caráter autoficcional da obra.

Agora sim, sobre a ideia de “borrão de imagens” (*ibidem*, p. 22) a que anunciamos discorrer (e que em alguma medida constitui a própria ambiguidade), tem a ver com esse modo de escrita/reescrita realizada com emendas. Em síntese, pode se dizer que se trata de uma primeira feição a ser aprimorada, como se o imaginário das memórias, ou, para expressar com Roland Barthes, “os textos do imaginário”<sup>88</sup>, fossem um borrão que se carrega consigo:

*A nova formulação teórica*, um tanto espontânea e despreziosa, satisfaz Sebastián de tal maneira que sua boca até deixa entrever um esboço de sorriso, como se ele se achasse alguém capaz de executar, na literatura, a jogada

---

<sup>88</sup> Em *Aula* (1978), Barthes associa essa expressão às “narrativas, as imagens, os retratos, as expressões, os idioletos, as paixões, as estruturas que jogam ao mesmo tempo com uma aparência de verossimilhança e com uma incerteza de verdade” (p. 39).

futebolística magistral que surge e se esvai em um lampejo de sua memória. O sorriso se desfaz quando ele toma consciência de uma das razões para a incontornável imobilidade de que se sabe vítima e que já não pode negar: a noite anterior, que ele sentira como tão passível em conversão em literatura e tão apropriada ao início do romance, nesse instante já se converteu em *um borrão de imagens notavelmente inenarrável* (FUKS, 2011, p. 22; grifos nossos).

Nesse excerto, fala-se em uma “nova formulação teórica”, o que contraria, se pensarmos na esteira da página 19 de Fuks, em que se observa o conhecido recurso metaficcional<sup>89</sup> tão bem desenvolvido na obra em questão, mas que nada tem de ineditismo. De igual modo, relacionar a evocação que se faz a um *Bildungsroman*<sup>90</sup> (comumente traduzido como “romance de formação”), perceptível não apenas na página citada, mas intuído a partir dos indícios dados pelo narrador e pelo protagonista e espalhados por toda narrativa, a uma nova teoria, só poderia ser ingenuidade do personagem-escritor.

Ao atentarmos para os grifos na citação acima, é possível inferir uma relação do trecho com o conto “Borrão”<sup>91</sup>, presente em *Histórias mal contadas* (2005), do também crítico e escritor Silviano Santiago. No conto, o autor tenta reprogramar um episódio de xenofobia que viveu/sofreu num restaurante, em janeiro de 1963, na cidade de Fort Worth, no Texas. A reelaboração do fato se dá “através das lembranças magoadas” (2005, p. 38) e do que ele denomina por “cicatriz da memória” (*ibidem*), tendo como resultado um relato autoficcional e, por conseguinte, um fluxo de consciência expulso quase que em um só fôlego, num modo de foco narrativo disposto em apenas um único parágrafo ao longo do conto. Faz-se importante mencionar que a expressão borrão/borrões é recorrente na literatura de Santiago, seja por sua natureza conceitual, seja por sua proposta literária. Em 1978, com a publicação de *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*, o termo já era destaque no reflexivo poema “Estoicismo estético”, quando ele o associava a um passado, a uma ação realizada com emendas: “Querida endurecer o coração, / eliminar o passado, / fazer com ele o que faço / quando

<sup>89</sup> Tal procedimento, em teóricos como Yves Reuter (2007), é classificado de outra forma, pois compreende-se como “função metanarrativa”, ou seja, “uma explícita função diretora que consiste em comentar o texto apontando para a sua organização interna” (REUTER, 2007, p. 65). Como se vê, *stricto sensu*, não há mudança significativa.

<sup>90</sup> De acordo com o *E-Dicionário de Termos Literários*, trata-se de um termo germânico, cunhado em 1803 por K. Morgenstern. O conceito caracteriza-se pela formação do protagonista no romance e teve “presença dominante [...] na literatura alemã oitocentista” (*ibidem*, s/p). Propõe ainda: “Ao centrar o processo de desenvolvimento interior do protagonista no confronto com acontecimentos que lhe são exteriores, ao tematizar o conflito entre o eu e o mundo, o *Bildungsroman* dá voz ao individualismo, ao primado da subjetividade e da vida privada [...]” (*ibidem*, s/p). Nessa definição, portanto, o romance mantém um olhar vigilante sobre a sua própria ação formadora e sobre a compreensão do mundo e de si do protagonista.

<sup>91</sup> Cf. Silviano Santiago, para quem o “borrão” se trata de uma “Narrativa a ser escrita por cima dos lábios da chaga, que se fecharam, abrindo-os. A ser escrita de dentro do esquecimento do fato. Por cima da expulsão do fato. Borrando esquecimento e expulsão. Borrando o fato. Uma narrativa = um borrão” (SANTIAGO, 2005, p. 38). Em síntese, um borrão é uma narrativa, como ele próprio afirma, porém, diríamos que inacabada.

emendo um período / - riscar, engrossar os riscos / e transformá-los em borrões, / suprimir todas as letras, / não deixar vestígios de idéias / obliteradas” (SANTIAGO *apud* MIRANDA, 2008, p. 97)<sup>92</sup>.

Essa absorção da obra de Santiago por Fuks é só um exemplo, entre tantos outros, das relações intertextuais que ora aparecem materializadas no texto (como nesse caso dos “borrões”), ora se apresentam de modo implícito nessa literatura que promove reflexão ao estudar a si mesma. O fato de Sebastián não saber onde se vai chegar – seja por sua crise com o ato de narrar, seja por suas emulações e complexas relações dialógicas –, acarreta num processo em que lucidez e estranhamento são regidos por um mesmo movimento, um mesmo tom. Daí se chega a um princípio de enriquecimento intelectual que ultrapassa a fronteira da narrativa tomando também o leitor.

Se o conto “Borrão”, de Silviano Santiago (2005), “é o primeiro rascunho do acontecimento vivido” (p. 38), pode-se dizer que a digressão do escritor em formação em *Procura do romance*, bem como suas tentativas de esboçar um início de narrativa, ainda que num plano virtual, também se configuram “borrões”. Borrões a serem lapidados, passados a limpo, a fim de que tais narrativas, ainda em forma de rasuras, possam em algum momento vir a constituir um romance. Essa intensa autorreflexividade engendrada em ambas as narrativas evidencia o traço potencial da literatura contemporânea no trabalho com a linguagem, e, nesse caso, abriga-se também a autoficção, em que o escritor, ao contar uma história de parte de sua vida, examina o próprio processo de produção do texto literário e os meios pelos quais se pode contar essa história:

Esta narrativa é tão íntima quanto um borrão, ou um rascunho. Quando passar a limpo – e a passarei algum dia, não sei quando –, a versão final terá a forma dum mata-borrão, a absorver palavra depois de palavra, frase depois de frase, página depois de página. O borrão reclama tarefas futuras para virar um conto [*ou um romance*]. Buscarei vocábulos que se apropriem mais adequadamente do fato que está para ser narrado. *Desenharei frases que devem ser mais incisivas para que sejam mais convincentes junto ao leitor* (SANTIAGO, 2005, p. 38; grifos nossos).

Os comentários do narrador retratam certa criticidade analítica ao tecer considerações sobre teoria, sobre o fazer ficcional e a recepção de sua obra, misturando à condução da própria narrativa, um ensaio crítico sobre o seu modo de reelaborar a memória, de criar e de escrever.

---

<sup>92</sup> Para o crítico Wander Melo Miranda (2008), o poema citado vai além de uma simples alusão à memória, trata-se do “suplemento de um vazio que a letra deseja, contorna, rememora, desfaz e condensa no horizonte da forma enfim provisoriamente alcançada” (p. 97).

Em Julián Fuks (2011), o trato com a linguagem se apresenta de modo ainda mais complexo, ao condensar à escrita de si o rascunho metaliterário, a memória em cacos (em desordem), a intertextualidade e o espectro de uma literatura que se recusa a ficar no passado, assombrando a narrativa em formação, a autoficção. À “nova formulação teórica” de Sebastián, infere-se, tal qual no intertexto com Silviano Santiago, a noção de “borrões” presente nas textualidades de Eneida Maria de Souza (2011), ao explicar sobre a crítica biográfica, cuja perspectiva conferida diz respeito à “[...] página de rascunho, metaforicamente considerada o jardim íntimo do escritor [...]” (p. 42), ou, para dizer de outro modo, trata-se da sobreposição da marca do que é apagado na escrita:

[...] a imaginação sem limites, os recuos da escrita, os *borrões*, o espaço no qual a face escondida da criação deixa transparecer o fulgor e a paixão da obra em processo. Página branca, marcada de signos negros, torna-se a imagem do espelho que refletiria as relações pessoais do escritor com o texto, onde se supõe ser tudo permitido. Pela liberdade de rasurar, de escrever entre as linhas, de acrescentar aos originais margens desordenadas e rebeldes, este laboratório experimental desempenha papel importante na história da literatura moderna (SOUZA, 2011, p. 42; grifo nosso).

A imaginação de Sebastián, bem como a “face escondida” da sua criação, se nos apresenta, por meio do narrador, justamente a partir dos seus recuos, dos seus comentários hipotéticos acerca do romance a ser escrito, da sua mente em turbilhão e dos seus “textos do imaginário” em forma de borrões. Portanto, temos nesse protagonista um personagem-autor, ou seria ele a imagem refletida de Julián Fuks, ainda que inversa e rasurada? Este sim, um autor-personagem. Um autor que se notabiliza pelo seu trabalho como tradutor e crítico literário-cultural, por sua responsabilidade ética e pela inovação da sua obra como destino – a literatura.

### **7.1. O romance que transcende fronteiras**

Ao caminhar pelas ruas de Buenos Aires, o protagonista se questiona sobre a lembrança dos lugares por onde passa, prende o olhar em uma jovem que lhe provoca “a sensação de um estranho reconhecimento” (FUKS, 2011, p. 26) ao passar por ela, e só depois, “alguns metros adiante, avaliando retroativamente” (*ibidem*), num trabalho de reminiscência, se dá conta de que a garota era Paola, sua colega (e primeira paixão) de pré-escola e primeira série. Mais uma vez, o menino de outrora vem à tona, com dificuldade e certa estranheza, por meio de uma memória em estilhaços do homem atual, cuja juventude se esconde atrás de uma robusta barba cerrada. Ainda nas calçadas de Buenos Aires se depara com um garoto, que lhe estende as mãos

pedindo-lhe uma moeda. Cada encontro se faz matéria para sua página branca, para o seu laboratório ficcional:

Digamos que incluísse em seu romance aquele exato menino e o seu olhar de resignado desespero: consistiria em um artifício estético, genuinamente literário, ou em uma concessão ao que muitos esperariam do *homem de esquerda e com consciência social* que nele veem? Indo mais além, não seria tal concentração no passageiro menino um subterfúgio para que mais tarde pudesse se dedicar com liberdade sem tanta culpa a lucubrações de ordem bem mais pessoal e isentas da tão requerida imanência? E o prolongamento excessivo da passagem não seria um escape, uma dissimulação para que pensassem que ele dá maior importância para o menino maltrapilho do que para a garota, Paola, e esse nome que não lhe sai da cabeça? (FUKS, 2011, p. 29; grifo nosso).

[...] Sebastián sabe, afinal, que já não resgatará qualquer nova lembrança daquela garota de cabelos lisos, e que sequer pode confiar nas que tem à sua disposição [...]. Talvez fosse mais apropriado insinuar que Paola é a folha que sua memória não conseguiu despir e, assim, que persistirá adormecendo e despertando ad aeternum em algum canto obscuro de sua mente, como há alguns minutos concebeu (FUKS, 2011, p. 31).

Indo além dos comentários do narrador, sobre as possibilidades criativas e de inserção das cenas vividas por Sebastián em seu romance, percebe-se, nesses trechos, em vias de projeção, uma fusão do discurso autobiográfico com o discurso ficcional. O sujeito metamorfoseado em procura do romance, apesar de não se deixar revelar por inteiro ao reinventar os episódios vividos, vai acentuando cada vez mais o teor autoficcional da narrativa nos rastros deixados por sua escrita, como na relação que se estabelece entre o sujeito ficcional e o sujeito referente ao se supor, em questionamento, o que os “leitores” poderiam esperar do “homem de esquerda e com consciência social” (p. 29). Ao ficcionalizar a si mesmo, Julián Fuks vai deixando pistas que transcendem o plano narrativo apontando para o extratextual, como nesse caso; é de conhecimento público, por suas entrevistas à imprensa especializada, por seus artigos e ensaios publicados, pelo engajamento da sua literatura, o seu posicionamento político-ideológico à esquerda. A preocupação em fazer elevar a cena com o menino maltrapilho sobre a cena com a garota que, primeiro, ele supôs chamar-se Paola, vindo a se certificar posteriormente, enaltece a sua face mais voltada para o social em relação à sua individualidade.

Na sequência, Fuks prossegue impulsionando a narrativa para uma espécie de “ficção teórica”, metaforizando a jovem Paola como a “folha que sua memória não conseguiu despir”. Ao tecer comentários de ordem da teoria e crítica literárias, confere à trama o caráter híbrido, pincelando borrões de ensaio na sua arte literária, de maneira a rasurar o estatuto do vivido, no

sentido que já vinha fazendo o seu contemporâneo Silviano Santiago. As memórias/vivências do autor, quando materializadas no texto, ainda que preenchidas pelo labor ficcional, asseguram a permanência do passado no instante da escrita, ainda que essa escrita torne explícita a sua ambiguidade<sup>93</sup> – comum na autoficção –, não certificando a autenticidade do que é fato e do que é ficção, se determinadas lembranças são “reais” ou apenas efeito do imaginário.

O capítulo 4 se inicia com Sebastián de volta ao apartamento, vislumbrando no teto do banheiro “um casulo menor e mais esguio do que indicaria sua unitária, arquetípica memória” (FUKS, 2011, p. 34). Num instante de profundo entusiasmo, o aspirante a escritor tem a presunção de usar a “imagem” do casulo como metáfora para o seu personagem em construção, diga-se, “solitário, mutável e inacabado” (p. 34). Nessa toada, por um momento, tomou de empréstimo a figura de Gregor Samsa<sup>94</sup> para revestir seu personagem inominado e, com ele, todo o potencial simbólico de Franz Kafka<sup>95</sup> para compor o seu romance. De imaginação infrutífera Sebastián não sofre, idealiza ainda seu personagem como um Stephen Dedalus, dando lugar em seguida a um Leopoldo Bloom, numa clara referência a James Joyce.

Para o personagem, leitor que é dos clássicos, “não há mal nenhum na intenção e no efeito de se aproveitar do que outros narraram, com tão diferentes termos e tons” (FUKS, 2011, p. 34). Esse trecho revela a clara consciência de quem sabe que a imitação, o empréstimo e a apropriação de outros textos e autores não são ingênuos, pelo contrário, enriquecem o texto literário. O personagem no papel de escritor “[...] entrega-se à ilusão romanesca, ao ser levado pela sedução das leituras a se imiscuir nos textos e a não se afastar do demônio da subjetividade” (SOUZA, 2004, p. 61). Isso muito se deve por espelhar-se no seu referente, ficcionista, tradutor e crítico, tendo este já publicado, como já mencionado, *Histórias de literatura e cegueira* (2007), ficção em que se tematiza três grandes autores, a destacar, James Joyce.

---

<sup>93</sup> Ainda que não se tenha aqui o pacto onomástico (Autor=Narrador=Personagem), dadas as semelhanças entre autor e protagonista, o leitor pode se questionar em *Procura do romance* se determinados episódios aconteceram de fato ou se foram inventados, se é ou não é o autor. Conforme Anna Faedrich (2015), “Na autoficção, um romance pode [...] camuflar, com ambiguidades, um relato autobiográfico sob a denominação de romance” (p. 47).

<sup>94</sup> Curiosamente, conforme Celso Cruz (2007), “algumas correntes da crítica especializada ocupam-se em demonstrar o quanto os personagens de Kafka possuem de autobiográfico” (p. 13). Por mais que isso, nesse caso, não passe de especulação, a escolha das personagens aludidas por Sebastián, parece-nos significativas, pois, se em Kafka suas personagens podem possuir aspectos autobiográficos, coincidentemente (ou não), em Stephen Dedalus, como se aponta, tem-se o *alter ego* de Joyce.

<sup>95</sup> Em *Por que ler os clássicos* (1993), Calvino afirmou o seguinte: “Os clássicos são livros que exercem influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual” (p. 10-11). Isso nos serve para pensar como Kafka, por exemplo, um dos escritores mais influentes do século XX, assim como outros autores clássicos, em virtude de especificidades de algumas de suas criações, são capazes de (fazer) criar adjetivos, como “kafkiano”, cuja difusão extrapolou os limites do literário, tal qual “dantesco”, por exemplo. Por outro lado, para atestar a relevância da obra clássica e o que ela tem a dizer em cada tempo, suscita inesgotáveis reflexões de modo a atrair seus leitores para uma releitura, impulsionando assim sua perpetuação.

Em entrevista<sup>96</sup> exclusiva à revista lusitana *Estante* (2016), quando indagado, por Catarina Souza, sobre que conselhos daria a um eventual aspirante a escritor, Julián Fuks responde:

Aconselharia que se preocupasse em escrever uma coisa verdadeira e uma coisa necessária. Que não se pusesse a escrever simplesmente por escrever. Que pensasse bem o que tem a dizer, porque quer dizer aquelas coisas e passasse essa ideia apaixonadamente. Sinto isso. Acho que às vezes, nessa literatura comercial, a gente perde um pouco o sentido da necessidade de um texto, a necessidade de um fazer literário. E acho que cada um tem muita possibilidade de encontrar aquilo que precisa dizer. Não aquilo que alguém quer ouvir, mas aquilo que é necessário falar (FUKS, 2016, s/p).

Tomemos essa resposta como parâmetro de uma perspectiva crítica sobre o ofício de escrever enunciada pelo próprio escritor. Há que se ressaltar nessa fala a ideia de que é preciso que o escritor se preocupe “em escrever uma coisa verdadeira”, lembrando que essa verdade está muito mais ligada à intimidade do sujeito e à própria verdade ficcional do que com a veracidade dos fatos e/ou do que foi vivido, pois, a “escrita literária tem a liberdade de engendrar autobiografias falsas” (SOUZA, 2004, p. 72), o que inclui, obviamente, as autoficções. Há que se ressaltar, também, o cuidado do escritor com “o que dizer” e com “o por que dizer”, ou seja, a preocupação com o narrar tão presente em Sebastián até aqui. E, ao terminar seu conselho, num tom de otimismo, assegura que “cada um tem muita possibilidade de encontrar aquilo que precisa dizer”. Essa é uma convicção que ele possivelmente fez com que Sebastián a tivesse, pois, a personagem insurge obstinado a encontrar, a partir da sua origem: a sua identidade de brasileiro-argentino; a sua identidade enquanto estrangeiro numa pátria que também pode-se dizer sua; o seu papel enquanto sujeito transeunte que se situa para além da fronteira Brasil-Argentina; bem como os possíveis caminhos para dar feitiço romanesco à sua inquietude existencial e própria de quem busca encontrar algo, como faz, conforme opinião de Julián Fuks (2016), os autores de bons livros, aqueles que “[...] não repetem modelos pré-fabricados, que buscam a sua própria linguagem, a sua própria forma em função da matéria que querem tratar” (FUKS, 2016, s/p)<sup>97</sup>.

Ora, essa exposição de Julián Fuks ilumina diversos comentários internos da narrativa, de modo “[...] que deixa transparecer as dúvidas do autor quanto à validade da sua empresa memorial” (GASPARINI, 2014, p. 193). Ao comentar sobre as “verdades” e as “experiências”

<sup>96</sup> Ver “Julián Fuks: ‘Prefiro uma literatura mais da inquietude’”, entrevista concedida à revista online *Estante*, em 17 de março de 2016. Disponível em: < <http://www.revistaestante.fnac.pt/julian-fuks/> >. Acesso: 02/04/2019.

<sup>97</sup> Julián Fuks em resposta à pergunta: “O que é para si um bom livro?” (FUKS, 2016, s/p).

do sujeito, o próprio narrador instaura na voz discursiva o “metadiscorso crítico”<sup>98</sup>: “de nada vale a reconstrução de uma situação dada se não se obtém acesso às verdadeiras e mais profundas sutilezas experimentadas por aquele que a viveu” (FUKS, 2011, p. 52):

As lembranças quiçá inventadas de um dedo rijo que apontava para ele, das regras estritas que o pai estabeleceu na casa ou mesmo na necessidade que o menino sentia de fazer algo pela recuperação de sua mãe, não parecem indícios suficientes para matizar o sentimento de culpa de que sofria. Mas será que, de fato, se sentia culpado? (FUKS, 2011, p. 52).

O eu ficcionalizado na voz do narrador, ao passo que se distancia dos fatos vivenciados pelo protagonista, pelo próprio tempo que separa o homem de agora do menino da infância, não se (nos) certifica da fabulação a que se transforma suas lembranças, ou seja, sequer o constructo ficcional é reconhecido. São essas incertezas<sup>99</sup> constantes que obliteram a autonomia de Sebastián e, ao duvidar do que se lembra, do que se sente, do que se diz, do que se escreve, além de tornar o texto lacunar e fragmentário, coloca-se em xeque a sua própria narrativa.

A tese de que o romance, ao ser narrado em terceira pessoa, excluiria qualquer possibilidade de identificação entre autor e personagem principal, cai por terra quando está-se a tratar de uma literatura flutuante. Essa proposição é compreensível em Fuks (2011) por duas perspectivas: na primeira, embora passível de refutação, acreditamos que se sustente como procedimento autoficcional, pois as palavras do protagonista se mostram pulverizadas na voz do narrador (salvo dois capítulos), de modo que a história é contada, comentada e mostrada por meio do discurso indireto livre, estratégia<sup>100</sup> que permite ao autor “ensimesmar-se” no próprio romance; o segundo ponto de sustentação recai justamente sobre os capítulos 6 e 11, os dois capítulos alternativos, onde a primeira pessoa gramatical se sobrepõe, pois alterna-se a voz narrativa e Sebastián assume de fato o papel de autor da sua história, são esses poucos momentos em que toma para si a autonomia que lhe faltava. Por um lado, tem-se a predominância da narrativa em terceira pessoa, porém, contaminada pelas palavras do

---

<sup>98</sup> Segundo Philippe Gasparini (2014), refere-se a uma das marcas distintivas da autoficção para Doubrovsky, em 1984.

<sup>99</sup> Para Jean-Louis Jeannelle ([2007]; 2014), “[...] a indecidibilidade deixa de ser então problema de falta de informação ou de instrumentos poéticos adequados [como supunha Philippe Lejeune]: ela define propriamente a narrativa autoficcional” (p. 144).

<sup>100</sup> É importante atestar, com Leonor Arfuch (2010), que esses gêneros autorreferentes nos quais a presença do personagem aponta para uma existência real, são efetivamente distintos: “Avançando uma hipótese, não é tanto o ‘conteúdo’ do relato por si mesmo – a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes –, mas precisamente *as estratégias* – ficcionais – *de autorrepresentação* o que importa. Não tanto a ‘verdade’ do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu*. E essa qualidade autorreflexiva, esse caminho da narração, que será, afinal de contas, *significante*” (ARFUCH, 2010, p. 73; grifos da autora).

protagonista, que, se não é a autorrepresentação de Julián, é seu espelho, seu *alter ego*. Por outro, em dois curtos capítulos, um com três páginas e o outro com quatro, o escritor tem a palavra e a voz discursiva.

A autoficção, como se vê, amplia as formas com as quais o eu do autor se apresenta. Nos dois capítulos destoantes, temos, com Gérard Genette (*apud* LEJEUNE, 2008, p. 16), o que ele chama em obras de ficção de “narração autodiegética”, ou seja, a narrativa em primeira pessoa, na qual há identificação entre narrador e personagem principal. Essa identificação se dá pela voz do “eu” por uma narrativa proposta a partir do protagonista, o narrador principal desaparece e a narrativa fica sob os cuidados do escritor. No capítulo 6, Sebastián acorda numa manhã fazendo uma belíssima digressão acerca de uma ausência feminina:

Nem a luz desvencilhada da cortina que você entreabriu, nem o som do seu sussurro acariciando meus ouvidos, nem o toque suave dos seus dedos deslizando sobre minha tez, nenhum pedaço de gengibre assomando a meu nariz, nenhum morango invasor pousando dentro da minha boca. O que me acorda é a desapareição dos sentidos (FUKS, 2011, p. 54).

Não se vê a hesitação do personagem-escritor (desse restou-lhe o cuidado e a preocupação semântica com as palavras), pelo contrário, o que se vê é um discurso íntimo, convicto, com a propriedade autoral de quem tem o domínio da escrita, de quem sabe transformar uma sensação em uma cena poética, de quem tem intimidade com as palavras a ponto de desnudá-las em busca do lirismo necessário a um relato saudoso. Este quem escreve agora, sim, é um escritor, real-ficcional:

Tranco-me no banheiro acreditando ter deixado de fora o que me conturba: o exagero de realismo desse princípio de dia que não pode senão contestar de vez a magia que julguei ter vivido em outros – mas isso só depurarei mais tarde. Tranco-me no banheiro e me deparo com dois abismos muito reais: o que se cria entre o espelho e o brilho refletor dos meus olhos, e o que se prolonga entre os meus olhos e os olhos refletidos no espelho. Você há de pensar que assim se confirma aquilo de que me acusa; há de pensar que sou mesmo um sujeito autocentrado, um ególatra. Livro-me da sua argumentação inventada com um esforço imaginativo: situo a imagem do seu rosto, semitransparente como um espectro, entre os agentes de ambos os abismos. Súbito, tenho você infinitas vezes e se desvanece a sua ausência (FUKS, 2011, p. 55).

O exagero de realismo a que se refere o escritor ficou mesmo do lado de fora, mas o seu olhar continua transformando abstrações em realidades, não realidades palpáveis, mas realidades imagéticas. Essa cena do espelho metaforiza, da nossa perspectiva, a ambivalência das dicotomias que claramente não são distanciadas por abismos nas narrativas autoficcionais, a considerar a tenuidade das fronteiras desse gênero: real e imaginário; domínio do vivido e

domínio da linguagem; biográfico e ficcional; sujeito-escritor e personagem-escritor; Julián e Sebastián. Quando essas noções não se plasmam numa só, seus respectivos valores se mantêm simultaneamente fazendo vigorar a ambiguidade característica desse tipo de texto.

Fuks escreve no espelho para que leiamos o seu reflexo. Através do espelho ele pondera o si no outro e o outro em si, o espelho espreita-o como se um outro estivesse a mirá-lo, e nesse entremeio ainda se projeta o espectro daquela que se faz ausente, como se o vidro refletor acionasse a sua memória.

A repetição da sentença “Tranco-me no banheiro” num mesmo parágrafo, como outras repetições que aparecem em outros trechos e em outros capítulos, pretendem chamar a atenção do leitor, não apenas para um aspecto estilístico do texto e para o ritmo que se intenta às locuções, mas para o sentido literal: sua condição de enclaustramento voluntário. A repetição dessa expressão se configura ainda numa escada para o parágrafo seguinte, para mais uma referência à Kafka: “estou encolhido em posição fetal dentro de um casulo estreito” (FUKS, 2011, p. 55). Mais um instante de introspecção do escritor, um “espasmo de fantasia”.

O jogo com a primeira e a terceira pessoas do discurso não é anunciado previamente. A partir do sétimo capítulo o narrador volta com o seu discurso indireto livre, ao menos até o décimo primeiro, quando já nas primeiras linhas o leitor se surpreende novamente com o escritor: “Estou confuso, estou perdido [...], mas posso nunca ter estado tão próximo de mim mesmo, infenso às construções do autodomínio” (FUKS, 2011, p. 99). Ainda perdido existencial e/ou mentalmente, incerto do que se sente, no limiar do amor, da distância, da saudade, mas, se não encontrado, pelo menos ao encontro da sua escrita. Sebastián se mostra mais seguro do seu projeto. O capítulo é uma divagação, uma espécie de carta à companheira imaginada, um texto pouco definido acerca de seu gênero, típico da autoficção, em que os limites são incertos e suas fronteiras redimensionadas: “Por isso renego novamente nossas restrições e lhe escrevo, e talvez esta seja a carta de amor que tanto tenho lhe devido [...], e eu possa nas filigranas do discurso me reencontrar, recriar as fronteiras que me tangem, as circunscrições que me definem” (p. 99). O vislumbre do casulo é retomado e o texto vai se desenhando - entretecido numa metáfora em que ele e sua companheira então aprisionados em casulos vizinhos: “Estaria eu saindo do meu casulo para bater no casco do seu e chamar por seu nome?” (p. 100). Um misto profundo de inquietude, perplexidade e ternura condensadas na superfície da escrita em que o esboço de sua autonomia se mostra no belíssimo desfecho:

Não sei dizer se isto é uma carta de amor, se o drama deste relato só quer matizar a evidente saudade, revelar de novo – ou pela primeira vez – quanto sinto sua falta. Se for uma carta de amor, terei de dizer que o tempo todo era

ocês a eclosão que eu esperava; era o invólucro, o seu corpo ou a sua pátria, tudo o que me aparta de você, o que eu queria que rebentasse. Se for uma carta de amor, terei de reduzir a experiência e dizer obviedades. Terei de pedir que você me espere, que não deflinhe ou sufoque, enquanto eu emprego minhas parcas forças em rebentar meu invólucro, meu corpo ou minha pátria. Mas não sei, talvez você saiba se isto é uma carta de amor (FUKS, 2011, p. 102).

Mais uma vez utiliza-se da repetição de sentenças – “Se for uma carta de amor” – como estratégia elucidativa para enaltecer a incerteza do que se escreve. A ideia imprecisa da metáfora kafkiana, mas um tanto criativa e original para uma proposta contemporânea, ainda que bebendo nas fontes do “modernismo canônico”<sup>101</sup>, recria os sentidos do texto, “reinventa” a ficção e “renova” o fazer literário – para utilizar duas expressões notáveis de Tania Carvalhal, ao discorrer sobre a noção de intertextualidade em *Literatura Comparada* (2010). Cabem aqui a designação de dois movimentos – o modernismo e o contemporâneo (ou pós-moderno para alguns). O primeiro diz respeito a uma tendência da literatura, das artes plásticas, da música e da arquitetura, dentre outras áreas, que teve início no fim do século XIX, uma tradição que continua a influenciar a literatura atual. O segundo movimento, seguindo a definição de Giorgio Agambem (2009), *grosso modo*, seria o que pertence ao seu tempo, uma transformação do moderno em algo novo, a constituição que se dá por meio de uma relação de troca entre o que se produz agora e o que veio antes. Para Sebastián, a exemplo de Fuks, a consciência<sup>102</sup> disso é tão natural como o ato de respirar. Dito isso, voltemos ao desfecho do capítulo de Sebastián em que o peso semântico, seja de indicação de hipóteses, seja de teor reflexivo, recai sobre a condicional “se”: os corpos separados por dois países, a corda bamba entre a “experiência” como base da escrita (“se” se trata de um romance), e as “obviedades”, os famosos clichês (“se” o texto em questão for uma carta de amor). O invólucro que Sebastián precisa rebentar é, paradoxalmente, a redoma de proteção do menino vulnerável da infância, ainda que tenha se tornado o sujeito do presente, “[...] homem, hétero, branco, abastado, [...] desde sempre e para sempre um privilegiado” (FUKS, 2011 p. 87), ao mesmo tempo em que é, também, a porta sem chave que dá acesso ao seu interior, à sua identidade, possibilitando alcançar o romance procurado, ingressar num universo novo – o da escrita, o do escritor.

*Procura do romance* se inscreve, assim, num grupo de obras da literatura contemporânea, cujos autores, segundo Leyla Perrone-Moisés (2016), não se conformam com os limites genéricos postulados anteriormente à modernidade. É nessa corrente que se lança

---

<sup>101</sup> Ver Fredric Jameson, em “Pós-modernidade e sociedade de consumo” ([1984], 1985).

<sup>102</sup> Como afirmaria T. S. Eliot no seu *Tradição e talento individual*, “Nenhum poeta, nenhum artista tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos” (1989, p. 39).

Julián Fuks com uma proposta de narrativa que ela classifica como “literatura exigente”<sup>103</sup>, ou seja, trata-se da “[...] tendência para a fragmentação, tanto da intriga como do ponto de vista do narrador, que já se anunciava nas obras da modernidade, é agora levada ao extremo, sem preocupação com uma coerência totalizadora” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 238).

Nessa perspectiva, a prosa da contemporaneidade é capaz de misturar todos os gêneros livremente, como no caso do escritor alemão W. G. Sebald, que estreou na ficção com o livro *Vertigem* ([1990], 2008) e, logo depois, com *Os emigrantes* (1992) e *Os anéis de Saturno* (1995), e parece inaugurar uma nova forma de fazer literatura. Para Perrone-Moisés, Sebald faz da ficção um “gênero complexo”, mesclando “[...] história, testemunho, memória, experiência, viagens, distopia, espectrologia” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 239).

Em síntese, seguindo esse rasto de pensamento, primeiro é preciso dizer, retomando o enclausuro metafórico de Sebastián, que o invólucro a ser perpassado sinaliza um atravessamento de fronteiras, geográficas e literárias, um rompimento com o gênero tradicional, bem definido e pré-estabelecido, bem como, por analogia, rompe-se com a própria dimensão aprisionadora do tempo que atravessa a nossa história enquanto sujeito.

## 7.2. A memória, a história, a própria vida como objetos de busca na cena da escrita

“[...] Existe uma história? Se não há conflito, não há enredo, se a realidade concede apenas uma linhagem vaga de eventos, sem sucessões lógicas a cerzir ou emaranhados míticos a descosturar. Existe uma história, se toda metáfora e toda memória são insatisfatórias?”

(Julián Fuks)

O trecho em epígrafe, um dos destaques da obra, é o parágrafo de abertura do nono capítulo, o qual já transcrevemos na íntegra na primeira parte deste trabalho. Para além das constantes repetições já anunciadas anteriormente – nesse trecho, em que o narrador se (nos) questiona sobre a existência de uma história –, vem à baila novamente a noção de autorreflexividade, representativa dessa literatura e fortemente marcada na narrativa. Aqui se

<sup>103</sup> “Julián Fuks, na procura de seu impossível romance, parece recuperar algumas das preocupações do nouveau roman: a desconfiança em todos os elementos da narração, a desconstrução sistemática do enredo, a descrição minuciosa das coisas e dos próprios passos da personagem, como um autodetetive em busca de indícios que avivem a memória pouco confiável” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 250). Quanto a isso, as palavras da crítica fazem todo sentido, pois, ao responder sobre sua rotina habitual de escrita, em entrevista já mencionada aqui, concedida à revista *Estante*, Fuks diz o seguinte: “[...] Sou tradutor, geralmente eu traduzo, faço outras coisas. Um dia típico seria um dia de tradução, umas quatro horas de tradução e depois disso passar à escrita. Geralmente me dedico umas duas ou três horas à escrita e consigo colher com isso um ou dois parágrafos, num dia bom. É tudo sempre muito trabalhado, as palavras minuciosamente escolhidas de uma maneira um tanto obsessiva por falar verdade, com uma preocupação com o ritmo e a musicalidade que acabam me travando muito” (FUKS, 2016, s/p).

percebem questões ambíguas e conflitantes de Sebastián, que está a pensar sobre a história do romance e sobre o romance em construção, é verdade, mas também sobre a história dele próprio e sobre a insuficiência da memória. Tais inquietações suscitam outras tantas hipóteses: levando em consideração esse tipo de literatura a que Fuks se propõe, existe uma história sem a experiência do real e sem a experiência do narrar?; existe uma só história?; existe uma história quando o tempo se mostra um adversário, ou, uma história sem memória (semântica, episódica, individual, coletiva)?; e, por fim, não estaria o enredo e o conflito na própria desconstrução dos mesmos, graduados sistematicamente nas abstrações da linguagem? São questões que carecem de respostas precisas. Questões estas que emergem durante toda a nossa análise, impelindo-nos a dialogar com Sebastián, de maneira a estabelecer pontos de contato entre teorias e hipóteses a partir de suas lucubrações.

O realismo em demasia volta nesse capítulo. Uma foto empoeirada no fundo de uma gaveta faz vir à tona a memória de Sebastián menino, estudioso e compenetrado. Relata-se detalhes do espaço da sua classe, detalhes da fisionomia de sua professora e de sua vestimenta de costume, do idioma materno, do deleite ao ouvir o seu nome sendo pronunciado em “bom” espanhol durante a chamada, do fervilhar da sua cabeça com a aparição de piolhos num momento em que a mãe adoentada já não podia lhe dar o cuidadoso banho de todas as noites, dentre outras tantas nuances minuciosas que vêm à tona enquanto se segura uma fotografia empoeirada. Lembranças improváveis que se transformam logo em imaginação, em textos do imaginário, atestando a ambivalência do fato e da ficção e, concomitantemente, impossibilitando a dissociação de ambas.

É curioso perceber, nessa altura da narrativa, como em outros trechos semelhantes, a suposição do narrador de que a digressão do sujeito ante a foto, culminaria na “tentativa de materializar esse fato [episódios do menino Sebastián] em um romance – ficcional por definição” (FUKS, 2011, p. 86) seria uma “tolice intolerável” ou um “oportunismo dos mais cínicos”. Curioso porque aponta-se motivos para rejeitar o capítulo que Sebastián teria acabado de planejar, no entanto, tal idealização não se deu pela voz do personagem-escritor, mas pelo discurso do narrador intruso.

Ora, essa constatação torna-se ainda mais complexa quando o narrador, ancorado na sua estratégia narrativa, utilizando-se da terceira pessoa gramatical, afirma: “Três pares de olhos estão empenhados nessa fotografia” (FUKS, 2011, p. 87). Pois bem, seriam os olhos do Sebastián garoto, do Sebastián escritor e da governanta Dominga, mencionada no mesmo parágrafo. Mas, podemos sugerir ainda uma outra possibilidade, já que não se atribui os respectivos pares de olhos aos seus donos, qual seja: Julián, Sebastián e o narrador

(intermediário entre o referente e o protagonista). Essa hipótese se torna possível à medida que o narrador penetra na fantasia de romance de Sebastián, em que as memórias do protagonista, relacionadas a um capítulo idealizado de seu romance, que não são narradas por ele, são, no entanto, atribuídas a ele como se o fossem.

No penúltimo capítulo da sua “malograda viagem” pela procura do romance, ao percorrer a cidade de Buenos Aires, seja atravessando-a de trem, seja caminhando por suas calçadas, surge na narrativa pontos específicos da capital argentina (situada numa “década de crise”), a começar pela Estación Retiro e pela famosa Calle Florida. A genérica apresentação temporal do narrador, ao levantar a expressão “década de crise”, dada as sucessões de crises pelas quais atravessou a Argentina, pouco direciona o olhar do leitor. A que crise ele se refere? Seria a crise econômica do início dos anos 2000? Possivelmente, mas não se pode precisar.

Sebastián está perdido na referida rua “e sabe que está perdido ainda que possa situar-se no mapa que lhe deem” (FUKS, 2011, p. 124). Assim como conhece os mecanismos da linguagem, teorias sobre a ascensão do romance ou sobre a possível morte dele, e mesmo todo munido de instrumentos como parece estar, emprega estratégias indistintas de escrita, mostrando-se perdido na sua busca, ainda que com um mapa literário em suas mãos – para, aqui também, fazermos uso de uma metáfora.

Como pode Sebastián passear impassível em meio às vítimas urdindo apenas seus próprios dramas sovinas, indiferente aos ecos, decerto audíveis, dos torturados gritos? Será possível que ele, e não o velho desconhecido, e não o menino, ele no auge de seu pequeno poder pessoal, ele do alto de sua formação humanística, se desperdice em cavilações infrutíferas sobre sua vida sem conflitos e sobre uma retidão essencial à criação artística? E, desacredite, inseri-las no pretense livro, no livro que não progride, nada repararia. Se nem conhece as tais vítimas, se uma ou duas vezes entrou em suas precárias moradas e também acabou por selar os ouvidos, e os becos de noite ou de dia parecem trancar-se a sua vista, que horríveis clichês se esperaria, e por que ilusão desmedida: falar delas seria sempre falar de si (FUKS, 2011, p. 125).

Põe-se (nos) a pensar o narrador, fazendo alusão à ditadura civil-militar que assolou o país a partir de 1976, em que, entre mortos, desaparecidos e torturados somam-se mais de 30 mil pessoas vítimas de um regime autoritário e truculento. Põe-se (nos) a pensar, estreitando para o leitor o espaço-tempo (entre 1976 e o momento dessa leitura), como os gritos que ecoaram pelo mundo refletem ainda hoje entre os *hermanos*, como o espectro de tamanha violência paira/caminha em meio à multidão da Calle Florida. Não, Sebastián não é impassível a essa história, a esta gente, pelo contrário, inserir tais fragmentos em seu livro é contribuir, certamente, com um pedacinho do todo que constitui o mosaico histórico. É doar o espelho da sua vida, sua perspectiva em cacos, para uma obra maior, composta por muitos espelhos em

cacos. No entanto, se se trata de uma “literatura exigente”, se exige do leitor conhecimento histórico e repertórios outros, é natural que exija também de quem a compõe.

Se faltam à vida do sujeito conflitos do ponto de vista pragmático, sobram-lhe implicitamente conflitos de outra ordem: familiar, identitário, histórico, etc. Isso reflete diretamente, no caótico processo de escrita de Sebastián, no vai e vem das lembranças e em sua sinuosa narrativa. Sua história está tão arraigada à história argentina que, embora não conheça propriamente muitas das vítimas que se fazem presentes nas calçadas bonaerenses – seja no campo mnemônico das pessoas, seja na reconfiguração da cultura, das práticas sociais e políticas dessa sociedade –, como afirma o narrador, “falar delas seria sempre falar de si”.

O destino desse vagar reflexivo se dá no centro, quando avista “o edifício róseo que testifica a Plaza de Mayo” (FUKS, 2011, p. 127), local em que se encontra um aglomerado de mulheres<sup>104</sup> realizando um protesto pacífico, cujas vozes ecoavam ao longe: “Sebastián se sente bem entre elas, sente algo como um pertencimento, uma comunhão, e permanece cabisbaixo como se velasse a morte de um ente incerto” (*idem*, p. 128). Na sequência, entretecendo as primeiras palavras do conto “La mayor” na narrativa, ao descrever como uma das mulheres teria iniciado um discurso, sobre um banco, atribui a elas a poética sentença de Juan José Saer (2001): “Otros, ellos, antes, podían” (FUKS, 2011, p. 128).

As Mães e Avós da Praça de Maio constituem um símbolo da resistência argentina que atravessou décadas, e faz materializar não apenas a voz dos seus, torturados e desaparecidos pelo Estado, mas a força dos menos validos. Com o passar do tempo essas mulheres passaram também a protagonizar a resistência de outras pautas, como diversas lutas políticas de interesse social. Passaram a fazer parte de um imaginário coletivo que vê na figura delas o exemplo de que é preciso persistir, continuar alimentando a memória: “A memória é a história da vida e é a vida da história” (NEPOMUCENO, 2015, p. 63).

Com vistas às últimas considerações sobre *Procura do romance*, uma crítica da envergadura da proposta por Leonor Arfuch (2010), nos serve de parâmetro para que possamos sustentar essa leitura, pois, “um autor que dá seu nome a um personagem ou se narra na segunda ou na terceira pessoa, faz um relato fictício com dados verdadeiros ou o inverso, inventa para si uma história-outra, escreve com outros nomes etc, etc” (ARFUCH, 2010, p. 127). Como

---

<sup>104</sup> Esse trecho da narrativa, que diz respeito às Mães e Avós da Praça de Maio, foi abordado no quarto tópico da primeira parte desta dissertação. Um dado real importante dessas ativistas políticas se volta para os dias atuais. Em 10 de abril de 2019, Estela de Carlotto anuncia em Buenos Aires a identificação da neta de número 129, resultado de um árduo trabalho que objetiva “[...] recuperar a identidade roubada de 500 crianças que nasceram nas masmorras militares durante o terrorismo de Estado nos anos setenta na Argentina” (*EL PAÍS*, 2019, s/p). Disponível em: < [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/10/internacional/1554848070\\_162854.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/10/internacional/1554848070_162854.html) >. Acesso em 11/04/2019.

mostramos na apresentação da obra, não há uma “coincidência” entre os nomes do autor e do personagem, portanto, este ponto não é válido. Mas, em Fuks (2011), considera-se o fato da autorreferência narrativa em terceira pessoa, em alternância com a primeira, bem como as constantes transições entre memória e esquecimento, entre vida e história, que se misturam na trama incorporando a textura simbiótica da textualidade presente, de modo que a própria vida é forjada na memória, na história e na trama.

Conforme análise de Gasparini (2014) sobre o livro autoficcional de Doubrovsky, “[...] as voltas ao passado que o estruturam se organizam em torno de interpretações, hipóteses, revelações que constituem a maneira de proceder do próprio autor roteirizando sua psicanálise para fazer dela um romance” (GASPARINI, 2014, p. 190). Apesar de não haver a identidade onomástica entre autor, narrador e personagem em Fuks (2011, 2015), aspecto que se distingue da autoficção doubrovskiana, a estratégia ficcional em *Procura do romance* se aproxima do procedimento realizado em *Fils*<sup>105</sup>, pois, no romance brasileiro: (i) o protagonista faz diversas viagens ao passado por meio dos lugares, dos encontros, do país outro em que se situa e, claro, da memória; (ii) o narrador onisciente tece comentários interpretando as reminiscências e fazendo análises pontuais sobre o ofício de Sebastián; (iii) revela seus passeios pelos bosques da ficção e traz à baila os seus textos do imaginário do autor e do personagem-escritor; e (iv) roteiriza de modo deslizante a busca por sua identidade e seu processo de formação como escritor, fazendo disso sua autoescrita – uma ficção de si mesmo no seu duplo.

É nesse sentido, portanto, que autoficção vai se constituindo na procura do romance, mais pela fusão de uma escrita que – se desfaz – ao construir-se contaminada por outros discursos, do que pela definição de um gênero acabado e cerrado em si mesmo. A difícil (in)classificação do artefato literário se dá não pela definição estrita do gênero, mas pela narrativa que atravessa fronteiras, não sendo capaz de se situar fixamente em um molde preconcebido do fazer ficcional, pois perpassa pelos parâmetros da literatura moderna sem nenhum compromisso de se prender a ela, e se encontra na cultura contemporânea jogando com recursos metaliterários, com a intertextualidade, com a alternância das vozes narrativa, com a inserção do gênero ensaístico na ficção (fazendo da própria ficção teoria e crítica à literatura), com fragmentos da História no pano de fundo (ora reconhecendo o próprio construto ficcional

---

<sup>105</sup> Trata-se de um romance publicado em 1977 que ficou mais conhecido pelo neologismo utilizado na contracapa que pela narrativa em si.

de determinado evento, ora desconfiando da verdade de sua escritura), se distanciando assim do romance tradicional e propondo com esses “deslizamentos sem fim”<sup>106</sup> a autoficção.

### **8. A resistência: um encontro com a autoficção**

“É preciso aprender a resistir. Nem ir, nem ficar, aprender a resistir. [...] Quanto do aprender a resistir não será aprender a perguntar-se?”

(Julián Fuks)

“[...] no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación”.

(Juan José Saer)

“Outra ficção, então, se cria”, diz o narrador-protagonista em dado momento. Uma autoficção, diria a crítica mais especializada. Não aquela, mais uma vez, que se revela pelo apontamento do “regime uninominal”, ou seja, a propriedade que faz com que autor, narrador e personagem compartilhem do mesmo nome.

Ao contrário, uma autoficção aos moldes de um romance, que, naturalmente, como qualquer ficção, se mostra descompromissada com o rigor factual e com a veracidade estrita da narrativa, no entanto, simultaneamente, compromete-se em tornar dubitável os fragmentos de verdade, ainda que para isso se apoie na contradição da própria enunciação ao reelaborar, emular, reinventar, o que se pressupõe sincero – ou o que se tem por verdadeiro, a exemplo do próprio nome. Nesse sentido, a autoficção contemporânea evoluiu: a marca primeira da sua mudança, em Julián Fuks, que permite não confundir autoficção com autobiografia, parte da “prática patente da não identidade” (Cf. Lejeune); depois temos ainda parâmetros que permitem diferenciá-la de um romance autobiográfico, por exemplo.

Para Anna Faedrich (2015), em seu quadro intitulado “Contratos de leitura e princípios de cada gênero literário”, o “romance autobiográfico” e a “autoficção” se situam entre os dois grandes gêneros: a autobiografia e o romance. Ainda que ambos ocupem essa posição “entre gêneros”, o romance autobiográfico estaria mais atrelado ao “princípio da veracidade” e ao “pacto autobiográfico”, enquanto que a autoficção estaria mais propensa ao “princípio da invenção” e ao “pacto ficcional”. Conforme Faedrich:

---

<sup>106</sup> Cf. Arfuch, 2010, p. 127.

Alguns teóricos consideram ‘romance autobiográfico’ uma classificação obsoleta e preferem não diferenciá-la da autoficção. Há, contudo, uma diferença sutil entre ambas, que merece ser considerada. O pacto do romance autobiográfico é o fantasmático; o autor não tem a intenção de se revelar no texto e só o encontramos recorrendo à extratextualidade. Exemplo disso é *O Ateneu*, de Raul Pompeia (1996), cuja intenção é que o livro seja lido como romance. Na autoficção, um romance pode simular ser uma autobiografia ou camuflar, com ambiguidades, um relato autobiográfico sob a denominação de romance. (FAEDRICH, 2015, p. 47)

Se estamos a tratar de obras cujo peritexto<sup>107</sup> evidenciam o substantivo “romance”, parece muito mais apropriado que o autor abuse da liberdade referencial que o gênero permite. Mais que isso, a autoficção<sup>108</sup> brasileira – da qual podemos citar mais uma vez autores como Silviano Santiago, Ricardo Lísias, Cristovão Tezza –, não se limita à concepção doubrovskiana, pois, preza-se, como se vê em *A resistência* (2015), mais pela ambiguidade proposta pela narrativa do “eu” que pelo pacto onomástico. A dubiedade patente entre a vida empírica do autor e a vida ficcional se mantém, se comparada a Fuks (2011), mas enquanto em *Procura do romance* se tem a predominância da narrativa do “ele”, alternada apenas em dois capítulos com a primeira pessoa do discurso, nos quais aparece a autonomia do autor ficcional, em Fuks (2015) o narrador é também protagonista, pois, tem-se neste caso um romance por completo em primeira pessoa.

*A resistência*, cuja história é centrada na figura do irmão, compõe-se por quarenta e sete curtos capítulos que apresentam uma escrita íntima, no sentido mais pessoal e/ou familiar do termo, uma vez que experiência e memória são amplamente borradas no texto, fazendo confundir verdade e invenção a partir das inquietações do narrador-protagonista, um brasileiro com fortes ligações argentinas; inscreve-se, portanto, no quadro de obras voltadas para o ciclo de ditaduras latino-americanas, que ocorrem simultâneas ou sucessivamente – nesse caso, sobretudo, a ditadura argentina. Para tratar da história familiar, com a atenção especial sobre o irmão, o narrador passa pela história dos pais durante a ditadura civil-militar argentina a partir de 1976, período de terror em que houve a maior parte do sistemático roubo de bebês no país. Aqui se estabelece um elo com a obra anterior, pela menção às “Mães” e “Avós” da Praça de Maio, pelo mesmo protagonista presente em ambas as obras, por seu passado situado em Buenos Aires, pelos pais de nacionalidade argentina e pelas diferentes formas como a memória se manifesta numa espécie de palimpsesto nas duas narrativas. Nesse sentido, ao reler a história

<sup>107</sup> Conforme o sentido concebido por Gérard Genette (2009), a ser dissertado na seção 8.2.

<sup>108</sup> Se em Faedrich (2015), a autoficção se classifica como um conceito situado entre dois gêneros, por outra perspectiva, Eurídice Figueiredo (2010) apreende o termo como “um gênero que embaralha as categorias de autobiografia e ficção de maneira paradoxal ao juntar, numa mesma palavra, duas formas de escrita que, em princípio, deveriam se excluir” (FIGUEIREDO, 2010, p. 91).

e dar vazão à dimensão imaginativa de si, o escritor transforma questões pessoais em questões também políticas.

Poder-se-ia iniciar este tópico – abrindo aqui um parêntese – por uma perspectiva outra, ao trazer para um plano primeiro de análise elementos concernentes à memória e à história, seja dos pais do narrador seja da própria Argentina no seu período mais sombrio. Embora esta estratégia propiciasse uma melhor visualização dessas duas instâncias em Fuks (2011, 2015), ao estabelecer uma relação mais imediata das implicações substanciais decorrentes da memória e da história nos respectivos enredos com as possibilidades de sentido do todo em ambas as narrativas, talvez fosse mais questionável, por romper com uma certa linearidade de *A resistência*. Por isso, paralelamente à apresentação e análise deste romance, iniciamos com o “dispositivo”<sup>109</sup> da autoficção e com as diversas “resistências” implicadas no título, as quais atravessam toda a narrativa.

Uma chave para a leitura desse romance está na intertextualidade, do título, passando pelo elemento pré-textual ao texto em si. O procedimento é incisivo para a apreciação da obra, para que se possa tecer a devida problematização das resistências implícitas e explícitas na narrativa. Dito isto, evocamos com Julián Fuks, Ernesto Sabato, transcrito em epígrafe com o dizer: “Creo que hay que resistir: éste há sido mi lema. Pero hoy, cuántas vezes me he preguntado cómo encarnar esta palabra”. Esta citação diz respeito à narrativa de mesmo título – no original, *La resistencia* –, do escritor argentino mencionado, já traduzida e publicada no Brasil pela Companhia das Letras. Fuks parece absorver, com a obra de Sabato, sua reflexividade, seus autoquestionamentos e seu lema, pois crê-se na necessidade de resistir, conforme a afirmação categórica do narrador posta em epígrafe neste tópico.

Aproveitamos a menção ao título, para evocar outros iguais ou semelhantes publicados no Brasil recentemente. Em 2016, a historiadora Denise Rollemberg, publica pela editora Alameda o livro *Resistência: memória da ocupação nazista na França e na Itália*, enaltecendo os lugares de memória e como esses lugares são importantes para a sociedade; para a história; para que os traumas não sejam esquecidos; para que as marcas do terror, tatuadas nos corpos dos sobreviventes, não sejam apagadas; para que esses espaços e arquétipos se façam representativos de uma memória presente, de uma memória da resistência ao nazismo em países como França e Itália.

Outra importante obra é a narrativa pessoal da historiadora de arte Agnès Humbert, cuja edição brasileira, que data de 2008, intitula-se *Resistência: a história de uma mulher que*

---

<sup>109</sup> Ver “Autoficção como dispositivo: alterficções” (2017), ensaio de autoria de Evando Nascimento, professor da Universidade Federal de Juiz de Fora.

desafiou Hitler<sup>110</sup>, seu testemunho é narrado dia após dia em forma de diário, de 07 de junho de 1940 a 9 de junho de 1945; impedida de escrever enquanto esteve presa, conforme apresentação na orelha do livro, “ao ser libertada em 1945, dedicou-se a repassar os fatos para registrá-los ainda no calor dos acontecimentos” (Cf. Humbert, 2008). Percebe-se nesses títulos a recorrência do termo “resistência”, que se por algum tempo configurou-se uma palavra *démodé*, no atual contexto latino-americano é ressignificada, seja pelo enfrentamento às ditaduras civil-militares que assolaram países do Cone-Sul, pelas lutas políticas e pelos movimentos ativistas que protagonizam episódios e períodos importantes no Brasil e na América Latina, pela luta para não deixar-se sucumbir ante aos golpes parlamentares realizados, ciclicamente e assistidos e/ou apoiados pelos interesses norte-americanos, nos países cujas democracias se mostram frágeis, etc etc. Como se vê são vários os motivos das sociedades contemporâneas para se resgatar o lexema “resistência” e vesti-lo com uma nova roupagem semântica.

Em Julián Fuks, “a resistência” que dá nome à sua obra, paradoxalmente à sua singularidade constitutiva, se faz múltipla; enquanto na capa está expressa à margem de fotografias, na narrativa está ora imbricada na linguagem ora destoando fortemente da enunciação. Nas primeiras linhas da narrativa, ao mesmo tempo em que se anuncia o cerne da trama despontando seu fio condutor, evidencia-se um esforço em não ceder à história:

Meu irmão é adotado, mas não posso e não quero dizer que meu irmão é adotado. Se digo assim, se pronuncio essa frase que por muito tempo cuidei de silenciar, reduzo meu irmão a uma condição categórica, a uma atribuição essencial: meu irmão é algo, e esse algo é o que tantos tentam enxergar nele, esse algo são as marcas que insistimos em procurar, contra a vontade, em seus traços, em seus gestos, em seus atos. Meu irmão é adotado, mas não quero reforçar o estigma que a palavra evoca, o estigma que é a própria palavra convertida em caráter. Não quero aprofundar sua cicatriz e, se não quero, não posso dizer cicatriz (FUKS, 2015, p. 9).

O narrar parte do desejo do não-narrar. Há que contar sobre o irmão adotado, mas como o fazer sem que pese tanto o adjetivo “adotado”? O cuidado com as palavras revela a delicada ruptura do silêncio, este não-falar que por tanto tempo se fez resistência, ainda se faz presente na voz e na consciência do narrador, o caçula da família. Ao tratar da tentativa constante de identificar traços que possam parecer familiares no irmão, reifica o sujeito à condição de “algo”, o classifica como uma “categoria”. A resistência passa pelo “estigma que a palavra [adotado] evoca”, ou seja, a razão que faz com que o narrador sopesse o vocabulário; a resistência decorre do afeto, da empatia ao se colocar no lugar do outro, outro cuja condição psicológica é sabidamente ferida, em que a cicatriz – a marca do seu passado –, fragilizada, pode ser aberta a

<sup>110</sup> Título original: *Résistance* (1946).

qualquer momento gerando mais dor. E por falar em condição psicológica, não podemos tratar de resistência sem aludir ao seu sentido psicanalítico. Por que razão alguém não desejaria se pronunciar sobre sua vida familiar? Por que motivo alguém prefere se silenciar quando o assunto é o irmão adotado? Por que a necessidade de esquecer episódios específicos de sua infância? Sigmund Freud, no volume 16 de suas *Obras completas: Conferências introdutórias sobre psicanálise* (1916-1917), cunhou o conceito de “resistência”<sup>111</sup> para designar esses motivos relacionados a uma lembrança recalcada. Trata-se, de acordo com a nossa leitura, de uma espécie de trabalho psíquico de repressão, deflagrada pelo ego, que se “refugiou dentro da dúvida”<sup>112</sup> (FREUD, 1917, s/p.).

O narrador se mostra intrigado com o fato de que o irmão, inominado durante toda narrativa, soubera desde sempre que havia sido adotado. Sendo filho de psicanalistas, esta parece uma decisão consciente – guiada pelo pensamento winnicottiano<sup>113</sup> –, informar o menino de que suas raízes genéticas estão ligadas a outra família. Esta é uma dentre tantas dúvidas que o narrador-protagonista apresenta: “[...] como dizer algo dessa ordem a uma criança que mal domina as palavras mais simples, com que distância ou frialdade ditar mamãe, papai, nenê, adoção?” (FUKS, 2015, p. 14). A partir da concepção freudiana de resistência, é possível compreender com o narrador sua fonte de repressão, a censura que emana de suas dúvidas aponta especialmente para o seu irmão. O irmão cujo nome é camuflado, seja por uma estratégia ficcional em se prezar mais pelo “princípio da invenção” em relação ao “princípio da veracidade”, conforme Faedrich (2015), seja por se pesar mais a ética do narrador ao lidar com o outro, com um familiar. Desse modo, o termo “adotivo” torna-se quase que uma forma de se nomear esse irmão, no entanto, o livro, sendo esse suporte do romance – um artefato que não só traz informações extratextuais que, ressalta-se, constituem a obra, como também

---

<sup>111</sup> Cf. *Dicionário de psicanálise*: “al. *Widerstand*; esp. *resistencia*; fr. *résistance*; ing. *resistance*. Termo empregado em psicanálise para designar o conjunto das reações de um analisando cujas manifestações, no contexto do tratamento, criam obstáculos ao desenrolar da análise. No vocabulário freudiano, a palavra resistência aparece de acordo com três modalidades: [...] a utilização que Freud faz da palavra [na terceira modalidade, a interpretativa] é totalmente alheia ao contexto terapêutico. Assim, Freud interpreta como respostas defensivas (resistências) as oposições à psicanálise, sejam quais forem suas origens e suas razões explícitas” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 659).

<sup>112</sup> Cf. esse entendimento, na edição digitalizada consultada, que se encontra na “Teoria geral das neuroses”, mais especificamente na “Conferência XVII – O sentido dos sintomas”, volume 16 das *Obras completas* de Freud. Disponível em: < <http://notaterapia.com.br/2016/05/06/as-obras-completas-de-sigmund-freud-para-download-gratuito/> >. Acesso em 24/04/2019.

<sup>113</sup> A primeira referência ao psicanalista inglês Donald Woods Winnicott encontra-se no terceiro capítulo (p. 14). Depois retorna novamente no quadragésimo primeiro, capítulo dedicado a narrar uma conversa, possivelmente durante uma terapia familiar, em que Sebastián incerto se o analista, ou o pai, ou a mãe recordam a história do psicanalista inglês: “Winnicott [...] teve algo como um filho adotivo, um menino sob seus cuidados por algum tempo, um órfão refugiado de guerra que não se adaptara ao abrigo. [...] o menino faz da vida do casal um inferno. Passa os dias numa procura inconsciente dos pais perdidos, é o que ele interpreta, rejeita o carinho de quem o recebe, submete a provas constantes o novo ambiente” (FUKS, 2015, p. 119).

instrumentaliza o receptor para a leitura –, apresenta em sua dedicatória um nome: “A Emi, muito mais que o irmão possível.” Tratando-se de um romance, não pode ser também matéria de ficção o que se chama de elementos “pré-” e “pós-” textuais? Podemos partir do entendimento que sim, mas, voltaremos a essa discussão, com Gérard Genette, por razões funcionais do paratexto que acreditamos apoiar a autoficção; cabe aqui afirmar que, tendo indiciado um nome que corresponderia ao referente do personagem “irmão”, como se vê neste caso, é possível checar sua dimensão extratexto, a que culmina em mais interrogações acerca do “não-nome” do personagem, dúvidas, por exemplo, como se se trata de estratégia ficcional ou uma espécie de ética do ficcionista.

Valemo-nos do ensejo para retomar o recente e primoroso ensaio de Cristovão Tezza, “A ética da ficção” (2017), em que o escritor tece considerações pontuais acerca da ficção e da ética na prosa contemporânea. Para Tezza, o valor ético está presente no ofício do ficcionista já nos seus primeiros gestos rumo à escrita; por conseguinte, verbos como “oprimir”, “envolver”, “conduzir” são familiares aos escritores e decorrentes da relação do sujeito com a escrita; parafraseando Tezza, aquele que escreve resiste às palavras. Essas tais palavras que “oprimem” e geram “resistência” a quem, necessariamente, depende do vocabulário como ferramenta de trabalho, dizem respeito a uma censura proveniente da ética, é verdade, mas também vêm ao encontro de uma abordagem psicanalítica. Nesse sentido, “a escrita é inescapável, tentacular, insidiosa, onívora, onipresente. Uma vez nela, rompido o silêncio, não há mais saída” (TEZZA, 2017, p. 46). Por outro lado, “escrever é um processo insidioso de ocultação [...]” (p. 47), tanto pela linguagem quanto pelo próprio trabalho psíquico de repressão<sup>114</sup> sobre o que dizer, o que narrar. É nessa corda bamba que caminha Julián Fuks ao escrever *A resistência*, pois a memória e esse tipo de escrita autorreferente e deslizante também são atos de resistência, resistência, inclusive, tensionada pelo esquecimento e pelo não-esquecimento; uma resistência travada pelo próprio narrador ao falar do/pelo irmão adotado em solo argentino; adotado num contexto em que mulheres militantes (militantes como os pais do protagonista), eram presas grávidas e/ou engravidavam nos campos de concentração da ditadura videlista, e nessas condições davam à luz dentro das masmorras, tendo seus filhos roubados; este é o pano de fundo inquietante do

---

<sup>114</sup> O trabalho é árduo, mas é nessa ótica que Freud afirmou que “[...] ao revelar as resistências, ao assinalar o que está reprimido, conseguimos, com efeito, cumprir nossa tarefa – isto é, vencer as resistências, remover a repressão e transformar o material inconsciente em material consciente” (FREUD, 1917, p. 129). Não podemos deixar de observar a narrativa de Fuks, em alguma medida, como resultado de uma terapia, como forma de materializar resistências mais íntimas. Isso se mostra numa textualidade construída em fragmentos, decorrentes de uma luta do consciente com o inconsciente, uma tessitura que se faz nesse limiar, destecendo-se para depois tecer, como a estratégia utilizada em *Procura do romance*, em que parte do desnarrar para então narrar – para contrariar os versos de Autran Dourado: “Narrar é desnarrar, tecer é destecer”.

narrador que, ciente do irmão adotado na Argentina e trazido para o Brasil, falta-lhe respostas – “filho de quem?”<sup>115</sup>; pano de fundo (e plano primeiro da narrativa) de onde se emana resistências e sobre o qual se acentua, na configuração do texto, os traços autoficcionalis. Após este meandro, e acerca da alusão à autoficção, Tezza afirma que “[...] o modo como o escritor se aproxima do tema determina o gênero do seu texto [...]” (p. 59), por outro lado, “[...] é o grau de pressuposição de verdade que o autor assume [...]” (p. 65) que pode ser determinante.

Depois desse preâmbulo, retomamos o que dizíamos um pouco antes quando afirmamos que a censura que emana das dúvidas do protagonista diz respeito às suas resistências, mas que também apontam para o seu irmão. No quarto capítulo, Sebastián (antecipando agora o que só é anunciado nas últimas linhas do penúltimo capítulo, a aparição do nome do protagonista), inicia com a seguinte afirmação: “Que força tem o silêncio quando se estende muito além do incômodo imediato, muito além da mágoa” (FUKS, 2015, p. 15). Primeiro percebe-se um questionamento retórico no cerne da própria afirmação, que ele próprio vai responder posteriormente; depois, novamente, a evocação da resistência patente no silenciamento do irmão, uma resistência em aceitar a alcunha “adotivo” de sua condição de filho, a resistência em se relacionar numa situação de igualdade com Sebastián e sua irmã, e a própria recusa em tratar do tema “adoção” e outros assuntos correlatos; e, por último, para além do termo “recusa”, que também possui um viés psicanalítico, percebe-se não só nesse capítulo como por toda narrativa, à esteira de *Procura do romance*, a “repetição”<sup>116</sup>, que embora possa ser analisada por uma perspectiva de estilo (ou da estilística), trata-se também de um conceito freudiano atrelado ao trauma, a uma angústia notável ao voltar a afirmação “Que força tem o silêncio quando se estende muito além, eu me pergunto, muito além do incômodo imediato, e da mágoa, mas também muito além da culpa, e assim chego enfim a me responder” (p. 16). Nesse sentido, o que se repete é, em alguma medida, o próprio silêncio, e aqui se trata de um indício de culpa intrínseca a Sebastián, mesmo que na enunciação esteja se dirigindo ao irmão.

Não são poucos os indícios de que ele soube de fato esquecer, embora esquecer não seja a palavra exata – recalcar é a palavra que meus pais indicarão aqui, posso prever. Não são poucas as evidências de que ele passa

<sup>115</sup> Pergunta-se o protagonista: “meu irmão é filho dos meus pais. Estou entoando que meu irmão é filho e uma interrogação sempre me salta aos lábios: filho de quem?” (FUKS, 2015, p. 10).

<sup>116</sup> Conforme a descrição do termo “repetição, compulsão à”, conforme consta no *Dicionário de psicanálise*: “al. *Wiederholungszwang*; esp. *compulsión de repetición*; fr. *compulsion de répétition*; ing. *compulsion to repeat*; *repetition compulsion*. Ainda que só tenha desenvolvido todas as suas implicações teóricas em 1920, em *Mais além do princípio de prazer*, Sigmund Freud relacionou desde muito cedo as idéias de compulsão (*Zwang*) e repetição (*Wiederholung*) para dar conta de um processo inconsciente e, como tal, impossível de dominar, que obriga o sujeito a reproduzir sequências (atos, idéias, pensamentos ou sonhos) que, em sua origem, foram geradoras de sofrimento, e que conservaram esse caráter doloroso. A compulsão à repetição provém do campo pulsional, do qual possui o caráter de uma insistência *conservadora*” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 656; grifos dos autores).

longos períodos sem admitir sequer para si, sem aceitar ou reconhecer – dias ou meses, talvez anos, trancado em seu quarto sem que nada disso se apossasse dele, sem que retorne à sua mente tudo o que eu não quero e não posso dizer, tudo o que eu preciso dizer. E ele não precisa dizer para si? (FUKS, 2015, p. 15-16).

Decidido a não falar, a conviver com a resistência<sup>117</sup> em se aceitar como filho adotado, o irmão constrói um mecanismo de defesa para lidar com a tensão entre os conteúdos psíquicos relacionados a sua adoção e a opiniões e comentários alheios, mais que um mero silêncio, é no “recalque” que se encontra a explicação para tal comportamento, afirma Sebastián. Diante disso, pedimos licença mais uma vez para recorrermos ao *Dicionário de Psicanálise* (1998) para apoiarmos nossa leitura sobre questões tão íntimas, pois sua definição para o termo nos ajuda a compreender tanto o universo do irmão quanto o de Sebastián. Na percepção freudiana, “o recalque designa o processo que visa a manter no inconsciente todas as idéias e representações ligadas às pulsões e cuja realização, produtora de prazer, afetaria o equilíbrio do funcionamento psicológico do indivíduo, transformando-se em fonte de desprazer” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 647). Assim, o processo de recalque faz com que as “exigências pulsionais”, condutas e atitudes, migrem da consciência para o inconsciente, isso explica o porquê de Sebastián substituir a palavra “silêncio” por “recalque” ao rememorar o irmão.

Outro ponto a se destacar é a atribuição do conceito de recalque, no trecho citado, à leitura dos pais, antevendo qual seria o posicionamento deles. Para o narrador-protagonista, o olhar psicanalítico treinado dos pais, logo leriam, naquelas descrições, especificidades de um processo psíquico de defesa do sujeito. O desdobramento desse ponto recai sobre a primeira pista deixada pelo narrador de que a obra passaria por uma revisão familiar, ao menos dos pais.

No sexto capítulo, ao narrar sobre os “terrores noturnos” de quando dividiam o quarto na infância, continua a formular hipóteses sobre o silêncio e, agora também, sobre o medo do escuro que Sebastián e a irmã tinham, enquanto o irmão se mostrava resistente a tal temor:

Era eu que resistia a dormir de luz apagada, eu que levantava assustado no meio da noite, cruzava o corredor sombrio, me recolhia à cama dos meus pais. Por vezes, alta madrugada, também acolhíamos minha irmã na ampla cama de casal, e ali continuávamos dormindo, reunidos, apertados, quatro quintos da família confinados em tão poucos metros quadrados. Meu irmão permanecia à parte, entre seus próprios lençóis, e devia ser então mais profunda, se não a quietude que ele não temia, ao menos a solidão que o embalava. [...] Essa

---

<sup>117</sup> Mais adiante, o narrador descreve uma cena em que estão os quatro à mesa, com exceção apenas do irmão cuja ausência era debatida entre a família, questionavam-se da sua magreza, da sua obstinação em se manter distante: “Desde quando sua resistência ao convívio na mesa se transformara em rejeição à comida?” (FUKS, 2015, p. 72).

história poderia ser muito diferente se dela eu me lembrasse (FUKS, 2015, p. 20-21).

Se a relação da Literatura com a História, já aqui debatida, que se faz não só penetrante como também uma forma de resistência, com a Psicanálise não é diferente. Eneida Maria de Souza (2012), ao discorrer sobre a interseção entre a Literatura e a Psicanálise, segundo ela, “efetuada de forma magistral em Freud”, afirma que as noções de “propriedade autoral” e de “posse imaginária de ideias” fluem livremente nas diferentes formas de discurso, pois o cruzamento de ambas as áreas “obedece a um sistema de trocas, no qual os conceitos e imagens, próprios a cada discurso, são transportáveis de um domínio a outro” (SOUZA, 2012, p. 104). Essa reflexão ilumina a nossa abordagem em Julián Fuks à medida que o modo de agir dos familiares, a reclusão (in)voluntária do irmão e todo o campo simbólico concernente à história dessa família, às histórias partidas trazidas por lembranças incertas ou evocadas por um eco da memória dos pais (e, em alguns momentos notadamente de uma memória coletiva), são matérias ambivalentes em vários sentidos: i) transitam do real, do vivido, ao fictício, ao íntimo; ii) os sentimentos e a cosmo-vivência do irmão se somam às questões pessoais e ao modo de ver do narrador, enquanto membro dessa família, transformando em “propriedade autoral” e “posse imaginária de ideias” no seu fazer textual; iii) o irmão adotivo é reinserido num contexto social e histórico, é reconfigurado pelo protagonista no contexto familiar; iv) Sebastián analisa o que possivelmente o irmão sente, a forma como se vê e se situa no quadro da família, e ainda interpreta o modo como ele se porta nesse contexto, de modo que o conteúdo psíquico do irmão e dos pais (destes em menor medida), passam também a ser o seu. Por isso, ressalta-se com Souza (2012) que, “Retomar os conceitos psicanalíticos – e principalmente os de Freud – pelo olhar da literatura significa declarar fidelidade ao projeto teórico freudiano, pautado pela construção de conceitos operatórios retirados de sua experiência pessoal e da ficção” (SOUZA, 2012, p. 104).

Ademais, cabe frisar o último posicionamento de Sebastián, na citação anterior, em que afirma que “essa história”, a sua narrativa, seria outra se dela ele se lembrasse. Parece oportuno consolidar aqui, embora isso já tenha sido dito por outras palavras, a estreita relação que há entre essa sinceridade do narrador ante às incertezas do que se lembra – uma dubiedade que pode ser também compreendida como uma estratégia sincera para ganhar a simpatia dos seus leitores – e a autoficção.

Para Leonor Arfuch, autora de *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010):

Autoficção como relato de si que coloca armadilhas, brinca com as pistas referenciais, dilui os limites – com o romance, por exemplo – e, diferentemente da identidade narrativa de Ricoeur, pode incluir o trabalho da análise, cuja função é justamente a de perturbar essa identidade, alterar a história que o sujeito conta a si mesmo e a serena conformidade de autorreconhecimento (ARFUCH, 2010, p. 137).

Pode-se dizer que todos esses aspectos descritos por Arfuch em sua definição de autoficção estão plasmados na obra de Fuks (2015). O autor “brinca com as pistas referenciais”: o nome “Emi” na dedicatória; pais médicos psiquiatras (p. 36); a personagem sequestrada, Marta Brea (p. 78); e a terminação do próprio nome, “ián”, do autor empírico no seu protagonista, Sebastián. A diluição dos limites com o romance ao se produzir um relato tão pessoal a partir de estratégias romanescas. A análise do narrador sobre a temática (p. 95), sobre a própria escrita (p. 25) e sobre suas lembranças (p. 26). São nuances contemporâneas que caracterizam uma nova variação do fazer (auto)ficcional e da forma autoficção.

Ainda que Doubrovsky (2014), ao discorrer sobre a existência dessa prática, pareça fechar os olhos, em seu artigo, para esse tipo de narrativa produzida no contexto latino-americano, não há como desconsiderar as contribuições do crítico francês:

Cada escritor de hoje deve encontrar, ou antes, inventar sua própria escrita dessa nova percepção de si que é a nossa. De todo modo, reinventamos nossa vida quando a rememoramos. Os clássicos o faziam à sua maneira, em seu estilo. Os tempos mudaram. [...]. Há entretanto, uma continuidade nessa descontinuidade, pois, autobiografia ou autoficção, a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida (DOUBROVSKY, 2014, p. 123-124).

Isso vem ao encontro das autoficções brasileiras contemporâneas, que, como se nota, têm se apresentado com faces distintas, pois, ao mesmo tempo em que refletem a herança cultural de uma sociedade demasiadamente marcada pelo ato confessional ou pela simples necessidade de expor a si, também são capazes de apresentar narrativas esteticamente poderosas, bem como representar importantes episódios históricos por meio desse impulso do fazer literário pela autorrepresentação.

Assim, retornamos ao fragmento que abre esta seção – acessado primeiramente via Fuks (2017) –, o qual constitui a coletânea de ensaios intitulada *El concepto de ficción* ([1989]; 2014), de Juan José Saer. Trata-se de um esforço intelectual em lançar luz às complexas relações que circundam e problematizam o conceito de ficção, tal como sua convergência com outros textos não-ficcionais, a saber, biografia e autobiografia. Pode-se, ainda, ampliar os campos disciplinares pelos quais a ficção transita e com os quais ela se fortalece, como memória e história, presentes de forma pujante em Fuks (2011, 2015), obras cuja estrutura e materialidade

se colocam de modo muito particular. Para Saer, outro ponto a se destacar diz respeito à estreita relação entre verdade e ficção, pois, “[...] a verdade não é necessariamente o oposto da ficção e, quando optamos pela prática da ficção, não o fazemos com o objetivo obscuro de distorcer a verdade” (SAER, 2014, p. 10-11; tradução nossa)<sup>118</sup>. Por outro lado, não se trata também de compreender a ficção como uma espécie de “reinvindicação do que é falso” (p. 12; tradução nossa):

Mesmo aquelas ficções que incorporam o falso de forma deliberada – falsas fontes, falsas atribuições, confusão de dados históricos com dados imaginários, etc. – não o fazem para confundir o leitor, mas para sinalizar a dupla natureza da ficção, que mistura de maneira inevitável o empírico e o imaginário (SAER, 2014, p. 12; tradução nossa)<sup>119</sup>.

Aqui retomamos o questionamento da epígrafe: “Quanto do aprender a resistir não será aprender a perguntar-se?” O texto literário como um mecanismo filosófico para se olhar o mundo. Para o leitor lidar com o texto que tem a sua frente, uma autoficção: relato sincero ou pura ficção? Não seria essas verdades subjetivas uma espécie de mola propulsora para que se salte para as verdades históricas pinceladas no texto? Por outro lado, as verdades secretas do sujeito, seus demônios pessoais, seu compromisso com o real, são matérias suficientes para se produzir literatura na contemporaneidade? Que gênero é este, uma ficção autobiográfica ou um romance como diz o paratexto? Não seria *A resistência* uma narrativa (auto)terapêutica, mais ou menos à maneira freudiana, em que se descobre as resistências, nesse casos as próprias e alheias, para posteriormente removê-las e solucionar as repressões que lhe afligem? São questões críticas com as quais o leitor tem de lidar em Julián Fuks e que correspondem, em alguma medida, com o próximo tópico.

### 8.1. Pós-ficção e pós-memória: confluências de uma poética deslizando

A epígrafe primeira desta dissertação, a qual disponho aqui em nota<sup>120</sup> para facilitar sua releitura, compõe o ensaio “A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo”, de Julián Fuks (2017). Ela é síntese dos desdobramentos e das

<sup>118</sup> Cf. Saer (2014): “[...] la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad” (2014, p. 10-11).

<sup>119</sup> Cf. Saer : “Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado – fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etcétera –, lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario” (2014, p. 12).

<sup>120</sup> “Romance e testemunho do mundo se fundem ou se confundem como poucas outras vezes. O romance se faz um gênero híbrido, se aproxima do ensaio, da reportagem, da autobiografia, do relato historiográfico, dessas outras formas que já lhe pertenciam, mas assemelhando-se a elas como em nenhum outro tempo” (FUKS, 2017, p. 82).

confluências da ficção contemporânea, de um modo de pensar e de fazer literatura que busca um trato mais imediato com o real, com o vivenciado, representando de forma mais íntima que em outros tempos, experiências pessoais e afetivas, fazendo-se permear numa mesma intensidade por outros gêneros e outros discursos. Daí destaca-se o caráter híbrido desse tipo de narrativa e o jogo com as memórias/não-esquecimentos do autor que refletem diretamente na constituição da obra. Fuks (2015), expoente dessa tendência da literatura atual, se inscreve nesse quadro de escritores e obras que, para além das características já mencionadas, em que se mistura o teor íntimo do seu relato, a sua sinceridade, no constructo ficcional sobre o aspecto biográfico/factual da narrativa, firmando sobre esse território movediço as bases de sustentação da sua autoficção.

Com efeito, estabelece-se pontos de contato entre as reflexões de Fuks (2017) e Saer (2014). Saer aponta para um compromisso ético do escritor em elucidar uma situação complexa da realidade presente ou precedente à ficção. Com Fuks, tem-se a noção de pós-ficção, esse fenômeno literário que se nos apresenta hoje como resultado de uma ficção que, parece, não se sustentar mais, tão só por ela mesma, uma narrativa que se faz complexa ao misturar arte literária e denúncia, ao reler a história a partir de uma dimensão imaginativa de si, ao fazer com que o romance resgate histórias esquecidas e releia memórias mal lembradas, fazendo vir à tona verdades outras, a partir de um produto cultural. E, de acordo com Gasparini, “pode-se dizer que a autoficção é também o nome de uma mutação cultural” (2014, p. 214).

Segundo Julián Fuks (2017), a pós-ficção corresponde a narrativas – dentre as quais parece se enquadrar, em alguma medida, as dele – “em que o narrar avança sobre outros limites, o narrar testemunha, o narrar disserta, o narrar opina” (FUKS, 2017, p. 78). O narrar é contaminado por outros gêneros, por outros discursos, o narrar é resistente, insiste em voltar a questões não resolvidas no romance anterior.

Dois trechos revelam uma “relação de complementaridade”<sup>121</sup> de *A resistência e Procura do romance*, o primeiro quando afirma, no quinto capítulo, já ter situado uma obra na Argentina: “Escrevi um livro inteiro a partir da experiência de caminhar pelas ruas de Buenos Aires e observar o rosto das pessoas” (FUKS, 2015, p. 18). O segundo, no capítulo dezoito, quando se faz um intertexto com o apartamento descrito no livro anterior: “Procuro esse

---

<sup>121</sup> Esta noção, de Paulo Bungart Neto, presente no artigo “Dos porões da ditadura ao filtro da memória: literatura brasileira contemporânea – resistência e exílio”, foi usada para enaltecer o caráter complementar de *O crepúsculo do macho* (1981) sobre a narrativa *O que é isso, companheiro?* (1982), ambas de Fernando Gabeira. Segundo Bungart Neto (2014), “Somente nesta obra [*O crepúsculo do macho*] o leitor descobre que a fuga para a embaixada argentina, descrita no início de *O que é isso, companheiro?*, havia sido bem-sucedida, o que comprova a relação de complementaridade entre as duas narrativas” (BUNGART NETO, 2014, s/p.). Parece-nos cabível o emprego de tal expressão em Fuks (2011, 2015), por entendermos que um livro complementa o outro.

apartamento, o apartamento onde viveram meus pais” (FUKS, 2015, p .56). E ao encontrar, se dirige ao porteiro: “Procuro um casal que viveu aqui há muito tempo [...] com um bebê, ainda na década de 1970, e que tiveram que partir de súbito, o senhor entenderá por quê” (FUKS, 2015, p .56), se referindo aos pais e a seu irmão, na ocasião, recém adotado.

Se inicialmente o narrador já havia anunciado implicitamente que o livro seria lido pelos pais, só no capítulo quarenta e seis isso se torna explícito. Estão todos reunidos à mesa, descontraídos, pelo que consta, até que os irmãos saem, deixando Sebastián sozinho com os pais, quando “[...] o tom do encontro se faz mais grave” (FUKS, 2015, p. 134):

Na noite passada meus pais leram o livro que lhes enviei [...]. É claro que não podem fazer observações meramente literárias, ambos ressaltam como se quisesse se desculpar, durante toda leitura sentiram uma insólita duplicidade, sentiram-se partidos entre leitores e personagens, oscilaram ao infinito entre história e história. É estranho, minha mãe diz, você diz mãe e eu vejo meu rosto, você diz que eu digo e eu ouço minha voz, mas logo o rosto se transforma e a voz se distorce, logo não me identifico mais. Não sei se essa mulher sou eu, me sinto e não me sinto representada, não sei se esses pais somos nós (FUKS, 2015, p. 134-135).

Nesse fragmento é possível perceber os dizeres do escritor e do crítico. O narrador comenta como os pais se sentiram durante a leitura do livro: divididos entre “leitores e personagens”. Entendemos, com isso, a afirmação de Arfuch, de que a autoficção “[...] pode incluir o trabalho da análise, cuja função é justamente a de perturbar essa identidade, alterar a história que o sujeito conta a si mesmo” (ARFUCH, 2010, p. 137). A história de si, a história do(s) outro(s), todas são contadas da perspectiva do “eu”, pois, salvo o narrador-protagonista, os personagens falam, mas não têm voz. Um exemplo a se destacar é a mãe, cuja fala é filtrada, mediada – quiçá inventada – pelo discurso do narrador. Aliás, após a leitura do seu livro, os pais se sentem e não se sentem ali representados – “pacto ambíguo”. É só a partir dessa fala da mãe, na qual tece suas ponderações, que se situa o contexto a que o pai de Sebastián se dirige a ele, pela primeira vez anunciando o seu nome.

Dividido entre narrar memórias e reinventar<sup>122</sup> a própria história, em *A resistência*, o narrador encontra na autoficção uma forma de tornar manifesta sua indecisão, a exemplo da explícita dúvida em recuperar ou reinventar um passado, o dormir no quarto com o irmão, a batalha de almofadas contra a irmã, são relatos dubitáveis pelo narrador: “vejo ou invento essa imagem” (FUKS, 2015, p. 27). Acerca desses comentários do protagonista sobre sua própria narração, bem como sobre a contradição, no sentido da definição doubrovskiana de igualdade

---

<sup>122</sup> Conforme atesta Halbwachs (2006, p. 32), “a algumas lembranças reais se junta uma compacta massa de lembranças fictícias”.

entre autor, narrador e protagonista, vale assegurar a máxima de Jacques Lecarme ([1993], 2014): “O pacto autoficcional deve ser contraditório, diferentemente do pacto romanesco ou do pacto autobiográfico, que são por sua vez unívocos” (LECARME, 2014, p. 92).

Mais que ocupar os abismos das suas lembranças, Sebastián divide-se entre a memória dos pais e a história em fragmentos do regime militar argentino. O protagonista trabalha no espaço intervalar do “deslocamento entre lembrar o vivido e ‘lembrar’ narrações ou imagens alheias e mais remotas no tempo” (SARLO, 2007, p. 90). Trata-se, genericamente, de um princípio de anterioridade à escrita. E aqui recuperamos o conceito de pós-memória, debatido no quarto tópico deste trabalho, o qual para Beatriz Sarlo,

A palavra *pós-memória*, empregado por Hirsch e Young, no caso das vítimas do Holocausto (ou da ditadura argentina, já que se estendeu a esses fatos) descreve o caso dos filhos que reconstituem as experiências dos pais, apoiados na memória deles, mas não só nela. A pós-memória, que tem a memória em seu centro, seria a reconstituição memorialística da memória de fatos recentes não vividos pelo sujeito que os constitui [...].” (SARLO, 2007, p. 93; grifo da autora).

A escritura de Julián, conseqüentemente se Sebastián, como uma forma de registro sobre a experiência dos pais e a vida do irmão, pode ser abordada pela pós-memória, um conceito importante a se observar na obra de Fuks, como nos seguintes trechos da sua narrativa:

Pode um exílio ser herdado? Seríamos nós [Sebastián e a irmã], os pequenos, tão expatriados quanto nossos pais? Deveríamos nos considerar argentinos privados do nosso país, da nossa pátria? (FUKS, 2015, p. 19)

Calar para salvar o outro: calar e aniquilar-se. Talvez estivessem distraídos nessa noite, meus pais, mas a pergunta não lhes escapava. Colegas de todas as horas, companheiros de lutas diárias, por que desapareciam, por que calavam agora? (FUKS, 2015, p. 52).

No mundo em que meus pais viviam, a casa se fizera inóspita. [...] Foi numa manhã de outubro que meu pai encontrou o terror, ou o rastro do terror, instaurado em seu consultório. Bastou empurrar a porta arrombada para se deparar com um caos de papéis espalhados, objetos caídos, vidros quebrados, toda a comezinha cotidianidade convertida em inorgânica necrópole. Aquele consultório não fora apenas invadido e vasculhado, mas destruído com rigor militar, ou minuciosamente torturado para que denunciasse seu comparsa (FUKS, 2015, p. 53).

Marta Brea, desaparecida. [...] Era colega da minha mãe no hospital de Lanús, hospital de que tantos se orgulhavam, enclave da luta antimanicomial no país, realidade e símbolo dessa luta que as duas travavam com entusiasmo. [...] A última vez que minha mãe ouviu a sua voz, foi numa reunião do conselho diretivo [e minutos depois] seus gritos atravessando os corredores, varando as paredes, percutindo os tímpanos e a memória de quem ali aguardava sua volta. Correndo até a entrada do hospital, minha mãe ainda pôde testemunhar a brusquidão com que a empurravam e a enfiavam num carro sem placa, a

partida súbita e singular daquele carro se repetindo tantas vezes ante seus olhos (FUKS, 2015, p. 76).

Essa sequência de citações, estão assim postas para ilustrar como esse relato desenvolvido pelo que se chama de pós-memória está distribuído na narrativa. No primeiro trecho, percebe-se o questionamento de Sebastián sobre a implicação do exílio dos pais sobre a vida da irmã e a sua própria, haja vista que ambos nasceram no Brasil, logo após a adoção do irmão em solo argentino. Seria, então, Sebastián e a irmã, também exilados à sombra do exílio dos pais?

Na sequência, o narrador descreve um “calar” dos colegas e “companheiros de luta” de seus pais, um calar que não se equaciona num mero silêncio voluntário ou involuntário, mas um calar materializado pela ausência dos desaparecidos. Ressalta-se, dessa forma, a descrição de uma memória que não é a sua, mas do seus pais. É pela memória dos pais que o protagonista tem acesso a tais informações, sobre o círculo de amizade e de militância deles no contexto de terror da Argentina em 1976.

Cabe à terceira citação o diálogo, mais uma vez, com o conto “Casa tomada”, de Julio Cortázar, não apenas pela metáfora de um país tomado pelos militares durante a última ditadura argentina, mas pela sensação literal de ter o lar invadido e, nesse caso, não só sentido, mas vivido pelo pai, este que teve seu escritório arrombado e “destruído com rigor militar”, nas palavras do narrador. Uma intimidação a um militante, uma afronta e uma ameaça concreta, para que se delatasse o companheiro. Novamente trata-se de uma memória familiar e não do protagonista.

Por último o caso da personagem Marta Brea (também já apresentada na seção quatro da primeira parte), que o próprio narrador aponta como uma vítima do terrorismo de Estado – Martha María Brea. Em síntese, para focarmos na dimensão memorialística do episódio, para além da truculência e do terror, causado por agentes da ditadura, ao capturar e posteriormente assassinar uma profissional no seu ambiente de trabalho, interessa sublinhar que quem testemunhou esse fato – se de fato testemunhou – foi a mãe de Sebastián, portanto temos mais este último exemplo de pós-memória.

Assim, ter-se um narrador que tem esse cuidado ao rememorar a violência em que regimes totalitários afetaram diretamente seus familiares, cujo irmão pode ser, inclusive, fruto de roubo, de sequestro, romper o silêncio abissal entre um passado sombrio e os tempos atuais, faz-se importante insistir, implica num compromisso ético com os desaparecidos e, sobretudo, com o irmão e com os pais, por abordar traumas históricos que estão estritamente calcados na memória e no psicológico dos familiares. Neste ponto voltamos a Tezza (2017), quando

caminha para o fim de sua reflexão sobre a ética – de uma perspectiva mais do ficcionista que do crítico: “a ética da ficção é necessariamente uma ética fundada estritamente sobre minha relação com os outros, que serão a medida inescapável do que eu escrevo, mesmo que o meu objeto seja eu mesmo” (TEZZA, 2017, p. 70). É nesse sentido, igualmente, que a autoficção implica em questões éticas. A escrita de si, de modo geral, não se limita ao “eu” autorrepresentado, o seu guarda-chuva abriga também o “ele” (e, muitas vezes, o “tu”), seres reais que podem não se agradar do modo como são expostos e afetados.

## 8.2. A narrativa como resistência e o paratexto em Julián Fuks

“Resistência é um conceito originalmente ético, e não estético. O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia.”

(Alfredo Bosi)

“Quem é esse *eu* que escreve o livro? O *eu* narrador e o *eu* autor.”

(Jacques Fux)

No rasto dessa poética deslizante, a narrativa como resistência e o paratexto são substanciais às discussões aqui propostas, razão pela qual vimos entretecendo esses dois elementos, por assim dizer, por toda a análise. Trata-se de noções literárias completamente distintas, que já foram profundamente estudadas e que precedem os conceitos de pós-ficção e pós-memória. Portanto, com o objetivo de elucidar a leitura de *A resistência*, nessa seção, explanaremos separadamente, a começar pela narrativa como resistência.

Em *Literatura e resistência* (2002, p. 125), Alfredo Bosi afirma que o termo “resistência”, no âmbito da “cultura”, da “arte” e da “narrativa” surge em oposição, como forma de combate ao nazismo/facismo. Por outro lado, para estabelecermos um ponto de encontro entre autoficção e resistência, Eneida Maria de Souza (2011), entende que “A autoficção, pela sua defesa da narrativa a meio caminho entre o testemunho e a ficção, se declara uma narrativa pós-holocausto [...]” (SOUZA, 2011, p. 22), ainda que nesse período, esse tipo de narrativa, testemunhal por excelência, tivesse outra nomenclatura, afora autoficção. A ensaísta prossegue dizendo que, assim considera, “[...] por ter sido a narrativa do holocausto sempre pautada pela obediência às normas de fidelidade aos acontecimentos vividos [...]” (SOUZA, 2011, p. 22), mesmo que a tal “fidelidade aos acontecimentos” fosse um equívoco de época, citando como referência para essa sustentação Giorgio Agamben e Primo Levi. O que é importante observar aqui é que tal qual o posicionamento de Bosi, associando a “literatura de resistência” como

combativa ao nazifascismo e/ou “à memória dos narradores do imediato pós-guerra” (BOSI, 2002, p. 125), para Souza, a autoficção ainda não batizada como tal, cumpria um papel semelhante no mesmo período.

Para pensarmos com Bosi (2002) sobre o nosso objeto, “a idéia de resistência, quando conjugada à de narrativa, tem sido realizada de duas maneiras que não se excluem necessariamente: a) a resistência se dá como tema; b) a resistência se dá como processo inerente à escrita” (BOSI, 2002, p. 120). Em Fuks (2011) contempla-se essas duas formas. E aqui cabe lembrar que a palavra “resistência” (tão usual no vocabulário brasileiro nesse início de século) e seus múltiplos sentidos atravessam o romance, conseqüentemente, perpassam por toda nossa análise também. Sendo assim, por apresentarmos perspectivas e reflexões distintas sobre o termo, é possível que se repita por ângulos diferentes algumas colocações já apresentadas anteriormente.

Do ponto de vista do “tema”, se vê a resistência dos pais do narrador enquanto militantes contra a ditadura argentina; a resistência do irmão em se enquadrar como membro familiar, em se aceitar como filho adotivo, em se relacionar com os irmãos mais novos; a resistência do pai<sup>123</sup> em ter filhos; a literal resistência das Mães e Avós da Praça de Maio como representações reais e simbólicas, as mais abrangentes que o termo possa designar dentro da nação argentina; e, a resistência do narrador em falar sobre o irmão e sobre os pais.

Como “processo inerente à escrita”, a resistência transborda a sua significação, de modo que se percebe “pela indefinição e pela dúvida” (SOUZA, 2011, p. 23) do narrador sobre o que se escreve, transformando a narrativa em momentos de reflexão acerca das problemáticas que circundam o tema e do fazer literário em si; a resistência inerente à escrita em Fuks, em concordância com Bosi (2002, p. 130), é “atravessada pela tensão crítica” do sujeito (nesse caso, do narrador-protagonista) com o mundo; nota-se também uma resistência expressa no texto a partir da ética constitutiva da prosa, da relação estabelecida entre aquele que narra e as pessoas envolvidas na sua escritura; e, no impasse entre ser fiel às experiências, às memórias e o ímpeto ficcional, ou, que seja entre a matéria biográfica da sua escrita e o trabalho minucioso com a linguagem, característico em Julián Fuks, com efeito, no espaço entre resistência e ética sobressalta a dimensão estética da narrativa (seja pela sonoridade das sentenças, pelo ritmo preestabelecido às palavras ou pela erudição do narrador refletida no seu vocabulário textual),

---

<sup>123</sup> “Meu pai nunca me quis, nunca quis ter nenhum de seus filhos. [...] Como pode querer engendrar uma vida aquele cujo tempo o terror interdita, aquele que desconfia da mera iminência de um dia novo, de qualquer porvir, aquele que a cada noite sente, prenunciada nos calafrios, a fragilidade própria do corpo, a fugacidade provável da vida?” (FUKS, 2015, p. 41).

contrariando, por fim, a máxima bosiana em epígrafe, na qual afirma que resistência é um conceito ético e não estético.

Assim, para Alfredo Bosi,

A escrita resistente não resgata apenas o que foi dito uma só vez no passado distante e que, não raro, foi ouvido por uma única testemunha [...]. Também o que é calado no curso da conversação banal, por medo, angústia ou pudor, soará no monólogo narrativo, no diálogo dramático. E aqui, são os valores mais autênticos e mais sofridos que abrem caminho e conseguem aflorar à superfície do texto ficcional (BOSI, 2002, p. 135).

O excerto reafirma nuances de resistência de que já tratamos, porém, agora da perspectiva estrita da escrita. Experiências íntimas do que foi dito, vivido e, sobretudo, silenciado<sup>124</sup> por força própria ou alheia, é tensionado na escrita. Apesar de toda tensão (ou por causa dela), a narrativa como resistência em Julián Fuks, é modular, ensaística e fragmentária:

Sei que escrevo o meu fracasso. Não sei bem o que escrevo. Vacilo entre um apego incompreensível à realidade – ou aos esparsos despojos de mundo que costumamos chamar de realidade – e uma inexorável disposição fabular, um truque alternativo, a vontade forjar sentidos que a vida se recusa a dar. Queria falar do meu irmão, do irmão que emergisse das palavras mesmo que não fosse o irmão real, e, no entanto, resisto a essa proposta a cada página, fujo enquanto posso para a história dos meus pais (FUKS, 2015, p. 95).

Ainda que a consciência fosse, de fato, a do fracasso, a “desistência” soaria, conforme assegura Bosi (2002), o “antônimo de resistência”. A resistência, aqui, transcende o tema, é uma resistência tensionada pela angústia da escrita, é, paradoxalmente, a exposição do melindre em expor ou não expor o irmão. Daí o “[...] pacto ambíguo no lugar do ficcional” (FUKS, 2017, p. 83). Esse “pacto ambíguo” tem relação com o caráter dúbio da narrativa, é e não é real, de maneira que a verdade subjetiva tem seu peso fortemente arraigado na ficção. O eu ficcionalizado reflete sobre a veracidade do seu próprio discurso. Isso se torna possível ao reconhecer o próprio constructo ficcional sobre o vivenciado e, em larga escala, ao revelar a consciência dubitável sobre o que se diz, fazendo sobressair o caráter autorreflexivo da narrativa ao nos propor um “pacto de sinceridade”, quer seja de suas “improváveis reminiscências convictas”, quer seja no uso do próprio imaginário para preencher eventuais vazios. Logo, ao invés de falsear, se expõe a dúvida e se esboça um ensaio.

Ao inscrever-se sob o signo do precário e do inacabado, a forma ensaística ajusta-se à escrita que joga com os intervalos e lapsos da memória, permitindo

---

<sup>124</sup> “Há muitas coisas que não quero voltar a perguntar, que prefiro evocar de palavras guardadas na obscuridade da memória, palavras que já esqueci mas que minha mente cuidou de transformar em vagas noções” (FUKS, 2015, p. 90).

o movimento de idas e vindas [...]. Nesse espaço intermediário entre a ficção e a teoria, o sujeito se envolve nas malhas da enunciação e se ficcionaliza, distanciando-se da imagem redutora do autor empírico (SOUZA, 2012, p. 23).

Enquanto Sebastián resiste em falar do irmão, persiste na narrativa rememorando a história dos pais, teorizando nos espaços lacunares. Todavia, nos interessa intuir não só as possíveis respostas que o autor ficcionalizado dá aos problemas desse tempo, questionando suas vinculações com a história e as culturas que o permeia, como também tentar compreender como o “eu” é teorizado no texto.

No que diz respeito à escrita fragmentada, ou composta por fragmentos, talvez, o exemplo mais visível durante a leitura, até mesmo quando se folheia o livro, é um breve comunicado (p. 91) assinado pelas Mães-Avós da Praça de Maio, clamando pelo paradeiro dos filhos e netos, retirado de um jornal clandestino que circulava entre os exilados no Brasil. Embora o narrador conte com certos detalhes o episódio em que os pais teriam lido o jornal, numa manhã de domingo de 1978, ele faz questão de afirmar e reafirmar, neste capítulo, que ele não leu o jornal e que o que ele sabe dessa manhã é fruto de sua imaginação. Dois aspectos importantes no fragmento em questão, sem entrar no mérito do factual-ficcional: o texto é redigido com fonte diferente, em itálico, para soar propositadamente uma “colagem” e parecer uma “notícia” realmente retirada de jornal, assim, configura-se num fragmento da escrita; o segundo aspecto sobre a descrição do comunicado e da tal manhã, recai sobre a noção de pós-memória.

Aproveito essa reflexão, em que mencionamos sequestro e desaparecimento de pessoas, para abrir um parêntese, antes de adentrarmos na leitura do paratexto. No ano que se publicou *A resistência*<sup>125</sup> no Brasil, a jornalista Marta Dillon publicara na Argentina o livro *Aparecida* (2015), por enquanto apresentado aos brasileiros apenas pelo ensaio de Diana Klinger (2018), ou por resenhas no idioma da jornalista-escritora. Segundo a ensaísta, trata-se de “uma mistura de autobiografia, crônica, testemunho, diário íntimo e romance” (KLINGER, 2018, p. 36). A obra relata o aparecimento dos restos mortais de Marta Angélica Taboada, mãe da escritora, desaparecida pela ditadura militar argentina em 1976, a que Klinger denominou por “inclassificável”,

(...) sobretudo pelo modo como a narradora tenta compor uma história de si mesma a partir da reunião dos fragmentos dispersos compostos de lembranças próprias, falas alheias e dados obtidos nas pesquisas, fragmentos estes dos quais as partes do corpo “aparecido” da mãe se tornam quase uma alegoria, pois na própria impossibilidade de reconstruí-lo em sua totalidade se revela

<sup>125</sup> Romance que se narra sobre o “irmão, sobre dores e vivências de infância, mas também sobre perseguição e resistência, sobre terror, tortura e desaparecimentos” (FUKS, 2015, p. 57-58).

também o que há no “eu” de incompleto, de fragmentário e de impessoal (KLINGER, 2018, p. 43).

Os “fragmentos dispersos”, tal qual em Julián Fuks, revelam o teor dessa literatura latino-americana produzida a partir da mescla de diversos gêneros, a textualidade contaminada por outros discursos e por outros campos disciplinares. A esse movimento Silviano Santiago chamou de “contaminação”<sup>126</sup>. A incompletude do “eu” em Sebastián, pelo trauma, por sua relação com a dor existencial do irmão, bem como os “cacos”<sup>127</sup> desse sentimento mais profundo, são postos em certa ordem no texto.

As questões que conduzem para a problemática do referencial, em Julián Fuks, resumem-se basicamente ao nome do protagonista e aos elementos paratextuais. Um mesmo personagem se repetir em dois romances, com características semelhantes (o nome “Sebastián”, ser filho de argentinos e escritor nas duas obras), parece ser bastante significativo. Durante a leitura já havíamos pontuado isso como um importante aspecto. Posteriormente, a esse respeito, vimos com Umberto Eco, em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), que é mesmo preciso levar a sério os personagens de ficção, pois, “[...] podem produzir um tipo incomum de intertextualidade: uma personagem de determinada obra ficcional pode aparecer em outra obra ficcional e, assim, atuar como um sinal de veracidade” (ECO, 1994, p. 132). Como aqui a discussão não se pauta sobre a ficção convencional, e sim sobre a autoficção, é preciso ir mais além, e aí entramos nos *Paratextos editoriais* (2009), de Gérard Genette, para compreendermos a partir do plano dos “epitextos”, a aproximação existente entre Julián e Sebastián.

Um elemento de paratexto, para Genette, “consiste numa mensagem materializada [...] no entorno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou o prefácio, e, às vezes, inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulo ou certas notas” (GENETTE, 2009, p. 12). Em sua definição, os elementos pré-/pós-textuais, no mesmo volume da narrativa, são denominados de “peritexto”. Trata-se dos elementos textuais periféricos que transformam o texto principal em um livro. Segundo o autor, “paratexto = peritexto + epitexto” (p. 12).

Pode-se mencionar o título de Fuks como um exemplo de peritexto. *A resistência*, à margem de fotografias, se encontra no centro da capa, o que parece corresponder à centralidade

---

<sup>126</sup> “Com a exclusão da matéria que constitui o meramente confessional, o texto híbrido, constituído pela contaminação da autobiografia pela ficção – e da ficção pela autobiografia –, marca a inserção do tosco e requintado material subjetivo meu na tradição literária ocidental e indicia a relativização por esta de seu anárquico potencial criativo” (SANTIAGO, 2008, p. 174).

<sup>127</sup> “Esse desconforto justifica a resistência do sujeito em relatar experiências, que, no lugar de recompô-lo, o recortam, como na restauração de um vaso quebrado: a marca dos remendos dos cacos permanece, reforçando a fragmentação” (SOUZA, 2012, p. 26). Note-se que a metáfora do vaso, evocada por Eneida, faz-se conveniente ao explicitar sobre a relutância do narrador em interpretar e/ou reelaborar a memória ao falar de suas vivências.

das múltiplas resistências na narrativa por um lado, e às resistências secundárias por outro. Leia-se múltiplas por tratar de um termo vário, para além do conceito psicanalítico, da significação do termo no campo histórico-político, para além da resistência enquanto tema e enquanto processo de escrita. Assim também se apresenta a figura do autor empírico, Julián Fuks, à margem de fotografias mais ou menos no centro da capa, fotografias essas que representam frações das histórias familiares e metaforizam uma narrativa em fragmentos.

Os “epitextos” autorais, por sua vez, nas palavras de Genette, “entrevistas e confidências, pelas quais sempre se pode livrar-se, mais ou menos da responsabilidade negativa do gênero: ‘Não foi exatamente isso que eu disse’, ou: ‘Eram afirmações feitas de improviso’”. (GENETTE, 2009, p. 16). São categorias denominadas “oficiosas”, enquanto que os peritextos, sob responsabilidade exclusiva do autor e/ou do editor, são “oficiais”. Destarte, as entrevistas concedidas por Fuks publicamente configuram como elemento paratextual, um epitexto, subordinado à narrativa, um elemento que influencia diretamente na propagação e na leitura da obra.

Em entrevista exclusiva à revista de literatura e arte *Diversos Afins*, em janeiro de 2016, entre os pontos tocados sobre a construção do romance, pergunta-se ao escritor sobre a reaparição do personagem Sebastián de *Procura do romance*, em *A resistência*: “Quem é Sebastián? Um *alter ego*, uma encarnação de sentimentos? O quanto de Julián há em Sebastián?” (*DIVERSOS AFINS*, 2016). Em resposta, diz Julián Fuks:

Não é disparatado dizer que se trata de um *alter ego*, o protagonista autoficcional por excelência ainda que não carregue meu nome, mas essas classificações não me parecem muito necessárias. Sebastián foi o personagem que construí minuciosamente, rigorosamente, em “Procura do romance”; ali Sebastián era figura incontornável, onipresente. Quando me pus a escrever “A resistência”, por um longo tempo não me dei conta de que o narrador era ele, pensava um narrador sem nome como todos os outros personagens importantes – ou pensava, por um longo tempo, confesso, que o narrador era eu. Foi só no final do livro que me dei conta da evidência, percebi que aquela voz não podia ser a minha, que escrever distorcia o que eu tinha a dizer, como sempre distorce tudo. Vi que aquele só podia ser um livro que Sebastián encontraria mais tarde, o romance com que se depararia quando já não estivesse tão obcecado com sua procura. Ou brinco, claro, ao falar dessas coisas todas (*DIVERSOS AFINS*, 2016).

O autor, na figura do crítico, assume mais que um *alter ego*, Sebastián como “um protagonista autoficcional por excelência”. Sua despreocupação com “classificações” reflete a consciência de que a autoficção não se prende a questões onomásticas. Tanto é verdade que se houvesse um pacto de referencialidade nas obras de Fuks, estaríamos a tratar de outros aspectos que não o nome. Valemo-nos, assim, desse epitexto, para dizer que, tal qual nas fotografias da

capa, Julián está transversalmente à margem da sua narrativa, de qualquer modo, sempre próximo do seu narrador-protagonista.

Genette chama de “factual” o paratexto que “[...] acrescenta algum comentário ao texto e tem peso em sua recepção” (GENETTE, 2009, p. 14), é o caso por exemplo em Fuks, da dedicatória<sup>128</sup> a Emi, seu irmão de fato e no texto o irmão inominado.

Um elemento de paratexto pode comunicar uma mera *informação*, por exemplo o nome do autor ou a data de publicação, pode dar a conhecer uma *intenção* ou uma *interpretação* autoral e/ou editorial: é a função essencial da maioria dos prefácios, é também a da indicação genérica em certas capas ou páginas de rosto: *romance* não significa ‘este livro é um romance’, asserção definitiva que praticamente não está em poder de ninguém, mas antes ‘Queiram considerar este livro como um romance’ (GENETTE, 2009, p. 17; grifos do autor).

Para caminharmos para as últimas considerações, a classificação paratextual “romance” não engessa a obra como um romance, tomando o termo no seu sentido literário mais convencional. Uma autoficção pode se impor ao/no romance fazendo resistência às velhas formas romanescas do século XIX e meados do século XX. Supõe-se, pelos indícios textuais apontados até aqui, e agora pelo posicionamento do autor no epitexto, que *A resistência* é o romance encontrado, a ficção que Sebastián almejava alcançar na obra anterior, isto é, a “complementaridade” de *Procura do romance*. Dito isso, a autoficção apresenta a sua identidade e suas demais propriedades intrínsecas a partir dos desdobramentos em outras sugestões disciplinares de conceito, de gênero, de texto e de crítica literária, a exemplo da pós-ficção e da pós-memória a que se manifestam dentre os diversos níveis de sua composição, sintomatizando um esgotamento dos tradicionais modos do fazer literário. Esse tipo de literatura, como um fenômeno da contemporaneidade que se revela muitas vezes indisciplinar e de enorme complexidade epistemológica, impõe a emergência de abordagens teórico-críticas que correspondam às demandas e às complexidades de sua temporalidade.

---

<sup>128</sup> “Certos elementos comportam até a potência que os lógicos chamam *performativa*, isto é, o poder de cumprir o que descrevem (‘Abro a sessão’): é o caso das dedicatórias. É evidente que dedicar um livro a Fulano não é mais do que imprimir ou escrever, numa de suas páginas, uma fórmula do tipo: ‘A Fulano’. Caso-limite da eficácia paratextual, pois basta dizer para fazer. Todavia, já há muito disso na imposição de um título ou na escolha de um pseudônimo, ações miméticas de todo tipo de poder de criação” (GENETTE, 2009, p. 17; grifo do autor).

## CONSIDERAÇÕES ÚLTIMAS

“Lembre-se de desconfiar.”

(Stendhal *apud* Enrique Vila-Matas)

De carona com as mutações tecnológicas, científicas e culturais, com a reorganização do mundo em outros moldes, em que os limites do que se empreende por público e por privado se esvai, borrando-se suas fronteiras, se situa a problematização da autonomia da literatura do século XXI. Espelhada pela cultura contemporânea, a literatura como prática de expressão, como metáfora da história e da nação (latino-americana), como mecanismo de testemunho e de denúncia ou apenas como um artefato artístico por si só, se faz marcada, nos interstícios de sua textualidade interfronteiriça, pela demasiada exposição do sujeito deste tempo e deste lugar. Somado à temporalidade presente da América Latina, em que no fulcro de suas narrativas expõem aspectos que culminam sobremaneira no âmbito social, histórico, político e cultural, os dilemas da subjetividade são potencialmente avivados nos textos em circulação. Acerca dessas proposições, propõe-se os últimos apontamentos a partir de *La intimidación pública* (2018), de Beatriz Sarlo e *Aquí América Latina* (2013), de Josefina Ludmer, à guisa de uma crítica “especulativa”.

Para além da tendência da “intimidade pública”, fortalecida por uma enorme exposição midiática, sobretudo, a partir dos anos 2000, com *reality shows* e outros programas de TV, e, na sequência, pelo crescente alcance de espectadores que atingiu o Youtube, em especial canais preenchidos por conteúdos autorreferenciais, alimentando cada vez mais um desejo coletivo pela vida alheia, Sarlo chama a atenção para a “sociedade escandalosa”. Trata-se de uma sociedade que se retroalimenta pela repetição ininterrupta do escândalo no contexto privado ou público, em que de um lado atores sociais obtêm fama breve e repentina por protagonizar episódios políticos, culturais, entre outros, e, por outro, “Consumidores anônimos do escândalo colaboram subindo ao palco, através de comentários escritos na web e ingenuidades ou invenções em redes sociais” (SARLO, 2018, p. 51-52; tradução nossa)<sup>129</sup>. Na ótica da crítica, trata-se de um tempo no qual surge uma nova espécie de famosos, não mais por seus méritos, agora pela proliferação de conteúdos pouco significativos: “são famosos porque são famosos, porque falam de outras celebridades” (p. 158; tradução nossa)<sup>130</sup>.

---

<sup>129</sup> “Consumidores anónimos del escándalo colaboran subiéndose a escena, a través de comentarios escritos en la web y de ingeniosidades o invenctivas en las redes sociales” (SARLO, 2018, p. 51-52).

<sup>130</sup> “[...] son famosos porque son famosos, porque hablan sobre otros famosos” (p. 158).

A literatura, imersa nessa cultura, não poderia tirar de pauta tais questões. Quando produções autoficcionais se propagam pelo território latino-americano, sobretudo no espaço brasileiro, trazendo novamente para a centralidade da narrativa e do debate crítico a figura do autor, não apenas por atribuir aos personagens, ora nomes e características iguais/semelhantes ao do próprio autor e de pessoas que o rodeiam, ora colocando um outro de si no espelho narrativo, embaralhando classificações preconcebidas de referencialidade, mas, especialmente, por sua maior exposição pública em feiras literárias, em entrevistas a revistas especializadas e à imprensa de modo geral. O ofício de escritor, com suas venturas e percalços no fazer literário, também passam a tematizar e fazer parte do processo de escrita na autoficção, expandindo a produção metaliterária. Para Beatriz Sarlo, “As ligações entre as novas tecnologias, os novos gêneros literários e jornalísticos e as formas de leitura que, por sua vez, definem setores do público são sólidas” (SARLO, 2018, p. 159; tradução nossa)<sup>131</sup>. Dessa relação incorre-se no atendimento pelo mercado editorial a um público adepto a uma nova forma de leitura, mais coloquial e fragmentada. Daí depreende-se certa instabilidade pela qual passou a autoficção brasileira contemporânea, com Silviano Santiago, Michel Laub, Ricardo Lísias, dentre outros que ou suspeitavam da concepção dourovkiana ou pouco acreditavam em seu estatuto como gênero. Além da própria autocrítica dos escritores que a escreviam, o gênero permanece, tendo sobrevivido a severas críticas a despeito de um constructo facilmente narrável e de uma demanda significativa do mercado, o qual, em tese, visa a atender um público adepto às leituras moldadas pelo formato que as redes sociais permitem (linguagem simples, vocabulário alinhado com o local de onde se emite e com a cultura do momento, etc.).

Josefina Ludmer (2013) já havia alertado para tais questões quando escreveu sobre “Literaturas pós-autônomas”, referindo-se a muitos textos tidos como literários e publicados a partir dos anos 2000, que “[...] não são lidos como literatura porque aplicam à literatura uma drástica operação de esvaziamento; o sentido (ou o autor, ou a escrita) fica sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade [...], são ficção e realidade” (LUDMER, 2013, p. 128). Tais textualidades seriam representativas do esgotamento da “autonomia literária” e, ao encontro do que viria a dizer mais tarde sua conterrânea, Beatriz Sarlo, Ludmer afirma que “Esse fim de ciclo implica novas condições de produção e circulação do livro, que modificam os modos de ler” (p. 128), ou poderíamos dizer, inclusive, que os modos de ler modificam os modos de produção – são as chamadas escritas “pós-autônomas”. Apesar de incluir-se nesse contexto cultural, de uma imaginação calcada na realidade, a literatura do premiado Julián Fuks (2011,

---

<sup>131</sup> “Son sólidos los nexos entre las nuevas tecnologías, los nuevos géneros literarios y periodísticos y las formas de lectura que, a su vez, definen sectores de público” (SARLO, 2018, p. 159).

2015) apresenta-se destoante das especificidades mencionadas, pois sua composição não foge à densidade de que se espera de uma boa literatura. Vale lembrar que os dois últimos romances do escritor foram finalistas de importantes prêmios literários, com destaque para *A resistência*, contemplado com o primeiro lugar na categoria romance e como livro do ano, pelo quinquagésimo oitavo Prêmio Jabuti, em novembro de 2016; foi finalista do Prêmio São Paulo de Literatura; segundo lugar no Prêmio Oceanos, troféu literário promovido pelo Itaú Cultural, cuja matéria sobre a cerimônia foi publicada na *Folha de S. Paulo*, em 6 dez de 2016; e, vencedor do “Prêmio Literário José Saramago 2017”, promovido pela fundação José Saramago. Isso sem mencionar as recentes traduções da obra para outros idiomas. Embora a obtenção de um prêmio literário possa ser amplamente questionável, por perspectivas da crítica, a literatura de Fuks, por tudo que apresentamos até aqui, parece fazer jus ao mérito.

Em *Aqui América Latina*, Ludmer exprime uma nova forma de conceber a literatura do tempo presente, por se colocar enquanto discurso crítico, partindo do embaralhamento dos gêneros ensaio, diário e lampejos de teoria, sendo coerente, no seu papel de crítica, com a textualidade literária a que propõe como “ficção especulativa”, uma literatura advinda da imaginação pública, que “Não pretende ser verdadeira ou falsa” (2013, p. 8), um “gênero moderno global” que produz o que ela chama de “realidadeficção”:

Esses textos diaspóricos não só atravessam a fronteira da “literatura”, mas também da “ficção”, permanecendo fora-e-dentro das duas fronteiras. Isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade, daí não poderem ser lidas como mero realismo, em relações referenciais ou de verossimilhança. Assumem a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica do diário pessoal e até mesmo da etnografia (em muitos casos com algum gênero literário inserido em seu interior, como por exemplo, o romance policial ou a ficção científica) (LUDMER, 2013, p. 129).

Esse modo próprio de olhar para a escrita literária, a partir de uma territorialidade e de uma temporalidade que a comporta, desponta como uma proposta de crítica possível para a dimensão híbrida das narrativas latino-americanas, a exemplo das obras aqui agenciadas de Julián Fuks. A autoficção e a “ficção especulativa” de Ludmer são categorias que se expandem, que se reformulam, que se insurgem, quando necessário, por meio de certa desobediência às epistemologias que as postulam. Assim sendo, são simultaneamente formas de ser e de se fazer literatura, uma espécie de *modus operandi* da ficção contemporânea em que “o segredo, a intimidade e a memória se tornam públicos” (LUDMER, 2013, p. 9).

As literaturas pós-autônomas do presente sairiam da “literatura, atravessariam a fronteira e entrariam em um meio (uma matéria) real-virtual, sem exterior, que é a imaginação pública; em tudo o que se produz e circula e nos invade e

é social e privado e público e real. [...] Entraria na fábrica de realidade, que é a imaginação pública, para narrar algumas histórias cotidianas em alguma ilha urbana latino-americana. A fim de imaginar identidades de sujeitos que se definem fora e dentro de certos territórios (LUDMER, 2013, p. 133).

Um diálogo mais profícuo da relação entre “literaturas pós-autônomas” e autoficção se dará oportunamente em projetos futuros, quando será possível explorar, com mais tempo, o cruzamento dos conceitos advindos da pós-autonomia da literatura em Ludmer, a saber, “ficção especulativa”, “realidadeficção” e “abstratosconcretos” com o repertório teórico-crítico do campo autoficcional. Cabe expor aqui apenas algumas expressões pontuais dessa categoria cunhada pela crítica, a partir da citação acima, que parecem confluir com o espaço do romance contemporâneo e, em alguma medida, com a poética deslizante de Julián Fuks: “em tudo o que se produz e circula e nos invade e é social e privado e público e real”. Como se vê nas palavras da especuladora argentina, tudo que nos invade plasma-se numa coisa só, tanto é que ela faz questão de tornar isso representativo na própria linguagem, pois, no lugar das vírgulas, que poderiam distinguir uma coisa da outra, ou poderiam separar palavras que são essencialmente opostas como “público” e “privado”, por exemplo, realçando a forma como o sujeito deste tempo é contaminado e como essa contaminação se reproduz no seu trabalho. Outros aspectos que particularizam esse olhar crítico dizem respeito a um modo de olhar para as produções literárias da América Latina, como textos, na sua maioria, que retratam de certa forma alguma “ilha urbana latino-americana” e sujeitos interfronteiriços, “sujeitos que se definem fora e dentro de certos territórios”. Daí depreende-se o objetivo da especulação, que “também é um gênero literário” (p. 8), qual seja, “a procura de algumas palavras e formas, modos de significar e regimes de sentido, que nos permitam ver como funciona a fábrica de realidade para poder encontrar seu avesso” (LUDMER, 2013, p. 10).

Dito isso, interessa-nos olhar a autoficção como um gênero espectral<sup>132</sup>, sobretudo, a partir da discussão que faz Leonor Arfuch (2010) no que diz respeito ao que denomina de “espaço autobiográfico” e de “espaço biográfico”, respectivamente: a impossibilidade de distinguir claramente formas “auto” e “heterodiegéticas”, como autobiografia, romance e romance autobiográfico; e, a confluência de múltiplas formas, gêneros que narrativizam vidas públicas e privadas. Nessa esteira de pensamento, Arfuch deixa claro que “ao falar de *espaço biográfico*, embora muitas de suas formas sejam consensualmente autobiográficas ou, pelo menos, autorreferentes, o fazemos [...] por uma decisão epistemológica que [...] parte da não

---

<sup>132</sup> Um gênero cuja essência foi herdada da modernidade e estendida retrospectivamente até *As Confissões* (1782-1789), de Jean-Jacques Rousseau, em que a narrativa já se revestia pelo modo de escrita em primeira pessoa, esboçando um relato de si, confessional.

coincidência essencial entre *autor e narrador*” (ARFUCH, 2010, p. 62; grifo da autora). Esse posicionamento, de uma perspectiva crítica, lança luz ao que propõe em sua literatura Julián Fuks.

Ao atravessar, com Sebastián, *Procura do romance*, foi possível perceber um escritor preocupado com o esgotamento da ficção e, conseqüentemente, em buscar meios para se renovar o narrar ficcional; por outro lado, percebeu-se um sujeito inquieto, em constante transformação no decorrer da sua busca identitária e do seu papel como escritor em formação que, na procura pelo romance, alcança o êxito em *A resistência*. Entre uma obra e outra, a literatura busca por si mesma e se fortalece nesse processo, a ficção se autorreflete numa ascendência gradativa, a exemplo do escritor que, por fim, já a partir de um saber calcado na suspeita, por seu laborioso trabalho com a linguagem e por sua autenticidade autoral, revela a potencialidade do campo autoficcional na contemporaneidade.

Em suma, Julián Fuks escreve romances que se desdobram em outros gêneros, narrativas que se fazem híbridas para reelaborar mais eficientemente a assimilação da realidade por meio da linguagem. Ademais, percebe-se na gênese de seu fôlego literário um profundo apego à memória e aos esquecimentos, um oxigênio que emana do dilema entre o irreal e a verdade, uma dimensão do histórico e do vivido atravessados por reflexões no plano das ficções; autoficções, diga-se, as quais tematizam, entre suas camadas narrativas, desaparecimento de pessoas, por um lado, e, por outro, a resistência necessária para enfrentar a repressão sem limites de um regime autoritário; literatura brasileira, sobre a qual se implica na *diegese* dois países – o Brasil, historicamente reconhecido por anistiar seus algozes e por reunir esforços durante décadas para esquecer seu passado, acionado como *locus* enunciativo; e, a Argentina, país, outro, onde se situa e se desenvolve as tramas, que tem atualmente em suas prisões, passados mais de 30 anos, um número expressivo de condenados pelo terrorismo de Estado durante sua última ditadura civil-militar. Dentre tantos contrastes entre ambos os países, esse é um dos evidenciados por Fuks, pois, tudo isso parece ter eco em suas elucubrações conscientes, sua voz narrativa parece estar dentro e fora das ficções, de modo que ambas as obras são imbuídas ideologicamente e interligadas por uma mesma subjetividade, a que se desdobra em aspectos similares/distintos entre elas e perpassam por campos disciplinares como a memória, a história, a política e a psicanálise, a fim de, dentre as leituras possíveis, enaltecer sua autenticidade e se firmar como autoficção – este gênero advindo dos sentimentos mais profundos e secretos do sujeito, o qual emerge como sintoma de um sentimento coletivo recalçado, um mal-estar que não se curou e por isso retorna de tempo em tempo, seja como

narrativas de resistência seja como obscurantismo nas práticas social e política de uma sociedade.

## REFERÊNCIAS

### Do corpus:

FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FUKS, Julián. *Procura do romance*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

### Gerais:

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 151-166.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 9-50.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó-SC: Argos, 2009.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. 6 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015, p. 237-289.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. 51 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARGENTINA. Poder Judicial de la Nación. In: *Centro de Información Judicial (CIJ)*. Argentina, 2011. Disponível em: < <http://www.cij.gov.ar/nota-6165-La-Camara-Federal-identifico-los-restos-de-una-persona-desaparecida.html> >. Acesso em 04/05/2018.

ARNS, Dom Paulo Evaristo (Org.). *Brasil: nunca mais*. 16 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ed. Objetivo, s.d.

AZEVEDO, Gerlúzia de Oliveira. *Antonin Artaud: a crueldade pelos desenhos e autorretratos*. (Tese – Doutora em Ciências Sociais). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Natal, 2014. 157 f. Disponível em: < [https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/13832/1/GerluziaOA\\_TESE.pdf](https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/13832/1/GerluziaOA_TESE.pdf) >. Acesso em: 02/12/2018.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 49-53.

BARTHES, Roland. *Aula*. 9 ed. São Paulo: Editora Pensamento Cultrix, 2001.

BAUER, Caroline Silveira. *Um estudo comparativo das práticas de desaparecimento nas ditaduras civil-militares argentina e brasileira e a elaboração de políticas de memória em ambos os países*. (Tese – Doutora em História). Programa de Pós-graduação em História da

Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Departament d'Història Contemporània da Universitat de Barcelona, Porto Alegre; Barcelona, 2011. 446 f. Disponível em: < <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/29576/000777584.pdf> >. Acesso em 17/04/2018.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia da Letras, 2002, p. 118-135.

BRASIL. *Comissão Nacional da Verdade*. Brasília: CNV, 2014. Disponível em: < <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/> >. Acesso em 23/04/2018.

BRODSKY, Marcelo. *Buena memoria*. In: Site profissional Marcelo Brodsky (Fotografia). Disponível em: < <http://marcelobrodsky.com/buena-memoria/> >. Acesso em 20/11/2018.

BUARQUE, Chico. *Budapeste*. 2 ed., 21ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BUNGART NETO, Paulo. A memória involuntária e o “gatilho” da memória. In: *Augusto Meyer proustiano: a reinvenção da memorialística do eu*. Campo Grande: Editora UFMS; Dourados: Editora UFGD, 2014, p. 143-158.

BUNGART NETO, Paulo. Dos porões da ditadura ao filtro da memória: literatura brasileira contemporânea – resistência e exílio. *Revista Línguas & Letras. Unioeste*, v. 15, n. 29, 2014. Disponível em: < <http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/10373/8008> >. Acesso em 24/04/2018.

BUNGART NETO, Paulo. O reconhecimento tardio da autobiografia como gênero legítimo: Philippe Lejeune e seu “exército de um homem só”. In: *Estudos culturais e contemporaneidade: literatura, história e memória*. PINHEIRO, Alexandra Santos e BUNGART NETO, Paulo. (Orgs.). Dourados: Ed. UFGD, 2012, p. 161-180.

BUNGART NETO, Paulo. Quase autoficção: o embrulho misterioso como legado do pai na obra de Carlos Heitor Cony. In: *Criação & Crítica*, n. 17, 2016, p. 119-131. Disponível em: < <http://revistas.usp.br/criacaoecritica> >. Acesso em 11/05/2018.

CALVEIRO, Pilar. *Poder e desaparecimento: os campos de concentração na Argentina*. Trad. Fernando Correa Prado. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2013.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 7-16.

CAMUS, Albert. *A queda*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1956.

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. 4 ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 5 ed. São Paulo: Ática, 2010.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CATELA, Ludmila da Silva. “Essas memórias... nos pertencem?” – riscos, debates e conflitos nos lugares de memória em torno dos projetos públicos sobre os usos do passado recente na

Argentina. Trad. Lílian Almeida. In: MOTTA, Rodrigo Sá Patto (Org.). *Ditaduras militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 253-276.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. Coordenação da tradução Fabiana Komesu. 2. ed., 1ª reimpressão. - São Paulo: Contexto, 2008.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Trad. Cristina Antunes. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 39-66.

CONY, Carlos Heitor. *O ato e o fato: o som e a fúria das crônicas contra o golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2004.

CONY, Carlos Heitor. *Quase memória: quase romance*. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CORTÁZAR, Julio. Casa tomada. In: *Bestiário*. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 9-16.

CORTÁZAR, Julio. “Negación del olvido”. In: *Diario Clarín*. 1981. Disponível em: < [http://www.clarin.com/sociedad/Negacionolvido-Julio-Cortazar\\_CLAFIL20130521\\_0004.pdf](http://www.clarin.com/sociedad/Negacionolvido-Julio-Cortazar_CLAFIL20130521_0004.pdf) >. Acesso em 13/05/2018.

CORTINÃS, Nora de. Dicionários. In: GELMAN, Juan; LA MADRID, Mara. *Ni el flaco perdón de Dios: hijos de desaparecidos*. Grupo Editorial Planeta, Buenos Aires, 1997, p. 171-179.

CRUZ, Celso. *Metamorfoses de Kafka*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007, p. 9-20.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Tradução, prefácio e notas de Boris Schnaiderman. 6 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 111-126.

ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. 1 ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1994.

ELTIT, Diamela. *Jamais o fogo nunca*. Tradução e prólogo Julián Fuks. Belo Horizonte: Relicário edições, 2017.

FAEDRICH, Anna. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Tese (Doutorado). Faculdade de Letras, PUCRS, - Porto Alegre, 2014. 251 f. Disponível em: < <http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/2148/1/456796.pdf> >. Acesso em 03/05/2018.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. In: *Itinerários*, Araraquara, n. 40, jan./jun. 2015, p. 45-60. Disponível em: <

<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/8165/5547> >. Acesso em: 12/04/2018.

FARIA, Zênia de. A metaficção revisitada: uma introdução. In: *Signótica*, v. 24, n. 1, p. 237-251, jan./jun. 2012.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. In: *Revista Criação & Crítica*, n. 4, p. 91-102, 2010. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46790> >. Acesso em: 19/04/2018.

FLORA, Luísa. Bildungsroman. In: CEIA, Carlos (Org.). *E-Dicionário de Termos Literários*. 2009.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000, p. 137-174.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: *Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Org. Manoel Barros da Motta. 2. ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2009.

FRANCIS, Paulo. *Trinta anos esta noite: 1964, o que vi e vivi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FRANCO, Marina. Do terrorismo de Estado à violência estatal: problemas históricos e historiográficos no caso argentino. In: MOTTA, Rodrigo Sá Patto (Org.). *Ditaduras militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 61-82.

FREUD, Sigmund. Conferência XVII – O sentido dos sintomas. In: *Obras completas, volume 16: Conferências introdutórias sobre psicanálise. 1916-1917, s/p*. Disponível em: < <http://notaterapia.com.br/2016/05/06/as-obras-completas-de-sigmund-freud-para-download-gratuito/> >. Acesso em 24/04/2018.

FUKS, Julián. A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo. In: *Ética e pós-verdade*. DUNKER, Christian [et al]. – Porto Alegre: Dublinense, 2017, p. 73-94.

FUKS, Julián. *Histórias de literatura e cegueira: Borges, João Cabral e Joyce*. 1 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FUKS, Julián. Pequena sabatina ao artista. In: *Diversos Afins: entre caminhos e palavras*. Entrevistador Sérgio Tavares. Janeiro de 2016. Disponível em: < <http://diversosafins.com.br/diversos/pequena-sabatina-ao-artista-41/> >. Acesso em: 30/04/2018.

FUX, Jacques. *Antiterapias*. 2 ed. Belo Horizonte: Scriptum, 2014.

FUX, Jacques. *Brochadas: confissões sexuais de um jovem escritor*. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?*. 32 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

GASPARI, Elio. *As ilusões armadas: a ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

GASPARI, Elio. *As ilusões armadas: a ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 181-221.

GELMAN, Juan. Prelúdio. In: CALVEIRO, Pilar. *Poder e desaparecimento: os campos de concentração na Argentina*. Trad. Fernando Correa Prado. 1 ed. São Paulo : Boitempo, 2013, p. 19-20.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GOMES, Salatiel Ribeiro. *Cinema, história e melancolia: memórias da última ditadura militar argentina*. Jundiaí, Paco Editorial, 2015.

GULLAR, Ferreira. *Rabo de foguete: os anos de exílio*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. 2 ed. São Paulo: Centauro, 2006.

HESSE, Hermann. *O lobo da estepe*. Trad. Ivo Barroso. 3 ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. In: *ALEA*. v. 15/1, p. 218-231, jan-jun 2013. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a14v15n1.pdf> >. Acesso em 22/01/2019.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Trad. Vinícius Dantas. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Celso Donizete Cruz. São Paulo: Hedra, 2009.

KLINGER, Diana. Corpo, herança, memória e a miragem do eu. In: *Fronteiras*. n. 20, jul. 2018, p. 35-45. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/fronteiras/article/view/36443> >. Acesso em 30/05/2019.

KUSHNIR, Beatriz. A grande imprensa apoiou o golpe e a ditadura. In: *Carta Capital*. Publicação online em 31, Mar., 2014. Disponível em: < <https://www.cartacapital.com.br/politica/a-grande-imprensa-apoiou-o-golpe-e-a-ditadura-e-nao-teve-papel-relevante-para-o-fim-do-regime-1979.html> >. Acesso em 14/04/2018.

LAGE, André Silveira. Os cadernos de Antonin Artaud: escritura, desenho e teatro. In: *Sala preta*, v. 9, p. 311-316, publicação online em 28, nov., 2009. Disponível em: < [www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57414/60396/](http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57414/60396/) >. Acesso em 06/12/2018.

- LAUB, Michel. *A maçã envenenada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LÍSIAS, Ricardo. *O céu dos suicidas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 67-110.
- LEJEUNE, Philippe. Autobiografia e ficção. In: \_\_\_\_\_. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organizadora Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Maria Inês Coimbra Guedes e Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 103-112.
- LEJEUNE, Philippe. Autobiografia e poesia. In: \_\_\_\_\_. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organizadora Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Maria Inês Coimbra Guedes e Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 86-102.
- LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: \_\_\_\_\_. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organizadora Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Maria Inês Coimbra Guedes e Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 13-47.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. 5 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- LEVÍN, Florencia. Do lado de cá e do lado de lá da “resistência”: o humor gráfico do jornal *Clarín* durante os anos da última ditadura militar argentina. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). *Ditaduras militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 167-192.
- LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. In: *Sopro*. Trad. Flávia Cera. n. 20, p. 1-4, janeiro de 2010. Disponível em: < <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf> >. Acesso em 17/01/2019.
- LOPES, Cristian de Oliveira; BUNGART NETO, Paulo. A autoficção em *A resistência*, em Julián Fuks. XIII Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e IV Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano (SLH); III Seminário Internacional e IV Congresso Nacional em Estudos da Linguagem (SNEL); III Seminário Internacional de Etnia, Diversidade e Formação (SEDIFOR); II Congresso Internacional de Leitura e Literatura infantil e juvenil da Rede Paranaense de Leitura (REDE). Realizado de 22 a 24 de novembro de 2017, na UNIOESTE – *Campus* de Cascavel – PR. *Anais*, Cascavel 2018. Disponível em: < <http://www.seminariolhm.com.br/2018/simposios/08/simp08art01.pdf> >. Acesso em 07/12/2018.
- MARIGHELLA, Carlos. *Poemas: rondó da liberdade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MERUANE, Lina. *Sangue no olho*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2003.

MIRANDA, Wander Melo. Memórias: modos de usar. In: CUNHA, Eneida Leal. *Leituras Críticas sobre Silviano Santiago*. BH: Editora UFMG. SP: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2008, p. 97-107.

NASCIMENTO, Evando. Autoficção como dispositivo: alterficções. In: *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, set./dez. 2017, p. 611-634. Disponível em: < <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/31606> >. Acesso em: 21/04/2019.

NEPOMUCENO, Eric. *A memória de todos nós*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015.

NIGRO, Roberto. Violência de Estado, golpe de Estado, estado de exceção. In: CASTELO BRANCO, Guilherme (Org.). *Terrorismo de Estado*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013, p. 157-180.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Apresentação. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organizadora Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Maria Inês Coimbra Guedes e Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 7-10.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Apresentação. In: NORONHA, J. M. G. (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 7-20.

NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. *A Ditadura Militar Argentina 1976-1983: do golpe de Estado à restauração democrática*. Trad. Alexandra de Melo e Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

*O GLOBO*. Apoio editorial ao golpe de 64 foi um erro. *O Globo*. Edição online. 31/08/2013. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/brasil/apoio-editorial-ao-golpe-de-64-foi-um-erro-9771604> >. Acesso em: 19/04/2018.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Ainda estou aqui*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Feliz ano velho*. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIZARRO, Ana. A América Latina como arquivo literário: Gabriela Mistral no Brasil. In: MARQUES, Reinaldo e SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 352-367.

PLON, Michel; ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães; supervisão da edição brasileira Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, nº 3, 1989, p. 3-15.

QUADRAT, Viz Samantha. O direito à identidade: a restituição de crianças apropriadas nos porões das ditaduras militares do Cone Sul. In: *História*. – São Paulo, v. 22, n. 2, 2003, p. 167-181. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/his/v22n2/a10v22n2.pdf> >. Acesso em 11/05/2018.

QUADRAT, Viz Samantha. Operação Condor: o Mercosul do terror. In: *Estudos Ibero-americanos*. PUCRS, v. XXVII, n. 1, p. 167-182, junho de 2002. Disponível em: < <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/23793/14278> >. Acesso em 19/04/2018.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Trad. Mario Pontes. 2 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

ROLLEMBERG, Denise. *Resistência: memória da ocupação nazista na França e na Itália*. São Paulo: Alameda, 2016.

SAER, Juan José. *La Mayor*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.

SANTIAGO, Silviano. *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. In: *Aletria*. Minas Gerais, v. 18, p. 173-179, dez-jan. 2008. Disponível em: < <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1450/1546> >. Acesso em 26/01/2019.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-27.

SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

SÃO PAULO. *Comissão Paulista da Verdade* – Rubens Paiva. São Paulo: CPV. Disponível em: < <http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/mortos-desaparecidos/chael-charles-schreier> >. Acesso em 25/04/2018.

SARLO, Beatriz. *La intimidad pública*. 1 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Seix Barral, 2018.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SIRKIS, Alfredo. *A guerra da Argentina*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de. Pós-teorias. In: GONÇALVES, Ana B.; CARRIZO, Silvina L.; LAGE, Verônica L. (Orgs.). *Literatura, crítica, cultura*. Juiz de Fora: Editora UFJF. 2009, p. 223-221.

SOUZA, Eneida Maria de. Saberes narrativos. In: *Scripta*. Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 56-66, 1º sem. 2004.

SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de pós-crítica: ensaios*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

TAVARES, Flávio. *Memórias do esquecimento*. 4 ed. São Paulo: Globo, 1999.

TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. 18 ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

VARGAS LLOSA, Mario. *Dicionário amoroso da América Latina*. Tradução: Wladimir Dupont e Hortência Lencastre. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

VILLAIN, Philippe. A prova do referencial. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 163-179.

WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1992, p. 11-56.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2001, p. 97-116.

WOLFF, Fausto. *O lobo atrás do espelho: [o romance do século]*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2007.

#### **Fontes cinematográficas:**

*La Historia Oficial*. Luiz Puenzo. Drama/Cinema independente. Argentina, 1985, 1h 52m.

*La Noche de los Lápicos*. Héctor Olivera. Drama/Filme policial. Argentina, 1986, 1h 45m.

*Los rubios*. Albertina Carri. Documentário. Argentina/Estados Unidos, 2003, 1h 29m.

*Retratos de identificação*. Anita Leandro. Documentário. Brasil, 2014, 1h 13m.