

Da linguagem de uma aventura à aventura da linguagem: estratégias de transmissão da memória em *A resistência*, de Julián Fuks**From the language of an adventure to the adventure of the language: strategies of memory transmission in *A resistência*, by Julián Fuks**

Luiz Siqueira¹
Universidade Federal de Goiás

Maria Aparecida Rodrigues²
Universidade Católica de Goiás

Resumo

O presente estudo se propõe a desenvolver algumas reflexões em relação às estratégias de transmissão da memória em *A resistência*, de Julián Fuks. Para tanto, recorreremos à concepção de memória de Candau (2016) e aos pressupostos teóricos de Hutcheon (1984), Lepaludier (2002) e Rodrigues (2015), entre outros. Em *A resistência*, a partir da invocação da memória familiar, o narrador transita entre afirmar a obra que escreve como ficção e marcá-la de autorreferencialidades. Entre uma coisa e outra, o processo de confecção literária torna-se visível. Portanto, nota-se neste romance de Fuks a recorrência a duas estratégias literárias que viabilizam a transmissão da memória e que se encontram intimamente relacionadas: a auto e a metaficção.

Palavras-chave

Memória. Metaficção. Autoficção. Julián Fuks.

Abstract

This study aims to develop some reflections regarding the strategies of memory transmission in *A resistência*, by Julián Fuks. To this end, we resort to the concept of memory of Candau (2016) and the theoretical assumptions of Hutcheon (1984), Lepaludier (2002) and Rodrigues (2015), among others. In *A resistência*, by invoking family memory, the narrator transits between affirming the work he writing as fiction and marking it with self-referentiality. In between, the process of literary making becomes visible. Therefore, in this novel by Fuks,

¹ Doutorando em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (PPGLL/UFG). É graduado em Comunicação social - Bacharelado em Publicidade e Propaganda, pela Universidade Federal de Goiás (FIC/UFG), e Mestre em Comunicação, na linha de pesquisa Mídia e Cultura, pela mesma instituição (PPGCOM/UFG). Suas áreas de atuação acadêmica predominantes são Publicidade, Teoria da Imagem, Teoria e Crítica literária e Literatura brasileira. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7834-2938> E-mail: siq.luizc@gmail.com

² Possui Doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2004) e dois Pós-Doutorados em Letras: pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2013) e pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (2018). Graduada em Português e Literatura da Língua Portuguesa pela Universidade Católica de Goiás (1979). Mestre em Letras Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Goiás (1992). Atualmente é professora adjunto da Universidade Católica de Goiás. Escritora. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7834-2938> E-mail: mariacidarodrigues2013@gmail.com

there is a recurrence of two literary strategies that enable the transmission of memories and that are closely related: auto and metafiction.

Keywords

Memories. Metafiction. Autofiction. Julián Fuks.

A história que estou contando é pura imaginação. Esses personagens que crio nunca existiram senão em minha mente.

John Fowles. **A mulher do tenente francês.**

O eu refletido à guisa de introdução

A capa das primeiras edições da obra *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox* (1984) de Linda Hutcheon, um dos nomes literários responsáveis pela consolidação conceitual do pós-modernismo, reproduzia uma imagem que corresponde a uma parte da obra de Salvador Dalí, *A Metamorfose de Narciso*, de 1937. Na versão de Ovídio para o mito, à margem de um lago, o jovem e admirado Narciso se enamora pela bela forma que vê na água e, sem reconhecê-la como o próprio reflexo, permanece imóvel e definha, sendo encontrado pelas náiades na forma de uma flor de centro amarelo, cercado de pétalas brancas.

Dalí representou esse mito em uma única tela por três referências: uma figura ajoelhada à beira de uma poça de água, com parte de sua imagem refletida, até o alcance da tela; ao lado desta, uma escultura de uma mão que segura um ovo rachado, a partir do qual surge uma flor; e ao fundo da tela, uma estátua de um homem em um pedestal. Na pintura, antes de Dalí, o mito de Narciso também foi tema para Caravaggio que, entre 1594 e 1596, representou em uma tela um jovem que, ajoelhado, se vê refletido em uma poça de água.

A referência na capa da obra de Linda Hutcheon, no que diz respeito à literatura, pretende designar um movimento similar ao jovem do mito grego que se debruça sobre sua imagem refletida e, encantado com a mesma, não se retira do alcance dessa vista, admirando-a: trata-se de um texto literário que tece reflexões sobre a sua própria natureza textual. Para Hutcheon (1984), esse fenômeno é designado por narrativa narcisista, termo que a autora ressalta se referir não ao autor de determinada obra literária, mas ao próprio texto, por analogia ao mito de Narciso, acentuando uma das características fundamentais desse tipo de narrativa: a autoconsciência.

A analogia ao mito seria também justificada pelo narcisismo como “condição original” do romance como gênero, e através de uma leitura irônica, proporcionada pelas duas formas de Narciso no mito, o próprio e na forma de uma flor. Nesse sentido, o choro das ninfas e das dríades “que lamentam a mudança de Narciso são vistas ironicamente aqui como representativas daqueles críticos que lamentam a morte do romance – se recusando a

aceitar que a forma da ficção talvez tenha mudado”³ (Hutcheon, 1984, p. 8, tradução nossa). Hutcheon (1984, p. 6, tradução nossa) esclarece seu uso do termo na tentativa de defini-lo, “narrativa narcisista, então, é processo tornado visível”⁴.

Ainda no que diz respeito à literatura, esse mito também se presta de exemplo a um eu que, ao se colocar à frente de uma superfície refletora, tece reflexões sobre si mesmo: um eu que se coloca nessa condição, em um texto literário, produz uma “escrita do eu”. Em *As formas épicas de escrita do eu*, Rodrigues (2015) aponta a escrita do eu como uma das formas de expressão mais significativas de nosso tempo. Sob diferentes formas, quais sejam, autobiografias, memórias, diários íntimos, romances epistolares, autorretratos e as confissões, para a referida autora, têm por objeto a autorreflexão de uma existência, revelando inquietudes e contradições, desejos e insatisfações, e, assim procedendo, revela-se como uma nova maneira de estar no mundo, uma vez que “a ação de anotar e de aventurar-se em suas próprias lembranças consiste num ato de coragem daquele que assume revelar suas fragilidades, seu humanismo, pois que o registro de suas fraquezas assumidas pela escrita de si é, também, a revelação das fraquezas do homem em existência e essência” (Rodrigues, 2015, p. 34).

Assim, segundo Rodrigues (2015, p. 33), nessa escrita que tem por objeto o si próprio, nesse ato de expor o mundo interior, exposição essa de um mundo ainda não revelado, “o dizer sobre a própria existência pela escrita, fez o sujeito posicionar-se frente a si mesmo”. Com raiz nas concepções iluministas e românticas, para a autora, a consciência privada, ou o eu autoconsciente, na escrita de si próprio, “torna público o seu desejo de duplicar a sua existência, ou seja, arquivar-se e perenizar-se” (Rodrigues, 2015, p. 34).

O advento da tecnologia propiciou a esse eu que deseja se perenizar a possibilidade de refletir sobre sua existência em uma esfera de maior amplitude, longevidade e, paradoxalmente, fugacidade: a esfera constituída pelos *blogs*, *YouTube* e redes sociais. As plataformas da internet propiciam, para Paula Sibília em *O show do eu: a intimidade como espetáculo* (2008), um festival de práticas confessionais em palavras e imagens orquestrando a exibição da vida privada. Apesar disso, Sibília (2008) reconhece como positiva a difusão das plataformas digitais, pois acarreta uma democratização dos canais midiáticos, aspecto que seria próprio à era da informação. Essa disseminação digital também é apontada em outros estudos como impulsionadora de novas possibilidades editoriais (Resende, 2008; Martins, 2014), dotando a prosa da ficção brasileira contemporânea de novos modelos, formatos, linguagem, suportes, e uma maior proximidade na relação entre leitores e autores (Resende, 2008), caracterizando todo o processo, dessa maneira, como híbrido. Nesse terreno múltiplo e profícuo, é pertinente a questão, de difícil resposta, a que Sibília (2008) se depara ao considerar o atual fenômeno de exibição da intimidade: as novas formas de expressão propiciadas pela e na internet são obras ou vidas?

Este questionamento de Sibília (2008), ressoante na contemporaneidade, diz respeito às fronteiras entre o real e o ficcional, e estas têm impulsionado muitas obras literárias brasileiras nos últimos anos, como se percebe em *Nove noites* (2001), de Bernardo Carvalho;

³ No original: “who lament Narcissus’ change are seen ironically here as representative of those critics who lament the death of the novel – refusing to accept that the form of fiction might just have changed”. A presente tradução, assim como as demais ao longo deste texto, é de nossa autoria e responsabilidade.

⁴ “Narcissistic narrative, then, is process made visible”.

Lorde (2004), de João Gilberto Noll; *O filho eterno* (2007), de Cristovão Tezza; *Uma duas* (2011), de Eliane Brum e *Diário da queda* (2011) e *A maçã envenenada* (2013), de Michel Laub (Martins, 2014). Entre as obras com essa característica de se situar entre o real e o ficcional, o romance *A resistência*, de Julián Fuks, publicado pela Companhia das letras em 2015 e vencedor dos prêmios Jabuti de Livro do Ano de Ficção e Melhor Romance em 2016, Saramago em 2017 e Anna Seghers em 2018, apresenta um interessante aspecto: a coexistência, como formas de transmissão da memória, das duas analogias mencionadas no início deste texto, constituídas a partir da pintura de Salvador Dalí em relação ao mito de Narciso, que foi exposta na capa das primeiras edições da obra de Linda Hutcheon.

Por memória, logo na introdução de *Memória e identidade* (2016), Joël Candau expressa a seguinte compreensão: “a memória é, acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo” (Candau, 2016, p. 9). A transmissão da memória que se dá pela escrita do eu e sua publicação, segundo Rodrigues (2015), revela o desejo de permanência desse eu na memória dos outros. Ao lembrar o próprio passado e reproduzir as fases de sua vida, esse eu revive diferentes momentos de seu aqui e agora, e a escrita do eu, subgênero literário decorrente dessa prática, representa “um meio de comprovar a batalha permanente, do homem em particular e em sua coletividade, entre a temporalidade e a eternidade” (Rodrigues, 2015, p. 135). Feitas essas considerações gerais, interessa-nos, neste estudo, desenvolver algumas reflexões em relação às estratégias de transmissão da memória no romance *A resistência*, de Fuks.

A autoficção em *A resistência*

“Meu irmão é adotado, mas não posso e não quero dizer que meu irmão é adotado” (Fuks, 2015, posição 5), afirma o narrador de *A resistência*, logo ao início do romance, em relação à dificuldade que sente em se referir ao irmão:

Meu irmão é adotado, mas não quero reforçar o estigma que a palavra evoca [...]. Não quero aprofundar sua cicatriz [...]. Se digo que meu irmão foi adotado, é como se denunciasses sem desespero que o perdi, que o sequestraram [...]. A opção que resta é a mais pronunciável; entre as possíveis, é a que causa menos inquietação, ou a que melhor a esconde. Meu irmão é filho adotivo. Há uma tecnicidade no termo, filho adotivo, que contribui para sua aceitação social [...]. Estou entoando que meu irmão é filho e uma interrogação sempre me salta aos lábios: filho de quem? (Fuks, 2015, posição 5-6).

O relato a que o narrador dá início se constitui por vários atos de resistência: dos pais, que resistem e fogem da ditadura na Argentina; do irmão, que não se sente acolhido na família, mas que também resiste em buscar suas origens; do próprio narrador, que enfrenta

uma resistência no processo de escrita. As posições opostas de seus pais quanto a ter filhos, ao pai faltava essa vontade e a mãe desejava formar uma família, também configuram, para o narrador, atos de resistência:

Que meu pai nunca houvesse querido ter filhos foi algo que aprendemos sem susto, [...] Em nada me surpreende essa sua resistência [...] Como pode querer engendrar uma vida aquele cujo tempo o terror interdita, aquele que desconfia da mera iminência de um dia novo [...] Sempre me surpreendeu, em vez disso, a convicção impreterível da minha mãe, sua obstinação em constituir uma família [...] Talvez o desejo de ter um filho fosse naquele instante o que lhe restava de vida, fosse outra forma de luta, de recusa à aniquilação proposta pelo regime. Ter um filho há de ser, sempre, um ato de resistência (Fuks, 2015, posição 33-34).

Ao visitar o apartamento onde seus pais viveram em Buenos Aires, o narrador explicita para o porteiro sua intenção de escrever um livro: “só queria conhecer o apartamento onde viveram porque estou escrevendo um livro a respeito, [...] um livro sobre essa criança, meu irmão, sobre dores e vivências de infância, mas também sobre perseguição e resistência, sobre terror, tortura e desaparecimentos” (Fuks, 2015, posição 48). A adoção do irmão se torna, portanto, o ponto de partida para a escrita do romance.

Conforme relata, desde sempre se soube que o irmão havia sido adotado. Apesar de não ser um segredo, o narrador de *A resistência* revela em algumas passagens um incômodo familiar na abordagem do assunto, como no momento em que relembra um passeio de carro quando eram crianças: “ele é adotado, foi o que eu disse alguma vez a uma prima que teimava em ressaltar como éramos diferentes, seus cabelos mais escuros e encaracolados, seus olhos tão mais claros” (Fuks, 2015, posição 9). A resposta dada a prima lhe causa desconforto, tanto naquele momento, em que houve um silêncio imediato e acredita ter recebido um cutucão da irmã, quanto no presente da narração, em que se sente impelido a defender sua atitude de quando era criança.

A sensação incômoda em lidar com a adoção do irmão também é evidenciada durante uma viagem em que, irritado com a irmã, o narrador afirma não querer mais ser seu irmão. Os pais veem graça na afirmação e o fato se torna uma anedota nas reuniões de família sem que, como observa, ocorra qualquer manifestação do irmão adotado:

Não sei como terá soado aos ouvidos dele esse meu empenho [...]. Eu não questionava se ele era meu irmão, a nossa relação eu não queria suspender. Mas me pergunto se ele não terá, ainda assim, por um segundo, franzido a testa, baixado os olhos, crispado o rosto de menino (Fuks, 2015, posição 13-14).

Dessa maneira, o narrador se torna um observador do irmão, revisitando em suas próprias memórias os sentimentos e atitudes deste ao mesmo tempo em que procura

reconstituir a história da formação familiar, da perseguição que os pais sofreram durante a ditadura militar na Argentina à adoção conturbada do irmão, e a ida para o Brasil.

A palavra “memória” possui um vasto campo de significação. Segundo Rodrigues (2015, p. 131), entre os termos que podem ser relacionados a essa palavra, estão: “gravar, conservar, guardar, reconhecer, elucidar, estocar, reproduzir e evocar experiências passadas ou vividas”. A memória pode ser considerada “como o espaço no qual as imagens, percepções e conhecimentos, individuais e coletivos, foram guardados. A memória permite que fatos vividos e imagens apreendidas no passado possam voltar ao presente e fazer que o sujeito tenha a impressão de vivê-los ou de senti-los novamente” (Rodrigues, 2015, p. 131). Em suas considerações sobre a escrita do eu, Rodrigues (2015) recorre a Santo Agostinho que, a partir de Confissões, fornece uma concepção de memória como revivência. Para este teólogo e filósofo, as memórias são “passíveis de mudanças pelas novas experiências, por novas reflexões e novos conhecimentos” (Rodrigues, 2015, p. 133); são, portanto, concebidas como receptáculos das experiências humanas.

A esse respeito, é importante a concepção de Candau (2016) em relação à memória familiar. Para o autor, cada indivíduo se reapropria do passado familiar ao mobilizar as funções de revivência e reflexividade:

Em uma lógica de diferenciação e autonomização, essa reapropriação permite ao indivíduo elaborar e logo narrar sua própria história, que será confrontada com a de outros membros da família, assim como a norma coletiva familiar. [...] Ao mesmo tempo em que constrói sua identidade pessoal por uma totalização provisória de seu passado, o indivíduo realiza, portanto, a aprendizagem da alteridade (Candau, 2016, p. 141).

Nessa empreitada de revivência e reflexividade do passado de sua família, ao visitar o local em que os pais viveram na Argentina, caminhando pelas ruas de Buenos Aires, o narrador de *A resistência* menciona ter escrito um livro a partir da experiência de caminhar pelas ruas dessa cidade e observar o rosto das pessoas, e a menção à obra que escreveu permite associá-lo ao autor de *Procura do romance*. Neste romance, que tem o nome de Julián Fuks na capa, o narrador também visita um apartamento em Buenos Aires no qual a família morou. Nos dois romances, *Procura do romance* e *A resistência*, Fuks denomina os narradores pelo mesmo nome, Sebastián. A menção de uma obra na outra, ou seja, de *Procura do romance* em *A resistência*, nos permite corresponder os narradores entre si e com o autor, portanto, trata-se de um primeiro indício de que o romance que se lê se trata de uma autoficção.

Em entrevista ao Diário de Pernambuco, no ano de 2017, pouco depois de ter vencido o Prêmio Jabuti na categoria Livro do Ano de Ficção, o escritor Julián Fuks respondeu da seguinte maneira ao ser questionado se, em *A resistência*, suas memórias, histórias familiares e criações fictícias se misturaram:

Sim, é uma narrativa de autoficção, construída a partir de uma série de vivências familiares. Tem como ponto de partida a adoção do meu irmão,

antes que eu nascesse, e a militância dos meus pais durante a ditadura militar argentina, a perseguição de que foram vítimas, o exílio no Brasil. Para tratar de assuntos tão íntimos, tão pessoais, me pareceu importante abordar a questão da forma mais direta e sincera possível, e a voz em primeira pessoa, em tom que evoca o confessional, foi a única possível para isso. Mas é claro que o livro não retrata de maneira literal a experiência vivida: há ficção na medida em que há construção estética, a constante escolha da forma mais expressiva de narrar essas histórias (Fucz., 2017⁵).

A própria resposta do escritor que, por sua vez, fornece um amplo panorama temático da obra, associa seu romance à autoficção. O termo tem origem na empreitada teórica e literária de Serge Doubrovsky, que recorreu, para cunhá-lo, aos estudos de Philippe Lejeune (2008) em busca de uma definição para a autobiografia.

Em *O pacto autobiográfico* (2008), Philippe Lejeune propõe que a autobiografia se constituiria pela identidade entre autor, narrador e personagem. A coincidência entre os nomes do personagem e do autor excluiria, para Lejeune (2008), a possibilidade de ficção e, questionando-se se o protagonista de um romance poderia ter o mesmo nome do autor do romance, argumenta: “nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum exemplo me vem à mente, e quando isso acontece o leitor tem a impressão de que há um erro” (Lejeune, 2008, p. 31-32). Desse modo, Lejeune (2008) identifica uma lacuna ao estabelecer a tipologia do pacto autobiográfico.

Diante dessa constatação, Serge Doubrovsky se propõe a alterar seu longo romance *Le Monstre*, uma obra que estava em desenvolvimento por quase uma década, de modo que se enquadrasse no espaço vazio destacado por Lejeune (2008). O romance que resulta desse exercício empreendido por Doubrovsky é intitulado *Fils* (1977), e faz coincidir autor e protagonista. Doubrovsky o categoriza na contracapa como uma autoficção:

Ficção, de eventos e fatos estritamente reais, por assim dizer, autoficção, por se haver confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora dos limites da sensatez/sabedoria [sagesse] e da sintaxe do romance, tradicional ou novo (Doubrovsky, 1977 *apud* Nogueira, 2016, p. 6152).

Em “Autoficção e literatura contemporânea” (2008), Luciene A. de Azevedo resume o conceito a partir da teorização de Doubrovsky: “a autoficção é entendida, então, como um apagamento do eu biográfico, capaz de constituir-se apenas nos deslizamentos de seu próprio esforço por contar-se como um eu, por meio da experiência de produzir-se textualmente” (Azevedo, 2008, p. 35). É nesse sentido que a produção autoficcional pode ser caracterizada

⁵ Entrevista ao Jornal Diário de Pernambuco, publicada em 07 de junho de 2017. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2017/06/julian-fuks-faz-autoficcao-com-narrativa-confessional.html> Acesso em: 11 abr.2024

como híbrida, pois ao ficcionalizar uma existência, produzindo-a textualmente, ela se situa entre o real e o ficcional.

Ao recuperar o termo e algumas de suas definições por diferentes autores desde a sua origem, Azevedo (2008) observa que essa criação de Doubrovsky foi discutida e ampliada por outros autores, como Vincent Colonna, que reconhece no termo uma estratégia representacional da literatura contemporânea, e para quem o mesmo se baseia na gradação da presença do escritor-autor. Em *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (2004), Colonna distingue quatro possibilidades autoficcionais a depender da presença da figura do escritor-autor; são elas: autoficção fantástica, na qual o escritor ocupa o centro do texto e apresenta uma história irreal; autoficção biográfica, que aponta a presença de dados reais; a autobiografia especular, na qual o autor pode não ser central, apresentando-se como que por reflexos; e a autoficção intrusiva, que tem o escritor não como um personagem, mas como um narrador-autor (Martins, 2014).

Azevedo (2008) pontua que, mesmo com a popularidade que tem adquirido diante de muitas produções literárias contemporâneas, o termo tem encontrado importantes resistências, a exemplo da posição contrária de peso imposta por Gerard Genette. A autora observa que, para Genette, o termo não é inovador por ser um pressuposto básico da ficção fazer com que o autor de uma obra finja sua presença. A rejeição à ideia de autoficção estaria, ainda segundo Azevedo (2008), na dificuldade de sua teorização como gênero. De fato, as conceituações são por vezes sutis e as próprias revisitações ao conceito por parte de seus principais articuladores, Philippe Lejeune e Serge Doubrovsky, evidenciam essa dificuldade.

Uma resposta a Genette, que indaga por uma inovação na autoficção, seria considerar que a novidade reside no fato de que:

na autoficção é a vontade consciente, estrategicamente teatralizada nos textos, de jogar com a multiplicidade das identidades autorais, os mitos do autor, e ainda que essa estratégia esteja referendada pela instabilidade de constituição de um 'eu', é preciso que ela esteja calcada em uma referencialidade pragmática, exterior ao texto, uma figura do autor, claro, ele mesmo também conscientemente construído (Azevedo, 2008, p. 37).

Portanto, a encenação do eu na autoficção necessita de um referente e o autor finge ser outro sendo ele mesmo e, dessa forma, o ficcional e o autorreferencial se apresentam textualmente. Na autoficção, interessa menos a relação entre o texto e a vida do autor, campo que talvez seja mais propriamente o da autobiografia, do que a manutenção dessas fronteiras pelo autor:

o autor assume um duplo estatuto contraditório: um lugar vazio impossível de garantir a veracidade referencial e simultaneamente um intruso que se assume interlocutor de si, colocando-se abertamente na posição de autor, fingindo-se outros (Azevedo, 2008, p. 39).

Em síntese, em produções literárias dessa natureza, nos valendo da entrevista de Fuks, a narrativa é construída a partir de uma série de vivências íntimas, em conjunção com uma construção estética que determina seu aspecto ficcional. Assim, desta vez com as palavras de Doubrovsky (1977 apud Nogueira, 2016, p. 6152), “a linguagem de uma aventura se torna a aventura da linguagem”.

Em *A resistência*, para contar a história do irmão adotado, o narrador invoca suas memórias, e esse exercício o permite oscilar entre a lembrança de como as coisas teriam acontecido em sua infância e como realmente aconteceram, reveladas a partir do confronto com as memórias de seus familiares. Diante desse confronto, “a memória familiar é para o indivíduo ao mesmo tempo a consciência de uma ligação e a consciência de uma separação” (Candau, 2016, p. 141). No entanto, tal procedimento situa a narração entre o ficcional e o autorreferencial, como o próprio narrador parece reconhecer ao atribuir à sua memória a fonte do relato que empreende:

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 [...] Procurei meu irmão no pouco que escrevi até o momento e não o encontrei em parte alguma [...] Por que não consigo lhe passar a palavra, lhe imputar nesta ficção qualquer mínima frase? (Fuks, 2015, posição 18-19).

A recorrência à memória, em específico, à individual e à familiar, confere uma imprecisão ao relato que sustenta uma ambiguidade no texto, situa-o entre o real e o ficcional, como acontece no momento em que o narrador se refere às armas que o pai guardava em casa, memória que, no momento da narração, lhe dá orgulho de possuir, mas que é posta em dúvida por seus pais:

Armas embaixo da cama do meu pai, penso nessas armas, deixo que existam em minha consciência [...] sou o filho orgulhoso de um guerrilheiro de esquerda e isso em parte me justifica, isso redime a minha própria inércia, isso me insere precariamente em uma linhagem de inconformistas [...] Tenho a idade que meu pai tinha naquela época – o bastante para saber que as armas dele não são as minhas, que não me cabe querer empunhá-las e fazer dele um irmão em armas, que só me resta sondar conceitos, tentar compreendê-las. Se ainda não compreendi, talvez seja porque elas nunca foram uma informação assertiva, um dado incontestado, nunca existiram sem uma negação eloquente. Não nós nunca tivemos armas embaixo da cama, minha mãe o contradiz a cada vez com similar firmeza, e a cada vez ele aceita, ele se conforma, ele assente (Fuks, 2015, posição 30-31).

De modo semelhante, quando o narrador entrega o livro que anuncia estar escrevendo aos pais, estes relatam as impressões de leitura que tiveram, e colocam em dúvida o conteúdo narrado em relação à própria representação:

Na noite passada meus pais leram o livro que lhes envie, enganaram a insônia com estas páginas, por algum tempo estiveram depurando o que poderiam comentar, como lidariam com esta situação um tanto exótica. É claro que não podemos fazer observações meramente literárias, ambos ressaltam como se quisessem se desculpar, durante toda a leitura sentiram uma insólita duplicidade, sentiram-se partidos entre leitores e personagens, oscilaram ao infinito entre história e história. É estranho, minha mãe diz, você diz mãe e eu vejo meu rosto, você diz que eu digo e eu ouço minha voz, mas logo o rosto se transforma e a voz se distorce, logo não me identifico mais. *Não sei se essa mulher sou eu, me sinto e não me sinto representada*, não sei se esses pais somos nós (Fuks, 2015, posição 119-120, grifo nosso).

A representação do irmão também é colocada em dúvida, pois, ao narrar que estava magro, sua fala é contraposta por sua mãe:

Ele não estava raquítico, não eram seus últimos dias. Algo desse tom pesaroso, porém, costumava marcar nossas conversas quando ele não aparecia, quando se fechava no quarto e recusava todo apelo que fazíamos, recusava até mesmo o prato que oferecíamos à porta, e então sem mais enfrentá-lo desistíamos. *Estava magro demais, era o que julgávamos ou tínhamos* [...] (Fuks, 2015, posição 61, grifo nosso).

Você não mente como costumam mentir os escritores, e no entanto a mentira se constrói de qualquer forma; não sei, talvez eu queira apenas me defender com este comentário, mas suspeito que não fomos assim, acho que fomos pais melhores. Penamos um pouco com seu irmão, é verdade, e você é fiel à sequência de fatos, fiel como se pode ser fiel às instabilidades da memória, mas me pergunto se ele chegou a ficar tão mal [...] *Não entendi bem, por outro lado, por que você preferiu inverter o conflito com a comida, subverter o sobrepeso do seu irmão e retratá-lo magro*. Apreciei, em todo caso, que houvesse ao menos um desvio patente, vestígio de outros tantos desvios, apreciei que nem tudo respondesse ao real ou tentasse ser seu simulacro (Fuks, 2015, posição 120-121, grifo nosso).

Desse modo, o ficcional e o autorreferencial são mantidos no romance através de uma ambiguidade, colocando-se em dúvida a matéria narrada pela discussão, entre os principais envolvidos, de como os fatos podem ter ocorrido.

Ao narrar a história do irmão adotado, recorrendo às próprias memórias e a de seus familiares, o narrador também tece reflexões em relação à narração que desenvolve. Quando se questiona sobre o motivo de não conseguir encontrar o irmão no que escreveu até o momento dessa indagação e, ainda, quando questiona: “Por que não consigo lhe passar a palavra, lhe imputar nesta ficção qualquer mínima frase?” (Fuks, 2015, posição 18-19), faz uso de outro procedimento narrativo: a metaficção.

A metaficção em *A resistência*

Em “A metaficção revisitada: uma introdução” (2012), Zênia de Faria observa que data do século XVI, no Ocidente, um tipo de texto composto de “questionamentos ou comentários sobre seu estatuto linguístico, narrativo e sobre seu processo de produção e de recepção” (Faria, 2012, p. 237). A esta descrição corresponde uma pluralidade de termos que a autora destaca ao realizar uma retrospectiva de estudos teóricos que versam a respeito dessas narrativas. No entanto, em muitos estudos, o uso do termo metaficção e demais deste originados possuem, recorrendo a Hutcheon (1984), “o mesmo ponto de partida, a saber: ‘metaficção é ficção sobre ficção’” (Faria, 2012, p. 239).

Comparativamente a outros teóricos, como observa Faria (2012), o estudo de Hutcheon (1984) se difere pela consideração desta autora em ressaltar uma marca entre a metaficção contemporânea e a imediatamente anterior, ou seja, a demanda que se impõe, por parte destas narrativas, ao leitor: “o escritor chama a atenção de seu leitor para a atividade de escrever como um evento inserido no romance, como um evento igualmente significativa para os eventos da história a qual ele está supostamente contando”⁶ (Hutcheon, 1984, p. 12, tradução nossa). Desse modo, para Hutcheon (1984), o leitor desempenha importante papel na metaficção contemporânea.

É também nesse sentido o entendimento de Laurent Lepaludier (2002), que reconhece o uso do termo metatextualidade na tradição dos estudos franceses e o de metaficção na anglo-saxônica como os mais utilizados na crítica contemporânea. Para este autor:

O texto de ficção será metatextual se ele convida a uma consciência crítica de si mesmo ou de outros textos. A metatextualidade chama a atenção do leitor para o funcionamento do artifício da ficção, da sua criação, da sua recepção e da sua participação nos sistemas de significação da cultura (Lepaludier, 2002, p. 10, tradução nossa).⁷

Em seu estudo sobre a metaficção, Lepaludier (2002) distingue alguns modos de operação metatextual, entre os quais a “*Dénotation par le concept*”⁸ que, de acordo com o autor, refere-se ao emprego de termos pertencentes ao discurso crítico e é perceptível de três maneiras no texto: como um comentário a respeito de uma obra exterior ao próprio texto, a exemplo de um artigo de crítica literária; como títulos, subtítulos, prefácios, notas e outros, que podem compor um texto, à sua margem, ou seja, fazem parte da obra mas não da

⁶ “the writer calls his reader’s attention to the activity of writing as an event within the novel, as an event of equally great significance to that of the events of the story which he is supposed to be telling”.

⁷ “Le texte de fiction sera métatextuel s’il invite à une prise de conscience critique de lui-même ou d’autres textes. La métatextualité appelle l’attention du lecteur sur le fonctionnement de l’artifice de la fiction, sa création, sa réception et sa participation aux systèmes de signification de la culture”.

⁸ Optamos por não traduzir o termo no texto, que poderia ser compreendido como “Denotação pelo conceito”.

narrativa da mesma; e, ainda, como um comentário explícito sobre o ato de escrita em sentido amplo, podendo ser sobre a sua produção, sua recepção, entre outros.

A chamada de atenção do leitor pelo escritor, citada por Hutcheon (1984) e Lepaludier (2002), se faz evidente em romances altamente metaficcionalis, a exemplo de *A mulher do tenente francês* (*The French Lieutenant's Woman*, 1969), de John Fowles, que, além de fazê-lo em outras passagens, dedica um capítulo inteiro a um diálogo direto com o leitor. Neste romance de Fowles, o leitor é constantemente chamado, convocado a participar da narrativa ao ponto de o narrador, em certo momento, negar um final já dado ao romance, fornecendo-lhe outro por tê-lo considerado “totalmente tradicional”⁹.

Em sua busca por narrar as origens do irmão adotado, parece inevitável ao narrador de *A resistência* refletir sobre o processo de escrita, pois por vezes torna esse processo visível, mostra ao leitor as engrenagens de construção e funcionamento da obra que se lê. Inicialmente, o narrador se declara escritor e a referência extradiegética ao outro romance publicado de Fuks, *Procura do romance*, é acompanhada do questionamento sobre o motivo de não conseguir passar ao irmão a palavra “nesta ficção”, ou seja, na que o leitor lê. Dessa forma, o caráter de artefato da obra é evidenciado e, como se nota no decorrer de *A resistência*, constantemente invocado.

Nesse sentido, após o narrador mencionar a lembrança das armas que o pai mantinha em casa, tal caráter também se sobressai:

Sei e não sei que meu pai pertenceu a um movimento, sei e não sei que fez treinamento em Cuba, sei e não sei que jamais desferiu um tiro com alvo certo, que se limitou a atender os feridos nas batalhas de rua, a procurar novos quadros, a pregar o marxismo nas favelas. *Ele sabe e não sabe que escrevo este livro, que este livro é sobre meu irmão mas também sobre eles* (Fuks, 2015, posição 32, grifo nosso).

A impossibilidade de narrar o parto do irmão também é associada à escrita. Diante da falta de informações sobre esse momento, o narrador se recusa a inventar, procedimento próprio à ficção, e reflete sobre o processo de escrita que se encontra em andamento:

O parto eu não posso inventar, do parto nada se sabe. *Pondero agora, passadas tantas páginas*, que deveria ter sido fiel ao impulso de suprimir aqueles pobres cenários imaginários, que deveria ter cedido à hesitação e calado sobre esse acontecimento insondável. Não foi assim, não foi narrável, o nascimento do meu irmão. O quarto branco ou o opressivo pavilhão, o som de botas contra o piso ou as mãos douradas em inspeção,

⁹ No referido romance, o capítulo seguinte ao suposto capítulo final começa da seguinte maneira: “E agora, tendo dado um final totalmente tradicional a este romance, será melhor explicar que tudo o que descrevi nos últimos dois capítulos aconteceu, mas não exatamente da forma como você foi levado a crer” (Fowles, 2008, p. 361).

basta, já chega, são todas ficções descartáveis, são meras deturpações. [...] O parto eu não posso inventar, repito, do parto não há informação (Fuks, 2015, posição 49, grifo nosso).

Nos momentos em que o narrador descreve as impressões de seus pais a respeito do livro ou nos que se refere a eles, além dos momentos em que se ocupa do irmão, o caráter metaficcional da obra é evidenciado. Quando narra que a mãe teve um filho que morreu pouco antes de nascer, o narrador relaciona essa inexistência à existência do livro que escreve:

Nunca senti falta desse irmão que não tive – pelo contrário, sua existência impossível costuma suscitar em mim algumas dúvidas impertinentes. Quantos filhos você queria ter?, pergunto à minha mãe, e ela responde sem titubeios que sempre quis ter três, talvez para se afirmar realizada e garantir a cada um de nós um lugar preciso em seu projeto. [...] Mas penso às vezes que, *se esse irmão existisse, este livro não existiria*, ou talvez ele o escrevesse (Fuks, 2015, p. 90, grifo nosso).

Do mesmo modo, o retorno que o pai lhe dá em relação ao livro é acompanhado de uma reflexão metaficcional por se referir e caracterizar o próprio livro que o leitor tem em mãos:

Entendo, é claro, ele prossegue em tom ameno, que há muita elaboração de tudo o que vivemos, que o livro é outra forma de terapia, que uma história emocional ganha corpo ali. Mas nesse caso não deveria ficar entre nós, um texto que lêssemos juntos, interpretássemos, discutíssemos? Eu sei, nós sabemos que é um livro saturado de cuidado, carregado de carinho, eu sei que a duplicidade não se refere a nós, que o livro também é duplo em cada linha. Há momentos, porém, em que me pego a duvidar, não estou certo de que ele deveria tão amplamente existir. Só não quero que você se guie pelo que digo, isso eu jamais quis: vá em frente, Sebastián, você fez o que tinha que fazer, e até *é possível que alguém leia nisto um bom romance* (Fuks, 2015, p. 122, grifo nosso).

Como se nota pelos trechos destacados, por vezes, ao longo de *A resistência*, o narrador destaca o processo de confecção desse romance, revela as dificuldades inerentes à escrita, expõe as engrenagens de seu funcionamento, em suma, evidencia o caráter de artefato do romance que o leitor tem em mãos e procede à leitura. Na revivescência e reflexividade do passado de sua família, o narrador sustenta no texto literário algumas ambiguidades resultantes do confronto das próprias memórias com as de seus familiares. Esse confronto mantém o romance entre o ficcional e o autorreferencial, coloca a matéria narrada em questionamento. Assim, tanto a escrita quanto o escrito, isto é, a obra e seu conteúdo, são alvos de desconfiças por parte do leitor. São elucidativas, nesse sentido, as impressões de leitura fornecidas pelos pais do narrador: não só põem em dúvida o conteúdo narrado e a própria representação como expõem a materialidade da obra, e a um só tempo, relacionam

as duas estratégias literárias que viabilizam a transmissão da memória nesse romance: a auto e a metaficção.

Considerações finais

Em *A resistência*, ao recorrer à memória familiar, perfazendo, portanto, uma revivescência e reflexividade do passado, o narrador hesita em classificar a obra que escreve, ou em atribuí-la algum sentido determinado e preciso, transitando entre afirmá-la como ficção e marcá-la de autorreferencialidades, como é próprio a obras autoficcionais. Entre uma coisa e outra, os mecanismos narrativos são expostos, o processo de confecção literária torna-se visível, revelando a natureza metaficcional do referido romance. Ao remontar às origens da adoção do irmão, o narrador se vê cercado de dúvidas por recorrer à sua memória e a de seus pais como fonte principal, e instala uma incerteza na narrativa que impossibilita ao leitor a identificação do que se trata de ficção na obra, das lacunas que foram preenchidas por criação do escritor, e do que aconteceu de fato, que faz parte do núcleo íntimo e familiar.

Assim, a autoficção em *A resistência* é sustentada por essa ambiguidade: o narrador se sente orgulhoso de ser filho de um guerrilheiro de esquerda que possuía armas embaixo da cama, mas estas nunca foram uma informação assertiva, inconteste, e são veementemente negadas por sua mãe; à mãe, por sinal, o filho adotado não parece ter ficado tão mal de saúde, como narrado, e alega não saber, após a leitura do romance, se a mulher narrada se trata de si mesma, pois se sente e não se sente representada.

É interessante observar que, no momento em que procura narrar o parto do irmão, o narrador afirma não poder inventar. Do parto do irmão nada se sabe, não há informações a respeito e o narrador se vê impossibilitado de narrar, de preencher essa lacuna na memória e na história familiar recorrendo, portanto, à criação, mecanismo ficcional. Curiosamente, tal impossibilidade acontece em um momento em que não há autorreferencialidade, o que, por sua vez, fortalece a presença da ambiguidade, do trânsito entre o real e o ficcional, e culmina no carácter metaficcional da obra.

A respeito desse trânsito entre o real e o ficcional, o episódio das armas embaixo da cama também é duplo: é incerto na medida em que ao narrador parece real a existência das armas e à mãe não, e reflexivo quanto à escrita, quanto ao desejo exposto de narrar a resistência do pai à ditadura. Nesse sentido, somam-se, entre muitas outras passagens, o relato do aborto da mãe e a ligação desse irmão inexistente à possibilidade da inexistência do romance que escreve, assim como o retorno do pai após a leitura dessa obra, afirmando que pode resultar em um bom romance. A própria recusa em inventar o parto do irmão e a consequente reflexão que daí se origina já expõe a materialidade da obra, as engrenagens que tornam os romances em romances.

Portanto, nesse romance de Julián Fuks, as estratégias literárias auto e metaficção se encontram intimamente relacionadas, pois viabilizam a transmissão da memória no bojo do

referido texto literário, memória essa repleta de lacunas e expressa por muitas ambiguidades. Desse modo, pela recorrência a esses procedimentos, em *A resistência*, a linguagem de uma aventura fornece substância para as aventuras da linguagem.

Referências

AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção e literatura contemporânea. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Porto Alegre, n. 12, 2008. p. 31-49.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2016.

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

FUKS, Julián. **A resistência**. São Paulo: Companhia das letras, 2015. ebook Kindle.

FOWLES, John. **A mulher do tenente francês**. Tradução: Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. New York, London: Methuen, 1984.

JULIÁN Fuks faz autoficção com narrativa confessional. **Diário de Pernambuco**, Literatura, 7 jun. 2017. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2017/06/julian-fuks-faz-autoficcao-com-narrativa-confessional.html>. Acesso em: 10 out. 2022.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha; Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEPALUDIER, Laurent. Introduction. *In*: LEPALUDIER, Laurent (org.). **Métatextualité et métafiction: Théorie et analyses**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002a, p. 9-16.

LEPALUDIER, Laurent. Le fonctionnement de la métatextualité: procédés métatextuels et processus cognitifs. *In*: LEPALUDIER, Laurent (org.). **Métatextualité et métafiction: Théorie et analyses**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002b, p. 25-38.

MARTINS, Anna Faedrich. **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**. 252 f. 2014. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

NOGUEIRA, Luciana Persice. A autoficção de S. Doubrovsky e o registro da memória de si: obra em si bemol. *In*: XV ABRALIC, 2016, Rio de Janeiro. Experiências Literárias Textualidades Contemporâneas. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2016. v. 1. p. 6150-6158.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. *In*: RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008. p. 15-40.

RODRIGUES, Maria Aparecida. **As formas épicas de escrita do eu**. Curitiba: Editora CRV, 2015.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.