

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

LUZIMARA DE SOUZA CORDEIRO

***A RESISTÊNCIA: O DISCURSO HÍBRIDO DE JULIÁN FUKS COMO
FERRAMENTA DE MILITÂNCIA LITERÁRIA***

VITÓRIA
2023

LUZIMARA DE SOUZA CORDEIRO

***A RESISTÊNCIA: O DISCURSO HÍBRIDO DE JULIÁN FUKS COMO
FERRAMENTA DE MILITÂNCIA LITERÁRIA***

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger.

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

C794r Cordeiro, Luzimara de Souza, 1977-
A resistência : o discurso híbrido de Julián Fuks como ferramenta de militância literária / Luzimara de Souza Cordeiro. - 2023.
283 f.

Orientadora: Fabíola Simão Padilha Trefzger.
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Ficção. 2. Ditadura. 3. Literatura. 4. Memória. 5. Resistência. I. Trefzger, Fabíola Simão Padilha. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

Luzimara de Souza Cordeiro

“A resistência: o discurso híbrido de Julián Fuks como ferramenta de militância literária”

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Letras.

Aprovada em 31 de julho de 2023.

Comissão Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Fabíola Simão Padilha Trefzger (UFES)
Orientadora e Presidente da Comissão

Prof.^a Dr.^a Maria Mirtis Caser (UFES)
Examinadora Interna

Prof.^a Dr.^a Andressa Zoi Nathanailidis (UFES)
Examinadora Interna

Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento (UFES)
Examinador Externo

Prof.^a Dr.^a Elizabete Gerlânia Caron Sandrini (IFES)
Examinadora Externa

Prof.^a Dr.^a Maria Isolina de Castro Soares (IFES)
Examinadora Externa

Documento assinado digitalmente
 MARIA ISOLINA DE CASTRO SOARES
Data: 06/08/2023 11:56:03-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
FABIOLA SIMAO PADILHA TREFZGER - SIAPE 3324080
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 01/08/2023 às 11:48

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/761968?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
MARIA MIRTIS CASER - PROFESSOR VOLUNTÁRIO
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 01/08/2023 às 12:18

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/761991?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
ANDRESSA ZOI NATHANAILIDIS - SIAPE 3157175
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 01/08/2023 às 13:14

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/762029?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
JORGE LUIZ DO NASCIMENTO - SIAPE 1172735
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 01/08/2023 às 13:48

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/762060?tipoArquivo=O>

Documento assinado digitalmente
gov.br ELIZABETE GERLANIA CARON SANDRINI
Data: 05/08/2023 20:45:53-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

À amada filha, Ana Lara, minha inspiração diária, a quem essa trajetória também muito ensinou, pois, ainda criança, precisou resistir às constantes ausências maternas e aprender, desde cedo, que, em determinados momentos, é preciso, por uma causa maior, ser resistente.

Aos meus pais, Diomar e Luzia, professores como eu, de quem herdei o maior legado: memórias de resistência e força, para jamais me esquecer que, diante das adversidades, é necessário resistir.

A todos os herdeiros desse passado de repressão, que resistiram e ainda resistem.

AGRADECIMENTOS

A Deus e à minha mãezinha Maria, que me fortaleceram na fé, concedendo-me coragem e ânimo para jamais desistir.

Ao Instituto Federal do Espírito Santo – *campus* Colatina, pela licença permitida, que muito favoreceu minha trajetória de estudos.

À Universidade Federal do Espírito Santo – Ufes, que me oportunizou concluir uma etapa acadêmica tão sonhada, além de ser um espaço que reafirma o importante papel da universidade pública brasileira que, após diversas resistências, se mantém forte.

À professora Fabíola, minha querida orientadora, pelo olhar atento nas correções, traduzida em uma orientação sábia e paciente, pelos conhecimentos compartilhados e pela confiança em mim depositada, que contribuiu grandiosamente para a construção desta pesquisa. Agradeço, ainda, por ter me propiciado, durante suas aulas, o primeiro contato com a obra de Julián Fuks.

Ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Letras da Ufes, professores dedicados e competentes, que marcaram esse meu percurso de estudos, ao me oportunizar, com suas disciplinas, um riquíssimo aprendizado, que muito auxiliou na fundamentação teórica de minha escrita.

Aos professores da Ufes, Jorge Luiz do Nascimento, Luis Eustáquio Soares, Maria Mirtis Caser e Andressa Zoi Nathanailidis, e às professoras Elizabete Gerlânia Caron Sandrini e Maria Isolina de Castro Soares, ambas do Ifes, que gentilmente aceitaram compor a banca de defesa desta tese.

À amada filha, Ana Lara, que respeitou, com paciência e amor, meu distanciamento, em muitos momentos importantes, mesmo que isso a privasse da companhia de uma mãe solo de quem ela é tão apegada.

Aos meus pais, pelo apoio incondicional, pela força diária, pela credibilidade em meu potencial, por ajudar a cuidar da Ana Lara, durante esse período de estudos, e, ainda, por ter nos hospedado na casa deles, durante os anos mais críticos da pandemia, para que eu cumprisse as disciplinas do curso com mais tempo e dedicação.

À tia Nelma e ao meu tio Churchill (*in memoriam*), que me acolheram, em seu apartamento em Jardim da Penha, diversas vezes, para que eu pudesse cumprir as disciplinas do curso. Sempre me receberam com muito afeto, incentivo e conselhos carinhosos. Meu tio, meu conselheiro, meu advogado, meu exemplo de garra, não resistiu = Covid, mas isso não o impediu de me deixar um legado de resistência e de coragem.

À companheira canina, Bellinha, que me acompanhou em todos os momentos de produção da tese, sempre carinhosa e feliz.

Aos meus amigos e aos demais familiares pelo apoio incessante, pelas orações, pelo respeito ao meu constante distanciamento.

Ao escritor Julián Fuks, por ter contribuído, de modo tão solícito, com sugestões de leituras e diálogos sobre sua obra e, principalmente, pela publicação desse livro tão inspirador, que me incentivou a escolhê-lo como *corpus*. *A resistência*, desde a elaboração do meu projeto de doutorado, apresentou-se como um título coerente com minha situação pessoal, momento em que eu precisava ser forte e resistir a tantas adversidades. Posteriormente, a obra se mostrou também muito necessária diante da situação política do país, em que um candidato com posturas fascistas se elegeu. Minha resistência – só agora percebo essa coincidência –, semelhante à de Fuks, migrou de uma resistência familiar para uma resistência política coletiva. Em todos esses momentos, eu aprendi que resistir foi e será sempre a melhor opção frente às opressões que tentam nos submeter. Obrigada, Fuks!

Parece haver uma correspondência secreta entre os lugares vazios, os buracos da memória, esses brancos impostos do não dito do passado, e os lugares sem lei do presente, espaços de exclusão e de exceção, mas situados dentro do recinto social legítimo, como se somente a inclusão da exceção pudesse garantir a segurança da totalidade social. O preço do silêncio imposto a respeito do passado não é “só” a dor dos sobreviventes: também se paga por nossa resignação e impotência. Urge passar da resignação não só à indignação, mas a uma resistência efetiva, sem ressentimentos, mas com a tenacidade e a vivacidade da vida.

Jeane Marie Gagnebin (2010)

RESUMO

Tendo como *corpus* de investigação o romance autoficcional *A resistência*, de Julián Fuks, publicado em 2015, o presente trabalho tem o propósito de empreender uma reflexão crítico-analítica que pretende mostrar como a narrativa de Fuks, ao tratar da temática da ditadura militar, mediante sua escrita híbrida, contribui como ferramenta de militância literária. Ao entrecruzar o discurso literário ao histórico, esse relato autoficcional propicia uma leitura “a contrapelo” dos episódios do passado ditatorial da Argentina e do Brasil, pelo viés dos vencidos, marca de uma escrita pertencente aos tempos de “pós-ficção”, em que o fazer literário avança seus limites, ao abarcar outros discursos, que correspondam aos anseios da atualidade. A narrativa de Fuks manifesta diversas formas de resistência contra o apagamento das barbáries do passado e nos alerta sobre as possíveis formas de violência que ainda queiram ameaçar o momento atual. Um “romance de filiação” da literatura contemporânea brasileira que auxilia na política de memória desse regime de repressão, ao mostrar, por intermédio da pós-memória, os impactos da ditadura e do exílio, herdados por um filho de pais argentinos militantes da esquerda, que foram alvos da repressão desse período tenebroso da história. *A resistência* se apresenta, assim, como um fazer literário revolucionário, uma narrativa de pacto ambíguo que, marcada pelo diálogo entre ficção e realidade, não busca apenas recordar e, sim, reelaborar criticamente esse passado horrendo e os questionamentos geracionais herdados, propiciando uma escrita militante, por meio da politização da arte em oposição ao fascismo do presente e do futuro. Para abordar esses aspectos, iremos nos apoiar nos postulados teóricos de Walter Benjamin, Paul Ricoeur, Márcio Seligmann-Silva, Jeanne Marie Gagnebin, Eurídice Figueiredo, Diana Klinger, Evando Nascimento, Anna Faedrich, Vladimir Safatle, Carlo Ginzburg, Marianne Hirsch, Sigmund Freud, Michel Foucault, Juan José Saer, Antonio Candido, Carolina Silveira Bauer, Dominique Viart, Phillippe Lejeune, Serge Doubrovsky, Jacques Rancière, dentre outros cujas contribuições sejam pertinentes ao nosso propósito analítico.

Palavras-chave: Autoficção. Ditadura militar. Militância literária. Memória. Resistência. Julián Fuks.

ABSTRACT

The present study aims to employ a critical-analytical reflection, taking the auto-fictional novel *The Resistance*, published in 2015 by Julián Fuks, as a *corpus* of investigation. It intends to show how Fuks' narrative and hybrid writing about military dictatorship contributes as a tool of literary militancy. By interweaving literary and historical discourse, this self-fictional report goes “against the grain” and provides a unique reading of the past of Argentina and Brazil under dictatorships. It looks at such episodes through the lens of the vanquished, which marks a style of writing characteristic of “post-fiction” times, in which literary work encompasses other discourses that meet nowadays concerns. Fuks' narrative presents different forms of resistance against attempts to erase the barbarities of such a past and warns the reader about possible forms of violence that might still pose a threat to the present. This “novel of affiliation” from contemporary Brazilian literature helps preserve the memory of this repressive regime by showing, through post-memory, the impacts of dictatorship and exile, inherited by the son of Argentine left-wing parents, who were victims of repression in this dark period of history. Thus, *The Resistance* serves as a revolutionary literary work and a narrative of an ambiguous pact marked by the dialogue between fiction and reality. It does not only seek to revisit the horrendous past of dictatorship, but rather critically re-elaborate it, as well as the inherited generational questionings, which fosters militant writing through the politicization of art as opposition to present and future fascism. To address such aspects, we rely on the theoretical postulates of Walter Benjamin, Paul Ricoeur, Márcio Seligmann-Silva, Jeanne Marie Gagnebin, Eurídice Figueiredo, Diana Klinger, Evando Nascimento, Anna Faedrich, Vladimir Safatle, Carlo Ginzburg, Marianne Hirsch, Sigmund Freud, Michel Foucault, Juan José Saer, Antonio Candido, Carolina Silveira Bauer, Dominique Viart, Phillippe Lejeune, Serge Doubrovsky, Jacques Rancière, among other authors whose contributions are pertinent to our analytical purpose.

Keywords: Self-fiction. Military dictatorship. Literary militancy. Memory. Resistance. Julián Fuks.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| 1 LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA | 31 |
| 1.1 DA MEMÓRIA À PÓS-MEMÓRIA: AS DITADURAS MILITARES NA ARGENTINA E NO BRASIL..... | 50 |
| 1.2 LITERATURA E RESISTÊNCIA: LINHAGENS POLÍTICAS NA NARRATIVA DE FILIAÇÃO DE JULIÁN FUKS..... | 94 |
| 2 O REAL FICCIONADO: A POLITIZAÇÃO DA ARTE | 117 |
| 2.1 NARRATIVA AUTOFICCIONAL: O PACTO AMBÍGUO NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA..... | 142 |
| 2.2 <i>A RESISTÊNCIA</i> : O DISCURSO HÍBRIDO DE JULIÁN FUKS EM TEMPOS DE PÓS- FICÇÃO..... | 180 |
| 3 A ESCRITA OCUPADA DE JULIÁN FUKS | 196 |
| 3.1 <i>A RESISTÊNCIA</i> : UMA ESCRITA INVEROSSÍMIL..... | 214 |
| 3.2 MILITÂNCIA LITERÁRIA EM <i>A RESISTÊNCIA</i> : O SILÊNCIO QUE GANHA VOZ NO DISCURSO SUBVERSIVO DE JULIÁN FUKS..... | 238 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 263 |
| REFERÊNCIAS | 271 |

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, na literatura brasileira, emergiu uma safra de publicações de romances que, motivados por reflexões contemporâneas, retrata situações sócio-históricas do período da ditadura militar brasileira. Nessa vertente, o discurso literário se deixa ocupar por uma potência política e pela relação entre estética e ética. A tessitura literária edifica-se, desse modo, como força política, em histórias, muitas vezes, ancoradas em trajetórias pessoais dos escritores. Esses, ao puxarem os fios de algumas meadas do interminável novelo de suas narrativas, acabam por revelar mais que a história de uma vida, em muitos casos, a soma de duas ou até a de uma coletividade. No deslocamento do “eu”, o autor aponta para o outro e passa a (re)apresentar a realidade com a utilização de recursos autoficcionais.

É esse tipo de autoficção contemporânea, com alteridade, que escolhemos como objeto de investigação deste trabalho. Narrativas que, a partir do “eu”, reverberam um coletivo, na luta contra o esquecimento das atrocidades do passado, e, assim, se fazem instrumento de militância, no presente, por meio da arte da palavra.

Este trabalho realizado para o Programa de Pós-Graduação em Letras, doutorado em Letras, área de concentração Estudos Literários, iniciado em 2019, tem como *corpus* o romance: *A resistência* (2015), de Julián Fuks, sendo naquele momento, o romance mais recente desse autor. O livro, composto de quarenta e sete curtos capítulos, narra a história de uma família argentina, formada por um casal de psiquiatras, ambos ativistas políticos, que buscaram exílio no Brasil, nos anos de 1970, período da ditadura militar em seu país, após a adoção de uma criança. No Brasil, a mãe engravida e dá mais dois irmãos ao filho adotivo: uma menina e um menino, o mais novo, de nome Sebastián, narrador-personagem do romance.

Uma obra pensada, inicialmente, para tratar do tema da adoção e compreender o relacionamento conturbado do filho adotivo com a família. O jovem apadrinhado, quase sempre, calado e arredo, em um momento de desabafo, solta a frase que Sebastián afirmara precisar ser estímulo inicial para a escrita da obra: “Sobre isso você devia escrever um dia, sobre ser adotado, alguém precisa escrever” (FUKS, 2015, p. 124). Como o irmão de Sebastián foi adotado durante o regime militar, o narrador, em dúvida sobre a origem desse nascimento, busca, no decorrer da narrativa, por mais informações, incomodado também pelo fato de o irmão não querer saber o que ocorreu na época em que foi adotado.

A resistência, desse modo, tem a intenção inicial de falar do tema da adoção e, assim, ao relatar esse drama particular, o narrador confessa que “Queria tomar o exemplo do meu

irmão e torná-lo, de alguma forma, algo maior: montar um discurso em que alguém se reconhecesse, em que alguns se reconhecessem, e que falasse como dois olhos” (FUKS, 2015, p. 96). A obra almeja rememorar o drama familiar da adoção por meio de um discurso que reverbere em outras famílias que também se reconheçam nele. No entanto, ao buscar por esse passado, o texto abarca uma temática ainda mais ampla: o drama coletivo das ditaduras no Brasil e na Argentina. Logo, temos um texto sobre memória, identidade e os vários exílios: o dos pais do narrador, Sebastián, da Argentina para o Brasil, fugindo da repressão da ditadura militar; o existencial, do irmão adotivo do narrador; e o político-geográfico, de toda a família.

Ao manter, assim, uma aproximação entre testemunho e ficção, expandindo os limites do gênero literário, o romance enquadra-se, ainda, nas escritas de filiação, pois narra uma história pessoal em primeira pessoa, escrita por um filho de pais militantes da ditadura militar argentina. Um romance que promove uma reflexão sobre esse passado ditatorial. Logo, uma autoficção que fala sobre a história familiar atravessada pela experiência da resistência às barbáries, à repressão e às atrocidades vivenciadas, a fim de rememorar as brutalidades desse passado como “[...] uma herança dolorosa a ser elaborada em conjunto por todo o corpo social [...]” (GAGNEBIN, 2014, p. 256), por meio de um recordar que busca vestígios na realidade, em um constante movimento de lembrar/esquecer, a fim de não deixar que o esquecimento seja imposto pelos “vencedores”.

Dessa forma, essa narrativa carregada de metáforas bem construídas é um romance de autoficção contemporânea, que proporciona importantes reflexões sobre a memória política e coletiva da ditadura militar da Argentina e, também, do Brasil. À vista disso, propusemos, por meio desta pesquisa, buscar respostas para o seguinte questionamento: **como o discurso híbrido de Julián Fuks, em *A resistência*, pode contribuir como ferramenta de militância literária?**

A pesquisa visa, assim, refletir, criticamente, sobre o passado ditatorial, a fim de evidenciar como *A resistência* funciona como ferramenta política autoficcional ao realizar militância por intermédio da literatura. Uma militância tão imprescindível, no período inicial da escrita da tese (2019), já que houve muitos acontecimentos envolvendo o campo econômico e democrático do Brasil, naquele ano: Michel Temer foi preso, Luiz Inácio Lula da Silva foi solto, Jair Bolsonaro tornou-se presidente do Brasil, a reforma da previdência foi aprovada e, entre outros acontecimentos, tragédias ambientais que evidenciaram a ausência de prioridade do governo para tais questões.

Em virtude daquele momento político no Brasil, verificamos como seria relevante um trabalho que enfatizasse a resistência política do país, devido aos vestígios que nos assombravam, ao indicar uma possível volta dos regimes de exceção, visto que

Em 1º de janeiro de 2019, Jair Bolsonaro assumiu a presidência da República. [...]

Político [...] conhecido por manifestações retóricas radicais, como a defesa da ditadura, da tortura [...]. Bolsonaro se elegeu seguindo a cartilha populista tradicional: o povo simples, puro e conservador contra as elites sofisticadas, corrompidas e ‘esquerdistas’. [...] Na prática, o discurso antielite acaba se transformando num discurso antidemocrático, anticientífico e antiempreendedorismo.

A participação pessoal do presidente em manifestações antidemocráticas gerou preocupações até mesmo em setores que o apoiavam politicamente (BARROSO apud O GLOBO, 2022, 43-45).

Como notamos, tornou-se frequente, durante o governo de Jair Bolsonaro, a estimulação a atos antidemocráticos e as constantes ameaças à normalidade democrática, em uma postura autoritária de Bolsonaro, com ameaças de um possível golpe de estado.

No site “História da ditadura”, em seu artigo intitulado “Negacionismo, Estado de exceção e ódio à democracia”, Piero Detoni (2023) afirma que o negacionismo como o ódio à democracia são dispositivos do bolsonarismo, utilizados em várias situações, a exemplo do encerramento da CEMDP, publicado em relatório pelo Palácio do Planalto, no Diário Oficial da União, em 30 de dezembro de 2022, penúltimo dia do mandato de Jair Bolsonaro. Detoni, em seu artigo, nos faz um alerta:

Vale lembrar que, dois meses após o impeachment da presidenta Dilma Rousseff – em que a memória do coronel e torturador Carlos Brilhante Ustra fora rediviva no modo do escárnio –, ele dissera à rádio Jovem Pan que o ‘erro da ditadura foi torturar e não matar’. [...]. Cabe dizer que o bolsonarismo extrapola a figura de Bolsonaro, como pôde ser visto, em 2019, na comunicação oficial em vídeo do Planalto defendendo a versão golpista de 1964: ‘O Exército nos salvou. O Exército nos salvou. Não há como negar. E tudo isso aconteceu num dia comum de hoje, um 31 de março. Não dá para mudar a história’ (DETONI, 2023, s/p).

Durante esses quatro anos de governo, eram constantes as declarações e os atos antidemocráticos por parte do então presidente, instigando o ódio e defendendo uma postura golpista, como nos mostra o fragmento anterior, quando, em 2019, em “comunicação oficial em vídeo do Planalto”, Jair Messias Bolsonaro defende “a versão golpista de 1964”.

Concordamos com Detoni, quando afirma que nos “Cabe dizer que o bolsonarismo extrapola a figura de Bolsonaro”.

Atualmente, em 2023, ano em que estamos finalizando a escrita desta tese, Luiz Inácio Lula da Silva (PT) é o atual presidente do Brasil, após vencer a eleição presidencial, em 30 de outubro de 2022, no segundo turno, com mais de 60 milhões de votos válidos.

Lula, líder de origem sindical do setor metalúrgico no ABC paulista, que, inclusive, liderou movimento de resistência à ditadura militar brasileira, vem ganhando destaque político desde 1986, ano em que foi eleito o deputado federal mais votado no país. Ao tomar posse como presidente, em 1º de janeiro de 2023, passou a ser o primeiro brasileiro a conquistar, por meio do voto direto, em toda a história da República, um terceiro mandato para presidente do país. Seus outros dois mandatos foram de 2003 a 2006 e de 2007 a 2010.

O candidato adversário, Bolsonaro (PL), obteve, aproximadamente, 58 milhões de votos e tornou-se, assim, após a derrota eleitoral, o primeiro presidente no exercício do cargo a não vencer uma reeleição, desde que essa possibilidade começou prevalecer, nas eleições de 1998.

Após a divulgação do resultado pelo Tribunal Superior Eleitoral (TSE), Lula foi cumprimentado por diversas lideranças políticas nacionais. O presidente foi também parabenizado por vários líderes internacionais. As mensagens destacavam que o país comprovou a eficácia de um processo eleitoral democrático e transparente.

A presidenta da Confederação Nacional dos Trabalhadores do Ramo Financeiro (Contraf-CUT), Juvandira Moreira, declarou que o resultado das urnas: “Trata-se de uma vitória da democracia, dos direitos trabalhistas, das mulheres, da luta em defesa das estatais, do combate à fome e a miséria, em defesa do meio ambiente, da liberdade e da equidade” (MOREIRA, 2023, s/p).

O atual presidente reiterou seu compromisso com a total liberdade de expressão e defendeu a relevância da política. Para Lula, negar a política significa ir rumo à barbárie, por acreditar que a política, apesar de suas limitações, é o melhor espaço para uma construção amena de consensos.

Nesse ínterim, após o resultado das urnas e os discursos do atual presidente, mesmo passadas vinte horas de o Tribunal Superior Eleitoral (TSE) ter confirmado a vitória de Luiz Inácio Lula da Silva, o candidato derrotado, Bolsonaro, ainda não havia se manifestado sobre o resultado das eleições.

Além disso, Bolsonaro se recusou a passar a faixa presidencial a Luiz Inácio Lula da Silva, durante a cerimônia de posse no Palácio de Planalto. Desse modo, um grupo composto

por oito brasileiros, representando a diversidade da população, colocou a faixa no atual presidente.

Todas essas atitudes do ex-presidente reafirmaram sua postura antidemocrática e acabaram por incitar extremistas da direita que, desde o resultado das eleições, montaram acampamento em frente a quartéis em vários estados brasileiros. Além disso, não satisfeitos com a derrota de Bolsonaro, após Lula ser diplomado, fizeram diversos protestos em rodovias federais e realizaram atos violentos em Brasília.

Na tarde do domingo de 8 de janeiro de 2023, esses extremistas romperam barreiras de proteção e invadiram o Congresso Nacional. Adentraram o Salão Verde da Câmara dos Deputados e vandalizaram equipamentos de votação no plenário. Em seguida, dirigiram-se ao Palácio do Planalto e depredaram várias salas da sede do Poder Executivo. Ainda não satisfeitos com tantos atos criminosos, invadiram o Supremo Tribunal Federal (STF), quebrando vidraças da fachada e alastrando-se até o plenário da corte, derrubando cadeiras e, até mesmo arrancando o Brasão. Picharam várias estátuas e portas de gabinete. Esses radicais, usando camisetas com as cores da bandeira do Brasil e, até mesmo, a própria bandeira nas costas, declaravam-se patriotas e pediam por intervenção militar (que na verdade era um golpe de estado) para tentar destruir o governo do presidente Lula.

A tentativa de golpe fracassou e, em decorrência disso, mais de dois mil extremistas foram detidos. Somaram-se a eles, os radicais que se recusaram a desmontar o acampamento em frente ao Quartel-General do Exército. Os vândalos respondem por envolvimento em atos antidemocráticos, incitação à ojeriza das Forças Armadas contra os poderes constitucionais e, alguns, por depredação do patrimônio público.

Em 13 de janeiro, o ministro do STF, Alexandre de Moraes, aprovou o pedido da Procuradoria-Geral da República (PGR) para inserir o nome de Bolsonaro no inquérito que apura a autoria intelectual desses atos antidemocráticos de oito de janeiro, pois para Moraes, o ex-presidente “[...] se posicionou de forma, em tese, criminosa e atentatória às Instituições, em especial o STF – imputando aos seus ministros a fraude das eleições para favorecer eventual candidato – e o TSE -, sustentando, sem quaisquer indícios, que o resultado as Eleições foi fraudado” (MORAES, 2023, s/p).

Como notamos, os acontecimentos que movimentaram a estrutura política e democrática do país, em 2019 e, assim, instigaram a escrita inicial desta tese, permaneceram nos anos seguintes. Assim sendo, todo esse contexto político brasileiro, contribuiu para impulsionar nossa decisão pela análise de *A resistência* como *corpus* da pesquisa.

Essa narrativa, publicada em 2015, vencedora do prêmio Jabuti em 2016, emergiu, em um momento de golpe¹ no Brasil. O golpe foi uma estratégia da classe dominante, que, com o apoio de seus representantes, na mídia e no judiciário, aprovou no Congresso Nacional, em 31 de agosto de 2016, o impeachment da presidente eleita em 2014 com 51,64% dos votos. Um acontecimento de ataque à democracia, o que justifica ser chamado de golpe (nomenclatura usada por importantes cientistas políticos do país), já que vários motivos indicaram o caráter arbitrário desse ato uma vez que não foi provado nenhum crime de responsabilidade cometido pela presidente.

Dessa forma, além da relevância política do romance de Fuks, que vislumbra as ditaduras no Brasil e na Argentina, seu surgimento durante esse período político no Brasil tornou-o ainda mais necessário como literatura de intervenção que contribui para a política de memória.

Percebemos, também, a necessidade de apresentar, nesta tese, aos leitores de *A resistência*, inclusive, a escrita engajada do escritor brasileiro Julián Fuks, que faz literatura política e ocupa sua escrita com temas urgentes do presente, seja por meio de textos que publica em colunas jornalísticas², seja por intermédio de sua autoficção, nestes tempos de “pós-ficção”, um conceito desenvolvido pelo próprio escritor, pois para ele

[...] precisamos com urgência pensar um novo país, recuperar a utopia e a capacidade de enxergar além desta realidade depauperada que está diante de nossos olhos. Não sei se a literatura é capaz de nos indicar como fazer isso – e nem pretenderia eu mesmo uma literatura que propusesse esse tipo de emancipação. [...] Se a literatura for capaz de recuperar algo desse sentimento utópico e levar o país a voltar a lutar contra suas desigualdades históricas, ela terá feito uma grande coisa (FUKS, 2017c, s/p).

1 “Como a CUT sempre alertou, a ex-presidenta Dilma Rousseff (PT) foi vítima de um golpe de estado, um golpe contra a classe trabalhadora, como ficou comprovado com as reformas Trabalhista e da Previdência, do ilegítimo Michel Temer (MDB) e de Jair Bolsonaro (PL), que tiraram direitos dos trabalhadores e das trabalhadoras.

Agora, seis anos depois que Dilma foi destituída de um mandato legitimamente conquistado nas urnas, um ministro do Supremo Tribunal Federal (STF), que nada fez para impedir a ilegalidade, reconheceu o golpe.

“O ‘motivo real’ de impeachment de Dilma foi falta de apoio político, não pedaladas, afirmou o ministro Luís Roberto Barroso, em artigo para a edição de estreia da revista do Centro Brasileiro de Relações Internacionais (Cebri) [...]” (BARROSO apud O GLOBO, 2022, s/p).

Barroso afirmou que: “A justificativa formal foram as denominadas 'pedaladas fiscais' - violação de normas orçamentárias—, embora o motivo real tenha sido a perda de sustentação política” (BARROSO apud O GLOBO, 2022, p. 43).

2 Na imprensa, antes de lançar seus romances, Fuks contribuiu, regularmente, como crítico e como jornalista literário, no jornal *Folha de São Paulo* e nas revistas *Cult* e *Entre livros*. Desde maio de 2020, escreve semanalmente para a coluna *Ecoa*, do Portal *UOL*, com ensaios sobre temas ligados aos noticiários e à escrita.

Ao enquadrar seu livro como um romance da era da pós-ficção, em artigo escrito por ele mesmo e intitulado “A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo”, publicado no livro *Ética e Pós-verdade* (2017), Fuks nos revela que seu texto possui hibridismo não apenas pela mescla de ficção e realidade, sendo que contém, inclusive, uma mistura de arte literária e denúncia, em que a ficção se aproxima de variados discursos, uma narração que resgata memórias esquecidas. Além do enfoque dado à autoficção, utilizaremos, ainda, o conceito de pós-ficção de Fuks, pois a obra analisada engloba também a hibridez da era pós-ficcional, que faz da arte literária desse escritor um exemplo de escrita militante.

A cada releitura de *A resistência*, apenas ratificamos a nossa escolha de focarmos a escrita da tese na obra *A resistência*, em razão de que essa narrativa de Fuks oferece-nos possibilidades várias de discussões para esta e futuras teses e artigos. “O romance atual, como *A resistência*, não se restringe a contar uma história, ele quer interpretar o homem e o mundo, torna-se híbrido e autocrítico” (FIGUEIREDO, 2020, s/p). Ao fazer essa declaração, Eurídice Figueiredo reafirma a importância desse romance “híbrido e autocrítico”, o que solidifica ainda mais nossa decisão por esse objeto de pesquisa: *A resistência*. Essa autoficção contemporânea vai além da narração de uma história e, ao buscar “interpretar o homem e o mundo”, faz de sua escrita militante uma constante luta contra o esquecimento das barbáries da ditadura militar da Argentina e do Brasil.

Durante a análise de *A resistência*, é impossível não citarmos também o romance *A ocupação* (2019), de Fuks. A obra tem como narrador Sebastián, espécie de *alter ego* do escritor, que comparece também nas obras *Procura do romance* e de *A resistência*, e é um livro que funciona como um díptico para *A resistência*, pois as duas obras são exemplos de uma literatura militante, de autoficções que já pelo título indicam, segundo Fuks, as palavras de ordem do momento: resistir e ocupar.

Julián Miguel Barbero Fuks, escritor, crítico literário brasileiro, jornalista de formação, doutor em Literatura pela Universidade de São Paulo (USP), filho de pais argentinos, nascido, em 1981, em São Paulo, vem se destacando na literatura contemporânea. Além de romancista, é crítico literário, contista e tradutor. No ano de 2012, foi eleito pela revista britânica *Granta* como um dos vinte melhores jovens escritores brasileiros. Fuks é graduado em Jornalismo, com mestrado na área de Letras e doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, realizado na Universidade de São Paulo (USP). Foi repórter do jornal *Folha de São Paulo*, resenhista da

revista *Cult* e colaborador da revista *Entre livros*, além das inúmeras publicações em periódicos, tendo livros e demais textos traduzidos para diversas línguas e publicados em vários países. Desde 2020, semanalmente, escreve na coluna *Ecoa* da *UOL*.

O escritor publicou seu primeiro livro em 2004: *Fragmentos de Alberto, Ulisses, Carolina e eu* (7 Letras), que foi vencedor do Prêmio Nascente da Universidade de São Paulo. Em 2007, com a obra *Histórias de literatura e cegueira* (Record) foi finalista do Prêmio Jabuti e do Prêmio Portugal Telecom. Em 2012, novamente foi finalista do Prêmio Jabuti e do Prêmio Portugal Telecom com *Procura do romance* (Record), também finalista do Prêmio São Paulo de Literatura. Publicou, em 2015, pela Companhia das Letras, o renomado *A resistência*, que lhe rendeu os mais conceituados prêmios da literatura de língua portuguesa: Prêmio Jabuti na categoria ficção do ano (2016) e Prêmio Literário José Saramago (2017), sendo a obra, também, finalista do Prêmio Oceanos, além do Anna Seghers-Preis na Alemanha (2018). *A resistência* ganhou novamente o Prêmio Jabuti, em 2019, desta vez na categoria "Livro Brasileiro Publicado no Exterior" por sua edição britânica, publicada em 2018 pela editora Charco Press. A obra teve traduções para o espanhol e inglês, chegando aos Estados Unidos, Espanha e Reino Unido.

Ainda em 2019, também pela Companhia das Letras, publicou o romance *A ocupação*, que ficou entre as dez obras semifinalistas do prêmio Oceanos, em 2020, sendo uma entre as três únicas obras concorrentes ao prêmio, editadas em dois países, dado que *A ocupação* foi editada no Brasil e em Portugal. Em 2021, também pela Companhia das Letras, o escritor publica *Romance – História de uma ideia*.

Em 2022, Fuks seleciona trinta crônicas, escritas para a coluna da *UOL*, durante o período tenebroso da pandemia pela Covid-19³, e as reúne em *Lembremos do Futuro – Crônicas*

³Em 31 de dezembro de 2019, a China reportou, à Organização Mundial de Saúde (OMS), casos de uma grave pneumonia de origem desconhecida em Wuhan, na província de Hubei. [...]

Em 9 de janeiro, ocorreu na China a primeira morte decorrente da nova doença. Em 20 de janeiro, autoridades sanitárias chinesas anunciaram que o novo vírus poderia ser transmitido entre humanos; dia em que o país também registrou um brusco aumento de novos casos. [...]

Em fevereiro, a OMS passou a utilizar oficialmente o termo Covid-19 para a síndrome respiratória aguda grave causada pelo novo vírus, que também ganhou sua nomenclatura definitiva: Sars-CoV-2. [...]

Em 26 de fevereiro foi registrado o primeiro caso no Brasil. Em 28 de fevereiro, a OMS aumentou de “elevado” para “muito elevado” o nível de ameaça global do novo coronavírus. [...]

O número de mortos no mundo já era de 3.000 pessoas em março. Em 11 de março, em função de níveis acelerados e crescentes de propagação e gravidade do vírus em diferentes países, a OMS decretou o surto como uma pandemia. Escolas e universidades em mais de 100 países foram fechadas e mais de 1 bilhão e meio de estudantes ao redor do mundo ficaram sem aulas. [...]

Em maio, a Covid-19 tornou-se a maior *causa mortis* no Brasil” (SÁ apud UOL, 2020, s/p).

do tempo da morte do tempo (Companhia das Letras). Ainda em 2022, escreveu o prefácio da obra-prima *Ensaio sobre a Cegueira (Edição Especial)*, de José Saramago.

Foi o primeiro escritor brasileiro a participar do Programa *Rolex Mentor and Protégé Arts Initiative* (2016), patrocinado pela grife de relógio Rolex. Esse programa, a cada dois anos, convida consagrados nomes do meio artístico para atuar como mentores de jovens talentosos. A ação do programa é mundial, engloba diversos tipos de arte como dança, cinema, teatro, música, arquitetura, artes visuais e literatura. O escritor moçambicano Mia Couto (1955), escolheu ser mentor do jovem escritor Julián Fuks. A tutoria celebrou algo inédito: o registro dos primeiros escritores lusófonos a colaborar no programa de mestres e discípulos. Em *A ocupação*, Fuks inseriu cartas “trocadas” entre Mia Couto e o seu *alter ego* Sebastián.

Em meio a tantas obras desse autor, o momento político atual levou-nos a não resistir à escolha de *A resistência* como *corpus* desta pesquisa. Um romance que nos evidencia várias formas de resistência, enlaçadas em seus diversos sentidos. Uma narrativa que nos revela sobre barbáries passadas, adverte sobre o presente e sobre o futuro e nos convida, por meio dessa literatura ocupada, a resistir, porque

Pessoas resistem – não permitem que forças externas alterem seus princípios e valores, suportam dificuldades aparentemente inimagináveis, não revelam segredos, nem sob penas e dores terríveis. Por vezes, resistem mesmo quando parece que se entregam: uma resistência semelhante à da água, maleável mas nem por isso menos resistente (JAFFE, 2015, s/p).

Ao evidenciar as várias resistências que emergem dessa narrativa, o livro de Fuks expõe os efeitos da repressão herdados da geração anterior. Um discurso de resistência, mostrado não apenas na reconstrução de acontecimentos históricos, mas nas emoções, impressões e reações causadas por esses fatos. Um romance que resgata histórias esquecidas e mostra-se como uma obra que também resiste ao esquecimento, na medida em que busca a rememoração em palavras, da tríade “Tortura, censura e morte: [...] males perpetrados pelas ditaduras militares, com insistência, no Brasil e em tantos outros lugares” (FUKS, 2020g, s/p).

Para o desenvolvimento desta tese, a fim de dar corpo a esta escrita, propusemos estruturá-la em três capítulos. Em cada capítulo, para detalhar os assuntos abordados, iremos desenvolver dois subcapítulos, para melhor organizar as temáticas retratadas e, assim, promover o diálogo entre o *corpus* e os pressupostos teóricos agenciados.

Destarte, para dialogar com o texto *A resistência*, trabalharemos com alguns aportes teórico-críticos que se mostram imprescindíveis, como postulados de Walter Benjamin,

Tzvetan Todorov, Eurídice Figueiredo, Jeanne Marie Gagnebin, Paul Ricoeur, Márcio Seligmann-Silva, Diana Klinger, Anna Faedrich, Vladimir Safatle, Carlo Ginzburg, Marianne Hirsch, Sigmund Freud, Michel Foucault, Juan José Saer, Antonio Candido, Carolina Silveira Bauer, Dominique Viart, Phillippe Lejeune, Serge Doubrovsky, Jacques Rancière, Eni Puccinelli Orlandi, dentre outros. Esses estudiosos contribuirão para o embasamento das argumentações que mostraremos para justificar nossa hipótese de que o discurso híbrido de *A resistência* se faz ferramenta de militância literária, ao ativar a memória, rerepresentar acontecimentos históricos e, assim, combater a alienação e o esquecimento das barbáries do passado.

O primeiro capítulo: “Literatura, História e memória” tem como objetivo evidenciar como a literatura, em diálogo com a história, a revisita e intervém no debate político, posto que Literatura e História, apesar das fronteiras que as delimitam, distanciando-as, mantêm relações próximas, sendo a ficção – referente às estratégias da escrita – o ponto de intercessão que perpassa tanto a narrativa histórica quanto a literária. Essas estratégias da ficção narrativa, utilizadas pelo historiador, como a escolha e seleção das palavras, fazem com que certos historiadores se considerem também autores. São, no entanto, autores cujas escritas devem ser freadas pelo rigor do método e por uma constante fidelidade aos documentos com que os historiadores trabalham, que são as fontes necessárias para a narração dos acontecimentos históricos, a fim de comprovar a veracidade do fato narrado. As narrativas históricas, desse modo, embora tenham ficção na escrita, mantêm uma relação incontornável com a realidade (RICOEUR, 1997, p. 10).

Sendo assim, mesmo com as aproximações entre as narrativas históricas e as literárias, há, porém, diferenças que as separam. A escrita histórica deve estar presa à veracidade, pois carrega consigo a herança do documental, do arquivo. Já a literária parte das informações colhidas da realidade e as recria com o uso da imaginação. Os textos literários podem, dessa forma, aplicar, com maior liberdade, o significado dos signos históricos que a ficção incorporou para seu discurso.

O discurso literário, como o de *A resistência*, resgata vestígios históricos, como resultado de um processo social e, desse modo, busca anunciar episódios que precisam ser questionados e refletidos, semelhante ao que é feito no discurso histórico. O escritor não recria a partir de um vazio, já que a produção literária é um processo de construção da realidade, leituras sobre a sociedade, sobre a história.

Ao analisarmos *A resistência*, queremos evidenciar, via literatura, a história dos vencidos. Mesmo que haja escritas sobre a história dos vencedores, a tese almeja, nessa relação arte literária e história, mostrar a escrita de resistência dos vencidos, por intermédio de narrativas que não estão submersas, sendo que estão à tona, sendo evidenciadas, na contemporaneidade, tal como o romance de Fuks.

Ainda no primeiro capítulo, a discussão aponta como a arte da palavra, em *A resistência*, delinea-se por meio de uma literatura autoficcional, de discurso engajado, ao unir ética e estética. Um romance que ressalta aspectos ideológicos e o contexto histórico e social da década das ditaduras argentina e brasileira. Focaremos, por conseguinte, os fatos do passado ditatorial, os exílios, nos casos de desaparecidos, e a luta pela preservação da memória coletiva, retratados no romance. Uma narrativa, à primeira vista, de experiências familiares de um filho que sofreu o impacto, mesmo que indiretamente, dos pais que se engajaram na luta armada. Além disso, um romance de enfrentamento contra o esquecimento, sendo que, mais que recordar os mortos e desaparecidos, o *corpus* desta tese promove uma recordação ativa, com base em um jogo híbrido entre ficção e “realidade”, que sensibiliza o leitor sobre as perversidades do passado, construindo representações sobre o legado ditatorial e alertando para o perigo de essas atrocidades voltarem.

Desse modo, a leitura do subcapítulo 1.1 “Da memória à pós-memória: as ditaduras militares na Argentina e no Brasil”, que compõe a primeira parte desta tese, versará sobre as políticas de memória das ditaduras militares argentina e brasileira para mostrar como a obra de Fuks, nessa mescla de ficção com a realidade empírica, faz a rememoração de fatos da ditadura.

Buscaremos compreender a relevância da literatura de Fuks como instrumento que contribui para uma rememoração consciente da história. *A resistência*, ao promover um diálogo com o passado histórico, que foge à alienação, fortalece a memória coletiva, na luta contra a cultura do esquecimento. Para aprofundar a discussão teórica, analisaremos o conceito de pós-memória, de Hirsch (2012), além de nos basearmos em estudos sobre memória e esquecimento de outros teóricos, como Ricoeur (2007), Benjamin (1994), Gagnebin (2014), entre outros.

No subcapítulo 1.2 “Literatura e resistência: linhagens políticas na narrativa de filiação de Julián Fuks”, revelaremos as várias resistências presentes na obra, como também exploraremos o conceito de “narrativa de filiação”, de Viart (2008), a fim de mostrar como o autor de *A resistência* constrói uma “escrita da restituição”, conforme Viart, marcada pela ausência de linearidade e pelo hibridismo entre fatos da realidade e da ficção.

Aprofundaremos nosso estudo sobre a ficção no capítulo 2: “O real ficcionado: a politização da arte”, em que abordaremos a ficção da realidade por intermédio da literatura. Apontaremos a ficção presente em *A resistência*, porque para Fuks, “[...] quanto mais você tenta, no exercício da literatura, abdicar da ficção, se desvencilhar dela, mais ela se revela necessária e inevitável; vai se tornando cada vez mais evidente que aquilo, mesmo que tente não ser, é um intento ficcional” (FUKS, 2020c, s/p). Desse modo, no item 2.1: “Narrativa autoficcional: o pacto ambíguo na ficção contemporânea”, versaremos sobre o conceito de autoficção, esse dispositivo de pacto ambíguo na ficção contemporânea, um discurso híbrido entre o romance ficcional e a autobiografia. Em *A resistência*, mesmo escrevendo a partir da memória, o escritor nos afirma que, “[...] na tentativa de acessar o passado, ele já se distorce, e que no momento em que se atribuem palavras a ele a construção já é completamente distinta, e isso seria, já por si mesmo, ficção” (FUKS, 2020c, s/p). Assim, demonstraremos a ficção permeada pelos fatos históricos na escrita autoficcional de Fuks.

Ainda no segundo capítulo, no item 2.2 “*A resistência*: o discurso híbrido de Fuks em tempos de pós-ficção”, empreenderemos a análise do conceito travado por Fuks sobre a pós-ficção, lembrando que ela não deixa de ser uma ficção. Então, identificaremos como essa autoficção de Fuks se constrói, por meio desse novo discurso híbrido, na era da pós-ficção.

Por fim, no terceiro capítulo, intitulado: “A escrita ocupada de Julián Fuks”, retrataremos como os textos desse escritor, seja sua produção literária, seja a jornalística, se deixam ocupar pela realidade. Uma narrativa de resistência que se difere de uma autoficção de cunho meramente narcisista, visto que sua escrita se funde com a voz de outro, no drama coletivo, nos problemas políticos, sem se confundir, todavia, com uma escrita panfletária. Mesmo preferindo uma escrita comprometida com a política, o escritor tem consciência de que a literatura pode ser muitas coisas, optando, porém, pela escrita engajada com os problemas da realidade.

Ainda nesse capítulo, mostraremos no item 3.1 “*A resistência*: uma escrita inverossímil” como a obra se insere na nova ficção, em consonância com pressupostos evidenciados por Rancière (2021), ao apresentar as mudanças que aconteceram com o romance contemporâneo. Ao pertencer a essa nova ficção, *A resistência* borra as fronteiras entre os fatos da realidade e a imaginação. Desse modo, faz com que o real apresentado trabalhe com as coisas “como elas são”, ou seja, uma narrativa alicerçada na memória dos fatos, em uma realidade que ocorreu. Assim, elimina da ficção a categoria do possível, do “como as coisas poderiam ser”, que era o princípio da literatura verossímil da poética representativa desde Aristóteles. É evidenciado,

inclusive, como a escrita de *A resistência*, mesmo se aproximando da realidade, não deixa de inventar/imaginar. Para isso, durante a escrita da obra, o narrador usa de gestos performáticos e de mecanismos de repetição de palavras para reforçar a presença da ficção em seu romance, os quais serão analisados nesse subcapítulo.

Esse mesmo mecanismo de repetição de palavras, que surge e ressurgue em *A resistência*, é observado no subcapítulo 3.2 “Militância literária em *A resistência*: o silêncio que ganha voz no discurso subversivo de Julián Fuks”. Retratemos uma discussão acerca dos significados da palavra silêncio e como a reiteração dessa palavra ganha voz no discurso de Fuks. A partir dos estudos sobre o silêncio do livro *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos* (1995), de Orlandi, analisaremos, em *A resistência*, as categorias da palavra silêncio e a política do silêncio que nos expõe Orlandi.

Ao seguir essa estruturação de três capítulos, pretendemos abordar as temáticas tratadas na escrita da tese: resistência (primeiro capítulo), discurso híbrido (segundo capítulo) e militância literária (terceiro capítulo). Como, inclusive, aliado a esse tripé temático, discutirmos o tripé da ditadura: tortura, desaparecimento (primeiro capítulo) e censura (terceiro capítulo). Todas essas discussões apresentadas à luz de vários pressupostos teóricos, em conjunto com a análise de *A resistência*, para mostrar a literatura de militância realizada no romance, por meio do discurso híbrido desse tempo de pós-ficção.

Esse romance evoca, por intermédio da autoficção, o desenrolar de uma narrativa traumática, reveladora de atos de resistência política, uma urgência moral e social, perante as atrocidades de um passado histórico. Isso nos permitiu, como afirma o pai de Sebastián ao filho, na obra em questão, ter consciência de que “As ditaduras podem voltar[...]” (FUKS, 2015, p. 40). Uma advertência de que as tragédias podem se repetir.

Fuks, consciente, então, da necessidade de refletir sobre esses crimes, em sua autoficção, revisita acontecimentos da época ditatorial e produz uma escrita que defende “[...] um lembrar ativo: um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado [...] não por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos” (GAGNEBIN, 2006, p.105). Um resgate da memória coletiva, realizado com a arte da palavra, uma vez que a literatura possui potencial para contribuir no combate ao esquecimento, ao produzir uma narrativa de militância, na luta pelo resgate às memórias passadas e com preocupação nos problemas atuais.

A busca reflexiva dessas memórias, por meio da literatura, almeja nos ajudar, enquanto leitores, a conjecturar sobre as atrocidades desse terrível “passado”, como “[...] uma herança dolorosa a ser elaborada em conjunto por todo o corpo social [...]” (GAGNEBIN, 2014, p. 256).

Dessa forma, possibilita não deixar que o esquecimento seja imposto pelos “vencedores” e se reduza, apenas, “[...] a uma regulamentação de indenizações individuais” (GAGNEBIN, 2014, p. 256).

Na urgência de conhecer a história e revelá-la, “[...] visando romper com a indiferença para que essa experiência não seja considerada algo sem significado, como se tudo tivesse sido ‘em vão’” (TELES, 2012, p. 112), o romance *A resistência*, como já afirmado anteriormente, escava o passado da terrível época da repressão ditatorial e exhibe, de forma ficcional, o drama da família do narrador Sebastián, dado que seus pais, militantes da ditadura argentina, buscaram exílio no Brasil, fugindo da perseguição do regime. A obra aparenta abordar um problema apenas familiar, porém apresenta as barbáries do passado ditatorial que precisam ser reveladas, na época contemporânea, por meio desse romance autoficcional, que mescla ficção e dados da realidade, posto que

O romance *A resistência* (2015) é emblemático desse deslizamento genérico que acontece nesse início de século e que torna o narrador do romance autoconsciente e autocrítico, hesitando entre dizer uma verdade que o atormenta e a necessidade de ficcionalizar o vivido, ainda que isso o leve a vacilar ainda mais (FIGUEIREDO, 2020, s/p).

Figueiredo qualifica o romance de Fuks como “emblemático” para a autoficção. A escritora, além disso, ao mencionar as peculiaridades que fazem de *A resistência* essa escrita autoficcional, robustece o que já tínhamos apresentado sobre esse tipo de texto híbrido. Ela revalida a natureza dessa escrita marcada pela hesitação “entre dizer uma verdade [...] e a necessidade de ficcionalizar o vivido”, além de observar como o narrador é “autoconsciente e autocrítico”.

Ainda, de acordo com Figueiredo, em outra declaração, a pesquisadora afirma que as categorias de autobiografia e de ficção, desde 1980, vêm sofrendo grandes transformações, graças à proliferação de relatos e romances nos quais a fronteira entre elas parece desvanecer. Figueiredo relata, também, que o surgimento do vocábulo “autoficção” favoreceu, ainda mais, o embaralhamento da questão, pois, paradoxalmente, uniu, em uma mesma palavra, duas formas de escrita que, em princípio, deveriam ser opostas. Por fim, explicita que

O termo ‘autoficção’ foi criado por Serge Doubrovsky (1977). Sentindo-se desafiado por Philippe Lejeune, que no livro *O pacto autobiográfico* (1975) indagava se seria possível haver um romance com o nome próprio do autor, já que nenhum lhe vinha à mente, Doubrovsky decidiu escrever um romance em

que o protagonista-narrador tinha o seu próprio nome. Assim, criou o neologismo de autoficção para qualificar seu livro *Fils*, assim definido na quarta capa [...] (FIGUEIREDO, 2013, p. 61).

Doubrovsky, aceitando o desafio do pai da autobiografia, percebeu a possibilidade em mesclar autobiografia e ficção. Então, ao publicar o romance *Fils* com as características procuradas, sem êxito, por Lejeune, em *O pacto autobiográfico* – a homonímia entre autor, narrador e personagem –, deu vida à autoficção. Cabe perceber a materialidade e a discursividade textual da autoficção, além de compreender que se trata de uma reapresentação da realidade. Ainda que a origem dos fatos tenha sido oriunda de situações reais, há imprecisão nos fatos narrados. O texto autoficcional, a exemplo de *A resistência*, é um texto marcado pela dubiedade, de pacto ambíguo com o leitor, comum a esta escrita da autoficção, como podemos observar no seguinte exemplo da obra:

[...] Sou e não sou o homem que atravessa o corredor, sinto e não sinto o peso das pernas que se movem, ouço e não ouço o choque dos pés contra o chão. [...] Estou e não estou parado diante do quarto do meu irmão, levo e não levo um maço de folhas debaixo do braço [...]. Meu irmão abre a porta e não me traz respostas: em sua presença as perguntas se dissipam. Meu irmão é um corpo firme postado de perfil, é um braço estendido que me convida a entrar, [...]. Está sem camisa, e seu torso não é gordo nem magro, sua cicatriz não é mais que um traço largo que eu me obrigo a procurar. [...] Noto que fujo de seus olhos, não os quero contemplar. [...] Em segundos lhe darei o livro, e talvez as palavras encontrem o seu lugar. Por ora, agora sim, me limito a olhar meu irmão, ergo a cabeça e meu irmão está lá, abro bem os olhos e meu irmão está lá, quero conhecer o meu irmão, quero ver o que nunca pude enxergar (FUKS, 2015, p.139).

A dúvida registra essa escrita marcada pela imprecisão da memória: “Sou e não sou”, “sinto e não sinto”, “ouço e não ouço”. Logo, não existem certezas, já que acontece uma ruptura do sujeito unificado: autor/narrador/protagonista. Agora, nessa narrativa dúbia, ocorre a desconstrução da pretensão de verdade, imperando a incerteza “Estou e não estou”. Eis a autoficção, em *A resistência*, em que há uma quebra no pacto autobiográfico, que permite ao escritor, ao resgatar fatos do passado, apenas uma frágil apropriação de si, por meio do embaralhamento de ficção e realidade.

Sendo assim, a autoficção de Fuks, narrativa em primeira pessoa, traz aos leitores reflexões constantes, em um movimento descontínuo de fragmentos do passado e do presente. Ao conectarmos os *flashbacks* da obra, percebemos, em consonância com Ginzburg (2010, p. 140), que “Esses fragmentos sugerem esforços de compreensão do passado e de interpretação do

presente à luz do passado [...]”, criados por meio de uma temporalidade não-linear para escrever sobre esse acontecimento traumático.

O romance de Fuks nos fornece uma perspectiva do passado, estimulando reflexões sobre o presente. Ele constrói uma interpretação da realidade histórica de que trata: a ditadura militar. Esse passado nos é transmitido pela leitura dessa história familiar, recortada por emoções, por traumas, mas, também, por vida e por sentidos, posto que

[...] o ato de escrever é também parte da vida, ele suspende a vida apenas como metáfora. O tempo está passando enquanto escrevo; [...] ao escrever eu desembarco do universo da ação física existencial e entro como que de olhos fechados num túnel abstrato de sentidos, referências, memórias, e, de fato, simulo a mim mesmo, num gesto de vontade, fora do tempo e do espaço, [...]. Estou vendo, estou sentindo, estou recordando, estou escolhendo, estou delimitando, e, quase que no mesmo impulso, começo a transformar essa massa informe, confusa, fragmentária, arbitrária, de imagens, sentimentos, equações, ruídos e memórias, num todo orgânico regido estritamente pela gramática escrita, que é sempre um roedor e moedor de sentidos, uma válvula de restrições, um incrível e angustiante funil semântico, um organizador do caos (TEZZA, 2017, p. 50-51).

Percorrendo o “túnel abstrato de sentidos”, “organizando o caos” dos “ruídos e memórias”, o narrador de *A resistência* simula a si mesmo, convoca a alteridade para colher e revelar a voz que, na obra, rompe com os silêncios para anunciar os fatos do passado que envolvem sua família e repercutem em um passado coletivo. As lembranças, lapidadas pela ficção, são evidenciadas no romance. Uma narrativa que representa a realidade de inúmeras famílias de mortos e desaparecidos, em uma escrita obstinada em restituir as memórias “Diante de um passado que permanece recalcado, sem uma ampla mobilização social e os rituais e leis que garantam o ‘direito à verdade’ [...]” (TELES, 2012, p. 110).

A restituição de alguns episódios, dessa época estarrecedora, expõe as marcas do exílio que o narrador herdou de seus pais. Sebastián é, também, inegavelmente, vítima das consequências do regime opressor. Contudo, mesmo que não diretamente, como os familiares dos presos políticos, também somos herdeiros dessa violência, pois os efeitos desse fato horrendo se fazem sentir até o momento presente. Diante disso, somos legatários da dor, desse tempo difícil até mesmo de rememorar. O narrador de *A resistência*, por meio da arte da palavra, firmando um compromisso ético, apresenta trágicos fatos do passado histórico, pois ele é, também, testemunha, sendo que

[...] testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, [...], a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

O narrador de *A resistência* emerge como testemunha desse trágico passado, como herdeiro do exílio e da militância de seus pais. Ele faz “essa retomada reflexiva do passado” para “nos ajudar a não repeti-lo” no presente. Eis a própria resistência externada pela voz do narrador Sebastián que, ao reproduzir a realidade, faz com “[...] que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro”. Mesmo que seja doloroso relembrar tais sofrimentos, “suportar” a realidade desse passado, é necessária a produção de romances como a obra de Fuks, que recupera os acontecimentos históricos e, dessa maneira, alerta-nos sobre qualquer forma de ditadura que queira emergir na atualidade, pois “[...] a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro” (GAGNEBIN, 2006, p. 47).

Dessa forma, essa narrativa, ao ficcionalizar a realidade, ao problematizar com teor político um romance, adverte o interlocutor sobre os perigos iminentes, na época atual, que sinalizam para o retorno de um regime antidemocrático. Logo, a importância da autoficção, mostrando como o atrito da realidade com a ficção pode gerar uma literatura com forte potencial militante. Dado que “[...] não basta o relato heroico ou vitimário [...]” (TELES, 2012, p. 116), uma vez que, aos familiares dos mortos ou desaparecidos, “[...] falta-lhes a história que ressignifique e procure transmitir essa experiência” (TELES, 2012, p. 116). O romance de Fuks procura “transmitir essa experiência”.

A estudiosa Gagnebin (2006) ilustra com muita clareza a importância dessa transmissão das experiências de pais para filhos e dos filhos para a sua geração, ao relembrar uma lenda muito antiga, uma fábula de Esopo, que é citada no ensaio “Experiência e Pobreza”, de Benjamin (1933), não definindo o conceito de experiência, porém partindo de um exemplo para teorizar o que se propõe.

A fábula é sobre um velho vinhateiro que, em seus últimos momentos de vida, avisa a seus dois filhos que há um tesouro escondido no subsolo do vinhedo. Os filhos cavam muitas vezes, porém nenhum tesouro é encontrado. Contudo, quando chega o outono, suas vindimas

são as mais abundantes da região. Logo, os filhos percebem que o pai lhes legou a experiência, pois a riqueza vem por meio dela (GAGNEBIN, 2006, p.50).

Os filhos devem assim, como na fábula, reconhecer que muitas experiências herdadas de seus pais, mesmo aparentemente pequenas experiências familiares, são, na verdade, importantes reflexos delas. Essas devem ser passadas de geração para geração, principalmente se esse passado revelar fatos da história camuflados pelos textos não-literários. Ou seja, é preciso não permitir que o passado seja esquecido e, assim, transmitir tais experiências (GAGNEBIN, 2006, p.53).

A exigência da memória é discutida em diversos textos de Benjamin, conforme nos relata Gagnebin (2006). São escritas que nos reafirmam a importância da transmissão, pelas quais não podemos passar em silêncio. Essas experiências são transmitidas em forma de narrativa, ou seja, em forma de palavras de uma geração a outra, como no fragmento em que o narrador de *A resistência* afirma que “Tem um epílogo a história política dos meus pais, ou o que se convencionou chamar de história política – a militância obstinada, a ação combativa, a participação em movimentos coletivos” (FUKS, 2015, p. 107).

O romance de Fuks, relata, assim, fatos dessa militância da geração passada, que envolve a história política dos pais de Sebastián. Uma lembrança que transmite as experiências traumáticas, como a exemplo do seguinte trecho:

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 mezinha cotidiana convertida em inorgânica necrópole. Aquele consultório não fora apenas invadido e vasculhado, mas destruído com rigor militar, ou minuciosamente torturado para que denunciasses seu comparsa.

[...]

Não sei quanto sorria meu pai nos meses que se seguiram, meses em que o medo o alijou do consultório, meses em que a prudência o afastou de casa. Sua rotina passou a ser de um deslocamento incansável, evadindo ameaças em consultórios emprestados, atendendo a outros militantes pelos bares, [...] viver era ainda se acostumar ao despojamento e à neutralidade (FUKS, 2015, p. 53-54).

Nesse fragmento da obra, em que é relatada a destruição do consultório do pai de Sebastián, temos a transmissão, pelo filho, de uma experiência geracional. Em meio a esse clima de violência e barbárie, foi instaurado o medo, que foi apenas amenizado quando “[...] chegou seu filho, o menino que seria seu filho, que seria meu irmão, obrigando-o a ignorar os perigos

e a voltar para casa” (FUKS, 2015, p. 54). Assim, o retorno para casa foi motivado pela adoção da criança argentina, irmão de Sebastián.

Logo, temos um relato da experiência familiar herdada. Trata-se de uma fidelidade ao passado, que busca transmitir as experiências às gerações atuais e vindouras, pois é preciso conhecer o passado para melhor esclarecermos sobre o futuro. Sobre isso, Gagnebin comenta em seu livro, ao recorrer a uma citação de Ricoeur, que evidenciando uma observação terapêutica de Freud, mostra que, para se conseguir sair de uma queixa interminável, deve-se

[...] adquirir a coragem de fixar sua atenção sobre as manifestações de sua doença. Sua própria doença não pode mais ser para ele algo de vergonhoso, ela deve se tornar um adversário digno, uma parte de sua essência, cuja presença tem boas motivações e da qual poderá extrair elementos preciosos para sua vida posterior (FREUD apud RICOEUR, 2007, p. 85).

Podemos perceber o apelo de Freud para a importância de se criar coragem no enfrentamento à doença, a que, por analogia, ligamos ao passado. Sendo assim, torna-se necessário esclarecer o passado, compreendê-lo, pois apenas conhecendo a doença (passado), esta conseguirá sair do registro da queixa e “extrair elementos preciosos para sua vida posterior”, para o futuro das gerações vindouras.

Mais do que mostrar a importância de transmitir uma experiência, então, o texto de Fuks faz militância no presente, posto que, corroborando das palavras de Frantz Fanon (2008, p. 189-190): “Não sou prisioneiro da História. Não devo procurar nela o sentido do meu destino [...] Não tenho o direito de me deixar atolar nas determinações do passado”.

Como Fanon nos declara, não podemos nos deixar “atolar nas determinações do passado”. Antes, precisamos buscar no passado, nessa lama de ruínas, a exigência ética da reconstrução de uma história. Urge, portanto, visitar os cacos amontoados e montar, por meio do discurso dos oprimidos, uma possibilidade de redenção. Isso para que o passado se realize no tempo do agora e, assim, torne-se ato, presença, pois “[...] a reconstrução da história exige sua destruição. É da desintegração e das ruínas que se extrai o conhecimento (BENTIVOGLIO; CARVALHO, 2019, p. 131).

Fuks, diferentemente dos historicistas, constantemente preocupados com o que ocorreu, faz o caminho inverso: debruça-se sobre o que não aconteceu. Ou seja, o tempo da ditadura narrado na obra refere-se a um momento do passado, que se distancia cronologicamente do momento presente. Esse distanciamento temporal contribui para que o autor desenvolva a

narrativa com um olhar mais maduro, mais apurado, enfim, mais crítico. Uma voz narrativa que ressoará em outras vozes e fará, desse momento presente, um tempo de inconformismo contra a banalização da violência, porque “A única certeza de verdade são os sentimentos e as emoções [...]” (PIGLIA, 2017, p. 180). Em *A resistência*, temos um romance que, mesmo próximo do empírico, não tem como finalidade apresentar verdades, pois no discurso dúbio da autoficção, a “única certeza da verdade” são os “sentimentos e emoções”, elementos que dão força semântica para se escrever a história ao revés dos oprimidos, ou seja, uma escrita que re(apresenta) o real por meio de um ponto de vista diferente, de forma a não banalizar a realidade.

Para finalizarmos a introdução desta tese, recorreremos a uma passagem da obra *Anos de formação – Os diários de Emílio Renzi*, também de Piglia (2017, p. 409), que nos diz:

[...] como um trapezista que espera, alucinado, o sinal de seu parceiro para então se arremessar no ar e sem rede num duplo salto mortal que culmina quando apanha as mãos de seu ajudante que o espera, suspenso no alto, e se segura nele, como se diz, no ar. Isso que é narrar, [...], arremessar-se no vazio e acreditar que algum leitor vai segurá-lo no ar.

Em “duplo salto mortal”, toda literatura militante, como *A resistência*, espera ser apanhada pelas mãos de seus ajudantes, os leitores. Essa escrita de luta política deve continuar sendo “arremessada” por escritores contemporâneos como Fuks, sendo que há muitos interlocutores ávidos para segurar discursos militantes “arremessados” pela literatura.

Essas narrativas “voarão” longe, porque são híbridas, são resistências e são diaspóricas, ou seja, são “escrituras pós-autônomas”, conforme a teórica Josefina Ludmer (apud SOPRO 20, 2014, p. 149), pois “[...] não só atravessam a fronteira da ‘literatura’, mas também da ‘ficção’ (e ficam fora-dentro das duas fronteiras)”. Tais discursos, lançados, quando lidos, ressoarão em outras vidas, em outras vozes e sensibilizarão, por meio da arte da palavra, já que fazem militância política. Por isso, são discursos preocupados com o presente e de intervenção contra o esquecimento do passado. Então, que o arremesso seja uma constante.

1 LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA

Iniciamos este capítulo evidenciando a necessidade de se pensar a relação entre história e literatura, visto que a aproximação entre essas duas instâncias apresenta-se como um debate bastante atual na contemporaneidade, seja por estudiosos ou críticos, tanto do âmbito histórico, como do literário, em que podemos destacar: Hayden White, Le Goff, Frank Ankersmit, Luiz Costa Lima, Carlo Ginzburg, Paul Ricoeur, Sandra Pesavento, Michel de Certeau, Reinhart Koselleck, Paul Veyne, Roger Chartier, entre outros.

A importância da discussão do contato entre a narrativa histórica e a literária é reconhecida por esses dois campos, por isso, a história, por exemplo, tem seus vínculos com a literatura, analisados por diversos historiadores e críticos e, por outro lado, verificamos os fatos históricos reelaborados e explicitados no texto literário, em diversas obras, escritas desde os tempos remotos até à época contemporânea.

Entre os muitos historiadores que identificam os pontos de diálogos entre a narrativa histórica e a literária, conforme citamos anteriormente, destaca-se o crítico norte-americano Hayden White, que evidencia esse debate em seu livro *O texto histórico como artefato literário*, publicado da década de 1970, e em *Meta-História - a imaginação histórica do século XIX*, de 1973. Ambos os textos tiveram ampla repercussão, desde suas publicações. A discussão dessa relação, ainda hoje, incomoda os historiadores mais tradicionais. Segundo os argumentos de White, caso os historiadores pretendam situar a história enquanto uma combinação de ciência e arte, precisam perceber que,

Atualmente, a história tem uma oportunidade de se valer das novas perspectivas sobre o mundo oferecidas por uma ciência dinâmica e por uma arte igualmente dinâmica. Tanto a ciência como a arte transcenderam as concepções mais antigas e estáveis do mundo que exigiam que elas expressassem uma cópia literal de uma realidade presumivelmente estática (WHITE, 2001, p. 62-63).

Para White (2001), essas concepções antigas da história, que buscavam exprimir “uma realidade presumivelmente estática”, expõem uma maneira hostil de como os historiadores trataram a relação ciência e arte, buscando uma afirmação da cientificidade por meio de uma história em que o passado era tratado como um fim em si.

Portanto, como nos apontou White, o dilema do historiador encontra-se nos modos de dizer o passado, distanciando-se de relatos históricos que tentam narrar o real “conforme ele

aconteceu” e “com base em provas”, como se fosse possível uma reprodução total do passado. Dessa maneira se forjou a história como ciência positivista, comprometida apenas com a reprodução do passado histórico voltada para as classes dominantes.

A narrativa histórica, por envolver o trabalho de interpretação dos fatos pelo historiador, pode provocar uma deformação na transmissão desses dados para o presente. Por isso, podemos ser influenciados por uma história que foi falseada, causando controvérsias nas leituras dos acontecimentos históricos, “[...] pois a história é fadada ao revisionismo” (RICOEUR, 2007, p. 355).

Dessa forma, todos os caminhos revisionistas da história, da atualidade, passam, indiscutivelmente, pela relação história/historiador, por isso, para Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 62), “[...] o dever do historiador nunca foi tão reclamado quanto hoje”, tendo em vista uma nova historiografia, autocrítica e com contínuas representações do passado. Portanto, o historiador deve ter consciência do seu dever ético, posto que a narrativa produzida por ele constitui um espaço discursivo que, ao reverberar diversos conflitos históricos, torna-se, conseqüentemente, um espaço de relações de poder. À vista disso, corroborando essa discussão, White afirma que

Muitos historiadores continuam a tratar os seus fatos como se fossem dados e se recusam a reconhecer, diferentemente da maioria dos cientistas, que os fatos, mais que descobertos, são elaborados pelos tipos de pergunta que o pesquisador faz acerca dos eventos que tem diante de si (WHITE 2001, p. 56).

White defende que, dada a dimensão discursiva da narrativa histórica, o historiador, mesmo que queira tratar os “[...] fatos como se fossem dados”, precisa perceber que essa escrita necessita de uma elaboração do material descoberto e, assim, envolve a interpretação e os questionamentos que devem ser feitos “[...] acerca dos eventos que tem diante de si”. A respeito disso, White alerta-nos, inclusive, que, entre o passado e a sua representação para o presente, há uma série de componentes extratextuais, tais como a linguagem, a ideologia do historiador, suas preferências, as discussões historiográficas, entre outros elementos que interferem na produção do texto histórico. Por isso, as narrativas históricas não são meras representações objetivas das fontes, conforme acreditavam os positivistas, mas sim uma construção narrativa.

Nessa perspectiva, a abordagem de White, referente à aproximação entre o discurso histórico e o literário, mostra-se como um debate erguido entre as inflexibilidades oriundas do modelo historiográfico do século XIX e as mudanças exigidas pelo relativismo das teorias pós-

modernas. Embora essa aproximação do texto histórico com a literatura pareça, para muitos, ameaçadora, não existe motivo para tal preocupação, visto que a ficcionalidade presente na narrativa histórica, defendida por alguns estudiosos, a exemplo de White, não se refere à “ficção”⁴ como mentira/fingimento, em oposição à ciência.

Ainda que, brevemente, apontemos para novas formas de interpretação da narrativa da história, relacionadas à narrativa literária, conforme a defesa de White, não intencionamos travar um debate teórico-metodológico sobre a presença da ficcionalidade na escrita histórica, ignorada pelos historiadores positivistas e assumida com vigor pela historiografia contemporânea, dado que isso envolveria outra discussão, que diverge do caminho que propusemos seguir.

À vista disso, nosso foco, neste capítulo, é analisar como a literatura contemporânea vem produzindo obras que, ao agregar episódios históricos à sua narrativa, além de rememorar esses fatos e favorecer o não esquecimento, torna ainda mais instigante o interesse historiográfico, dadas as sensibilidades propiciadas pela escrita literária.

Ao focarmos nossa pesquisa na relevância da narrativa literária para a reflexão dos acontecimentos históricos, não pretendemos, todavia, comparar, arte literária e história ou, ainda, desfazer do importante papel do historiador na atualidade, conforme já analisamos anteriormente. Temos ciência do imperativo moral que a nova historiografia tem na atualidade, dado que “A história deve esclarecer a memória e ajudá-la a retificar os seus erros” (LE GOFF, 1990, p. 29). Contudo, como já informamos, neste capítulo, observaremos o papel que a literatura pode ter nessa tarefa de rememoração e retificação dos fatos distorcidos pela história oficial e, dessa forma, perceber como ela pode, inclusive, contribuir com um olhar crítico para a história, ao “Captar no passado a centelha da esperança” (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Ao reelaborar a matéria histórica, então, a arte literária faz com “[...] que a narrativa reflita muito diretamente ao que é externo a ela” (FUKS, 2018, p. 275). Esse “externo”, de que Fuks nos fala em entrevista a *Soletras*, refere-se aos eventos históricos que “eram” externos à escrita literária, mas, a partir do momento que essa escrita desestabiliza as fronteiras com a história, esses fatos, colhidos do universo histórico, são ressignificados “muito diretamente” na

⁴ Uma análise mais detalhada da ficção será feita no segundo capítulo desta pesquisa, visto que ela se distancia do nosso objetivo neste tópico.

obra. Isso colabora para uma escrita ficcional a contrapelo que, inclusive, age como instrumento de rememoração do passado histórico.

Ao tratarmos da aproximação da história com o texto literário, tentaremos desfazer uma possível visão retrógrada, que acredita que essa vinculação ocorre apenas na utilização, pela literatura, de um determinado contexto histórico para situar seu relato ou, ainda, em uma mera apropriação de matéria histórica pelo texto literário, com o objetivo de criar um “efeito de real”.

Como já nos advertia Candido (2000), utilizar a arte para tentar refletir a realidade mostra-se uma atitude insatisfatória e, inclusive, ingênua. Há, então, segundo Candido, que se realizar uma dinâmica de intercâmbios entre a estruturas sociais e as artísticas. Assim, o elemento social não é utilizado apenas como referência temática ou contextual, mas integrado à construção artística. Trata-se de “[...] uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte (CANDIDO, 2000, p. 7).

Sendo assim, Candido distancia-se de uma mera abordagem “paralelística”, termo utilizado por ele em *Literatura e Sociedade* (2000), que indica colocar de um lado os aspectos sociais e do outro a ocorrência desses aspectos na obra literária, sem chegar a uma verdadeira integração do literário com o social. Essa postura, que ainda pode ser percebida em certas obras, é oriunda de um positivismo, em que a literatura realista é vista como um reflexo passivo do social. No entanto, Candido é contra essa abordagem “paralelística”, posto que defende fundir “[...] texto e contexto numa interpenetração dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 2000, p. 4), conforme já evidenciamos.

Dessa forma, ao trazermos o pensamento de Candido para a nossa discussão sobre a relação literatura e história, almejamos melhor ilustrar nosso enfoque, que é o de evidenciar uma relação que fuja de uma visão “paralelística”, pois a narrativa histórica não irá apenas fornecer matéria para a elaboração da arte literária, visto que será um fator indispensável na produção da obra, por meio de uma “[...] interpenetração dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 2000, p. 4). Destacaremos, então, como os fatos históricos, entrecruzados à escrita literária, significam mais do que um simples apanhado “externo”, já que passam a ser elemento constitutivo da estrutura literária, visando a uma interpretação dialógica entre literatura e história.

A literatura, à vista disso, mostra-se como um espaço possível de interlocução, um relato que atualiza o passado histórico para o presente da narrativa. Portanto, uma literatura que serve como instrumento de rememoração, principalmente, quando se volta para a narração dos períodos tenebrosos da história, como discutiremos neste capítulo.

Torna-se fundamental, dessa maneira, incluir Benjamin nessa discussão que envolve as relações entre história e literatura, dado que

[...] a história literária não existe em si e por si, mas faz parte da história geral. Benjamin não estuda a literatura pela literatura, mas a obra literária é considerada como um *medium* de percepção e de reflexão por meio do qual podemos aperfeiçoar o nosso conhecimento da realidade (BENTIVOGLIO; CARVALHO, 2019, p. 33).

Essa concepção de Benjamin, de que nos falam Bentivoglio e Carvalho, reitera a notoriedade da literatura como uma ferramenta que aperfeiçoará “o nosso conhecimento da realidade”. Verificaremos que “a história literária não existe em si e por si, mas faz parte da história geral” e, na literatura contemporânea, essa relação ficou ainda mais explícita em obras de autores que, comprometidos com a rememoração dos acontecimentos históricos, propiciam que suas narrativas travem um diálogo com o passado. Então, surge essa literatura que quer dar voz também aos vencidos da história, em uma “[...] fidelidade ao passado” e, com isso, alcançar a “[...] transformação do presente”, visto que “A história sempre fez falar não somente os mortos, mas todos os protagonistas silenciosos” (RICOEUR, 2007, p. 355).

No Brasil, percebemos como o apagamento e a falta de (re)formulações do vivido, a exemplo do passado de autoritarismo da época ditatorial, ecoam no presente, além do crescimento do negacionismo histórico em âmbitos sociais e políticos. Esses aspectos assinalam a necessidade de elaboração desse passado oprimido. Tornam-se, dessa maneira, imprescindíveis narrativas que revisitem a história, em um vínculo significativo entre passado, presente e futuro.

Em 1940, Benjamin, ao escrever *Sobre o conceito de história*, critica o historicismo positivista alemão e, por meio de suas teses, em um verdadeiro manifesto de esperança, acredita ser possível a redenção da classe oprimida por via revolucionária. Por isso, o projeto benjaminiano não duvida do futuro, porém, o enxerga como uma janela messiânica revolucionária, que busca redimir o passado no momento presente, visando ao triunfo sobre a barbárie da classe dominante.

Sobre isso, em sua tese V, Benjamin nos diz que “[...] o passado só se deixa fixar [...] no momento em que é reconhecido”, porque “irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela” (BENJAMIN, 1994, p. 224), visto que toda a imagem do passado tende a desaparecer, caso o presente não se perceba como destinatário dela. Logo, Benjamin nos alerta que esse passado deve ser trazido para o presente

e articulado historicamente, o que difere de reconhecê-lo “tal como ele foi”, posto que a verdade da história não pode ser uníssona e indiscutível, porque, caso assim seja, estaremos sujeitos a sermos instrumentos da classe dominante. À vista disso, Gagnebin defende que

[...] o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo – principalmente – quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido (GAGNEBIN, 2006, p. 54).

Segundo Gagnebin, na transmissão do passado, o escritor ou o historiador devem ser comprometidos com essa transmissão dos fatos, sem contar apenas a história dos vencedores, ou seja, narrar o que “a tradição oficial ou dominante” não conta, com a justificativa de que “não [se] recorda”. Uma escrita que contemplasse, também, os acontecimentos daqueles que foram aliados da narração oficial. Diante disso, um narrador que, ainda nas palavras de Gagnebin, seja “sucateiro”, posto que não teria como meta apenas “recolher os grandes feitos”, em razão de que ele fará muito mais, irá “apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação” (GAGNEBIN, 2006, p. 54). Essa discussão remete-nos, novamente, às teses benjaminianas, mais especificamente à terceira tese, cujo fragmento aparece, também, no livro *Passagens* do filósofo, em que ele declara que

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. [...] somente para humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos (BENJAMIN, 1994, p. 223)

Essa citação lembra-nos a posição de Gagnebin, da importância de a narração do passado histórico “apanhar tudo aquilo que é deixado de lado”, visto que Benjamin anseia por essa “[...] rememoração integral do passado, sem fazer distinção entre os acontecimentos ou os indivíduos ‘grandes’ e ‘pequenos’” (LÖWY, 2005, p. 54).

Precisamos, no entanto, ficar atentos à amplitude das palavras de Benjamin, posto que, segundo ele, essa possibilidade de apreender o passado em sua totalidade apenas será possível no dia da redenção, ou seja, no juízo final, momento em que não haverá discriminação: “Enquanto os sofrimentos de um único ser humano forem esquecidos, não poderá haver libertação” (LÖWY, 2005, p. 54).

Conforme nos alerta o filósofo alemão, então, para que haja essa “libertação” e o sofrimento dos vencidos seja salvo do esquecimento, os oprimidos precisam passar pela redenção, pelo juízo final, em que, semelhante a um tribunal, “[...] cada vítima do passado, por mais humilde e ‘pequena’ que seja, será [julgada e] salva do esquecimento [...]” (LÖWY, 2005, p. 55). Dessa forma, nesse juízo final, de que nos fala Benjamin, “cada vítima do passado” ao alcançar a libertação, terá seu “passado [...] citável” (BENJAMIN, 1994, p. 223) e, assim, será “[...] reconhecida, honrada, lembrada” (LÖWY, 2005, p. 55).

Percebemos a importância da lembrança do passado para libertar essas vítimas oprimidas do esquecimento, ao qual foram lançadas pelas narrativas escritas sob a ótica dos vencedores. Benjamin também nos alerta do perigo desse tipo de narração, ao afirmar que “Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento de barbárie” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Portanto, “[...] como a cultura não é isenta da barbárie, tampouco o é o seu meio de transmissão” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Dessa maneira, “Com Benjamin aprendemos que cultura é a partir de meados do século XX toda ela como que transformada em um documento e, mais ainda, ela passa a ser lida como testemunho da barbárie” (BENTIVOGLIO; CARVALHO, 2019, p. 153).

Benjamin, indo de encontro a uma visão evolucionista da escrita histórica como progresso, busca pensar a historicidade como um tempo de simultaneidades, no qual o passado continua atingindo o presente. Para evitar que as narrativas produzidas sobre o passado se tornem “documentos de barbárie”, no presente, o filósofo defende que é preciso “escovar a história a contrapelo”, a fim de abrirmos novas possibilidades de leitura do passado e, destarte, desviá-la de seu “curso”, porque “[...] explodir uma época determinada para fora do curso homogêneo da história” é “[...] uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado oprimido” (BENJAMIN, 1994, p. 251).

Essa tarefa de “escovar a história a contrapelo” indica um pensar o passado com uma visão revolucionária, realizando a ruptura com a narração de superfície alisada, ou seja, nivelada pela escrita superficial da historiografia oficial e, assim sendo, apenas, contada pela ótica dos protagonistas opressores e, conseqüentemente, confortável para a classe dominante. Segundo Benjamin, cabe ao materialismo histórico “escovar” a história de outra forma, desfazer sua aparência homogênea, a fim de procurar pelo que está oculto, mostrando a história sob o ponto de vista dos vencidos. Essa estratégia de resgate da história, ao exprimir essa narrativa “escovada a contrapelo”, conseguiria rastrear as vozes dos vencidos que foram abafadas, visto que

[...] os ecos das vozes silenciadas no passado, ainda audíveis e portadores de uma verdade incompatível com aquela adotada pela realidade em curso, antagônicos ao modelo da civilização existente, pode levar [...] à crítica, à reflexão, ao questionamento da visão de mundo prevalecente [...] (KANGUSSU, 2020, p. 82).

Para colaborar na ação de se fazer ouvir essas vozes silenciadas do passado, acreditamos que o discurso literário possa ser uma eficaz ferramenta para levar “à crítica, à reflexão [e] ao questionamento da visão de mundo prevalecente”. A arte literária auxiliaria na tarefa de investigar o passado e envolvê-lo de leituras “a contrapelo”, em uma visão benjaminiana, mostrar o que a história não divulgou.

Temos ciência, compartilhando da opinião de Regina Dalcastagnè (2020, p. 17), que “Mudar o mundo é tarefa grande demais para a literatura, ou para qualquer forma de arte”. Contudo, longe de acreditarmos que a arte literária mudará o mundo, pretendemos evidenciar como, por meio da palavra, alguns escritores realizam militância, ao lutar contra o esquecimento das barbáries, não permitindo que suas obras perpetuem o silenciamento das vozes que foram caladas, porque

[...] agora, mais do que nunca, é preciso estarmos atentos às vozes que eles querem calar, ao que essas vozes têm a nos dizer, ao que elas acrescentam na compreensão de nossa realidade e em termos de ampliação dos recursos estéticos disponíveis para reinterpretar o mundo” (DALCASTAGNÈ, 2020, p. 18).

Dentre esses “recursos” de ajuda para essa reinterpretação do mundo, dispomos da literatura, enquanto instrumento de militância. Temos ciência, porém, conforme nos ratifica Dalcastagnè, de que a escrita literária também é utilizada como “[...] discurso [...] para referendar o que querem os poderosos (como fazem, inclusive, alguns [...] escritores)”. No entanto, “[...] podemos usá-lo para desmascará-los ou, mesmo, para tirar o seu sossego” (DALCASTAGNÈ, 2020, p. 18). Destarte, discorreremos sobre essa escrita literária que irá “tirar o sossego” dos “poderosos”, ao resgatar os vencidos do esquecimento, por meio do texto literário. À vista disso, percebemos que

A literatura se torna, assim, um espaço de interlocução e um abrigo. Não toda ela, porque a arte também pode servir aos poderosos, domesticada e conivente. Interessa, aqui, a literatura que nos ajuda a refletir sobre nosso lugar no mundo e sobre o lugar do outro, sobre como o nosso conforto pode estar atrelado à

situação desesperadora de tantas pessoas. Interessa a literatura que nos permite pensar junto sobre como pudemos chegar neste ponto, que nos indague sobre a nossa participação, ou a nossa omissão, diante de perseguições, ameaças, golpes, tiros e chutes” (DALCASTAGNÈ; DUTRA; FREDERICO, 2018, p. 9)

Sendo assim, almejamos mostrar essa literatura que possa nos ajudar a refletir a contrapelo de uma narrativa alienada. Uma literatura “que nos permite pensar junto” o passado histórico de forma crítica e, dessa maneira, permitir que a arte contribua, de forma significativa, para as políticas de memória. Portanto, a literatura que é comprometida com a militância política, ao rememorar esse passado “escovado a contrapelo”, assume um dever de memória que se contrapõe à cultura de esquecimento expressa pela história oficial. Essa rememoração não busca apenas recuperar os fatos do passado histórico, como discutimos no início deste capítulo, mas realizar um enfrentamento das inconsistências desse passado para uma melhor compreensão do momento atual. Logo, uma literatura que revisita o passado e o rememora no agora do discurso ficcional, mediante uma escrita que nos fala no tempo presente, já que

A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente (GAGNEBIN, 2006, p. 55).

A literatura, por meio da ficcionalização, como já dissemos, não fará um mero exercício de retomada dos fatos históricos, mas buscará interrogar, no agora, as experiências históricas do passado e, desse modo, “[...] agir sobre o presente”, por meio de uma memória ativa, dado que “Apenas para a historiografia vale o particípio ‘passado’, para a memória, o ‘passado’ é ativo e justamente ‘não passa’” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 16).

Buscaremos analisar, desse modo, neste capítulo, esse “agir” da literatura, no contexto da história política ditatorial, em especial nos países Argentina e Brasil, retratada na obra de Fuks escolhida como *corpus*, *A resistência*. Por meio da análise do romance de Fuks, discutiremos como a literatura sobre a ditadura, ao recriar e reativar o passado, pode auxiliar no preenchimento das lacunas deixadas pelos silenciamentos da história oficial. Portanto, a literatura de nossa época nos exige “[...] lutar contra o esquecimento e contra o recalque, isso é, lutar contra a repetição da catástrofe por meio da rememoração do acontecido” (FRANCO, 2003, p. 352).

Segundo Ricardo Lísias (2010), referindo-se à literatura sobre ditadura, “Uma sociedade madura sempre metaforiza suas inquietações”. O escritor observou, a respeito desse tipo de literatura, que “Mais ou menos a partir da década de 1980, Brasil e Argentina começaram a discutir com liberdade o que fazer com a herança dos anos de exceção” (LÍSIAS, 2010, p. 321).

A literatura sobre a ditadura ganha, na atualidade, um imperativo ético, ao se inserir na defesa pela memória das vítimas desse período bárbaro, aproximando seu discurso da alteridade, posto que “O dever da memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si” (RICOEUR, 2007, p. 101). A estudiosa Eurídice Figueiredo, ao discutir, em seu livro *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, a fala do filósofo, afirma que “[...] Paul Ricoeur aponta para o dever de memória [...]. Isso significa, para nós, que todo o trabalho de investigação e divulgação do que ocorreu nos porões da ditadura é um dever de memória em relação às vítimas, a seus familiares e à sociedade em geral” (FIGUEIREDO, 2017, p. 13).

Essa literatura da ditadura, além de um dever de memória, mostra-se, na fala tanto de Ricoeur quanto na de Figueiredo, como um exercício de alteridade, o que é também reforçado por Figueiredo, em outro trecho do mesmo livro, ao declarar que “A literatura desconcerta e incomoda mais que os discursos filosóficos [...] só a literatura é capaz de suscitar a figuração do Outro que nos habita, porque a identidade só se perfaz no encontro com a alteridade, inclusive nossa própria alteridade” (FIGUEIREDO, 2017, p. 45). A estudiosa, a fim de ratificar a relevância da escrita literária na rememoração dos horrores cometidos nos anos de chumbo, cita Ettore Finazzi-Agrò (2014), que contribui com esse debate, ao afirmar que

[...] a literatura recria ‘a dor e o sangue, as lágrimas e as feridas que se abriram no corpo da Nação e na lembrança traumática dos sobreviventes’. Nos livros de historiadores e jornalistas que buscam a objetividade, ‘falta a comoção pelos corpos torturados, pelas pessoas massacradas, pela dor dos sobreviventes’, falta, enfim o páthos, ‘aquela compaixão ‘sororal’ diante dos mortos (FINAZZI-AGRÒ apud FIGUEIREDO, 2017, p. 44).

A literatura sobre a ditadura, vista dessa forma, pode colaborar como ferramenta para o não esquecimento desse período tenebroso, sobretudo, como já destacamos anteriormente, devido à dimensão subjetiva que seu discurso pode alcançar, ao recriar a narração da “[...] dor e [do] sangue, [d]as lágrimas e [d]as feridas que se abriram no corpo da Nação e na lembrança traumática dos sobreviventes”, o que os “[...] livros de historiadores e jornalistas” não conseguem assumir com plenitude, sendo que visam à objetividade.

Ainda que a literatura contribua na luta contra o esquecimento das barbáries, não almejamos sobrepor, por intermédio da narrativa literária, o valor da escrita histórica, mas, sim, mostrar como a literatura pode ser um profícuo suplemento à contribuição historiográfica, em que, por meio de uma linguagem reflexiva, torna-se mais um considerável espaço de rememoração. Ainda, a respeito da fala de Finazzi-Agrò, Figueiredo declara que,

Para o professor italiano de Literatura Brasileira, só o dispositivo literário e sua potência conseguem retratar o *nefas*, os gestos nefandos que a lei da anistia procurou apagar, e provocar a nossa compaixão, só numa dimensão ficcional é possível entrever nas dobras da história os interditos (FIGUEIREDO, 2017, p. 44)

A estudiosa nos reafirma a eficácia da escrita ficcional, no enfrentamento à cultura do esquecimento do período ditatorial. No entanto, não buscamos defender que, por meio dessa rememoração feita pela recriação literária de episódios da ditadura, ela daria conta de resolver o trauma coletivo, por meio de sua linguagem mais subjetiva, mas almejamos evidenciar como a literatura pode, via escrita ficcional, pensar o passado e, assim, atuar sobre ele, no tempo presente.

À vista desse papel da literatura em ajudar na leitura desse passado ditatorial, o escritor argentino Ricardo Piglia (2001) propõe uma escrita “[...] a partir da margem” (PIGLIA, 2001, p. 1), de uma distância do escritor como estratégia literária, ou seja, do lugar de enunciação do escritor latino-americano. Para Piglia, “O fato de escrever de uma posição periférica constituiria uma vantagem para o escritor que procurar narrar ‘[...] o ponto cego da experiência’ e os limites do horror” (PIGLIA, 2001apud CURY, 2020, p. 59). Trata-se de um “[...] deslocamento [...] temporal, uma vez que esta nova geração de romances se volta sobre acontecimentos da ditadura a partir de uma distância de várias décadas” (CURY, 2020, p. 59).

Cooperando nessa argumentação de Piglia, sobre a relevância desse “deslocamento temporal”, que distancia o momento da produção dos romances contemporâneos da data do acontecimento histórico relatado, Figueiredo, em seu livro *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, declara que

Não se escreve, com efeito, sobre a ditadura da mesma maneira nos anos 1960, nos anos 1980 e no momento presente porque a experiência se transforma com o passar do tempo. Dá-se uma deputação da percepção dos afetos envolvidos nesse processo de elaboração do trauma decorrente dos sofrimentos do passado (FIGUEIREDO, 2017, p. 47).

Figueiredo, ao comparar a escrita literária da atualidade, que retrata a ditadura, com aquelas escritas próximas ao período ditatorial, preconiza, também, semelhante a Piglia, a influência da distância, na produção dessas obras, em relação ao período tenebroso que elas resgatam, como favorável para uma melhor elaboração dessas memórias.

Além do distanciamento, Piglia ainda defende que uma “estratégia de deslocamento interno à narrativa, uma oscilação complexa de vozes, pode servir como ferramenta conceitual para a leitura de numerosos romances contemporâneos sobre os chamados ‘anos de chumbo’” (PIGLIA, 2001 apud CURY, 2020, p. 59). Para a pesquisadora, esse deslocar de vozes pode ser notado em várias obras recentes que tratam do tema da ditadura, ao afirmar que “[...] é uma estratégia que se observa em autores tão diferentes como Julián Fuks, Paloma Vidal, Bernardo Kucinski, Godofredo de Oliveira Neto, Tatiana Salem Levy e Adriana Lisboa e os argentinos Alan Pauls, Martín Kohan, entre muitos outros” (CURY, 2020, p. 59).

Não pretendemos, todavia, nos aprofundar nessa análise de deslocamento de vozes que defende Piglia, mas nos ater à abordagem sobre a distância. Acerca dessa abordagem, o historiador e escritor italiano, Carlo Ginzburg, também pode corroborar, visto que podemos fazer uma analogia entre alguns ensaios de sua obra *Olhos de madeira – nove reflexões sobre a distância* (2001) e a discussão sobre a influência da distância para melhor reelaborar os fatos do passado.

Acreditamos que o livro de Ginzburg ilustrará bem o debate sobre a distância exposto anteriormente. Trata-se de uma coletânea com nove ensaios publicada em janeiro de 1998, e só mais recentemente traduzida para o português. Nesse livro, são tratadas questões referentes à teoria literária, história e crítica à arte em geral. Assim, partindo do trecho “Grandes olhos de madeira, por que olhais para mim?”, passagem conhecida do carpinteiro Gepetto com o boneco Pinocchio, Ginzburg produz a epígrafe do livro e, inclusive, dali extrai o título *Olhos de madeira*.

No primeiro ensaio “Estranhamento: pré-história de um procedimento literário”, o autor já coopera com nosso debate, ao nos apresentar uma reflexão sobre a distância, sobre o recorrer ao distante para se dizer o que está próximo. Ainda nesse texto, Ginzburg aponta o estranhamento como um “[...] antídoto eficaz contra um risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade” (GINZBURG, 2001, p. 41). O estranhamento, para o autor, entretanto, não seria uma técnica, mas uma forma diferente de compreensão da realidade, sob uma posição periférica, com um olhar marginal.

O escritor alerta-nos, ao mesmo tempo, sobre os perigos e os benefícios da distância,

visto que, mesmo ela sendo necessária para o exercício crítico, há o risco de, por intermédio da distância, perder-se o senso moral e a perspectiva. Assim, Ginzburg discute, em seu oitavo ensaio, “Matar um mandarim chinês: as implicações morais da distância”, a influência da distância sobre os sentimentos humanos pois, segundo o escritor, “[...] a distância, quando levada ao extremo, pode gerar uma falta de compaixão absoluta para com os outros seres humanos” (GINZBURG, 2001, p. 212). Então, para Ginzburg, focar apenas no momento presente e entregar ao acaso o que está distante pode nos induzir, muitas vezes, ao erro de nos prendermos mais a preocupações fúteis do momento e esquecermos das situações horrendas que ficaram temporariamente distantes. Isso nos remete à tarefa da literatura, que, ao ser instrumento de luta contra o esquecimento, deve buscar, no passado distante, os tenebrosos fatos históricos e os atualizar.

Conforme Ginzburg, a interpretação dos acontecimentos encontra-se atrelada à distância e às distintas formas de olhar o que está distante. Por isso, ele reforça como é ponderosa essa observação, quando realizada por um olhar periférico. Portanto, ao falar dos olhos estranhos, ainda sem vida, olhos de Pinocchio, Ginzburg alerta-nos para olharmos por uma perspectiva alheia.

Diante disso, sentimos-nos instigados a empreender uma analogia entre essa argumentação apresentada e a escrita literária contemporânea, que retrata o passado ditatorial, visto que, na atualidade, várias obras que abordam esse momento bárbaro da história foram publicadas, ratificando o papel importante da literatura como uma arte de resistência.

A exemplo de *A resistência*, de Fuks, que trata da ditadura argentina e brasileira, a partir dessa distância temporal que discutimos, existem outras centenas de obras contemporâneas que abordam especificamente a ditadura. No caso, não de ambos os países. Em se tratando de obras acerca da ditadura brasileira, destacamos: *Diário do farol* (2002), de João Ubaldo Ribeiro; *O fantasma de Buñuel* (2004), de Maria José Vieira; *Azul Corvo* (2010) de Adriana Lisboa; *K.: relato de uma busca* (2011), *Você vai voltar para mim* (2014), *Os visitantes* (2016) e *Julia nos campos conflagrados do senhor* (2020), de Bernardo Kucisnki; *Volto semana que vem* (2015), de Maria Pilla; *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva; *Crônicas do Araguaia* (2015), de Janailson Macedo; *Cabo de guerra* (2016), de Ivone Benedetti; *O indizível sentido do amor* (2017), de Rosângela Vieira Rocha; *Rio – Paris – Rio* (2017), de Luciana Hidalgo; *Pra amanhecer ontem* (2017), de Ana Mariano; *Correio do fim do mundo* (2018), de Tomás Chiaverini; *O segredo da boneca russa* (2018), de Celma Prata; *Outono* (2018), de Lucília Garcez; *Que fim levaram as flores* (2019), de Otto Leopoldo Winck; *O último dia da inocência*

(2019), de Edney Silvestre; *Pesadelo* (2019), de Pedro Tierra; *Pontos de fuga* (2019), de Milton Hatoum; *O corpo interminável* (2019), de Cláudia Lage; *A importância dos telhados* (2020), de Vanessa Molnar; *Chão de exílio* (2021), de Wanda Monteiro; *Depois de tudo tem uma vírgula* (2021), de Elizabeth Cardoso; *Elefantes no céu de Piedade* (2022) de Fernando Molica.

Há, de forma semelhante, vasta publicação de obras da contemporaneidade que abordam a literatura argentina, seja escrita por argentinos ou, mesmo, por brasileiros. Entre as muitas existentes, destacaremos: *Villa* (1994), de Luis Guzmán; *La casa de los conejos* (2008), de Laura Alcoba; *El secreto y las voces* (2011), de Carlos Gamerro; *Duas vezes junho* (2002), *Museo de la revolución* (2006) e *Ciências morais* (2007), de Martín Kohan; *Mulheres que mordem* (2015), de Beatriz Leal; *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva* (2018), de Patrício Pron; entre outras.

Nas obras evidenciadas, os fatos são resgatados do passado distante e reformulados, pela visão “periférica” do escritor, semelhante a nova forma de compreensão da realidade que nos sugere Ginzburg. O estranhamento seria um modo de superar as aparências e apresentar uma escrita em que os fatos históricos não seriam vistos com um olhar objetivo da história, mas com olhos “estranhos” da literatura, em uma visão a contrapelo, conforme nos aponta Benjamin. Um olhar assim, que trará outra perspectiva, uma contemplação por um prisma marginal, fora do ângulo de vista preestabelecido, ansioso por enxergar além. Olhos que, mesmo aparentemente sem vida, como os do boneco de Geppetto, revelam uma visão esperançosa e vibrante para lutar por uma rememoração ativa do passado.

Solidários dessa defesa de Ginzburg, que também vai ao encontro do pensamento defendido por Piglia e Figueiredo, sobre a influência desse “olhar periférico”, distante, para propiciar uma visão mais bem elaborada do passado, acreditamos que a literatura, ao reelaborar a matéria histórica com esse olhar distante, oferece aos leitores uma melhor percepção, por meio de uma escrita a contrapelo, cumprindo “um papel de suplência em relação à historiografia, conseguindo, às vezes, dizer o abjeto” (FINAZZI-AGRÒ apud FIGUEIREDO, 2014, p. 181) e trazer à tona “aquela verdade [...] interdita” (FINAZZI-AGRÒ apud FIGUEIREDO, 2014, p. 181) que se encontra “nas dobras da história” e tenha sido encoberta pela historiografia.

Portanto, se o grito “ditadura nunca mais” ainda não se estabeleceu no imaginário político brasileiro, cabe, também, à literatura, atuar na militância, mediante a rememoração do trauma ditatorial, ao falar pelo prisma dos vencidos, daqueles que tiveram suas vozes silenciadas. À vista disso,

A contrapelo da história e do controle econômico de grupos conservadores, essa função catártica tem sido desempenhada pela literatura. Sejam obras escritas no calor do momento ou ficções e relatos produzidos mais de trinta anos após a redemocratização, o conjunto desses textos representa não apenas um acervo das feridas e cicatrizes infringidas pelo aparelho repressor durante os anos de exceção, mas pode ser visto com igual potência desestabilizadora como manifestação de uma semântica própria da memória da ditadura (LICARIÃO, 2018, p. 61).

A literatura da ditadura, em consonância com o fragmento apresentado, além de servir como arquivo, mais do que isso, torna-se um documento de memória do sofrimento desse período horrendo. Segundo Seligmann-Silva (2020, p. 161), “A memória da dor é o alicerce de toda revolução, como Benjamin também anunciou em suas teses [...]”. Por isso, “Essa construção da memória como base da autoconsciência e porta para a revolução é um tema muito importante em nossa sociedade calcada no memoricídio, no apagamento das marcas da história da nossa violência” (SELIGMANN-SILVA, 2020, p. 161).

Além dessa capacidade da literatura de ser instrumento de luta contra o memoricídio, esse material literário sobre a ditadura “[...] pode ser também considerado como arquivo, pois ele faz o inventário das feridas e das cicatrizes que as torturas e as mortes provocaram em milhares de brasileiros” (FIGUEIREDO, 2017, p. 45). Essa assertiva tem sua abordagem direcionada para a ditadura brasileira, expondo que “Nos últimos cinquenta anos, dos primeiros dias após o golpe de 1º de abril de 1964 até o presente, escritores têm produzido todo tipo de texto [...] sobre os desmandos da ditadura” (FIGUEIREDO, 2017, p. 45). A autora inclui a literatura como arquivo, todavia, nos esclarece que “Os arquivos, em sentido restrito, são documentos de leitura árida, reservados aos historiadores, enquanto a literatura atinge um público amplo” (FIGUEIREDO, 2017, p. 46).

Como notamos, além de a literatura servir como “[...] acervo das feridas e cicatrizes infringidas pelo aparelho repressor durante os anos de exceção”, ela auxilia na política de memória, uma vez que “Tratar da literatura sobre ditadura convoca categorias de pensamento como o testemunho, o trauma, o exílio, a memória, o arquivo, enfim, a responsabilidade dos autores frente à História e aos leitores (FIGUEIREDO, 2017, p. 41).

Figueiredo, acredita, por isso, que “Escrever hoje sobre os romances e relatos (auto)biográficos que tratam da ditadura é forçosamente rever e repensar o passado” (FIGUEIREDO, 2017, p. 41). Figueiredo, como afirmamos, reporta sua pesquisa para os textos sobre a ditadura brasileira, visto que há um notório crescimento de obras da literatura brasileira

contemporânea que retratam as violências ditatoriais do Brasil e da Argentina, durante as ditaduras do Cone Sul⁵, a exemplo de *A resistência*. São narrativas que tratam de um regime de repressão que ainda se faz perceber, no tempo presente, seja pela voz das testemunhas diretas ou indiretas que viveram esse horror, seja pela dos fascistas que aclamam os tiranos.

A obra de Fuks surge diante do cenário de golpe institucional que sofreu a democracia brasileira em 2016, conforme citamos, na introdução deste trabalho. Após esse período, a obra mostrou-se ainda mais significativa, devido ao seu valor estético e à coerência de sua narrativa de resistência e rememoração do período ditatorial, frente ao contexto político ameaçador que vivenciamos. Isso porque, a partir de 2020, na gestão do ex-presidente Bolsonaro, presenciamos no cenário brasileiro constantes episódios de ataques verbais a jornalistas, diversos casos de censura artística no âmbito nacional, além de uma crescente presença de discursos de ódio que, além de defenderem o porte de armas pela população, disseminavam discursos retrógrados, pedindo pela volta do regime militar. Essas falas eram incitadas, principalmente, pelo representante político do país.

A obra de Fuks surge nesse contexto que clamava por resistência, tal qual a história representada no romance e, destarte, ratificada na notoriedade que o discurso literário pode ter, ao participar do “[...] debate político em um momento de ruptura da democracia, [visto que] contaminar a própria escrita em busca do desmascaramento de um processo autoritário é ainda acreditar – nos homens e mulheres e na própria literatura como instrumento de ação”. Isso, porque “Quando desistirmos de nossa capacidade de acreditar, a luta, enfim, estará perdida” (DALCASTAGNÈ, 2020, p. 17)

À vista disso, *A resistência* ganha, nesse cenário assolador que vivemos, uma relevante potência literária de militância na literatura contemporânea brasileira, ao aprofundar reflexões sobre memória, em um país que sofre de memoricídio cultural, se pensarmos no atual contexto sociopolítico brasileiro, ainda que a obra não seja focada apenas na ditadura no Brasil. Então, nesse romance, o autor brasileiro Fuks, filho de argentinos exilados no Brasil, busca recriar alguns fatos da ditadura argentina, refletir, também, sobre o regime de exceção brasileiro, ao produzir sua narrativa por intermédio de sua identificação com os dois países.

⁵ Cone Sul é a parte do continente americano que se assemelha com um triângulo escaleno. Geopoliticamente é composto pela Argentina, Chile e Uruguai. Em sentido amplo, inclui-se, também, a região sul do Brasil. Não sem motivo, em se tratando de literatura, fazem parte deste grupo, além de *A resistência*, de Fuks, *Mar azul* (Paloma Vidal, 2014), *Volto semana que vem* (Maria Pilla, 2015) e *Mulheres que mordem* (Beatriz Leal) (LICARIÃO, 2018, p. 63).

Esse romance é gerido no bojo da implementação da Comissão Nacional da Verdade⁶ (CNV), instalada oficialmente no Brasil em 16 de maio de 2012, no governo da presidenta Dilma Rousseff, após solicitação ao Congresso Nacional do projeto de lei para a criação dessa comissão, desde 12 de maio de 2010, pelo então presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, com o intuito de resgatar “[...] a memória e a verdade sobre as graves violações de direitos humanos”, ocorridas de 1946 a 1988, “[...] contribuindo para o preenchimento das lacunas existentes na história de nosso país em relação a esse período e, ao mesmo tempo, para o fortalecimento dos valores democráticos” (BRASIL, 2014, p. 20). Essa colaboração do romance, para o preenchimento dos vazios deixados pela história e para o fortalecimento da democracia, mostra-se notória para muitos estudiosos do campo literário, posto que

Numerosos críticos e pensadores [que] têm salientado tanto a necessidade quanto as possibilidades da ficção em recriar, através da imaginação e da liberdade composicional, não aquilo que realmente aconteceu, o que é impossível, como já apontava Walter Benjamin no seu seminal texto sobre os conceitos da História, mas algo que possa evocar o que pensaram, sentiram ou sofreram os personagens (FIGUEIREDO, 2017, p. 43).

Esses críticos e pensadores percebem como a literatura, sem “pretender atingir uma totalidade, nem uma síntese” (FIGUEIREDO, 2017, p. 43), ao narrar o passado histórico, consegue evocar o que “sentiram ou sofreram os personagens”, porque, a ficção, ao recriar o passado, consegue “Dar volume expressivo e realce significativo à simbólica fissurada da lembrança histórica [...] além [...] de não deixar que a reconstrução do passado se esgote nas lógicas oficiais do *documento* e do *monumento*” (RICHARDapud FIGUEIREDO, 2017, p. 43-44, grifos do autor).

Ao citar um fragmento de Nelly Richard (2002), em artigo sobre a crítica da memória no Chile, em um período pós-ditadura, Figueiredo não quer diminuir o prestígio do documento e do monumento, pois reconhece o valor deles tanto para a escrita da História como, também, para a memória coletiva, porém, por terem uma escrita objetiva, retratam uma versão da História de forma homogênea e sem fissuras. Por outro lado, para a escritora, a literatura, “[...] pelo viés da subjetividade, mostra resíduos de experiências fraturadas pela violência do vivido.

⁶ A Comissão Nacional da Verdade foi extinta em 16 de dezembro de 2014. Assim, foram dois anos e sete meses de trabalho, que originou um relatório com aproximadamente duas mil páginas, entregue em 10 de dezembro de 2014, Dia Internacional dos Direitos Humanos, em uma cerimônia no Palácio do Planalto.

É por isso que a escrita do trauma é, frequentemente, uma escrita fragmentária e lacunar” (FIGUEIREDO, 2017, p. 44).

Na obra de Fuks, o narrador Sebastián, “pelo viés da subjetividade”, lança seu olhar sobre o passado e captura sua imagem para o presente da narrativa. Semelhante à acepção benjaminiana, esse romance recria o passado a partir da relação recíproca entre o ocorrido e o tempo do agora. A memória do narrador é relatada em uma “escrita fragmentária e lacunar”, semelhante ao que descreveu Figueiredo, a respeito das narrativas que expõem as “experiências fraturadas pela violência do vivido”. Portanto, *A resistência*, ao retratar o presente conflituoso da família do narrador, inserida no momento histórico também conflituoso, expõe suas memórias, em uma conotação intrincada, traumática.

Em diferentes passagens, Sebastián, com o intuito de conseguir preencher esses não-ditos da narrativa, procura alcançar, pelo acesso a vestígios materiais, a totalidade das memórias do passado, o que sabemos ser sempre inacessível. Isso nos reforça como é pretensiosa essa atitude do narrador, dado que “[...] não existe a possibilidade de uma tradução total do passado; esse era justamente o credo central do historicismo e do positivismo” (SELIGAMANN-SILVA, 2003, p. 64). Assim, essa tarefa imposta ao campo da História pelas correntes positivistas e historicistas no século XIX mostrou-se um fracasso. Inclusive, Benjamin já nos alertava que “[...] a apropriação integral do passado só seria possível após uma redenção política e messiânica da História” (SELIGAMANN-SILVA, 2003, p. 64), conforme já discutimos, ao analisarmos a terceira tese benjaminiana.

O narrador de *A resistência*, no entanto, a fim de ampliar a potência ficcional do discurso híbrido do seu relato, que se mescla à história, simula, por meio da ficção, buscar alguns vestígios mais “palpáveis” que lhe permitam atingir a integralidade das memórias, já que supõe ter poucas certezas dos fatos de que necessita para reelaborar o passado na narrativa. Isso pode ser percebido, na obra, nas passagens em que o narrador vai até Buenos Aires conhecer o apartamento em que seus pais viveram ou, ainda, visitar o museu da memória e, inclusive, quando o narrador, nos capítulos 21 e 35, observa o álbum de fotos da família. Ao olhar as fotos, o narrador percebe que,

No álbum de fotos, há uma foto da minha mãe ordenando o álbum de fotos. Curioso registro de uma memória a se montar, de uma existência longínqua a se converter em narrativa numa sequência artificiosa de imagens; curiosa noção de que haveria algo de memorável na própria constituição da memória. [...] (FUKS, 2015, p. 104).

O narrador percebe que até a memória “palpável”, o álbum da família, foi produzido por meio da montagem de outro registro de memória da mãe, ou seja, pelo acesso às lembranças do passado familiar, o que a auxiliaria na ordenação das fotos. Logo, o álbum é também uma “narrativa numa sequência artificiosa de imagens”. Sebastián percebe, assim, que há “algo de memorável na própria constituição da memória”. Memória essa que busca encontrar, acreditando que irá lhe propiciar um conhecimento mais “palpável” do passado para a escrita de seu relato. Ao perceber isso, conclui que

[...] este meu relato vem sendo construído há tempos pelos meus pais, que pouco me desvencilho de sua versão dos fatos. Ao vê-los, sinto que sou em parte um ser que eles moldaram para contá-los, que minha memória é feita de sua memória, e minha história haverá sempre de conter a sua história” (FUKS, 2015, p. 104).

O narrador percebe que suas memórias são vinculadas a de sua família, um relato “construído há tempos pelos [...] pais”. Um romance, portanto, que, mesmo antes de a narração ser iniciada por Sebastián, seus pais já o tinham moldado, ainda que inconscientemente, para rememorar esses fatos em uma mediação entre o presente e a experiência passada. Por isso, a obra de Fuks classifica-se como uma escrita de filiação⁷, uma escrita que embrenha a memória do narrador ao acesso às recordações de seus pais, somando-se à memória coletiva que esse romance traz, ao ressignificar a violência do passado ditatorial.

Alguns romances da literatura contemporânea, dessa maneira, a exemplo da obra de Fuks, conseguem, ao revisitar a memória individual, reelaborar episódios históricos e, assim, [...] recolher os fragmentos da memória dos sofrimentos do passado evitando a recomposição forçada realçando, antes, a desarmonia e o conflito, configura[r] [um] dever ético e estético” (RICHARDapud FIGUEIREDO, 2017, p. 44).

A resistência, romance alicerçado nesse “dever ético e estético”, de que nos fala Richard, em uma relação memória, história e ficção, desse modo, ilustra essa nossa discussão, mostrando a contribuição que a literatura pode dar, principalmente ao manter um diálogo com a história, para ativar a memória coletiva e, assim, fazer ver o esquecimento por meio dos traumas que emergem do discurso ficcional.

Trata-se, então, de uma arte literária vista como aquela que deve recolher os “cacos do passado”, já que “É a partir da abertura do passado que a existência se decide por esse ou aquele

⁷ Esse assunto será tratado no item 1.2 deste capítulo.

destino suspenso. Não há possibilidade de se sentir ‘inveja’ do seu futuro, como reitera Benjamin. Ou seja, não há futuro que afete a existência, mas somente passado” (BENTIVOGLIO; CARVALHO, 2019, p. 33). Portanto, embora almejemos ser um país do futuro, nossa disputa ainda é pelo passado.

1.1 DA MEMÓRIA À PÓS-MEMÓRIA: AS DITADURAS MILITARES NA ARGENTINA E NO BRASIL

Analisamos, na abertura deste primeiro capítulo, a contribuição da arte literária entrecruzada com o discurso histórico na reelaboração do passado traumático ditatorial. Pudemos observar como algumas obras, a exemplo de *A resistência*, “[...] refletem sobre a permanência dos autoritarismos, os limites da democracia e os impactos desse acontecimento disruptivo sobre as subjetividades” (OLIVEIRA; THOMAZ, 2020, p. 12). Desse modo, a produção literária seria, como nos apontou Figueiredo (2017), uma forma de arquivo sobre a ditadura militar, enquanto narrativa de militância e de resistência contra os silenciamentos e negacionismos do presente. Visto que as consequências do terrorismo de estado ainda são comuns na atualidade brasileira, torna-se necessário esse resgate histórico.

Alguns autores da literatura contemporânea, à vista disso, como discutimos, reafirmam seu compromisso ético, ao produzirem obras que orbitam em torno dos aspectos relacionados à temática do horror: tortura, exílios, desaparecimentos, sequestros de crianças, entre outros temas. Destarte, essas narrativas, ao reelaborarem esses fatos do passado para o presente, para este “[...] momento em que os rumos da democracia vêm sendo ameaçados pela premência autoritária [...]” (OLIVEIRA; THOMAZ, 2020, p. 12) fazem essa necessária rememoração do passado traumático.

Neste subcapítulo, voltado para nosso *corpus A resistência*, focaremos nossa discussão nos golpes militares do Brasil⁸ e da Argentina⁹, evidenciando como os dois países, após o processo de redemocratização, tratam dessa ruptura com o passado ditatorial de forma diferente, seja tanto em relação à punição dos terroristas, quanto às tentativas de apagamento dessas barbáries. Abordaremos também a influência que as políticas públicas de memória desses países exercem no fortalecimento da democracia ou, inclusive, na revalidação do esquecimento, já que algumas vão de encontro a uma rememoração ativa e consciente sobre esse regime autoritário.

Evidenciaremos, ainda, a importância ao tratamento dado à memória desses crimes hediondos, mediante a gestão de uma memória comprometida com os valores democráticos de justiça, que seja contrária ao que ocorre nos regimes autoritários e totalitários, em que querem “[...] impor determinadas versões sobre o passado, demonstrando a importância da história como fator de legitimação desses regimes. Dessa forma, [...] a imposição [...] obsessiva e tirânica de uma memória pode ser considerada um mau uso da memória” (BAUER, 2017, p. 145). Portanto, há uma intrínseca relação entre memória e esquecimento, visto que quando há abusos no uso da memória, essa pode, propositalmente, ocultar determinados fragmentos do passado, que precisariam ser lembrados no presente.

A elaboração da memória envolve uma utilização política do passado, dado que a busca da história não pode acontecer por uma verdade uníssona e indiscutível, como uma tradução exata dos fatos, porque, como nos lembra Benjamin, articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo “tal como ele foi” (BENJAMIN, 1994, p. 224). A memória, desse modo,

⁸ A ditadura militar no Brasil iniciou-se com o golpe militar em 31 de março de 1964, com a deposição do presidente João Goulart, e durou 21 anos. O regime estabeleceu a censura à imprensa, a perseguição policial aos opositores do regime e a restrição aos direitos políticos. Um período marcado por assassinatos, desaparecimentos, torturas, prisões ilegais e intimidação, que foram instrumentos utilizados desde o início do golpe. O Ato Institucional nº 1, de 9 de abril de 1964, que cassou os direitos políticos das pessoas, foi o primeiro ato de muitos outros atos autoritários ilegítimos e, assim, as medidas de força chegariam ao auge, em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, em que foi baixado o Ato Institucional nº 5, AI-5, que marca um dos momentos mais duros da ditadura militar brasileira, já que dá poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente todos os que fossem inimigos do regime ou considerados como tal pelos militares e, assim, produziu ainda mais ações arbitrárias de efeitos duradouros, que prosseguiram até o fim do regime.

⁹ A ditadura militar na Argentina, que teve início em 24 de março de 1976, foi a última de uma série de períodos militares que conduziram o país, já que a Argentina passou por governos militares em 1930, 1943, 1955, 1962, 1966 e 1976, sendo que nos últimos dois períodos, as Forças Armadas ganharam um papel estratégico, não visto nos governos militares anteriores. Assim, Isabel Perón foi destituída do poder, em março de 1976, pelas Forças Armadas que ocuparam o Congresso Nacional. Segundo Leal (2018, p. 163), “Dos países do Cone Sul e dos casos de políticas autoritárias de repressão e práticas de terror de Estado, a Argentina produziu e vivenciou uma das mais tristes, numéricas e avassaladoras”.

não pode ser considerada um relato puro, que apenas descreve as memórias resgatadas dos fatos históricos e as traz, sem uma atualização crítica, para o presente, pois conforme nos alerta Huyssen, “[...] caso adotássemos essa visão de memória, os usos interessados do passado só poderiam ser encontrados na historiografia, naquilo que Benjamin chamou de historiografia dos vencedores, não na memória supostamente verdadeira das testemunhas” (HUYSSSEN, 2014, p. 182).

É necessária uma memória que, relacionada à história e ao esquecimento, faça a “escovação a contrapelo” do passado e, portanto, em um compromisso ético e político, frente aos negacionismos atuais, busque reelaborar esse passado distante, no tempo presente. Essa capacidade de olhar para o que é conflituoso e inaudito, no presente, lembra-nos o que Giorgio Agamben denominou de contemporâneo, posto que para esse filósofo italiano, ser contemporâneo é conseguir perceber “[...] o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo” (AGAMBEN, 2009, p. 64). Ainda sobre o contemporâneo, Agamben afirma que “[...] é aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém do seu arbítrio” (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Podemos relacionar o “contemporâneo”, de que nos fala Agamben, com o momento atual, esse tempo presente, que nos pertence e nos convoca para transformá-lo, para podermos, por meio da literatura, nosso foco de pesquisa, rememorar, de “modo inédito a história”, ou seja, podermos “citá-la”, como nos diz Agamben, ao se referir à tese benjaminiana, em um relato pelo viés crítico dos vencidos. Uma contemporaneidade que produza narrativas que questionem e ressignifiquem os fatos do passado histórico, posto que “[...] indagar é inconformar-se com o instituído, é revolver o solo das feridas abafadas pela conveniência, é reescrever as narrativas dos vencedores, a fim de que se possa denunciar suas artimanhas mistificadoras, exumando os horrores que elas recobrem” (PADILHA, 2020, p. 9).

Ao tratarmos da literatura de ditadura, como uma escrita que contribui na denúncia dessas “artimanhas mistificadoras” das “narrativas dos vencedores”, percebemos como emerge, em meio a essa discussão, a necessidade de reconstituição da memória histórica, dado que, ao promover o não esquecimento das atrocidades dos anos de chumbo, essas memórias vão de encontro aos negacionismos que abrandam o terrorismo ditatorial e à falta de punição para os ditadores. À vista disso, notamos a relevância de uma rememoração ética do passado, pois “A impunidade não produz apenas a repetição da barbárie: tende a provocar uma sinistra escalada

de práticas abusivas por parte dos poderes públicos, que deveriam proteger os cidadãos e garantir a paz (KEHL, 2010, p. 124).

No Brasil, os responsáveis pelos crimes do passado ditatorial não foram, de fato, punidos, por isso, “O ‘esquecimento’ da tortura produz [...] a naturalização da violência como grave sintoma social do Brasil” (KEHL, 2010, p. 124). Assim sendo, para Maria Rita Kehl, esse trauma não elaborado repercute em uma “barbárie” que se manifesta em uma violência generalizada e, até, naturalizada por muitos, no Brasil. Fácil notar que

Aqueles tempos sombrios não estão, pois, em um passado tão remoto, mas são atualizados diuturnamente. Outra face dessas névoas do passado pode-se observar nas manifestações de extrema direita, cujas pautas antidemocráticas – contra o Supremo Tribunal Federal (STF) e Congresso, e com discursos e faixas pró intervenção militar e retorno do AI-5 – revelam que espectros daquele passado rondam o nosso presente. Cabe ainda lembrar a hostilização que sofreram profissionais da saúde (isso em época da expansão da pandemia Covid 19) e profissionais da imprensa por parte de integrantes desses eventos. Dessa forma, tanto nos discursos e faixas, quanto nos atos descobre-se a violência, a qual, impregnada em diferentes atores da sociedade, não permite vozes divergentes, que comumente sofrem ameaça de serem silenciadas (GOMES, 2020, p. 8).

Esse contexto, de uma constante presença da violência e de uma intolerância aos discursos divergentes, apresentado por Gínia Maria Gomes (2020), pode ser percebido como marcas do desdobramento de um passado autoritário que ainda permanece, como discutimos anteriormente, visto que “[...] o Brasil [...] nunca teve, [...] uma experiência plena de democracia, pois ideologias autoritárias servem como referências de conduta social para grupos expressivos da elite até hoje” (GINZBURG, 2010, p. 136). Essa fala de Jaime Ginzburg reitera o que foi descrito por Gomes, quando a estudiosa também percebe que as manifestações antidemocráticas se mostram como resultados de grupos que têm como referências “ideologias autoritárias”, em um país que nunca teve uma “experiência plena de democracia”. Isso pode ser percebido, com maior nitidez, quando verificamos que,

[...] no Brasil, as ações repressivas possuem uma grande aceitação por parte da população, que compactua com as práticas autoritárias e de desrespeito aos direitos humanos, em nome de uma ‘causa maior’ – [...] ‘o combate à subversão’ e as tentativas de ‘livrar o Brasil da ameaça comunista’ (BAUER, 2012, s/p).

É notória, em uma parcela da população brasileira, essa tolerância às “práticas autoritárias”, observada na legitimação de discursos tirânicos e na apologia à ditadura. Notamos que o Brasil não tem constituído, historicamente, políticas de memória em relação ao passado ditatorial ou, quando são realizadas, isso é feito de maneira precária, como iremos analisar mais adiante, ainda nesse subcapítulo. A precariedade de uma efetiva rememoração desse passado faz com que o trauma da ditadura ainda não seja totalmente integrado na memória coletiva. Dessa maneira, suas consequências maléficas reverberam em um presente, também marcado por atos de violência, discursos de ódio e conivência com a impunidade.

A *resistência*, a exemplo de outras obras da literatura contemporânea, ao recriar os episódios da ditadura, almeja lutar contra o esquecimento, ao evidenciar esse período traumático. Por isso, essas obras sobre a ditadura militar, por meio da rememoração histórica, darão, via ficção, voz aos silenciados da história e, conseqüentemente, a escrita literária contribuirá para a cura do “mal de Alzheimer nacional” (KUCINSKI, 2011, p. 12), ao “[...] inventar outras formas de memória de narração, capazes de sustentar uma relação crítica com a transmissão do passado, com o lembrar, e com a construção do futuro e o esperar” (GAGNEBIN, 2014, p. 221).

A *resistência*, narrada a partir do ponto de vista do filho biológico brasileiro, de militantes argentinos exilados no Brasil, tenta reconstituir a identidade argentina do irmão adotado. O romance nos possibilitará realizar um paralelo político entre Argentina e Brasil, no que tange à rememoração do passado traumático. A obra, todavia, não será tratada de forma “paralelística” ao contexto histórico, mas exibirá o tratamento que esses dois países têm dado à memória, mediante uma narrativa marcada pelo entrecruzamento entre ética e estética, em um efetivo diálogo entre o discurso literário e o histórico.

Esse dialogismo poderá ser percebido, por exemplo, a partir da perspectiva “binacional” do romance, que, ao abordar a história das ditaduras na Argentina e no Brasil, faz uma analogia, por meio da linguagem metafórica do romance, ao relacionar o modo como esses países lidam com a memória de suas respectivas ditaduras, com a caracterização dos personagens Sebastián e de seu irmão. Sobre isso, Karina de Castilhos Lucena defende que

O irmão, nascido em terras portenhas, manifesta um profundo desinteresse por essas memórias, procurando esquecê-las, por isso ele revela-se o espelho do Brasil. Ao contrário dele, o narrador, nascido no país da acolhida, realiza um movimento inverso e, ao buscar o resgate desse passado traumático, encena o movimento realizado pela Argentina (LUCENA apud GOMES, 2020, p. 15).

O irmão do narrador, não demonstra interesse pelo passado dos pais militantes, é resistente ao diálogo, entre outras características que indicam uma paralisia em relação ao seu passado. Metaforicamente, pode representar o processo de lentidão na justiça de transição democrática no Brasil. Lentidão, inclusive, ainda reinante nos idos de 2018, pois possibilitou a eleição de um governo que negava os crimes da ditadura. Sebastián, de modo diferente, vasculha memórias desse período, interessa-se pelo passado militante dos pais. Por isso, podemos notar semelhanças de suas atitudes com a Argentina, país que também busca pela reconstituição das memórias da ditadura. Paradoxalmente, Sebastián, o filho brasileiro, parece representar a Argentina e o irmão adotivo, que é argentino, o Brasil, em relação às políticas de memórias desses dois países.

Fuks escreve um romance que entrecruza história e literatura em um movimento gradativo, pois a obra, que tem como ponto de partida as memórias da família do narrador exilada no Brasil, mescla as memórias políticas das personagens com a memória coletiva desses países. Por isso, ao tratar do tema da ditadura, o autor faz a reelaboração ficcional desse período, não como uma memória melancólica paralisante, mas como uma rememoração que nos convoca a uma resistência contra o apagamento do passado e um melhor entendimento do presente, dado que “[...] o passado comporta elementos inacabados; [que] aguardam uma vida posterior, e [...] somos nós os encarregados de fazê-los reviver” (GAGNEBIN, 2018, p. 70).

Com base nas discussões apresentadas, para podermos dar prosseguimento à esta análise precisamos, antes, fazer uma digressão. O propósito é realizarmos uma breve retomada histórica sobre as políticas de memória da Argentina e do Brasil, a fim de percebermos como esses países trataram da memória do passado traumático de modo tão distinto, visto que “[...] os modelos repressivos implementados na Argentina e no Brasil apresentam aspectos comuns a todas as ditaduras latino-americanas e distinções que os situam em polaridades no espectro desenvolvido pelos regimes militares do Cone Sul¹⁰ durante as décadas de 1960-1980” (TELES, 2013, p. 7).

¹⁰ O Cone Sul, durante as décadas de 60 e 80 do século passado, esteve marcado pela instauração de ditaduras militares: Argentina, Brasil, Chile e Uruguai. Na época, porém, não se tinha ciência, de maneira explícita, que essas ditaduras atuavam de forma coordenada, que se ajudavam na troca de informações, facilitando na identificação de cidadãos considerados “subversivos”. No entanto, após a abertura de documentos desse período ditatorial, descobriu-se que houve um plano de cooperação regional para a repressão, denominado de Operação Condor, uma aliança, estabelecida desde 1975, no Chile, mas que já funcionava desde a década de 1960, entre as ditaduras militares. Esse sistema de troca de informações entre as ditaduras da Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai contou com o apoio logístico dos Estados Unidos, em que a CIA, agência norte-americana de inteligência, coordenava as ações do regime no combate aos adversários.

Iniciaremos nossa digressão evidenciando essas distinções entre a Argentina e o Brasil, por meio de uma defesa de Caroline Silveira Bauer, autora do livro *Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e política de memória* (2014), que afirma:

A maior diferença entre os dois processos de transição política, além das características intrínsecas do término dos regimes, foi a possibilidade de acesso à Justiça, no caso argentino, e a vinculação explícita entre a vigência plena dos Direitos Humanos e a construção do Estado de Direito. Isso implicou o estabelecimento de um corte simbólico com o passado ditatorial, através da valorização positiva dos direitos humanos, e um repúdio aos métodos repressivos ilegais e às injustiças irreparáveis. E, ainda, uma reprovação social da ditadura, mesmo considerando que o repúdio à violência, muitas vezes, não seja suficiente para aplacar a perda sofrida com esses regimes de exceção (BAUER, 2014, p. 222)

Como observamos, ao relacionar a ditadura brasileira (1964-1985) à argentina (1976-1983), Bauer revela que, na Argentina, diferentemente do Brasil, o país realizou um “corte simbólico com o passado ditatorial”, em que não houve o perdão dos torturadores, dado que os argentinos manifestaram uma “reprovação” social desse regime. Para a historiadora, de acordo com uma declaração feita, em entrevista à Revista *IHU-On-Line*, em 2012, há diferenças essenciais, nesses países, no que concerne à justiça, na maneira de condução ao tema da democracia, porém, essas divergências ocorreram após o retorno à redemocratização, pois, tanto na Argentina quanto no Brasil, “[...] nos anos transicionais, em que ainda vigiam as ditaduras, tratou-se os desaparecidos da mesma forma: negaram sua existência, para depois assumi-los com versões faltas [...] sobre o desaparecimento” (BAUER, 2012, s/p). Contudo, após iniciar o governo civil nesses países, percebemos como houve uma divergência na condução da democracia, já que

[...] durante o primeiro governo civil pós-ditadura na Argentina a situação muda drasticamente. A partir do governo Raúl Alfonsín, passa a vigor o ‘império da lei’, e os comandantes das Juntas Militares são levados a juízo. Ainda, é fundada a Comisión Nacional sobre la Desaparición de las Personas – Conadep, uma comissão criada para investigar os casos de desaparecimento, suas circunstâncias, os envolvidos etc. Assim, na volta à democracia na Argentina, percebe-se uma ruptura com o passado ditatorial, garantindo-se os direitos à memória, à verdade e à justiça, e marcando novos parâmetros éticos e morais para o novo regime político.

Já no caso brasileiro, onde a transição política foi marcada muito mais por aspectos de continuidade, não houve mudanças na política em relação à ditadura no primeiro governo civil – aliás, é importante salientar a vinculação do então presidente, José Sarney, com o regime anterior. Além disso, a Constituição somente foi alterada em 1988, e estruturas de informação e

repressão, como o Serviço Nacional de Informações – SNI e os Departamentos de Ordem Política e Social – DOPS de alguns estados, foram extintas somente no início da década de 1990 (BAUER, 2012, s/p).

Esse período horrendo teve início após um golpe de estado que, tanto na Argentina, quanto no Brasil, os ditadores chamaram de “revolução”, registrado por uma época cruel e sangrenta da história, marcada por muitas mortes, desaparecimentos, exílios, censura, entre outros métodos de coerção, em que o uso da violência, como o da tortura e o da perseguição eram práticas dos ditadores, como uma forma de controle político e social da população. Contudo, embora Argentina e Brasil possuam semelhanças nas estratégias de implementação do terror, ambos os países divergem no tratamento da memória desse passado traumático.

Na Argentina, diferentemente do Brasil, os governos que assumiram a presidência, após a restauração do sistema democrático, buscaram por justiça, investigando e condenando os culpados. Portanto, como vimos na fala de Bauer, esse anseio argentino de romper com o passado, começou com o governo de Raúl Alfonsín (1983-1989), em que foi instituída a Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (Conadep), a fim de investigar os envolvidos, além de prendê-los e julgá-los. Com a promulgação das leis Ponto Final, de 1986, e da Obediência Devida, de 1987, houve a anistia no país. Não sem motivo, muitos foram absolvidos. Todavia, as leis da anistia foram revogadas, em 2003, e, assim, ditadores como, por exemplo, os generais Jorge Videla (que faleceu, em 2013, na prisão) e Reynaldo Bignone foram condenados à prisão perpétua. Além disso, os diversos envolvidos na ditadura foram condenados, em nome do Estado, pelos crimes cometidos, após serem investigados, mesmo há décadas do acontecido.

A Argentina, diante disso, por meio da garantia dos “[...] direitos à memória, à verdade e à justiça” (BAUER, 2012, s/p) ao povo, denunciou os horrores da ditadura militar e, até o momento atual, condena ações que fogem de uma postura democrática. À vista disso, em 26 de outubro de 2011, oito anos após a revogação das leis de anistia, a Argentina teve o julgamento que reuniu o maior número de militares e, inclusive, o primeiro júri da chamada “mega causa da Esma¹¹”, por reunir centenas de casos. Nesse julgamento, a justiça argentina condenou 16

¹¹ A Esma, Escola Superior da Marinha, foi uma instituição militar da Argentina, até 1983, período que findou o regime militar nesse país. Ela é definida por entidades de direitos humanos como um dos maiores centros de detenção clandestina e de extermínio dos perseguidos pela última ditadura argentina (1976-1983). Estima-se que cerca de 4 mil pessoas passaram pela Esma durante os chamados anos de chumbo argentinos.

militares, que foram responsabilizados por torturas e mortes que ocorreram na Escola Superior da Marinha (Esmar), em Buenos Aires.

O governo argentino, como observamos, abriu processos contra os civis e militares envolvidos com o terrorismo da época de repressão ditatorial, colocando em prática políticas de memória, o que contribuiu para uma promoção dos direitos humanos e uma ruptura com esse passado, representado por atitudes do Estado que revelam a aversão do país a qualquer atitude antidemocrática. Assim, “[...] na Argentina é crime fazer apologia, negar ou praticar um revisionismo quanto à ditadura” (BAUER, 2012, s/p). Logo, percebemos a diferença em relação ao Brasil, em que, parte dos brasileiros são coniventes com práticas autoritárias e, até mesmo, pedem pela volta do regime.

A redemocratização argentina muito se diferencia da brasileira, sobretudo, no plano jurídico, posto que na Argentina, como destacamos, vários militares já foram levados a julgamento, após a revisão da lei de anistia. Além disso, há outros diversos fatores, como a criação de movimentos sociais e organizações não governamentais, que também contribuíram, no país, para a conscientização de uma política de memória nacional, que luta por justiça contra a impunidade dos crimes dessa época, entre os quais podemos citar a organização H.I.J.O.S¹² - *Hijos y Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*, e a Associação Civil Avós da Praça de Maio¹³ (*Abuelas de Plaza de Mayo*).

Fica evidente como os argentinos veem o fortalecimento da memória como um dever social, já que é uma prática constante desde os governos pós-ditatoriais e que segue, até a época atual, como parte de uma política pública de memória desse país. Uma memória que não apenas tenta desconstruir o imaginário produzido pela ditadura argentina, mas também expor o horror desse período, por meio de cenas de resistência, a exemplo da associação das avós em torno da Praça de Maio. Elas, juntamente com as organizações de direitos humanos, fazem ainda coro

¹² H.I.J.O.S é o acrônimo de “Hijos y Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio”. Trata-se de uma organização política independente, que tem a finalidade de representar os filhos de desaparecidos, torturados e militantes da ditadura argentina. Nasceu entre os H.I.J.O.S uma literatura engajada, que participou da mobilização social para a anulação das leis de anistia da Argentina.

¹³ A *Abuelas de Plaza de Mayo* trata-se de uma organização de Direitos Humanos argentina Avós da Praça de Maio, com a finalidade de encontrar filhos de desaparecidos políticos que foram raptados ainda bebês por agentes da ditadura militar autodenominada ‘Processo de Reorganização Nacional’ (1976-1983). No dia 22 de dezembro de 2022, o 131º neto foi “recuperado”, um homem de 44 anos, filho de Lucía Nadín e Aldo Hugo Quevedo, que foram presos pelos repressores em 1977 e, desde então, nunca mais foram localizados. Historiadores e grupos de Direitos Humanos estimam que até 500 bebês tenham sido tomados de seus pais pelos agentes da ditadura e entregues à família de militares e da elite argentina, para depois executarem ou desaparecerem com seus pais.

para denunciar os crimes do regime, evidenciando que havia milhares de mortos sem sepultura e, por isso, precisavam lutar pela verdade e pela justiça desses crimes.

Podemos, ainda, citar como outro exemplo de busca por memória e justiça argentinas um acontecimento de 2004, no início do governo de Nestor Kirchner, ano em que o golpe militar argentino completava 28 anos. Na ocasião, o presidente aproveitou a data marcante para o país, para pedir perdão, em nome do Estado, pelo silenciamento diante do horror desse regime, ao discursar: “Como presidente da Argentina, peço perdão em nome do Estado nacional pela vergonha de ter se calado durante 20 anos de democracia sobre tantas atrocidades” (KIRCHNER apud BBC BRASIL 2004, s/p).

Além do pedido de perdão, Kirchner anunciou, diante das milhares de pessoas presentes, que iria doar o espaço do complexo da Escola de Mecânica da Marinha, indicado como o maior centro de tortura do período ditatorial argentino, Esma, em Buenos Aires, para que a cidade e as organizações de direitos humanos criassem o Museu da Memória, com a finalidade de retratar a história recente e traumática do país.

À vista disso, em 21 de novembro de 2007, outro dia histórico para a memória argentina, conforme publicação do jornal *BBC Brasil*, ainda no mandato do presidente Nestor Kirchner, o chefe de estado, ao lado de sua esposa e sucessora, Cristina Fernández de Kirchner, assinou, em uma cerimônia, o documento que, efetivamente, transferia o ex-complexo militar de edifícios que pertencia à Esma, para uma comissão que passou a administrá-lo e preservá-lo. O presidente, como já havia anunciado no início de seu governo, em 2004, almeja transformar o antigo prédio em um Espaço dedicado à memória das vítimas torturadas pela ditadura militar argentina, que Kirchner chamou de “heróis anônimos”, ao afirmar: "Tenho certeza de que no espírito deles estarão pensando: 'voltamos e ainda podemos ganhar'" (KIRCHNER, apud BBC BRASIL, 2007, s/p).

Durante aquele importante evento, Estela de Carlotto, presidente das Avós da Praça de Maio, ratificou a relevância de um Museu da memória, visto por ela como uma “conquista”, e esse dia, na sua concepção, como “um dia histórico” (CARLOTTO, apud BBC BRASIL, 2007, s/p). No mesmo evento, a presidente eleita para o próximo mandato na Argentina, Cristina Kirchner, que chegou a solicitar à Justiça argentina que acelerasse os processos contra os terroristas dos crimes dos anos de repressão, afirmou que "Um país sem justiça é um país desequilibrado" e continuou: "Quero reafirmar o compromisso de um projeto político pela memória, a verdade e a justiça" (KIRCHNER, apud BBC BRASIL, 2007, s/p).

Atualmente, mais um grande passo se estabeleceu na luta pela preservação da memória contra a repressão: o reconhecimento do Museu Sítio de Memória Esma (*Escuela de Mecánica de la Armada*) como patrimônio cultural do Mercosul, pelos ministros da Cultura do Mercosul, em 2 de junho de 2023, durante a 54ª Reunião de Ministros da Cultura do Mercosul, em Buenos Aires. Entre as autoridades presentes, estava a ministra da Cultura do Brasil, Margareth Menezes, juntamente com os outros ministros da Cultura do Mercosul, visto que todos foram favoráveis à concessão do certificado de patrimônio cultural do bloco dos países sul-americanos ao Museu Sítio de Memória. O ministro da Cultura da Argentina, Tristán Bauer, agradeceu a presença dos ministros e enfatizou: “Este é um ato humanitário e bom para a humanidade. E é importante para que essas histórias não se repitam nunca mais” (BAUER, 2023, s/p).

A ministra brasileira, durante o evento, ressaltou a importância de o Brasil também, a exemplo da Argentina, construir um memorial sobre a ditadura brasileira, pois

Também passamos, no Brasil, sobre essa questão da ditadura e da tortura e esta é uma memória muito cara ainda para nós, que também estamos na busca de ações com esta magnitude de ter um memorial. [O objetivo é] que se reflita nas próximas gerações e que até para que a nossa geração também reflita sobre o direito à vida, à liberdade e à democracia (MENEZES, 2023, s/p).

A fala da ministra brasileira é de extrema relevância, visto que reconhece a necessidade de o Brasil também fortalecer a memória da ditadura e desenvolver ações semelhantes à “magnitude” do memorial argentino, já que, no Brasil, o único espaço dedicado à memória do período de repressão política é o Memorial da Resistência de São Paulo, criado em 2009. O Memorial brasileiro localiza-se no centro da cidade, no antigo prédio do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo – DEOPS/SP, espaço para onde eram levados e torturados os presos políticos da ditadura. Contudo, para Figueiredo (2017, p. 27), “[...] o museu enfoca mais a resistência à ditadura do que a dor e a vitimização”. Logo, é necessário que o Brasil, além de focar na resistência à ditadura, volte-se também para a rememoração do terror sofrido pelas vítimas do regime, impedindo que esse terrorismo continue sendo uma prática normalizada no país, conforme discutimos no início do debate.

A ministra destacou, dessarte, como o Brasil precisa de políticas de memórias mais efetivas para marcar uma ruptura com esse passado, que ainda reverbera em um presente negacionista em relação aos crimes da ditadura militar. Após o pronunciamento de Margareth Menezes, o ministro dos Direitos Humanos da Argentina, Horacio Pietragalla Corti,

reconhecendo a importância do Museu como um local destinado à rememoração do regime de repressão, expõe:

Entendemos o Esma [como um lugar] emblemático do que foi a ditadura militar não somente para Argentina como para região. Quando começamos a pensar com as autoridades sobre o reconhecimento do museu, compreendemos que este é um prêmio à Argentina. É para toda a América Latina e para os mais de 300 mil presos e desaparecidos em toda a pátria grande. Então, é um prêmio à luta, à resistência, àquele familiar que ainda segue na luta pela justiça, pela memória e pela verdade (CORTI, 2023, s/p)

Acreditamos, como reconhece o ministro argentino, que o Museu Sítio de Memória, ainda que seja um presente para a Argentina, não deixa de ser um motivo de comemoração para “toda a América Latina”, um marco que representa mais uma vitória da democracia pelo esclarecimento e reconhecimento desse passado de terror.

Segundo afirmou a ministra da cultura brasileira, Margareth Menezes, que possamos, também, no Brasil, refletir sobre a democracia e pela “[...] busca de ações com esta magnitude” como a de ter um memorial. Torna-se, realmente, urgente, no Brasil, a implantação de políticas públicas de memória que permitam, entre várias ações, o estabelecimento de espaços, a exemplo do museu argentino, para se rememorar o período ditatorial, sendo que

Os primeiros governos democráticos brasileiros [...] não realizaram modificações em relação às medidas tomadas pela ditadura no processo de transição política. Permanecia vigente a ‘ideologia da conciliação’, e a ‘lógica da protelação’, com o objetivo de considerar resolvidos os conflitos oriundos da ditadura civil-militar. As discussões sobre a questão dos desaparecidos, no caso brasileiro, emergem somente em momentos de crise. Elas despertam traumatismos profundos, produzem a irrupção do sentimento de injustiça e o reaparecimento de memórias que não se exprimem publicamente. Aqueles que veem a prática do desaparecimento como integrante das estratégias de implantação do terror da ditadura civil-militar, ou seja, entendem a ditadura como um regime de terrorismo de Estado – e hoje, relembram os desaparecidos como uma memória marcado pelo signo da impunidade e imunidade -, conformaram e mantiveram a ‘memória subterrânea’, não aceita dentro das versões de pacificação, qualificadas de ‘irritantes’ e, assim, desqualificadas moralmente (BAUER, 2014, p. 125-126)

Percebemos nas palavras de Bauer como, no Brasil, desde os primeiros governos democráticos, já se realizava uma ideologia da reconciliação, sendo que aqueles que percebem o terror e suas consequências para o país e relembram os desaparecidos, além de serem qualificados como “irritantes”, são “desqualificad[o]s moralmente”, são considerados

subversivos e, muitas vezes, equiparados aos violadores de direitos do regime. Como Bauer afirma, a memória brasileira é marcada pelo “signo da impunidade e imunidade”, característica de uma sociedade conciliadora, que veta o direito à verdade e à justiça, bem diferente da transição argentina, que era baseada na busca pela punição dos crimes terroristas.

Notamos, no Brasil, um projeto de governo voltado para o esquecimento e silenciamento das barbáries, a exemplo da Lei da Anistia, de 1979, que beneficiou grande parte dos militares, constituindo uma falência da democracia brasileira, ao impedir a punição dos responsáveis pelos crimes da ditadura militar, posto que “[...] a anistia, enquanto esquecimento institucional, toca nas próprias raízes do político e, através deste, na relação mais profunda e mais dissimulada com um passado declarado proibido” (RICOEUR, 2007, p. 460).

A anistia, dessa forma, representa uma conciliação com esse passado de terror, dado que, ao proteger os culpados, contribui para uma promoção do esquecimento desses crimes e uma naturalização da violência, tendo como consequências um país em que muitos apoiam o regime ditatorial, pautados em um revisionismo historiográfico negacionista.

Sendo assim, calar significa compactuar com esse silenciamento institucional da lei da anistia, por isso, Figueiredo (2017, p. 32) acredita que “Evitar o dissenso em nome de uma unidade nacional imaginária só faz reforçar a ocultação da verdade, o que acarreta mais sofrimento para as vítimas e suas famílias, que veem a continuação da impunidade”. Logo, para a estudiosa, como o Brasil não revogou a Lei da Anistia, o país promove, com essa absolvição dos torturadores, a ocultação da verdade, uma atitude que “[...] apaga da memória oficial os crimes cometidos no passado e tende a ignorar as memórias divergentes, que ficam, dessa maneira, condenadas a uma realidade marginal, clandestina” (FIGUEIREDO, 2017, p. 32).

Torna-se, por isso, urgente, trazer essas memórias “divergentes” para o presente, em um vínculo com o passado, que denuncie essa cultura de impunidade e lute contra esse “esquecimento”.

Segundo Ricoeur, ao contribuir para o esquecimento, a anistia pode ser relacionada à palavra amnésia, não apenas pela aproximação fonética, mas também semântica, pois “A proximidade [...] entre anistia e amnésia aponta para a existência de um pacto secreto com a denegação de memória [...]” (RICOEUR, 2007, p. 460), já que a anistia, esse “esquecimento institucional” (RICOEUR, 2007, p. 460), conforme já destacamos, marca uma oposição ao trabalho da memória, porque “[...] o esquecimento é o desafio por excelência oposto à ambição de confiabilidade da memória” (RICOEUR, 2007, p. 425). Portanto, em um país em que não se cultiva uma memória política, a lei da anistia só reforça o esquecimento e, conseqüentemente,

reduz a “ambição” pela memória. Ainda que muitos brasileiros ambicionem a rememoração do passado, outros insistem no apagamento dessas memórias. Exemplo disso é a não abolição da lei da anistia e, inclusive, o fato de sua validade ter sido reiterada pelo Supremo Tribunal Federal, conforme expõe o trecho seguinte:

A proposta de sua revisão, feita pela OAB em 2010, não obteve sucesso junto ao Supremo Tribunal Federal (STF). Pouco depois, ainda em 2010, a Corte Interamericana de Direitos Humanos sentenciou o Brasil a investigar crimes da ditadura e punir seus autores. Para a Corte, a lei da anistia não é compatível com a Convenção Americana sobre Direitos Humanos que foi assinada pelo Brasil. No entanto, para o STF, a corte não tem interferência sobre a legislação interna. Assim, comparado com outros países do Cone Sul (Uruguai, Argentina e Chile), o Brasil continua avesso a uma revisão de seu passado (FIGUEIREDO, 2017, p. 24-25).

A fala de Figueiredo também compara as políticas de memória do Brasil, não apenas com a Argentina, mas com os outros países do Cone Sul, sendo que o Brasil se mostra como aquele que ainda se nega a “uma revisão do passado”, tornando-se o único país da América do Sul no qual nunca houve o julgamento dos torturadores, pois “[...] o acerto de contas com o passado de ditadura [...] não está concluído. [...] Prevalecem a ocultação dos acontecimentos, a negação do direito à verdade e de acesso à justiça [...]” (TELES, 2010, p. 253). O país negou, até mesmo, a recomendação da Corte Interamericana de Direitos Humanos de que o Estado deveria investigar e julgar os responsáveis. “No Brasil, porém, essa obrigação foi deixada de lado em nome de uma suposta reconciliação nacional” (TELES, 2010, p. 254). Isso reforça a tese de Ricoeur da relação entre anistia e amnésia, pois o Brasil insiste em apagar da memória o terrorismo da ditadura militar brasileira.

A estudiosa Gagnebin, participando desse debate, acredita que, mesmo havendo uma semelhança fonética, como nos apontou Ricoeur, entre anistia e amnésia, não se pode entender isso como sinônimo de um impedimento ao lembrar, um esquecimento definitivo, sendo que a anistia, para Gagnebin,

[...] não consegue o que sua semelhança fonética com o termo de amnésia promete: ela não pode nem impedir nem mudar o lembrar, **ela não pode ser um obstáculo à busca da ‘verdade do passado’**, como se diz, aliás de maneira bastante ambígua. Ela somente pode criar condições artificiais, talvez necessárias, que tornam possível uma retomada mínima da existência em comum no conjunto da nação. Ela configura uma trégua, uma calmaria provisória, motivada pelo desejo de continuar a vida, mas não é nenhuma

solução, nenhuma reconciliação, menos ainda um perdão (GAGNEBIN, 2010, p. 180, grifos nossos).

Desse modo, para a estudiosa, ainda que a anistia represente um impedimento jurídico, ela não impossibilitará, no plano da memória, a reelaboração desse período, posto que não pode ser um empecilho ao lembrar. Não estamos, todavia, afirmando que a anistia não tenha o propósito de causar uma espécie de amnésia do passado, pois “[...] infelizmente nada se constitui em obstáculo à ultrapassagem da tênue linha de demarcação entre anistia e amnésia”, porém, “[...] a fronteira entre anistia e amnésia pode ser preservada em sua integridade graças ao trabalho de memória [...]” (RICOEUR, 2007, p. 462). À vista disso, embora “infelizmente nada” constitua obstáculo para impedir que a anistia continue tentando apagar o passado, ao tentar aproximá-la da amnésia, por outro lado, o “trabalho da memória” preservará as fronteiras entre anistia e amnésia e, assim, impedirá que se confundam como se fossem uma só coisa.

Retomando, então, o fragmento de Gagnebin, ela evidencia que o lembrar não será sepultado pela lei da anistia, porque essa não permite o total esquecimento do terrorismo ditatorial, mas representa apenas uma “trégua” provisória à lembrança desse passado, visto que,

Se há algo que deveríamos apreender de uma vez por todas é: não há esquecimento quando sujeitos sentem-se violados por práticas sistemáticas de violência estatal e de bloqueio da liberdade socialmente reconhecida. Se há algo que a história nos ensina é: os mortos nunca se calam. Aqueles cujos nomes o poder procurou anular sempre voltam com a força irredutível dos espectros. Pois, como dizia Lacan, aquilo que é expulso do universo simbólico, retorna no real (SAFATLE, 2010, p. 252).

As palavras de Vladimir Safatle reforçam a defesa de Gagnebin sobre a impossibilidade de a anistia causar uma amnésia, um “esquecimento definitivo” do passado histórico, posto que “[...] não há esquecimento” quando os indivíduos são punidos pelas “práticas sistemáticas” do Estado. Ainda, para Gagnebin, “[...] impor um esquecimento significa, paradoxalmente, impor uma única maneira de lembrar – portanto um não lembrar, uma ‘memória impedida’ [*une mémoire empêchée*], diz Ricoeur, uma memória que vai lutar, brigar para poder voltar” (GAGNEBIN, 2010, p. 179). Segundo Ricoeur, mesmo que se tratasse de um “[...] esquecimento definitivo, atribuível a um apagamento dos rastros, [...] vivido como uma ameaça: é [também] contra esse tipo de esquecimento que fazemos trabalhar a memória, a fim de retardar seu curso e até mesmo imobilizá-lo” (RICOEUR, 2007, p. 435).

À vista disso, notamos a relevância do resgate da memória contra os silenciamentos que tentam nos impor no presente, semelhante à lei da anistia que, como já apresentamos, é a marca da impunidade no Brasil, um “gesto forçado de apagar e de ignorar” (GAGNEBIN, 2010, p. 179) as atrocidades da ditadura brasileira, um regime que ainda deixa marcas no tempo presente, “Assim, como [...] denunciam todas as pesquisas sobre direitos humanos, há hoje mais casos de torturas e de assassinato perpetrados nas prisões e nas dependências da polícia brasileira do que durante a ditadura” (FIGUEIREDO, 2014, p. 254).

Diante disso, notamos a urgência de mantermos viva a memória dessa época contra as práticas que almejam o esquecimento, porque, conforme Ricoeur afirma, a respeito da lei da anistia, “Todos os *malefícios do esquecimento* estão contidos nessa incrível pretensão de apagar os rastros das discórdias públicas. [...] Cabe então ao historiador [...] refutar pelo discurso a tentativa pseudojurídica de apagar os fatos” (RICOEUR, 1995, p. 205-206, grifos do autor). Dessa forma, Ricoeur, ao confessar que a lei de anistia apenas tem a “pretensão de apagar os rastros”, percebe como essa “tentativa pseudojurídica” da lei de tentar o silenciamento dos fatos pode ser refutada também pelo discurso do historiador. Logo, “[...] todas as políticas de anistia, promulgadas em várias circunstâncias por vários estados [...] não garantem uma coexistência em comum duradoura” (GAGNEBIN, 2010, p. 179) e, por isso, a luta pelo não apagamento da memória e pela revogação da anistia devem continuar no Brasil, pois, tão importante quanto políticas de memória contra essa tentativa de esquecimento desses crimes, torna-se, também, necessário

[...] o reconhecimento oficial e social da tortura durante um regime ditatorial, estabelecido por instituições governamentais, jurídicas e objeto de discussão e de debate no seio da sociedade civil, [que] permit[a] ao corpo social na sua integridade realizar um processo de elaboração do trauma histórico comparável a um luto coletivo. Deve-se lembrar que este processo é essencial para que a vida em comum no presente seja possível (FIGUEIREDO, 2014, p. 255).

Ainda sobre a importância da revogação da lei da anistia, o escritor Fuks também contribui com essa discussão, em entrevista a Sérgio Tavares, da revista *Diversos Afins*, ao declarar que

A anistia ‘ampla, geral e irrestrita’ [...] acabou definindo no país uma cultura de esquecimento, de ignorância, de impunidade, de incapacidade de lidar com esses traumas antigos. A historiografia faz o que pode, o cinema faz o que pode, a literatura faz o que pode, mas nenhuma dessas atividades consegue

preencher esse vácuo de justiça. Há um movimento recente de lidar com essa história, a Comissão da Verdade foi um produto importante desse movimento, mas é claro que não é suficiente – a anistia não foi revogada, afinal, e isso tem um peso simbólico terrível. Na literatura também há uma nova atenção a esses temas, que se dá também pelo embaralhamento entre realidade e ficção: Bernardo Kucinski, por exemplo, tem feito um trabalho forte e importante que vai nessa direção (FUKS apud TAVARES, 2016, s/p).

A fala do escritor sintetiza toda o debate sobre o assunto, visto que ele também percebe a anistia como uma lei que instalou no país uma “cultura de esquecimento [...] de impunidade”. Ratificando a defesa de Gagnebin, ele também percebe que a memória não foi sepultada, por isso, ela pode ser ativada pela historiografia e pelas artes, a exemplo da literatura que, como a do escritor Kucinski, citado na fala de Fuks, tem um importante papel na rememoração desse passado sombrio. Assim, Fuks nos alerta sobre a urgência da revogação da lei da anistia, porque essa vigência da lei tem, para o Brasil, um “peso simbólico terrível”, conforme também defendemos nas linhas anteriores.

Entre as políticas de memória brasileira que tentam lutar contra o esquecimento e viabilizar a fixação da memória desse período, o escritor cita a CNV, visto como uma importante iniciativa, ainda que não totalmente suficiente. Isso posto, iremos, brevemente, falar sobre a comissão e sobre outras iniciativas brasileiras, tanto da sociedade civil quanto do governo, na luta pela memória da ditadura brasileira.

A CNV foi instalada em 16 de maio de 2012, já que, segundo abordamos no início deste capítulo, a lei 12.528/2011 foi aprovada pelo Congresso Nacional apenas no final de 2011, ou seja, apenas 26 anos após o término da ditadura militar brasileira. A CNV faz parte das “[...] políticas da memória, que realizam determinados usos políticos do passado em uma dimensão prática – a efetivação da justiça de transição” (BAUER, 2017, p. 133). Assim, essas políticas de memória, como a CNV, procuram ir de encontro às políticas de transição hegemônicas, que permitiam que apenas algumas memórias do período fossem legitimadas publicamente.

Embora ainda haja muito o que se fazer, em se tratando de memória pública sobre a ditadura militar no Brasil, a CNV favoreceu a viabilização dos debates públicos sobre o passado autoritário, porque esse autoritarismo se manifesta, ainda, no presente, conforme já analisamos anteriormente. Essa postura antidemocrática se mostrou ainda mais evidente, a partir da iniciativa de aprovação do projeto da comissão, em que os discursos negacionistas sobre a ditadura brasileira ficaram ainda mais notórios, inclusive, por alguns representantes do governo. Portanto, na época da implantação da CNV, além dos negacionismos, se intensificaram os

reversionismos ideológicos, a fim de impedir a viabilização dessa política de memória no espaço público, como mostraremos a seguir.

Segundo Bauer (2017), no debate que houve, em 2011, antes do projeto de lei que criou a CNV ou, mais precisamente, conforme as palavras de Bauer (2017, p. 154) “[...] quando se votava a urgência ou não da votação, Bolsonaro, [deputado na época], bastante alterado, perguntava aos colegas deputados”:

Eu quero fazer um apelo aos meus colegas sobre a urgência desse projeto. Eu quero perguntar para cada um: o que cada um de nós temos a ganhar aprovando a urgência desse projeto? Perde a Presidente da República, que está indo muito bem na ONU; perdem as Forças Armadas, com o seu trabalho impecável e testemunhado por todos nós; perde o Congresso Nacional. Perde a hierarquia, perde a disciplina. E é um projeto, Sr. Presidente – desculpem os meus colegas –, que já nasce completamente mais do que viciado. É um projeto suspeito. [...] É um projeto que desborda a Lei de Anistia, permite a prisão disciplinar de militares. É um projeto que cria um trem da alegria, a partir do momento em que vão indenizar centenas e centenas de pessoas que comparecerem à Comissão e falarem que foram perseguidas. [...] É um projeto que define, que apenas tipifica o tipo de crime que nós militares teríamos cometido para responder. Já os crimes praticados pela esquerda ficarão completamente fora. Mais ainda: consubstancia, no final, um relatório que será imposto junto aos livros do MEC para se fazer uma nova História moderna brasileira, tendo os militares como bandidos nesse período de 1964 a 1986 (BOLSONARO apud BRASIL, 2011, p. 65).

Bolsonaro, ex-presidente do Brasil, reforça seu ceticismo diante dos horrores cometidos pelo regime ditatorial brasileiro, ao ir contra a aprovação de um projeto de política pública para o país e, inclusive, justificar sua posição, argumentando se tratar de “[...] um projeto que desborda a Lei de Anistia”, mostrando-se um apoiador da impunidade dos militares. Bolsonaro, na análise de Bauer, “[...] evidencia que a preocupação com o futuro da memória não se restringe apenas aos ex-presos e perseguidos políticos e aos familiares de mortos e desaparecidos políticos, mas também aos que fazem apologia à ditadura [...]” (BAUER, 2017, p. 155). O deputado, na época, temia que o relatório da comissão fosse “imposto junto aos livros do MEC” e, assim, se revelasse a história dos vencidos. Desse modo, “Bolsonaro explicita uma preocupação com uma escrita de história que conteste a memória oficial das Forças Armadas sobre o período” (BAUER, 2017, p. 155).

Ainda nesse debate de aprovação da comissão, o presidente da Câmara dos Deputados, Marco Maia, do Partido dos Trabalhadores, preocupado com o restabelecimento da memória do país, afirma que “[...] é importante agora, neste momento em que a democracia está

restaurada, que nós recuperemos a memória do nosso povo, principalmente para que as novas gerações tenham o direito de conhecer a história do seu País” (MAIA apud BRASIL, 2011, p. 92).

Após o pronunciamento de Maia, Bolsonaro insiste na não aprovação do projeto, ao defender que ele “[...] não seja votado com urgência” (BAUER, 2017, p. 156), tentando protelar a votação, ao declarar aos presentes: “Eu faço um apelo aos meus colegas, mais uma vez. Por favor [...]. Essa urgência vai abrir uma ferida, apenas, nas Forças Armadas. [...] Não apunhalem as Forças Armadas pelas costas. [...] Não façam isso com os militares. Por favor, não façam isso” (BOLSONARO apud BRASIL, 2011, p. 89). No entanto, apesar da insistência de Bolsonaro, deputado, à época, vinculado ao Partido Progressista do Rio de Janeiro, para a não aprovação do projeto, o requerimento foi aprovado com 351 votos favoráveis, 42 contrários e 11 abstenções, no então governo da presidenta Dilma Rousseff. Mesmo após a aprovação do projeto que criou a CNV, Bolsonaro continuou, em tom de ameaça:

A Dilma vai ter o seu troco. Vai! Ela quer a Comissão da Verdade? Vai ter a tribuna da verdade aqui. E eu não tenho medo de processo de cassação, não! Não tenho medo de processo de cassação, não! Não queiram ameaçar. Não me importo com isso. O soldado que vai à guerra e que tem medo de morrer é um covarde. E o Parlamentar que não usa da palavra é um vendilhão. E eu não sou um vendilhão, não. Não me afino com vocês. Covardes! Muito machão aqui com microfone na mão! [...] Essas verdades, essas verdades não vêm a público. Essas verdades vocês não querem. Fizeram curso em Cuba, na China, na Coréia, de guerrilha, de como torturar, de como sabotar, de terrorismo, e vieram aqui ao Brasil falar que combatiam uma tal de ditadura. Isso é uma piada, isso é uma piada, é uma vergonha. E eu lamento que o meu Congresso esteja aprovando essa proposta, apunhalando os militares das Forças Armadas, apunhalando! (BOLSONARO apud BRASIL, 2011, p. 170-172).

Não adiantava a disconcordância de Bolsonaro, visto que o resultado da votação mostrou que a maioria dos presentes apoiou a continuidade da criação da CNV, pois, a exemplo do deputado Brizola Neto, do Partido Democrático Trabalhista do Rio de Janeiro, muitos parlamentares, conforme Bauer, também reconhecem

[...] os problemas que a passagem do tempo tem para a efetivação de políticas de memória: o ‘tempo dos vencedores’, marcado pela predominância do futuro, é diferente do ‘tempo dos vencidos’, em que se está preso ao passado e o presente adquire uma dimensão inercial pelas consequências das estratégias do terror (BAUER, 2017, p. 157).

Brizola Neto se declarou a favor das políticas de memória, sobre a importância da aprovação urgente dos trâmites para a criação da CNV, ao se dirigir ao presidente da Câmara e afirmar:

Sr. Presidente, eu tenho uma questão de ordem a encaminhar à mesa, porque havia um acordo muito claro de que hoje votaríamos a urgência pelo menos do projeto da Comissão da Verdade, uma urgência mais do que justificada, uma urgência necessária, porque a memória deste país, Sr. Presidente, corre o risco de ser perdida, já que as pessoas estão morrendo. Muitos parentes das vítimas da ditadura estão perdendo a sua vida sem poderem ter a certeza do que aconteceu com seus vitimados parentes durante a ditadura militar (NETO apud BRASIL, 2011, p. 77).

A partir dessas citações, fica evidente como, inclusive, entre os representantes da lei, que deveriam ser exemplos para o povo, como apoiadores de uma rememoração consciente e democrática, há ainda muitos, semelhante ao deputado Bolsonaro, que lutam a partir de um revisionismo negacionista da memória da ditadura militar brasileira, votando contra projetos que irão mostrar a memória “a contrapelo” que as políticas de impunidade do Estado tentam ocultar. Isso nos reporta ao início desse subcapítulo, quando falamos que não há uma única memória. O motivo é que nessa luta pela rememoração, alguns tentam fixar uma memória que apresenta seus próprios esquecimentos e silenciamentos. Para tanto, fazem uma interpretação da história pelo viés dos dominadores. Isso por temerem que a história ocultada dos vencidos venha à tona, por meio de projetos que buscam uma política de memória comprometida com a consolidação de uma efetiva democracia, como o projeto da criação da CNV.

A postura antidemocrática do deputado Bolsonaro, que defendeu os crimes cometidos nos anos de chumbo, remete-nos a outro episódio ocorrido em 17 de abril de 2016, data em que o plenário da Câmara dos Deputados brasileira aprovou o relatório favorável ao impedimento da presidenta da República da época, Dilma Rousseff, de continuar seu mandato, situação abordada na introdução desse trabalho. Todavia, tal fato precisou ser retomado para destacar como vários deputados que votaram contra a presidenta usaram justificativas incabíveis, que, novamente, indicam uma visão simpática ao terrorismo ditatorial. Dentre esses políticos, “Um dos parlamentares, Jair Bolsonaro, votou em homenagem ao comprovado torturador, coronel Brilhante Ustra [...]” (FREDERICO, 2018, p. 77). Novamente, Bolsonaro, um integrante do governo, que chegou a ser presidente, reafirmou seu apoio aos crimes desse regime de repressão e, inclusive,

A ode à ditadura militar que esteve explícita no discurso de Bolsonaro apareceu inúmeras vezes nas manifestações de rua entre 2015 e 2016, ao lado da pregação pela moral e na luta contra corrupção. [...]

Portanto, se tivemos avanços com a promulgação da Lei nº 12.528/2011, que instituiu a Comissão Nacional da Verdade com intenção de resgatar a memória de casos de desaparecidos políticos e prisões, torturas e assassinatos por parte dos agentes do Estado brasileiro no período de 1946 a 1988, diante dos discursos proferidos no dia 17 de abril e de manifestações pedindo o retorno dos militares, mesmo após a divulgação do relatório final da Comissão Nacional da Verdade, é difícil não pensar em retrocessos (FREDERICO, 2018, p. 77).

Conforme verificamos, em discussão anterior a esse capítulo, essa “ode à ditadura” foi evidenciada não apenas em “2015 e 2016”, mas durante todos os anos em que Bolsonaro governou o país e, inclusive, após sua derrota na última eleição, já que o país ainda presencia fortes reflexos, na população, dos anos em que o ex-governante realizou constantes atos de incitação à volta do regime de repressão militar no Brasil. O fragmento também destaca que, embora a CNV, essa ação governamental de resgate da memória, tenha trazido avanços no campo da memória, o Brasil ainda precisa, a exemplo de outros países, como a Argentina, intensificar políticas de memória mais efetivas, seja por meio de iniciativas do Estado, seja também pela sociedade civil.

No relatório final da CNV consta a relação de 136 nomes de pessoas consideradas desaparecidas políticas da ditadura militar brasileira. Desses militantes, doze apontados no processo são vítimas de crimes cometidos por Cláudio Guerra, a saber: Ana Rosa Kucinski Silva, Armando Teixeira Frutuoso, Davi Capistrano da Costa, Eduardo Collier Filho, Fernando Augusto Santa Cruz Oliveira, João Batista Rita, João Massena Melo, Joaquim Pires Cerveira, José Roman, Luiz Inácio Maranhão Filho, Thomaz Antônio Meirelles Netto e Wilson Silva.

O ex-delegado Claudio Guerra, que na época era titular de Departamento de Ordem Política e Social (Dops) do Espírito Santo, e hoje é pastor evangélico da Igreja Assembleia de Deus no Espírito Santo, transportava os corpos dos centros de tortura, como a Casa da Morte, em Petrópolis, no Rio de Janeiro, e do Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi) para incinerá-los em fornos da usina Cambahyba, atualmente desativada, em Campos dos Goytacazes, no Rio de Janeiro.

Esses crimes cometidos na ditadura militar brasileira foram confessados pelo próprio ex-delegado do Dops, em depoimentos a Rogério Medeiros e Marcelo Netto, na abertura do livro desses jornalistas: *Memórias de Uma Guerra Suja*, lançado em 2012, pela editora Topbooks. Tais crimes

também foram narrados por Guerra, na CNV, em 2014, e no documentário “Pastor Cláudio”¹⁴, produzido em 2017.

Em depoimento para *Memórias de Uma Guerra Suja*, Guerra narra os assassinatos que cometeu e, ainda, o desaparecimento dos corpos das vítimas, como observamos na seguinte fala do ex-delegado para o livro: "Minha participação na guerra contra a esquerda no Brasil pode ser dividida em duas fases: a primeira foi de execução dos inimigos do regime militar. Eu era convocado e matava. Muito eficiente, passei a ter importância crescente na comunidade de informações, que organizava combate aos comunistas" (MEDEIROS; NETTO, 2012, s/p).

A respeito desses delitos confessos, a Justiça Federal de Campos dos Goytacazes condenou, no dia 12 de junho de 2023, Claudio Guerra a sete anos de prisão em regime semiaberto e multa de dez mil reais, pelo crime de ocultação de cadáveres. Conforme notícia publicada, em 14 de junho de 2023, por Roberto Junquillo, no site do *Século Diário*, “A decisão da juíza federal Maria Isadora Tiveron Frizão ocorreu após denúncia do procurador da República Guilherme Garcia Virgílio, em 2019. A juíza aceitou os argumentos apresentados pela Procuradoria de que as leis de anistia vigentes seriam inaplicáveis ao caso de Guerra, ‘porque a ocultação dos cadáveres são crimes sem solução, de natureza permanente’” (JUNQUILHO apud SÉCULO DIÁRIO, 2023, s/p).

Embora à condenação caiba recursos, dado que a Justiça Federal oportunizou a Cláudio Guerra o direito de recorrer em liberdade, esse episódio não deixa de ser um grande momento na luta por memória e justiça no Brasil contra o terror do regime ditatorial. Essa batalha deve ser constante no país, visto que o Brasil necessita de políticas de memória que ocorram como uma demanda social mais constante para o enfrentamento desse passado que reverbera no presente, já que “Os entraves políticos que impediram [...] a investigação dos crimes cometidos pela ditadura e a

¹⁴ O documentário “Pastor Cláudio” (2017) estreou nos cinemas brasileiros, em 14 de março de 2019. Essa produção fílmica foi escrita e dirigida por Beth Formaggini, resultado de uma entrevista, coordenada por Beth, entre o pastor evangélico Cláudio Guerra, ex-delegado responsável por assassinar e incinerar opositores à Ditadura Militar no Brasil e o seu entrevistador, Eduardo Passos, psicólogo e ativista dos Direitos Humanos, que trabalha no atendimento às vítimas da violência do regime ditatorial. A produção foi assinada por 4 Ventos Comunicação e a distribuição, por conta de ArtHouse, tendo acontecido sua estreia, nos cinemas, em 14 de março de 2019. Cláudio Guerra revela no documentário, dentre outros crimes confessados, como fazia para desaparecer com os corpos de suas vítimas, durante sua atuação na ditadura militar. Para registrar o diálogo entre o pastor e o psicólogo, a diretora Beth Formaggini os insere em um cenário com pouca iluminação, com telão, em que são projetadas as fotografias e vídeos de desaparecidos políticos, dados extraídos dos arquivos audiovisuais da Comissão Nacional da Verdade, além do depoimento de Ivanilda Veloso, que narra a incansável procura por informações sobre Itair Veloso, seu marido, desaparecido político do regime, desde 1969. No documentário, fica notória a banalidade com que Cláudio Guerra relata, detalhadamente, os crimes cometidos durante a ditadura militar e, ainda, os métodos utilizados para a eliminação dos corpos.

resistência à adesão ao Direito Internacional dos Direitos Humanos, dificultam a adoção de uma ‘postura de escuta’ por parte da sociedade brasileira” (TELES, 2012, p. 117).

Diante de vários entraves políticos que impuseram “[...] obstáculos à investigação do passado recente” e, por isso, negaram, até mesmo, aos familiares dos mortos e desaparecidos no Brasil, “[...] a possibilidade de conhecer a verdade sobre esses crimes e de contar sua história, dificultando a constituição da memória”, esses familiares também resolveram se tornar “protagonistas dessa luta” por “Verdade e Justiça”. Assim, “[...] provocam, perturbam, interrogam e redimensionam o presente”, tentando “[...] encontrar no passado o que se pode constituir em um horizonte a partir do qual se insere um *devir*, a construção de uma nova história” (TELES, 2012, p. 118, grifos do autor).

No entanto, mesmo que os familiares, como “herdeiros da dor”, contribuam nessa rememoração, é preciso esclarecer que “Essa herança carrega algo de obrigação, mas não precisa assumir a dimensão de um *dever* de falar do passado” (TELES, 2012, p. 118, grifos do autor), pois cabe, majoritariamente, ao Estado brasileiro a responsabilidade de se empenhar na apuração dos crimes da ditadura, a exemplo da Argentina, que reconhece a amplitude desses crimes e a urgência de sua reparação. Contudo, o que percebemos, no Brasil, são demandas por memória, verdade e justiça, muitas vezes realizadas de forma restrita pelos familiares das vítimas, como alguns documentários e longas-metragens que retratam o período, como o *Pra Frente Brasil* e *Zuzu Angel* e, ainda, algumas medidas pontuais, dentro de determinado ministério do governo. Essa constatação é reiterada pela declaração de Edson Teles (2018), que, em seu livro *O abismo na história: ensaios sobre o Brasil em tempos de comissão da verdade*, expõe que “Os poucos [desaparecidos políticos] que foram resgatados das valas clandestinas nas quais a ditadura os lançaram tiveram esta sorte por conta do esforço e da ação exclusiva dos seus familiares. O Estado até agora não localizou ou identificou um único desaparecido” (TELES, 2018, p. 55).

Dessa maneira, os momentos mais fundamentais que podemos citar, na busca pela apuração dos crimes da ditadura militar brasileira, foram por iniciativa da sociedade civil, o trabalho realizado pelo grupo “Brasil nunca mais” e, por ação governamental, a CEMDP e a CNV.

O projeto “Brasil: nunca mais” abrange uma extensa pesquisa realizada pela sociedade civil, a partir de 1979, com o propósito de fazer um levantamento dos processos que envolvem os crimes de tortura política da ditadura militar brasileira, a fim de constituir um arquivo das atrocidades cometidas pelo regime. Esse trabalho de arquivamento, realizado clandestinamente,

reuniu advogados, religiosos, jornalistas, enfim, teve a iniciativa do Conselho Mundial de Igrejas e da Arquidiocese de São Paulo, em que se destacam Dom Paulo Evaristo Arns, arcebispo de São Paulo, e o pastor presbiteriano, Jaime Wright, irmão de Paulo Wright, militante desaparecido desde 1973. Segundo o arcebispo de São Paulo, o projeto é baseado nas premissas do livro *Vigiar e Punir*, de Michel Foucault e os envolvidos nesse arquivo almejam por meio dele conseguir “[...] reconstruir boa parte da história de uma época através do processo penal arquivado no Poder Judiciário de cada país” (ARNS, 1987, p. 23). Assim, de acordo com Figueiredo,

Depois de fotocopiar 710 processos, que envolviam 7367 acusados em processos criminais e 10034 em inquéritos policiais, eles chegaram a cerca de 900 mil fotocópias, o que resultou no documento-mãe chamado de Projeto A. Em seguida, Dom Paulo Evaristo Arns [...] decidiu fazer um livro [...] que resultou no livro *BRASIL: NUNCA MAIS*, publicado em 1985. O livro teve 40 edições e ficou na lista dos mais vendidos por longo tempo (FIGUEIREDO, 2017, p. 16).

Com a publicação do livro, o grupo de militares do exército se incomodou e, por isso, criou o Projeto Orvil (anagrama da palavra livro), que, coordenado pelo general Agnaldo Del Nero, sob as ordens de outro general, Leônidas Pires Gonçalves, confrontava o *Brasil: Nunca Mais*. Contudo, o livro dos militares não chegou a ser publicado, já que a iniciativa foi vetada pelo então presidente José Sarney. Diante disso, o conteúdo do projeto Orvil permaneceu secreto até 2007, quando começou a ser disponibilizado na internet.

O outro momento que citamos anteriormente, a CEMDP, surgiu com a lei n. 9.140/1995 e iniciou seus trabalhos em 1996, tendo como um dos seus idealizadores Nilmário Miranda, eleito em 1991 deputado federal, ex-presos político da ditadura, torturado no regime dos anos 1970 que busca por meio da CEMDP a reparação em relação às vítimas do regime. Dessa maneira, “Ao fim dos trabalhos da CEMDP, ela elencou uma lista de 362 nomes de pessoas, com uma pequena biografia de cada um deles” (FIGUEIREDO, 2017, p. 17). As apurações estão disponíveis no site <www.cemdp.sdh.gov.br> para pesquisa e, além disso, as informações constam em dois livros impressos: *Os filhos deste solo* (2003), de Niltário Miranda e Carlos Tibúrcio, e *Direito à memória e à verdade* (2007), da Secretaria Especial de Direitos Humanos da Presidência da República.

A partir da lei que criou a Comissão, “[...] as famílias dos desaparecidos puderam receber atestados de óbitos e indenização” (FIGUEIREDO, 2017, p. 17). No entanto, a

investigação dos crimes não foi contemplada pela lei n. 9.140/1995, visto que, após o Secretário-Geral da Anistia Internacional, Pierre Sané, solicitar ao governo que aprovasse a lei e, desse modo, reconhecesse a responsabilidade do Estado, investigasse as mortes e indenizasse as famílias, na época da aprovação, ele ouviu como resposta, do então presidente da época, Fernando Henrique Cardoso, que “[...] é um passado complicado de remexer, que incomoda muitos setores” (CARDOSO apud PAIVA, 1995, s/p).

Um mês após a reivindicação ser negada pelo presidente, Marcelo Rubens Paiva, escritor, reagiu em um artigo que cobrava uma atitude do governo federal. O texto foi publicado pela revista *Veja*, edição de maio/95 e intitulado “Nós não esquecemos”, fazendo referência a um artigo de Fernando Henrique Cardoso, de 1981, “Sem esquecimento”. Além da cobrança feita por meio dessa publicação, a CEMDP, juntamente com os Movimentos de Defesa dos Direitos Humanos e contra a tortura, mobilizou setores da sociedade civil e, destarte, conseguiu, com o apoio do Congresso, em 4 de dezembro de 1995, que o presidente sancionasse a lei. Contudo, como informamos, a lei foi aprovada sem contemplar a investigação dos crimes, deixando a cargo das famílias o ônus da prova. Contudo, “Apesar de o Governo Federal não ter possibilitado a abertura dos arquivos secretos das Forças Armadas e da Polícia Federal, o trabalho de busca dos parentes permitiu que dezenas de versões oficiais de suicídios fossem derrubados” (ARBEX, 2015, p. 283).

Em 2009, criou-se a CNV, conforme abordamos, a fim de apurar as graves violações de Direitos Humanos praticadas no Brasil. No entanto, é preciso que se tenha ciência, segundo nos alerta Bauer, de que “Uma Comissão da Verdade somente tem benefícios para uma sociedade desde que seu trabalho seja bem conduzido e suas recomendações sejam acatadas como política de Estado”. Como vimos, desde a aprovação da lei da CNV no Brasil, houve uma conturbada articulação política. Mesmo assim, a CNV, após ter acesso aos documentos do Arquivo Nacional e aos arquivos do extinto Serviço Nacional de Informações (SNI), concluiu, em 2014, seu relatório. Entretanto, “O país ainda está aguardando que as Forças Armadas liberem os arquivos secretos em seu poder e façam um pedido formal de desculpas pela tortura e morte de pessoas, realizadas em dependências militares, oficiais ou clandestinas” (FIGUEIREDO, 2017, p. 20).

Acreditamos que, para que haja esse “pedido formal de desculpas”, o Brasil precisa rememorar o terror instaurado pelo golpe de 1964 e, dessa forma, perceber esse regime como “Uma ditadura que se servia da legalidade para transformar seu poder soberano de suspender a lei, de designar terroristas, de assassinar opositores, em um arbítrio absolutamente traumático”

(SAFATLE, 2010, p. 251). Logo, o país necessita fugir desses negacionismos e revisionismos históricos e, assim, notar os malefícios da ditadura militar brasileira, “Pois não haverá perdão enquanto não houver reconhecimento do crime. Essa suspensão do perdão, talvez a única possibilidade para tentarmos constituir uma verdadeira democracia, nos levará a cunhar um imperativo tão forte quanto aquele que o século XX cunhou contra Auschwitz: “Impedir que os mortos sejam mortos uma segunda vez’. Desde Antígona, esse é o limite que nos separa da simples barbárie” (SAFATLE, 2010, p. 252).

Essa afirmação de Safatle resume a discussão até aqui apresentada: a importância de políticas de memória da ditadura militar em que haja o “reconhecimento do crime” desses anos horrendos, para só assim constituirmos “uma verdadeira democracia”, possibilitando que essas vítimas não morram uma segunda vez, agora de morte da memória do país. Portanto,

Por mais que todos procurem se livrar dos mortos, matando-os uma segunda vez, matando-os com essa morte simbólica que consiste em dizer que a morte deles foi em vão, que seu destino é a vala comum da história, que seus nomes nada valem, que não merecem ser objetos de memória coletiva, os corpos retornam. Os nazistas descobriram isso, os militares argentinos e chilenos também. Chegará o tempo em que o Brasil descobrirá (SAFATLE, 2010. p. 252).

No Brasil, desde a época de transição política, não houve um real processo de ruptura com o passado ditatorial, destarte, presenciamos, ainda hoje, uma grande parcela da sociedade brasileira apoiando versões conciliadoras desse passado de terror e, inclusive, transmitindo heranças daqueles anos de repressão, com práticas violentas e discursos de ódio. Contudo, como nos alerta Safatle, por mais que queiram matar por “uma segunda vez” os mortos, ignorando-os na história oficial dos vencedores, ou seja, desaparecendo com eles também dessa escrita do passado, como se não pudessem constituir a memória coletiva, eles irão retornar, já que “Chegará o tempo em que o Brasil descobrirá” que não poderá permitir a morte da memória do passado, a morte dos vencidos da história, muito menos, a morte do algoz, visto que, conforme nos lembra a obra de Fuks, não podemos aceitar a morte dupla, representada por um “[...] regime que mata a morte dos assassinados” (FUKS, 2015, p. 78).

Sendo assim, torna-se necessário o reconhecimento desses crimes, por parte do Estado e da sociedade, a fim de que, por meio de políticas de memória, não permitam que, semelhante ao que fizeram com alguns corpos, essas memórias sejam enterradas e essas vidas e de seus algozes sejam sepultadas no esquecimento do chão do presente, pois

Não é inútil repetir que o reconhecimento oficial e social da tortura durante um regime ditatorial, estabelecido por instituições governamentais, jurídicas e objeto de discussão e de debate no seio da sociedade civil, permite ao corpo social na sua integridade realizar um processo de elaboração do trauma histórico comparável a um luto coletivo. Deve-se lembrar que este processo é essencial para que a vida em comum no presente seja possível (GAGNEBIN, 2014, p. 255).

Notamos, porém, que no Brasil, conforme já discutimos, a mobilização da sociedade civil foi mais restrita do que na Argentina, como, também, o destino dos criminosos do regime, porque, diferente do outro país, o Brasil ainda não teve a lei da anistia revogada. Sendo que essa “[...] luta pela revisão da lei de anistia, pela abertura dos arquivos secretos e pela restituição dos restos mortais dos desaparecidos, vai além de uma luta pelo esclarecimento do passado, pois visa também à transformação do presente” (GAGNEBIN, 2014, p. 255). Por isso, visando a esse “esclarecimento do passado”, países como a Argentina, como observamos, diferente do Brasil, romperam com o autoritarismo da ditadura e, assim, alcançaram, por intermédio das lutas pelo resgate da memória, um presente diferente.

Podemos, ainda, destacar, entre essas divergências, que a Argentina trouxe, por meio da Conadep, presidida pelo escritor argentino Ernesto Sábato, a conclusão do relatório final da Comissão da Verdade, denominado *Nunca más* e, dessarte, registrou quase nove mil casos de assassinatos e desaparecidos pela ditadura, o que levou à condenação de muitos militares da cúpula. Isso precisa servir como exemplo para o Brasil, pois, ainda que aqui tenha havido a Comissão Nacional da Verdade, ainda não aconteceram mudanças muito significativas. Então, ao contrário da Argentina, aqui o *slogan* “Nunca mais” parece ter sido em relação à memória. Por isso, o livro *Nunca más* deve contribuir

[...] como uma manifestação de um discurso repetido e rememorado também para estabelecer o vínculo entre o horror acontecido e a experiência dos relatos testemunhais. Vários desses testemunhos serviram como base para comprovar os crimes cometidos pelos envolvidos nas juntas militares (CENTENARO, 2018, p. 167).

Na Argentina, assim, a memória do período ditatorial sempre se mostrou presente na redemocratização do país, seja pela sociedade ou pelo Estado. Os relatos testemunhais foram essenciais para “[...] comprovar os crimes cometidos” e, desse modo, condenar os envolvidos. Esse contexto de políticas de memória, como o apresentado acima, em que os testemunhos

auxiliaram na condenação dos ditadores, ilustra, mais uma vez, como a história política de transição democrática do Brasil diverge da dos países latino-americanos, posto que

A memória foi o dever da Argentina posterior à ditadura militar e o é na maioria dos países da América Latina. O testemunho possibilitou a condenação do terrorismo de Estado; a ideia do ‘nunca mais’ se sustenta no fato de que sabemos a que nos referimos quando desejamos que isso não se repita. [...] os atos de memória foram uma peça central da transição democrática, apoiados, às vezes pelo Estado e, de forma permanente, pelas organizações da sociedade. Nenhuma condenação teria sido possível se esses atos de memória, manifestados nos relatos de testemunhas e vítimas, não tivessem existido (SARLO, 2007, p. 20).

É preciso destacar, então, o importante papel da memória após a ditadura que, na Argentina, ganhou uma função política. Uma memória que luta contra as tentativas de esquecimento que o Estado tenta impor, já que “Quando uma sociedade não consegue elaborar os efeitos de um trauma e opta por tentar apagar a memória do evento traumático, esse simulacro de recalque coletivo tende a produzir repetições sinistras” (KEHL, 2010, p. 126).

É nessa tentativa de reelaborar a “memória do evento traumático” que o Brasil, tanto por iniciativas do Estado, quanto da sociedade civil, precisa desenvolver políticas de memória mais eficazes que venham de encontro à cultura do esquecimento e da impunidade desses crimes que têm gerado um nefasto “recalque coletivo”. À vista disso, encerramos aqui nossa digressão histórica sobre alguns aspectos apresentados da transição da Argentina e do Brasil, após o período militar.

Conforme mostramos no início desse capítulo, a literatura contemporânea também tem exercido um importante papel social e político, mediante a ficcionalização desse passado de violência da ditadura. São narrativas que, a exemplo de *A Resistência*, dão visibilidade a esse período repressivo e autoritário e, por isso, a obra literária tem

[...] dado testemunho e construído um imaginário ficcional sobre os sucessivos golpes de Estado que levam à ascensão das ditaduras – inclusive em suas modalidades mais recentes, parlamentárias e judiciais – no continente latino-americano, bem como dos desdobramentos da experiência autoritária no mundo contemporâneo (OLIVEIRA; THOMAZ, 2020, p. 12).

Não iremos retornar à discussão, que já foi aprofundada no início deste primeiro capítulo, da relevância que essas obras têm, ao realizar uma “escrita a contrapelo” da temática da ditadura militar brasileira e/ou argentina, por meio do entrecruzamento do discurso literário

com o discurso histórico. Desse modo, apenas relembramos as produções literárias que insurgem sobre os anos de chumbo, visto que, neste subcapítulo, pretendemos destacar como a literatura, especificamente, a obra de Fuks, ao se apresentar como uma escrita de “testemunho” desse tempo, aborda a construção da memória coletiva sobre a ditadura militar no Brasil e na Argentina. À vista do que foi até o momento discutido, notamos que, especialmente, no Brasil, torna-se urgente esse trabalho com a memória, afirmação que é ratificada quando nos deparamos com mais um exemplo de postura negacionista e de retrocesso histórico de outro político brasileiro, Michel Temer, presidente em 2018, ano em que Fuks, em entrevista à revista *Soletras*, expõe:

O nosso atual presidente, eleito de forma não democrática, Michel Temer, nesta semana afirmou que o golpe militar de 1964 foi uma vontade popular. Nisso, constantemente estão se relativizando crimes na ditadura militar e a gente não conseguiu de fato chegar a uma visão histórica mais consistente e mais difundida desse passado. Esse discurso ainda ganhou mais projeção sob a ideia de que a ditadura tinha as suas qualidades e que foi o melhor momento da história. Isso se manifesta em vários pedidos de intervenção militar que, por sinal, já vêm acontecendo em mais sentidos e contextos brasileiros. Nesse cenário, **quando vem à tona e ganha força um discurso retrógrado de valorização da ditadura, a literatura que se propõe a encarar criticamente esse período vai ser rejeitada com quem compactua com esse projeto de retrocesso.** Por isso **há uma crítica a tudo o que se faça de memória relacionada a esse passado, como o caso da Comissão da Verdade.** Então, para certa parcela da população, esse discurso é indesejado. Falo desse discurso mais progressista, que retoma criticamente o passado e revê a ditadura e suas forças de retrocesso, tal como ela foi. Para outra parcela do país, não me parece nem um pouco esse caso, pelo contrário: há uma necessidade de ouvir de novo o que foi a ditadura. Há alguns fatores que não foram contemplados e compreendidos, quer dizer, a gente ainda continua lidando com uma ditadura brasileira em que há mais de 400 desaparecidos, [...]. Dizer isso em uma obra literária é ser repetitivo, mas há também essa necessidade de ouvir o que isso representou. A recepção do meu livro foi um pouco isso, houve uma vontade de ouvir mais uma vez o que foi essa opressão [...]. De fato, não há tanto uma reflexão dos fenômenos da ditadura militar que ainda se mantém, digo isso porque há ainda preservados os alicerces da opressão, como uma polícia que mais mata no mundo, o genocídio da juventude negra e um anseio por censura e tortura. [...]. Tendo isso em vista, **tortura, censura e desaparecimentos fazem parte de um tripé da ditadura que permanece muito ativo**, e sobre isso se fala muito menos do que sobre os crimes da ditadura em si (FUKS, 2018, p. 281-282, grifos nossos).

O escritor nos reafirma a urgência do resgate à memória em tempos tão sombrios no Brasil, em que, até mesmo, alguns governantes insistem em negar as atrocidades da ditadura militar. A postura antidemocrática de Michel Temer é também destacada em artigo da

pesquisadora Grazielle Frederico (2018), ao afirmar que o ex-presidente do Brasil fez apologia à ditadura militar também durante o seu governo, dado que “[...] ao recuperar o *slogan* ‘Ordem e Progresso’, repropõe o mote instituído por militares tanto na República da Espada em 1889, como em 1964” (FREDERICO, 2018, p. 77).

Fuks retoma, dessa maneira, uma abordagem que já destacamos nesse subcapítulo, a rejeição de muitos brasileiros e, inclusive, de representantes do governo a tudo que envolve uma “memória relacionada a esse passado”, como houve na aprovação do projeto da Comissão Nacional da Verdade. Segundo o escritor, essa não aceitação é também extensiva à literatura sobre a ditadura, em romances que, como o dele, a partir de uma escrita militante e comprometida com o passado, retomam criticamente os crimes desses anos de repressão.

Para o escritor, essas obras precisam persistir às críticas, pois a literatura ainda tem muito a contribuir na luta contra o esquecimento desse passado, sendo que é evidente a necessidade de “[...] ouvir mais uma vez o que foi essa opressão”, aliás uma opressão que é refletida na atualidade, já que virou uma constante nos noticiários brasileiros, casos que mostram nossa polícia como a “[...] que mais mata no mundo”, além de casos de “[...] genocídio da juventude negra e um anseio por censura e tortura” (FUKS, 2018, p. 282).

Iremos focar o restante deste capítulo na relação que a escrita de *A resistência* tem com a memória dos regime ditatoriais na Argentina e no Brasil, visto que a obra de Fuks faz a rememoração desse passado ditatorial, ao aliar seu discurso literário, representado pelo tripé: resistência, hibridismo e militância literária, discutidos no decorrer desta pesquisa, ao discurso histórico, mais especificamente, ao tripé da ditadura: tortura, desaparecimento e censura, que, segundo Fuks, mostra-se como “um tripé [...] que permanece muito ativo”. Portanto, nesse contexto repressivo, urge a necessidade de a literatura contemporânea participar da ativação da memória, pois, lembrando Foucault (apud HUYSSSEN, 2014, p. 174), “[...] a repressão gera discurso, inevitavelmente”.

No romance de Fuks, o narrador Sebastián, ao resgatar a memória familiar, inicia sua investigação pela busca da história do irmão adotado que, envolve, dessa forma, falar sobre o passado da Argentina e sobre o exílio dos pais como militantes da esquerda desse país para o Brasil. Sendo assim, essa narrativa se enquadra na história recente do Cone Sul, mais especificamente nas ditaduras militares e da transição política da Argentina e do Brasil. Destarte, uma obra que apresenta uma explícita relação entre história, memória e política.

Dessa forma, o narrador, por meio da rememoração, faz justiça a esse passado, já que “O dever de memória é o dever de fazer justiça [...]” (RICOEUR, 2007, p. 101). Portanto, a

narrativa, ao apresentar memórias reelaboradas, em que Sebastián fala de si, fala da família e fala do passado ditatorial desses dois países, faz dessa escrita da alteridade, desse “dever de memória”, um “dever” de justiça, porque “Pode-se [...] dizer que a justiça constitui o componente de alteridade de todas as virtudes que ela arranca do curto-circuito entre si mesmo e si mesmo” (RICOEUR, 2007, p. 101).

No entanto, Ricoeur não pretende, como ele mesmo nos adverte, que a memória seja utilizada para provocar “um curto-circuito” no trabalho da história. Por isso, não pretendemos também, nessa análise da obra de Fuks, colocar a “[...] memória contra a história” e, tampouco, “[...] reduzir a memória a um simples objeto d[a] história” (RICOEUR, 2007, p. 100). Evidenciaremos como *A resistência*, partindo da memória individual, acessa a história da memória coletiva da Argentina e do Brasil, porém sem buscar uma “[...] polaridade entre memória individual e memória coletiva. [...] mas [...] [propiciando] uma tríplice atribuição da memória: a si, aos próximos, aos outros” (RICOEUR, 2007, p. 142), cumprindo, a literatura, seu “dever de memória”, que, “[...] enquanto imperativo de justiça, [...] se inscreve numa problemática moral” (RICOEUR, 2007, p. 104).

Esse “dever de memória” de que nos fala Ricoeur envolve uma rememoração que faz um “[...] retorno à consciência despertada de um acontecimento” (RICOEUR, 2007, p. 73). Seria, por isso, reelaborar, com a “consciência despertada”, a matéria da história. Isso se difere de um “[...] lembrar por lembrar, numa espécie de culto ao passado”, com meras celebrações comemorativas, que apenas permanece no “registro da queixa”, como abordamos na introdução deste trabalho. Assim, a rememoração que *A resistência* envolve é de um “[...] lembrar ativo”, que tem a “coragem de ousar enfrentar o presente”, porque conforme o narrador de *A resistência* nos previne, “As ditaduras podem voltar, eu sei, e sei que seus arbítrios, suas opressões, seus sofrimentos, existem das mais diversas maneiras, nos mais diversos regimes, mesmo quando uma horda de cidadãos marcha às urnas bienalmente” (FUKS, 2015, p. 40).

Nessa abordagem sobre memória, com a rememoração voltada para o terrorismo de um passado que ainda nos atormenta no momento presente, não poderíamos deixar de citar o tema da “ética da memória” em Benjamin, que compreende um gesto duplo de “destruição da falsa ordem das coisas” e, ainda, “a construção de um novo espaço mnemônico” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 56). Tal gesto deve ser pautado nas demandas do tempo presente, o qual convoca a uma responsabilidade com a memória dos fatos elaborados, pois “[...] o passado de que se quer escapar ainda permanece vivo” (ADORNO, 1997, p. 29). Logo, Benjamin propõe, em seus escritos, uma ética da memória que venha ao encontro do presente e, assim, “[...] todo

o passado seja recolhido no presente em uma apocatástase histórica” (BENJAMIN, 2007, p. 501), possibilitando rupturas e mudanças neste tempo presente, visto que ele ainda tenta produzir esquecimentos e, dessa maneira, repetir as violências passadas.

Para Benjamin, o encontro desses dois momentos tem a forma de uma imagem dialética, que ao mesmo tempo torna-se “dialética na imobilidade”, dado que se apresenta no “agora da cognoscibilidade”, evidenciando que, nessa relação do passado com o agora, “[...] não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade” (BENJAMIN, 2007, p. 505). Portanto, para o filósofo, esse momento dialético pode ser representado pelo instante do despertar, por uma ética da memória, que deve perceber a importância de se ler no presente as imagens do passado que o permeiam.

A memória, nesse sentido, deve visar à transformação do presente e, como nos afirma Benjamin, deixar “o ocorrido encontra[r] o agora” permitindo, desse modo, uma atenção às “[...] ressurgências do passado no presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 55). À vista disso, a rememoração vai além de uma simples recapitulação dos fatos do passado, “[...] pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 55).

Esse “agir” no presente pode ser realizado com a narração de uma anti-história que, em vez de encerrar o passado em uma interpretação definitiva, busca a abertura de seu sentido, realizando a fusão entre o tempo passado e o presente. Esse encontro do passado com o presente, porém, para Benjamin, “[...] não deve [...] liberar o indivíduo do jugo do tempo, mas operar uma espécie de condensação que permita ao presente reencontrar, reativar um aspecto perdido do passado e retornar, por assim dizer, o fio de uma história inacabada, para tecer-lhe a continuação” (BENJAMIN apud GAGNEBIN, 2018, p. 69-70).

Percebemos, no romance de Fuks, conforme já mostramos no decorrer desta pesquisa, a preocupação do narrador em rememorar a ditadura militar, tendo em vista que as nuances ditatoriais imperam como uma ameaça, ainda na atualidade. Por isso, Sebastián faz uso da memória ficcionalizada para entrecruzar história “real” e história “inventada”, em uma escrita que enfatiza mais os lapsos da memória do que as certezas, conforme evidenciado neste trecho do início do romance:

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 (FUKS, 2015, p. 23).

Percebemos que essa tentativa do narrador de retratar os eventos do passado envolve uma memória de impressões que lhe fogem “à consciência”, porque são meras “noções fugazes”, visto que Sebastián não viveu a época da ditadura. Ele narra apenas “impressões anteriores” que o fazem oscilar na afirmação: “Isto não é uma história. Isso é história”, ao tentar definir seu relato. Essa dúvida simulada por Sebastián busca intensificar que ele não é a testemunha direta dos fatos que narra, pois, para construir seu relato, precisou “malversar em palavras” os “resquícios indigentes” a que ele só teve acesso por meio da memória da geração dos seus pais.

Conforme já discutimos na introdução desta pesquisa, sabemos que testemunha não é somente aquele que presenciou diretamente, mas também seria aquele que conhece a narração do outro e as leva adiante (GAGNEBIN, 2006, p. 57). Sendo assim, Sebastián é essa testemunha indireta, uma “testemunha solidária” que incorpora as experiências da ditadura militar de uma geração anterior e as reelabora, em forma de narrativa. Portanto, testemunha direta é a geração que enfrentou de fato esses anos de chumbo, como os pais militantes do narrador, que vivenciaram a ditadura militar argentina e o exílio para o Brasil e, também, como todos os que, como eles, viveram as agruras desse tempo. Um período que o narrador nem chegou a presenciar, até porque Sebastián, referindo-se ao tempo presente, momento em que rememora o trauma sofrido pelos pais, afirma: “Tenho a idade que meu pai tinha àquela época – o bastante para saber que as armas dele não são as minhas” (FUKS, 2015, p. 38).

O passado, destarte, é retomado na obra de Fuks pelo uso da “[...] pós-memória [que] designa a memória de eventos vividos pelos ancestrais, transmitida através do testemunho pessoal de familiares ou amigos, e é aplicada à Segunda (ou Terceira) Geração” (FIGUEIREDO, 2022, p. 115). Trata-se, portanto, de uma memória que é recebida de herança, que não é diretamente de quem as expõe, denominada por Marianne Hirsch (2002) de *postmemory*, pós-memória. Esse termo foi usado por Hirsch em um capítulo de seu livro *Family Frames: photography, narrative and postmemory* (2002), em que a escritora, voltada para *Maus: história de um sobrevivente*, de Art Spiegelman, cunha o termo pós-memória.

É a partir da análise da obra de Spiegelman que Hirsch aborda como uma geração posterior, denominada por ela de “geração pós”, sente os efeitos, de forma delegada, das

experiências familiares, já que ela “[...] julga o conceito igualmente pertinente para descrever a memória de segundas gerações de outros eventos coletivos traumáticos” (CURY, 2020, p. 68). A pós-memória engloba “[...] a experiência de todos aqueles que cresceram dominados pelos relatos traumáticos que procederam seu nascimento” (CURY, 2020, p. 68). Essas experiências herdadas acabam ganhando uma dimensão de proximidade, como se a “pós-memória” fizesse, realmente, parte do vivido dessa “geração pós”. Portanto, tais memórias acabam por invadir o presente do sujeito que as herdou, como podemos verificar neste trecho de *A resistência*:

Poderia empregar o verbo passado e dizer que meu irmão foi adotado, livrando-o assim do presente eterno, da perpetuidade, mas não consigo superar a estranheza que a formulação provoca. Meu irmão não era algo distinto até que foi adotado; meu irmão se tornou meu irmão no instante em que foi adotado, ou melhor, no instante em que eu nasci, alguns anos mais tarde (FUKS, 2015, p. 9).

Sebastián relata um episódio do passado de seus pais, a adoção de seu irmão, uma memória chave na obra, dado que, conforme já dissemos, o tema da adoção do irmão foi o estímulo inicial, de acordo com o narrador, para a escrita do romance. Essa escolha temática de *A resistência* é ficcionalizada como uma reivindicação do irmão do narrador que, ao se sentir à margem da família, desabafa:

Vocês não sabem o que é sofrer esta paralisia, sentir que todos têm aonde ir enquanto eu fico aqui, no mesmo lugar de sempre e ainda assim perdido, parado atrás da porta, com a chave na mão, sem conseguir abrir. [...] Algum dia, muito tempo atrás, agora ele falava a minha irmã e a mim, agora seus olhos esqueciam a cólera e se faziam tristes, algum dia vocês se distraíram, vocês continuaram a vida e me deixaram sozinho aqui. [...] um dia a gente estava junto e no outro dia era cada um por si – literatura, medicina, qualquer desculpa servia. [...] enquanto me empenhava em decifrar tudo aquilo que eu não entendia e jamais seria capaz de entender, meu irmão soltou a frase que não pude esquecer, a frase que meu trouxe até aqui: Sobre isso você devia escrever um dia, sobre ser adotado, alguém precisa escrever (FUKS, 2015, p. 122-124).

O impulso inicial para a escrita do romance de Fuks, o pedido do irmão, é, inclusive, exposto pelo escritor em entrevista, como veremos a seguir. Então, a partir disso, por meio da figura de um narrador que nasceu “alguns anos mais tarde”, já no Brasil, essa narrativa de pós-memória, ao tratar da adoção do irmão, envolve questões íntimas da família, que, no desenrolar da narrativa, “[...] se tornam inevitavelmente políticas, sociais, e ganham uma relevância que vai além de mim mesmo” (FUKS apud COELHO, 2016, s/p). O próprio Sebastián, em outro

momento da narrativa, confessa que “Devia estar já deitado na minha própria cama, os punhos já descerrados, quando o último sentimento me aturdiu, híbrido entre a liberdade e o **dever a cumprir**: [...] a história dele tinha que existir, e [...] eu podia agora narrá-la nas minúcias que antes censurava em seu respeito, [...]” (FUKS, 2015, p. 71, grifos nossos).

Percebemos, assim, a reiteração de que o impulso inicial do romance foi a história da adoção do irmão. Logo, Sebastián enxerga na pós-memória uma forma de se fazer “cumprir” o “dever” de memória. O narrador tinha a liberdade de optar pelo silenciamento, mas seu “dever a cumprir” faz a história familiar ser contada pela sua geração pós. Essa história do irmão, uma memória individual, que antes era “censurada”, agora ganha voz, em uma analogia também à censura do regime, que, semelhante à história do irmão, deixa de ser censurada e passa a ser denunciada em forma de memória coletiva pelo romance de Fuks. Diante disso, essa obra excede a memória individual, restrita inicialmente ao âmbito familiar, conforme declara Fuks, em entrevista a Sérgio Tavares, em 2016:

Bom, o livro nasceu a partir de um pedido do meu irmão, se valeu de uma série de relatos íntimos que a memória não apagou, se desenvolveu em inúmeras conversas com meus pais e minha irmã, conversas que eu fui incorporando à narrativa. Nesse sentido, já de partida, se trata sem dúvida de uma construção coletiva; uns quantos discursos confluem ali para contar a história dessa família. Mas é uma construção coletiva também por um motivo mais amplo. Tratando dos temas que trato no livro, a repressão da ditadura, a militância, o exílio, é impossível não passar por uma infinidade de testemunhos há muito escritos, de relatos reais ou ficcionais sobre esse passado sombrio do nosso continente. (FUKS apud TAVARES, 2016, s/p).

De acordo com a declaração do escritor, a obra se mostra como uma “construção coletiva” por englobar temas referente à repressão militar, mas também por ter sido desenvolvido, valendo-se “[...] de uma série de relatos íntimos”, em “inúmeras conversas com meus pais e minha irmã”, que segundo Fuks foram incorporadas ao seu relato. Desse modo, o escritor constrói um texto pós-memorial, já que, para ele,

Um debate que tem me interessado bastante é a questão da pós-memória, [...]. Ainda é memória, mas se subjetivou de tal maneira que dá mais conta de algo individual do que social. Acho interessante, pois se torna importante não pela certeza, mas pela controvérsia. [...]. Você nota como no Brasil, em diversas manifestações, a memória está em jogo e que é fruto de uma controvérsia: uma distinta visão de pais que se assentou agora e nos deixa duas visões históricas, sendo que uma delas quer silenciar o passado. Nesse sentido, há um passado relativizado sob uma concepção de que a gravidade está

suspensa, como no caso da ditadura, construindo uma narrativa em torno da ideia de que não há gravidade na ditadura militar (FUKS, 2018, p. 281).

Fuks percebe a importância da pós-memória, em especial, para o Brasil, um país que tenta “silenciar o passado” e negar os horrores da ditadura militar. Destaca que a pós-memória ainda é memória, faz parte de uma rememoração, porém mais subjetiva. A fim de contribuir nesse debate, que relaciona memória e pós-memória, podemos citar a seguinte fala de Hirsch:

[...] a pós-memória se diferencia da memória por uma distância entre gerações, e se distingue da história por sua conexão pessoal profunda aos acontecimentos. A pós-memória é uma forma potente e muito particular de memória, uma vez que sua relação a seu objeto ou à sua fonte é mediatizada, não pela lembrança, mas por uma criação e um investimento imaginativo (HIRSCH, 2002, p. 22, tradução nossa).

Em vista disso, segundo Hirsch, a escrita de pós-memória, ainda que não deixe de ser um tipo de memória, como nos alertou Fuks, traz algumas marcas que a diferenciam tanto da própria memória, em relação à distância temporal de gerações, quanto da história, devido à falta de “conexão” direta, “profunda”, com o evento traumático. Por isso, a pós-memória tem acesso às experiências da memória da geração anterior, por meio da transferência delas para “[...] aqueles que não estavam de fato lá para viver o acontecimento” (HIRSCH, 2012, p. 3, tradução nossa). Mesmo assim, tais memórias são transmitidas “[...] tão forte e afetivamente que parecem constituir memórias suas” (HIRSCH, 2012, p. 5, tradução nossa). Isso pode ser aplicado à obra de Fuks, em que as pós-memórias “guardadas” por Sebastián e expostas no romance parecem “memórias suas”, visto que “O dever da memória não se limita a guardar o rastro material, escrito ou outro, dos fatos acabados, mas entretém o sentimento de dever a outros, [...]. Pagar a dívida, diremos, mas também submeter a herança a inventário” (RICOEUR, 2007, p. 101).

Dessa maneira, como mostramos, embora Sebastián não seja testemunha direta, essa história também lhe pertence, pois ele é herdeiro desse passado ditatorial e, por isso, se utiliza dessas heranças (memórias) recebidas, para “Pagar a dívida” com esse passado de terror. A pós-memória expõe a “[...] relação que a ‘geração subsequente’ estabelece com o trauma pessoal, coletivo e cultural daqueles que vieram antes [...]” (HIRSCH, 2012, p. 5, tradução nossa).

À vista disso, as experiências do passado não são mediadas pela lembrança direta de quem as narra, posto que se apresentam em um espaço limiar entre realidade e imaginação, em uma escrita dúbia, em que o narrador oscila nas certezas, como neste trecho de Fuks: “Não sei ao certo, talvez estas sejam lucubrações forjadas, noto pelo tom que se faz penoso, o tom que

me sobrevém quando reconstruo estes episódios” (FUKS, 2015, p. 88). Essa característica é comum às narrativas de pós-memória, pois, como vimos anteriormente em *A resistência*, Sebastián, por não ser testemunha direta das memórias narradas, usa da imaginação para reconstruir esse passado. Diante disso, há muita ficção mesclada à realidade, ainda que o narrador afirme, em alguns trechos do romance, não querer imaginar, como no trecho seguinte, do nascimento do irmão, evento descrito como sendo fruto de uma prisão política:

Não quero imaginar a mão robusta que o agarra pelas panturrilhas, os tapas ríspidos que o atingem até que ressoe seu choro aflito. Não quero imaginar a estridência desse choro, o desespero do menino em seu primeiro sopro, o anseio pelo colo de quem o receba: um colo que não lhe será servido. Não quero imaginar os braços estendidos de uma mãe em agonia, mais um pranto abafado pelo estrondo de botas contra o piso, botas que partem e o levam consigo: some a criança, resta a amplidão do galpão, resta o vazio. Não quero imaginar um filho como uma mulher em ruína. Prefiro deixar que essas imagens se dissipem no inaudito dos pesadelos, pesadelos que me habitam ou habitaram uma cama vizinha à minha (FUKS, 2015, p. 11).

Em *A resistência*, a ficcionalização da realidade histórica rememorada é uma constante na narrativa, marcada por estratégicos lapsos de memória, que são parcialmente preenchidos pela imaginação, ou, como no caso acima, totalmente, já que o irmão do narrador ser descrito como uma das crianças sequestradas pelo regime ditatorial argentino é uma memória completamente imaginada por Sebastián. O narrador, em outro trecho, admite fazer isso, visto que vive um paradoxo, entre rememorar a certeza de algumas lembranças mais “nítidas” ou optar por compor esses relatos apenas sentidos, ficcionalizando-os, pois

Do constrangimento de alguns velhos dias a lembrança é vívida, quase palpável, talhada de imagens nítidas demais, inequívocas demais, para que delas eu possa desconfiar. Paradoxalmente, parece mais difícil contá-las, se devo sustentar a concretude de alguns fatos pontuais, se apenas sobre seus sentidos me resta especular (FUKS, 2015, p. 46).

Desse modo, retomando a citação analisada anteriormente, em que o narrador afirma “Não quero imaginar”, notamos que Sebastián simula não querer “recordar” as atrocidades desse episódio, porém, faz uso dessa recusa como estratégia para fazer o oposto: citar, com precisão, os detalhes desse momento horrendo que afirma, insistentemente, não querer imaginar: o sequestro dos bebês, conforme já destacamos anteriormente.

O irmão de Sebastián é a testemunha legítima para rememorar sobre sua adoção, porém prefere optar pelo silêncio, em uma “neutralidade anestesiada” (FUKS, 2015, p. 15) que revela um semblante sempre silencioso, talvez porque “[...] às vezes no espaço de uma dor cabe apenas o silêncio” (FUKS, 2015, p. 75). Assim, “Tão largo era seu recolhimento, tão ressonante seu silêncio, que parecia ocupar o espaço inteiro e nos coagir também a calar” (FUKS, 2015, p. 30). Contudo, o narrador não é coagido ao silenciamento, ele age movido pelo inconformismo diante da aparente indiferença do irmão com relação ao trauma de sua separação violenta dos braços da mãe. Sebastián, ao sugerir que seu irmão adotivo seria um dos bebês sequestrados, reconstitui ficcionalmente essa memória da ditadura argentina, que é retomada em diversos fragmentos de *A resistência*, como no exemplo seguinte: “São as filhas das mulheres fortes e dignas que agora procuram os muitos bebês sequestrados, apropriados pelos militares, entregues a famílias amigadas ao regime, passados de mão em mão como mercadorias valiosas, extraviados sem deixar rastro” (FUKS, 2015, p. 94).

O romance, ao resgatar essas memórias, faz referência às mães e às avós da Praça de Maio, exemplo de ação militante contra a impunidade dos genocidas da ditadura argentina.. *A resistência*, embora trate dessas memórias de forma comprometida, busca distanciar sua escrita da heroicização e da idealização dos fatos apresentados que expõem como a Argentina e o Brasil tratam as memórias ditatoriais. Podemos melhor perceber essa afirmação nesta parte da narrativa:

Caminho pelas ruas de Buenos Aires e vou parar na praça do Congresso, em frente à **sede das Mães da Praça de Maio**. Hesito um instante na porta, não me decido a entrar. **Já estive ali outras vezes por mero turismo ou curiosidade já percorri cada estante da livraria, já tomei um café em sua galeria**, já me deixei impregnar por seus testemunhos, suas histórias, suas palavras de ordem (FUKS, 2015, p. 19, grifos nossos).

Ao apontar para o caráter turístico que essa instituição também tem, o narrador, ao citar sua presença na sede das avós, além de inserir mais um exemplo de política de memória argentina, contribui para romper com a indiferença, demonstrada por Sebastián, nas visitas anteriores feitas por ele, ainda que, nas outras vezes, o narrador também já conhecesse o local. As passagens destacadas evidenciam, diante disso, como Sebastián porta-se, dessa vez, de forma diferente, demonstrando estar mais à vontade. Diante disso, a narração dessa cena, destoa da seriedade que esse espaço representa, sem, com isso, desmerecer o sério trabalho da associação. O protagonista, em outra passagem do romance, afirma que também conheceu “[...]”

uma sala destinada à causa das Avós”, ao visitar o “museu da memória”, outra referência à memória argentina, conforme mostra o trecho abaixo:

Visito o museu da memória, transito por corredores sinistros, me deixo consumir ainda uma vez pelo mesmos destinos trágicos, as mesmas tristes trajetórias. Há uma sala destinada à causa das Avós, [...]. Na saída da sala, junto à porta, há uma caixa de madeira com uma fenda estreita, semelhante a uma caixa de sugestões. *Aportá aquí tu información para ayudarnos a encontrar a los nietos que faltan*, demanda o bilhete colado à caixa, no imperativo tão próprio do espanhol. Por um instante meus pés me traem, sou um vulto indeciso na soleira da porta, não sei se entro ou se saio. A angústia que sinto não consigo disfarçar: me pergunto, embora não possa, se tenho algo a aportar, se algo posso ajudar na luta dessas avós (FUKS, 2015, p. 93-94).

O narrador apresenta, de forma mais subjetiva, esse trabalho que a Argentina tem com a memória do passado ditatorial, ao enfatizar, por exemplo, a luta dessas avós por uma causa comum, já que todos os netos tiveram os “mesmos destinos trágicos”. Essa angústia das avós é sentida por Sebastián, que, ao observar a “caixa de sugestões” da sala, reflete se há algo que ele possa fazer pela causa das avós.

Em *A resistência*, há outros trechos, que fazem alusão à ditadura argentina, em que o narrador usa da pós-memória para reelaborar esse passado aterrorizante, como no fragmento seguinte: “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). Ao descrever o “calar” dos “companheiros de luta” dos pais do narrador, a obra resgata o contexto de militância dos opositores do regime e o desaparecimento daqueles que, no trecho citado, são os colegas dos pais de Sebastián. Esse “calar” não representa um gesto desejável, mas um silenciamento forçado para “salvar o outro”, porque esse silêncio materializa a ausência dos desaparecidos. Essa rememoração reitera essa escrita de pós-memória, pois Sebastián, ao descrever esse episódio, necessitou ter acesso a uma memória que não era sua, mas de seus pais, que a protagonizaram. Podemos perceber, em outra passagem retratada em *A resistência*, mais um exemplo de pós-memória da ditadura argentina: a invasão realizada pelos militares ao consultório do pai do narrador:

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 mezinha 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).

Podemos dizer que o trecho dialoga com o conto “Casa tomada”, de Julio Cortázar, não simplesmente pela metáfora de um país tomado pelos militares da ditadura argentina, mas pelo sentido de ter a casa invadida que, no caso do pai do narrador, foi o seu ambiente de trabalho, o local “tomado”, arrombado com “rigor militar”. Essa pós-memória retrata mais uma forma concreta de violência e intimidação que o regime provoca em seus opositores, como é o caso também desta outra rememoração apresentada no romance:

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).

A passagem citada retrata o episódio de Marta Brea. A personagem representa Martha María Brea, uma entre as tantas vítimas do terrorismo do Estado. Esse trecho reelabora outro episódio da ditadura argentina: a captura e, posteriormente, a morte de uma opositora do regime, dentro do seu ambiente de trabalho. Essa pós-memória do narrador marca diretamente a memória da mãe de Sebastián, já que Marta Brea era sua colega de profissão, no hospital.

À vista disso, as memórias da ditadura argentina são frequentes, no romance de Fuks, fato esse percebido pelas muitas pós-memórias que o narrador apresenta na narrativa, para mostrar como essas memórias são vastas no país, o que é, inclusive, destacado pela fala do porteiro argentino para Sebastián, ao dizer “una más”, referindo-se a mais uma memória dos anos 1970. A cena, que exhibe esse episódio está no capítulo 18 da obra, uma passagem que exhibe Sebastián em Buenos Aires, caminhando pelas ruas da cidade, à procura do apartamento em que sua família viveu, antes do exílio para o Brasil. O narrador, ao tocar o interfone do prédio, nos mostra a narração desse primeiro contato com o porteiro:

Não procuro ninguém neste momento, só tenho algumas perguntas a fazer, se o senhor me permitir, e lamento de imediato a minha ambivalência, a indecisão entre a obediência e o tom inquisitivo. Ele vem me receber a passo lento e vejo em seu rosto o mesmo cansaço da voz e das pernas, rugas que não acusam risos antigos, que só desenham uns quantos anos de indolência. Procuro um casal que viveu aqui há muito tempo, me contradigo, tentando descrever esse casal e notando como me faltam elementos concretos, atributos específicos, como disponho apenas de abstrações e contingências. Explico que viviam com um bebê, ainda na década de 1970, e que tiveram que partir de súbito, o senhor entenderá por quê. Explico, para cobrir o silêncio que ele estende, que quero conhecer o espaço que deixaram às pressas, para talvez assim saber quem eram, entendê-los melhor, me aproximar deles (FUKS, 2015, p. 57).

O narrador está em busca de mais uma memória do passado da família, relativo ao regime militar argentino. Esses relatos, repletos das pós-memórias familiares e coletivas, narrados em primeira pessoa, apresentados até essa parte da obra, eram feitos pela voz do protagonista. Contudo, no capítulo 18, em que ele narra a busca por esse “espaço que [os pais] deixaram às pressas”, acontece uma ruptura narrativa representada pela voz do porteiro, em discurso direto, que, ao responder a Sebastián, diz: “*Pero usted no sabe sus nombres*” (FUKS, 2015, p. 57, grifos do autor). Sebastián, que no início da interlocução com o porteiro mostrou-se hesitado e que, durante toda a narração, assume, na maioria das vezes, um tom impreciso das memórias narradas, agora responde em um tom de convicção: “Sim, eu sei, [...], eles são meus pais, o bebê é meu irmão, eu sei onde estão, eles não desapareceram. Só queria conhecer o apartamento onde viveram porque estou escrevendo um livro a respeito [...]” (FUKS, 2015, p. 57). Como resposta, o porteiro, de forma enfática, reage dizendo: “*Ah, una más, una memoria más de los setenta [...] adelante, usted pase, haga lo que quiera*” (FUKS, 2015, p. 58, grifos do autor), referindo-se a mais uma memória dos anos de 1970 da Argentina.

A fala do porteiro indica a sua reação às políticas de memória na Argentina, pois o trecho, além de evidenciar que todo cidadão/trabalhador tem algo a dizer sobre a memória “*de los setenta*”, verificação percebida pela naturalidade com que o porteiro relata sobre os desaparecidos políticos de seu país, também revela, de forma irônica, o excesso de memória sobre esses anos, na Argentina, sendo a de Sebastián apenas “*una memoria más*”.

Essa passagem da obra mostra, mesmo que não explicitamente, a disparidade do trabalho da memória entre Argentina e Brasil. Essa comparação entre os dois países é temática também do conto “O jantar” (2012), publicado por Fuks, na revista *Granta*. Segundo o escritor, esse conto marca sua escrita militante e seria a mola precursora para a escrita de *A resistência*. Nesse texto, um personagem também denominado Sebastián, brasileiro, filho de pais argentinos

que buscaram exílio no Brasil, fugindo do golpe militar, visita, juntamente com sua família, uma tia, que mora na Argentina e que defende o regime ditatorial. Essa parenta de Sebastián critica as políticas de memória da Argentina e elogia a postura brasileira, ao declarar, durante o encontro familiar, que

Não morreu tanta gente assim, só os mais rebeldes, os mais inconsequentes, os insubordinados. Acontece aqui na Argentina o mesmo que aconteceu no Chile de Pinochet, na Espanha de Franco: um empenho sistemático de amplificar os males. Só não ocorre o mesmo no Brasil porque os militares de vocês sempre foram muito brandos, não havendo qualquer culpa a imputar-lhes. Morreram alguns aqui, ou no Chile, até no Brasil? Morreram. Mas o contexto faz de muitas mortes atos justificáveis (FUKS, 2012, p. 226-227).

A tia de Sebastián, além de reiterar o negacionismo e revisionismo ainda presentes em muitos cidadãos, em especial os brasileiros, sobre o regime ditatorial, representa a imagem que o Brasil passa para os outros países, reflexo da falta de efetivas políticas de memória. Há, inclusive, brasileiros que chegam a abrandar a ditadura, denominando-a de “ditabranda”, ou seja “[...], celebrada como ditadura suave” (GAGNEBIN, 2014, p. 255), em uma postura semelhante à defesa da tia do personagem, que acredita que no Brasil “os militares [...] sempre foram muito brandos”. Após a fala estapafúrdia da tia, “Sebastián não pode mais prestar-lhe ouvidos, imerso no tormento de que já poderá se livrar” (FUKS, 2012, p. 227), posto que “Ouvir essas palavras é deixar-se prender de novo entre as paredes que encerravam o terror, é voltar à estrutura da opressão, ao seu fulcro, ao cenário do mal maior [...]” (FUKS, 2012, p. 227).

Em *A resistência*, o escritor também destaca esse desinteresse de muito brasileiros com a memória dessa época e, talvez por isso, estrategicamente, o protagonista evidencie, na maior parte do romance, mais exemplos de memória da ditadura Argentina, o que a diferença entre os dois países quanto à atenção dada à memória dos anos de chumbo. Ao falar do Brasil, o romance revela um descaso com esse passado de terror, como na passagem seguinte, que o narrador expõe um episódio dos seus pais, recém-chegados ao país onde buscaram abrigo:

Ele está no **Brasil** [...]. Ela está no Brasil [...]. Você nem se importa que o homem não entenda o seu sotaque, você gesticula e o homem ainda perdido lhe devolve um sorriso simpático – aqui há pesares, é claro, **aqui é uma ditadura como lá**, aqui a miséria se vê em cada esquina que não há, e **no entanto há gente sorridente por toda parte**.

Você sorri e crê entender, embora não entenda, algo sobre aquela gente, algo de próprio e real sobre sua alegria, sobre sua beleza, aquela beleza alheia que talvez um dia você consiga imitar – quando lhe for possível, quem sabe, semelhante leveza. Você sorri e cogita se a beleza não será sempre alheia, se

a alegria não será sempre alheia, [...]. **Você se pergunta, [...] se será capaz de um dia [...] se fazer também alheio** (FUKS, 2015, p. 86, grifos nossos).

No Brasil, “Ele”, o pai, e “Ela”, a mãe de Sebastián, já notam a disparidade com a Argentina, posto que o brasileiro segue “sorridente”, mesmo que “aqui”, no Brasil, aconteça, nessa época do exílio dessa família de militantes, “uma ditadura como lá”, na Argentina. Esse relato é feito no capítulo 28 do romance, em que o narrador “sorri” diante dessa realidade que “talvez um dia ele consiga imitar”, mas, no momento, apenas se questiona se em algum momento sua família, semelhante às famílias brasileiras, irá se “abrasileirar” e, assim, “se fazer também alheio” à realidade de terror que vivenciam.

Antes de finalizar o romance, no capítulo 46, penúltimo da obra, Sebastián, reunido com a família, “Repar[a] que, **depois de tantos anos, chegamos a ser mais brasileiros, ou mais alheios ao que alguma vez fomos [...]**” (FUKS, 2015, p. 134, grifos nossos). Ele constata isso após observar que “À mesma mesa nos encontramos, somos cinco nesse pronome, passou já das nove horas e continuamos conversando. Por enquanto **não retornamos às velhas e sérias histórias, conversar tornou-se explorar mínimas graças cotidianas, [...]**” (FUKS, 2015, p. 134, grifos nossos). O romance, próximo ao fim, ratifica, desse modo, a indiferença de alguns brasileiros com a memória da ditadura, dado que muitos ainda se mostram alheios a ela. Portanto, ironicamente, o narrador acredita que “depois de tantos anos” de ele e sua família conviverem com essa escassez de políticas de memória no Brasil, também pararam de rememorar as “sérias histórias”, referência aos relatos do passado ditatorial, visto que agora apenas se prendem “às graças cotidianas” e, sem o dever de memória, estão se sentindo “mais brasileiros”, ou seja, “mais alheios” aos sofrimentos provocados pelos crimes da ditadura.

Em outro capítulo do romance, o narrador mostra a incoerência dos brasileiros que, “alheios” às barbaridades do regime ditatorial, agora sofrem por algo tão “desimportante”, se comparado à ditadura: a eliminação do Brasil no futebol:

Mas houve o dia em que tampouco os brasileiros souberam sorrir, o dia em que cobriram o rosto com mãos espalmadas, o dia em que a simpatia habitual deu lugar à mais conspícua raiva. **Difícil encontrar o tom adequado ao caso, compreender a importância do desimportante, respeitar o sofrimento legítimo que pode haver nas futilidades**, sobretudo quando coletivas ou partilhadas. Difícil estimar todo o peso que adquire uma insignificância quando nela se projetam sentidos vários, quando nela se cristalizam tantos significados. Da circunstância mais banal ao sentimento do trágico às vezes basta um deslize sutil, uma falha menor (FUKS, 2015, p. 87, grifos nossos).

As palavras de Sebastián mostram, de forma clara, a sua perplexidade, diante da atitude do povo brasileiro de dar “importância” ao “desimportante”, de sofrer tanto por algo tão fútil, se comparado à ditadura que o país enfrentava. No final do trecho citado, ele mostra que “basta um deslize sutil”, uma “falha” para que os brasileiros passem do sentimento “mais banal” que tinham pela ditadura militar brasileira, para viver o sofrimento “do trágico” pela eliminação na copa do mundo. Acreditamos que esse “deslize” se refere, novamente, à carência de políticas de memória brasileiras, que, como vimos, desde a época de transição para a democracia brasileira, são realizadas de forma escassa. Portanto, somos solidários com o pensamento de Hirsch, quando a estudiosa da pós-memória sugere que

[...] o trabalho de pós-memória – e esse é o ponto central da minha discussão [...] – luta para reativar e recorporificar estruturas memoriais políticas e culturais mais distantes, revestindo-as de expressivas formas individuais e familiares de mediação e de expressão artística. [...] um meio de descobrir e restaurar experiências e histórias de vida que de outra forma talvez permaneçam ausentes do arquivo histórico. Como forma de ‘história alternativa’, a memória ofereceu um meio de responsabilizar estruturas de poder que incentivam esquecimento e apagamento, e de assim impulsionar atos de reparação e compensação. A memória prometeu propor formas de justiça fora das estruturas hegemônicas estritamente jurídicas, e motivou a defesa em nome de indivíduos e grupos cujas vidas e histórias ainda não foram pensadas (HIRSCH, 2012, p. 33, tradução nossa).

Segundo Hirsch, a pós-memória participa dessa “luta” de reelaboração da história, a fim de “reativar” essas memórias políticas do passado, por meio de uma escrita dessa segunda geração que, ao “restaurar” as experiências históricas, consegue, por intermédio da pós-memória, escrever uma anti-história, que vai de encontro às escritas “hegemônicas” da história.

Em *A resistência*, Sebastián, enquanto herdeiro pós-memorial, por meio da escrita dessa “geração pós”, narra “[...] a experiência daqueles que cresceram dominados pelas narrativas que precederam o seu nascimento [...]” (HIRSCH, 2002, p. 22, tradução nossa), visto que o romance de Fuks é uma narrativa em que o escritor, ao realizar um ato de transferência inter e transgeracional, passa a fazer parte de uma “geração-dobradiça” (*hinge Generation*) (HOFFMAN apud HIRSCH, 2012, p. 103-105) de artistas. Sendo assim, nesse romance de pós-memória militante, Fuks, mesmo sendo brasileiro¹⁵, publica uma obra para lembrar tanto a

¹⁵ Nos últimos anos, observou-se que alguns romances têm lembrado a história de brasileiros na ditadura da Argentina ou de argentinos exilados no Brasil, relatos que não eram muito comuns. Como exemplo, podemos citar *Mulheres que mordem* (2015), de Beatriz Leal, e *Mar azul* (2012), de Paloma Vidal, romances que, embora se passem no Brasil, remetem a situações e personagens argentinos.

ditadura na Argentina quanto no Brasil, posto que, além de refletir que seu exílio possa ter sido herdado, discussão do próximo subcapítulo, também se sente herdeiro desse passado traumático e, por isso, percebe a necessidade de resgatar, por meio da literatura, as vozes que foram abafadas pelas narrativas dos dominantes.

1.2 LITERATURA E RESISTÊNCIA: LINHAGENS POLÍTICAS NA NARRATIVA DE FILIAÇÃO DE JULIÁN FUKS

A *resistência*, ao apresentar a temática de uma família afetada diretamente pelos regimes militares do Brasil e da Argentina, ressignifica, por meio de uma narrativa híbrida, o passado ditatorial. A narrativa de Fuks, porém, ao revisitar os acontecimentos histórico desse período, não os analisa apenas como algo distante, já que os reelabora com foco no momento presente. Dessa maneira, esse romance da literatura contemporânea mostra-se como um veículo de denúncia das atrocidades hodiernas, ou seja, como mais uma ferramenta no combate a qualquer forma de violência fascista que ainda queira nos ameaçar. Desse modo, voltar ao passado para rememorar os episódios históricos e para melhor entender o momento atual é uma das características da “narrativa de filiação”, conceito que abordaremos neste subcapítulo.

À vista disso, mediante as lembranças do período ditatorial, o romance de Fuks, fazendo jus ao seu título, sinaliza para uma atitude de resistência frente às diversas formas de repressão. No entanto, o ato de resistir não está apenas relacionado ao regime de opressão, mas também a outras múltiplas facetas que a palavra resistência ganha na escrita literária desse autor.

No Brasil, outros livros, publicados recentemente, também revelam, desde seus títulos, o destaque dado à ação de resistir. Podemos citar, por exemplo, a obra de Denise Rollemberg, publicada, em 2016, pela editora Alameda, cujo título é *Resistência: memória da ocupação nazista na França e na Itália*, que ressalta a importância dos lugares de memória para a sociedade, para se pensar a história e, também, para que as marcas do terror não caiam no esquecimento. Um livro, desse modo, que contribui como memória da resistência ao nazismo na França e na Itália. Há, ainda, a obra da historiadora Agnès Humbert, publicada no Brasil, em

2008, intitulada *Resistência*: a história de uma mulher que desafiou Hitler, cujo título original, de 1946, era apenas *Résistance*. Esse texto é um testemunho da autora, em forma de diário, em que ela declara ter começado a escrevê-lo em 1945, já em liberdade, após os cinco anos em que ficou presa, de 1940 a 1945, impedida de registrar os acontecimentos.

Percebemos que todos os títulos apontam para a palavra resistência como sinônimo de enfrentamento frente às barbáries e, portanto, como uma forma de luta política que, no caso de Fuks, seria uma resistência às ditaduras militares. Sendo assim, Fuks, defendendo essa potência do verbo resistir, já sinaliza a respeito disso, desde a epígrafe do seu romance, ao citar um trecho da obra do escritor argentino Ernesto Sabato (1911-2011), que tem o mesmo título, no original, que a narrativa de Fuks: *La resistencia* (2000)¹⁶.

Notamos que o fato de Fuks ter escolhido um trecho da obra de Sabato para a epígrafe de *A resistência*, publicada em 2015, não foi motivado, simplesmente, pela homonímia entre o título de ambas as obras, ou ainda, pela coincidência de Sabato ser militante na Argentina e, Fuks, filho de pais militantes também argentinos. Acreditamos que, com essa intertextualidade, Fuks pretendeu, além de ampliar a multiplicidade de significados da palavra resistência, associá-la ao objetivo maior que sua obra quer destacar: o sentido político.

Ao citar Sabato, presumimos que Fuks, além dos motivos evidenciados anteriormente, queira fazer, prioritariamente, referência à batalha pelas memórias dos anos de chumbo, devido à importante força semântica que carrega o nome do escritor argentino, em termos de memória de resistência política na Argentina. Essa afirmação é embasada na própria biografia de Sabato, visto que, conforme já mencionado no subcapítulo anterior, o escritor foi presidente da Conadep na Argentina, tanto que o relatório final dessa comissão é conhecido como “Relatório Sabato”, já que, além de presidir a comissão que redigiu o relatório, ele sempre se destacou na Argentina pelo seu grande compromisso ético e político, pela grande representatividade nas políticas de memória do país e, inclusive, por sua constante defesa dos direitos humanos, ou seja, por sua resistência às repressões sofridas pelo país em que ele viveu.

O livro de Sabato, diferente da narrativa de Fuks, não é um romance, mas uma espécie de testemunho, formado por um conjunto de seis cartas, escritas em forma de ensaio, quando o autor já estava com 89 anos de idade. Em *A resistência*, de Sabato, a temática tratada é a de sua luta contra a desumanização, que para ele é resultado de uma sociedade que enaltece a tecnologia. Contudo, o escritor não se mostra desacreditado da humanidade, por isso, a palavra

¹⁶ A obra de Sabato, em 2008, foi traduzida e publicada no Brasil, pela Companhia das Letras.

resistência ganha um sentido positivo, já que resignar-se, para o autor, representaria um ato de covardia. Então, Fuks, corroborando o pensamento de Sabato, de que não podemos abdicar da batalha, expõe, na epígrafe de sua obra, o seguinte trecho de *A resistência*, do autor argentino: “*Creo que hay que resistir: éste há sido mi lema. Pero hoy, cuantas veces me he preguntado como encarnar esta palabra*” (“Acredito que é preciso resistir: esse tem sido meu lema. Hoje, contudo, muitas vezes me pergunto como encarnar essa palavra” (FUKS, 2015, s/p, tradução Sérgio Molina/Companhia das Letras).

Fuks retirou essa citação da quinta carta da obra de Sabato, em que o autor pede às pessoas que estão tomadas pela vertiginosa velocidade da modernidade que reajam, resistam. A obra se volta, portanto, para uma autorreflexão e autoquestionamento sobre o conceito de resistência, semelhante ao que Fuks faz, porém, em uma narrativa autoficcional.

A resistência de Fuks, conforme já discutimos, tendo como ponto de partida uma situação familiar, revisita também a história política da Argentina e do Brasil, durante a ditadura militar. A obra trata dessa memória política coletiva, percorrendo as memórias da família do narrador, durante os anos em que seus pais viveram os terrores do regime militar. Logo, as duas obras, tanto a de Fuks, quanto a de Sabato, por mais que tenham abordagem diferente, os sentidos dados à palavra resistência, entretanto, se convergem, porque em ambos os textos eles evidenciam a necessidade de a sociedade resistir diante dos conflitos pessoais e coletivos.

No romance de Fuks, observamos que a própria reconstrução das memórias do passado indica um ato de resistência, posto que o narrador, muitas vezes, como já discutimos, insiste em recorrer a certos lugares (Buenos Aires), a objetos (álbum de fotos), entre outras buscas materiais, para ajudá-lo na rememoração dos fatos que ele não presenciou. Dessa maneira, Sebastián tenta, mesmo que sem sucesso, resistir ao uso da imaginação para completar suas memórias, afirmando: “Não quero imaginar” (FUKS, 2015, p. 11). Contudo, sem êxito, o narrador conclui: “Sei que escrevo meu fracasso” (FUKS, 2015, p. 38).

No entanto, Sebastián não escreve seu “fracasso”, pois, ao rememorar o período ditatorial argentino e brasileiro, mesclando realidade e ficção, a voz narrativa faz uma reelaboração subjetiva desse período tenebroso e, assim, contribui com a luta contra o silenciamento desse período, conforme já abordamos. Além disso, segundo Alfredo Bosi (2002), “[...] o romancista cria, segundo seu desejo, representações do bem, representações do mal ou representações ambivalentes” (BOSI, 2002, p. 121). O romancista, desse modo, tem a liberdade criativa de trabalhar, não apenas com memórias presas à realidade, mas, inclusive, semelhante ao que faz Fuks, de enlaçá-las com a esfera do possível, da imaginação, dado que

esse discurso híbrido também é um tipo de resistência, inerente à escrita. Em vista disso, Fuks produziu uma obra que recria as lembranças “conforme seu desejo”, manifestando uma resistência tanto na temática da obra, quanto na forma de escrita do texto.

Em *Literatura e resistência* (2002), Bosi expõe que o termo “resistência”, no âmbito da “cultura”, da “arte” e da “narrativa”, surge como uma maneira de combater o nazifascismo. O escritor, ao associar narrativa e resistência, discute sobre a “literatura de resistência”, o que contribui para nossa discussão. A respeito dessa literatura, Bosi (2002, p. 120) defende que “[...] a ideia 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.

Mesmo que, no romance de Fuks, a resistência não se refira ao nazifascismo, não deixa de representar uma resistência a um regime autoritário, a um período pavoroso da história. Em relação à resistência, de acordo com a defesa de Bosi, quando ela está conjugada à narrativa, o ato de resistir pode se manifestar tanto na temática, quanto no processo de construção da escrita. Essas duas formas, em que a resistência pode se apresentar no texto, são perceptíveis em *A resistência*. Iremos, assim, melhor explicar esse pensamento de Bosi, dentro da obra de Fuks.

Em relação à resistência como “[...] processo inerente à escrita” (BOSI, 2002, p. 120), podemos percebê-la no próprio gênero do texto de Fuks, visto que, conforme discutiremos, no segundo capítulo, trata-se de um texto autoficcional, em que ainda há resistência para enquadrá-lo como um novo gênero, ficando na fronteira entre a autobiografia e a ficção, como é notado neste trecho da obra: “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 de forjar sentidos que a vida se recusa a dar” (FUKS, 2015, p. 95).

Essa escrita híbrida gera uma outra resistência: a do narrador em ficcionalizar as memórias apresentadas, evidenciada na obra pela constante hesitação do narrador entre “imaginar” ou se manter o mais próximo possível das experiências rememoradas: “Se não quero imaginar um menino como a ruína de uma mulher, também não posso imaginá-lo como a salvação de outra família, [...]” (FUKS, 2015, p. 12), “O parto eu não posso inventar [...]” (FUKS, 2015, p. 59).

Ainda referente à escritura do texto, podemos perceber que essa narrativa se mostra “[...] atravessada pela tensão crítica” (BOSI, 2002, 130) do sujeito com a realidade, que, segundo Bosi, também é marca de uma escrita de resistência. Ela pode ser percebida, no texto de Fuks,

em seus vários momentos de reflexão metalinguística, o que reitera uma resistência a respeito da escrita do livro, do próprio fazer literário, como exemplifica este fragmento: “[...] talvez o erro seja este livro, criado para um destinatário inexistente. Volto à origem do meu ímpeto: queria, creio, que o livro fosse para ele, em que suas páginas falassem o que tantas vezes calei. [...] Agora não sei mais por onde ir. Agora paraliso diante das letras [...]” (FUKS, 2015, p. 96).

Há, até mesmo, na obra, uma resistência na definição quanto ao chamamento utilizado pelo narrador para se referir ao irmão adotivo. Isso é demonstrado logo no primeiro capítulo do romance, quando Sebastián resiste entre as várias formas verbais: “Meu irmão é adotado, mas posso dizer e não quero dizer que meu irmão é adotado. [...] Poderia empregar o verbo no passado e dizer que meu irmão foi adotado, livrando-o assim do presente eterno, [...] mas não consigo superar a estranheza que a formulação provoca” (FUKS, 2015, p. 9). Sebastián, em meio a tantas resistências para denominar o irmão, conclui que “A opção que resta é a mais pronunciável; entre as possíveis, [...]. Meu irmão é filho adotivo” (FUKS, 2015, p. 10).

Retomando Bosi, verificamos que também a “[...] resistência se dá como tema” (BOSI, 2002, p. 120). Por isso, pelo ponto de vista temático, o próprio romance, em si, por se tratar de uma narrativa de cunho político contra o apagamento do passado da ditadura militar, já sinaliza um ato de resistência da literatura brasileira contemporânea. Falar de “narrativas de resistência” remete-nos a uma fala da estudiosa Tânia Pellegrini, em que ela ressalta:

A censura, na verdade, não foi apenas uma força geradora das ‘narrativas de resistência’ à opressão do regime – que efetivamente se configuraram, sobretudo com temas e soluções específicas -, mas *um elemento adicional, composito, justamente com outros, um novo horizonte de produção*. Isso porque o Estado utilizou a censura como uma faca de dois gumes: de um lado, impediu um tipo de orientação, o de conteúdo político de esquerda, mas, de outro, incentivou aquele que reafirmava o *status quo*. E, no aspecto mais geral, o da *produção técnica de bens culturais*, fez com que crescesse e se consolidasse definitivamente a indústria brasileira da cultura, com base em incentivos e subvenções (PELLEGRINI, 2008, p. 19, grifos do autor).

Pellegrini nos adverte que existiram “narrativas de resistência” impulsionadas pelos regimes autoritários, e que buscaram uma resistência no sentido negativo, dado que queriam apenas “reafirm[ar] o *status quo*” dos dominadores. Dessa maneira, para a estudiosa, a censura do regime ditatorial serviu, não apenas para gerar escritas de resistência “[...] à opressão do regime”, mas, inclusive, para oportunizar, pelo mesmo instrumento que buscava calar a esquerda, estimular e incentivar as narrativas de resistência dos apoiadores da ditadura.

Retomando a obra de Fuks, ela se apresenta, assim, como um desdobramento dessas “narrativas de resistência”, geradas pela censura daquele período, posto que *A resistência* se identifica com as obras que resistem à opressão dos regimes ditatoriais e a seus meios de coerção. O romance de Fuks configura uma escrita resistente a todo tipo de arte que, patrocinada pelo fascismo, queira ocultar, da história oficial, a voz dos vencidos e, portanto, produzir “[...] representações do mal” (BOSI, 2002, p. 121).

Ainda sobre a resistência temática no romance de Fuks, podemos citar: a resistência do irmão em se aceitar como adotivo, ou mesmo de se sentir à vontade no convívio familiar; a resistência dos pais do narrador em ter um filho e em ler o livro que o filho escreveu e, inclusive, resistência até mesmo à existência do livro; a resistência de Sebastián em ter um irmão adotivo; a resistência das Avós da Praça de Maio para encontrar seus netos desaparecidos pelo regime; a resistência de Sebastián pela escolha temática, entre falar do irmão e dos pais; a resistência dos pais do narrador perante às violências do regime militar e em relação ao exílio.

Dessa forma, a fim de demonstrar essas várias resistências, apresentaremos, a seguir, algumas passagens do romance que as ilustram:

Estou com meus pais à mesa da sala, [...]. Já nem sei há quantas horas estamos sentados os quatro à mesa, discutindo meu irmão, [...] não sei mais há quanto tempo, desde quando discutir meu irmão se tornou esta vertigem, este ato cotidiano, este dado incontornável da existência. Que mais haverá a dizer sobre sua distância, sua inanição, sua resistência, sua vida despendida na solidão, vida interrompida pela paralisia e pelo silêncio. [...] se encerra no quarto [...] padece de algum sofrimento remoto que não reconhece, foge à família porque sente uma raiva incerta, porque se choca contra alguma barreira inexistente, porque não quer encarar nossa diferença. Ou somos nós que não podemos suportar a sua alteridade, não sabemos compreendê-la, nunca conseguimos aprender quem ele é [...] (FUKS, 2015, p. 110-111).

O trecho acima destaca a resistência do irmão em aceitar com naturalidade seu pertencimento ao núcleo familiar, visto que ele “foge à família”, resistindo, como nos enfatiza Sebastián, a “encarar nossa diferença”. O narrador chega a se questionar se não seria a própria família que não suportava a “alteridade” do filho adotivo e, assim, também, como ele, eram resistentes a essa aproximação que o ajudaria a melhor “aprender quem ele é”. Essa incerteza do narrador é descrita em outra passagem do texto, em que apresenta a seguinte indagação: “[...] se foi meu irmão quem se fechou no quarto, ou se fomos os outros que nos fechamos no resto da casa, no resto do mundo [...]” (FUKS, 2015, p. 120).

Essa resistência do filho adotivo é exposta em distintos momentos da narrativa, como mostra este outro fragmento: “[...] 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. [...] Desde quando sua resistência ao convívio na mesa se transformara em rejeição à comida?” (FUKS, 2015, p. 72). A recusa pela comida sugere que o filho é resistente até ao mais trivial gesto de convívio familiar: o jantar em família, sendo que, quando participa desses momentos, mostra-se calado e arredio, já que “Nem sequer podíamos ouvir sua voz quando ele enfim se rendia ao jantar, seus olhos eram então uma triste cortina de pálpebras, mas tão largo era seu recolhimento, tão ressoante seu silêncio [...]” (FUKS, 2015, p. 30).

Ainda sobre essa resistência do irmão adotivo pela comida, Sebastián nos declara: “Não quero, não posso fazer do meu irmão um **artista da fome**” (FUKS, 2015, p. 72, grifo nosso). Destacamos a expressão “artista da fome”, após percebermos que essa fala de Sebastián revela uma intertextualidade com o conto “O artista da fome” (1922), de Franz Kafka. Ainda que esse texto kafkiano queira apontar para os paradoxos do fazer artístico e a relação do criador com o seu público, iremos focar em uma outra abordagem do conto, que se aproxima mais da relação com o personagem de Fuks.

Em Kafka, esse “artista da fome” é representado por um jejuador profissional, que se apresenta em uma jaula, para um público, cujo entretenimento consiste em vigiá-lo durante o tempo em que ele se comprometeu a não se alimentar. Esse período, conforme estipulado pelo empresário do artista, não poderia ultrapassar mais de quarenta dias de jejum, por isso “[...] no quadragésimo dia eram abertas as portas da jaula [...]” (KAFKA, 1991, p. 26) para o artista comer.

Alguns elogiam sua resistência à comida, enquanto outros empenham-se, sem sucesso, em especular se o artista conseguiria permanecer jejuando. O artista da fome se sente incompreendido, pois não se acha digno de ser elogiado pelo jejum, porque ele não sentia falta da comida, já que, diferentemente do que o público imagina, a falta de alimento não lhe causa tristeza, tanto que ele se incomoda de a plateia não ter permitido que ele continuasse seu jejum por mais tempo “Por que parar justamente agora, depois de quarenta dias? [...] poderia aguentar ainda muito tempo [...]” (KAFKA, 1991, p. 26). Além disso, ao fim do espetáculo, quando ofereciam comida a ele, “[...] neste momento o artista da fome sempre resistia” (KAFKA, 1991, p. 26).

O “artista da fome” diz, em um trecho do conto, nunca ter encontrado o alimento ideal e, pelo contexto da narrativa, é possível supor que esse alimento tenha relação com o seio

materno, o que sinaliza uma deficiência no vínculo maternal. Essa possível carência de vínculo maternal é suposta no conto como resultado de uma frustração que desencadeou nele um repúdio ao alimento, uma aversão aos desejos de se alimentar. Assim, o artista despreza o alimento oferecido, diante da inacessibilidade do alimento desejado. O jejum do artista revela a expressão de muitos sentimentos contraditórios, inclusive, de uma frustração que desencadeou a introspecção da criança que cresceu magoada e insatisfeita. Essa imagem do artista enquanto criança fica mais explícita no final do relato, quando ele resiste a abandonar a jaula, em que a descrição do seu corpo pequeno, cabeça pendendo, ossos minúsculos, sugere a imagem de uma criança.

No final do texto, o artista, que foi mandado para um circo, leva o seu desejo de ficar sem se alimentar até o limite e, assim, jejua até a morte. Agonizando, confessa que o ato de jejuar diante da plateia não era sacrifício, visto que “[...] em circunstância alguma, mesmo sob coação, comeria alguma coisa, por mínima que fosse: a honra da sua arte o proibia” (KAFKA, 1991, p. 24). Então, para ele, ficar sem comer algo não era somente fácil, como também necessário, pois, nunca conseguiu encontrar um alimento que o satisfizesse. Dessa forma, para o artista da fome, sua arte de jejuar revelava sua forma de existir no mundo, ou seja, um sujeito que não tinha apetite pela vida.

Como podemos perceber, há uma aproximação semântica entre os comportamentos do “artista da fome” de Kafka e do irmão de Sebastián, o que justificaria a intertextualidade usada pelo narrador. Ambos os personagens demonstram resistência pela comida, justificada por uma causa maior: uma insatisfação familiar. A falta de apetite representa a fome do alimento ideal que foi negado na infância, que estaria, nos dois casos, relacionada com a quebra de um efetivo vínculo familiar, ainda mais evidente no personagem de Fuks, que é filho adotivo. Sebastián, mesmo mostrando-se resistente, “Não quero [...]” (FUKS, 2015, p. 72), acaba por transformar seu irmão, semelhante ao personagem kafkiano, em um “artista da fome”.

Outro exemplo de resistência na obra, envolvendo o núcleo familiar, pode ser notado nesta seguinte passagem:

Que meu pai nunca houvesse querido ter filhos foi algo que aprendemos sem susto, já adultos, sem dramatismo, entre risos de escárnio por ele ter perdido a batalha contra o destino. Em nada me surpreende sua resistência: se eu mesmo, tão compelido pelos que me cercam, por nosso apego implacável à propagação infinita, se eu mesmo ainda resisto a portar nos braços uma criança que digam minha, só posso então julgar razoável essa negação do meu pai à condição de pai, convenientemente fracassada e desvalida. Mas é por

contraste, e não por semelhança a compreensão que dedico (FUKS, 2015, p. 41).

A atitude do pai de Sebastián, de não querer “ter filhos”, revela outra resistência da obra, ligada diretamente ao contexto político da ditadura militar, dado que se trata de outra batalha, em analogia à ditadura militar, em que o pai também se sentiu derrotado, além da derrota na batalha de não desejar a paternidade. O regime de repressão marca uma contradição com a paternidade, pois, enquanto ele simboliza a morte, ter um filho significa acreditar na vida, se opor à morte instaurada pela ditadura militar. Sebastián, se solidarizando com a postura do pai, resiste também a “portar nos braços uma criança”. O narrador declara compreender o pai, porém não por “semelhança”, por também concordar com a resistência à paternidade, mas justamente pelo “contraste”, por defender, diferentemente do pai, que a vida (um filho) representaria naquele contexto de morte (ditadura) uma atitude de insistência pela continuação da vida, já que

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. Talvez a afirmação de continuidade da vida fosse apenas mais um imperativo ético a ser seguido, mais um modo de se opor à brutalidade do mundo (FUKS, 2015, p. 42).

À vista disso, a figura do filho representa outra resistência, entre as várias presentes na obra, uma forma de essa família “se opor à brutalidade” do tempo horrendo em que viviam e, por isso, perto de tantas violências e mortes, trazer um sinal “[d]o que lhe restava de vida”: o nascimento de uma criança, que traduz mais um “imperativo ético”, uma “outra forma de luta” contra o regime militar.

A mãe do narrador, diferente do pai, sempre quis ter um filho e, mesmo sabendo que “ter um filho” naquela época era “um ato de resistência”, resistiu ao medo de conceber uma criança, nesse contexto de insegurança e, inclusive, resistiu à possibilidade de não poder ser mãe, visto que, conforme nos confessa Sebastián, “Por anos minha mãe se esforçara em engravidar, frequentara consultórios diversos, se submetera a tratamentos que se alardeavam os mais modernos [...]” (FUKS, 2015, p. 102). Destarte, ela insistia em ter um filho, mesmo que muitos pudessem questionar: “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). O romance *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva*, de Patricio Pron, pode contribuir com uma possível resposta para a indagação de Sebastián, já que, semelhante a ele, o narrador da obra de Pron também tem pais argentinos que sofreram diretamente o terror do período ditatorial. A obra de Pron apresenta o passado da história da Argentina da década de 1970, em que o narrador, também filho de ex-militantes da esquerda, relata:

[...] todos nós que nascemos nessa época somos o prêmio de consolação que nossos pais deram a si mesmos depois de não terem conseguido fazer a revolução. Seu fracasso nos deu a vida, mas nós também lhe demos algo: naqueles anos, um filho era uma boa camuflagem, um sinal inequívoco de adesão a uma forma de vida convencional e distante das atividades revolucionárias; uma criança podia ser, em uma batida policial ou em uma busca domiciliar, a diferença entre a vida e a morte (PRON, 2018, p. 134).

O filho, naquele contexto dos anos 1970, além de “prêmio de consolação”, era um sinal de vida em meio ao “fracasso”. Embora, nesse tempo que oscilava “entre a vida e a morte”, o filho servisse como “uma boa camuflagem” e, assim, pudesse contribuir para a vida, esse nascimento representa, como já discutimos, algo ainda mais amplo, uma resistência, um enfrentamento que se opõe à morte dos anos de chumbo.

Além dessa resistência, o romance também expõe outro episódio que indica a ação de resistir ao regime, que pode ser observado neste trecho: “Desde 1978 o chamado das Avós se repete [...]” (FUKS, 2015, p. 92). Nesse fragmento, e em outras diversas passagens da obra, é exposto o trabalho incansável de resgate da memória, realizado pela associação das Avós da Praça de Maio, na Argentina, revelando uma resistência tanto ao apagamento desse episódio horrendo da ditadura, quanto uma resistência à aceitação de conviverem privadas do convívio com seus netos, que foram covardemente afastados de sua família de origem.

O romance de Fuks, como já verificamos, ainda que aborde a memória coletiva das ditaduras, como no exemplo acima, inicia-se pela temática familiar, em que o narrador, muitas vezes, exhibe, inclusive, uma resistência quanto ao caminho que seguirá sua narrativa, porque “Queria falar do meu irmão, [...] 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. Queria tratar do presente [...]” (FUKS, 2015, p. 95). Essa indecisão do narrador é percebida em outras diversas passagens da obra, em que Sebastián, do mesmo modo, se questiona sobre as memórias apresentadas.

Essa dúvida do narrador assemelha-se, igualmente, às dúvidas do autor Fuks e, por isso, ratificando a escrita autoficcional, que embaralha a figura autor/narrador, o escritor revela, recorrendo a uma resistência extratextual, uma relutância à produção da obra, conforme admite em entrevista:

Houve muita resistência para escrever este livro. [...] O contar de uma história que talvez em vários momentos eu me questionava se deveria contar, e a outra, a de enxergar na literatura um lugar onde colocar em questão essas coisas todas. Onde expor certas questões íntimas que se tornam inevitavelmente políticas, sociais, e ganham uma relevância que vai além de mim mesmo (FUKS, 2016b, s/p).

Esse trecho, que expõe a resistência do autor em escrever a obra, esses “vários momentos” em que ele se “questionava se deveria” apresentar aquelas memórias, são indagações, como observamos anteriormente, que se assemelham aos vários questionamentos que o narrador também exhibe na narrativa. Isso reitera uma estratégia do texto autoficcional: a confusão entre autor e narrador.

Houve, ainda, no contexto extratextual, uma resistência percebida em relação à escolha do título do livro, dado que, conforme Fuks já declarou em diversas entrevistas e discussões públicas, o título original da obra seria *O Irmão Possível*, segundo reitera a dedicatória do romance de Fuks, feita para seu irmão adotivo Emi: “**Ao Emi, muito mais que o irmão possível**” (FUKS, 2015, s/p). Fuks usa essa expressão “o irmão possível” para se referir ao irmão adotivo, já que, além de o termo ratificar a originalidade do título que o escritor escolheu, reiteraria a mesma expressão utilizada na dedicatória: “filho possível”, conforme esclarece o autor em entrevista, ao afirmar que “O filho possível é um termo que se usa muito para falar sobre o filho adotivo. Para colocar em questão o lugar do filho que se opõe ao filho ideal” (FUKS, 2016b, s/p), explica o escritor, ao justificar: “A psicanálise fala muito disso, de um ideal de filho que não vem, que não nasce e aí surge o filho possível. Como algo positivo, como o filho real em oposição ao filho ideal que é inexistente” (FUKS, 2016b, s/p).

No entanto, conforme nos declara Fuks, na mesma entrevista, “O meu livro sairia seis meses depois se chamando *O Irmão Possível*. **Pareceria uma paródia do livro do Chico, ou um plágio.** Na verdade, os livros não se parecem tanto, mas a sinopse é muito parecida, são narrativas autofissionais centradas na figura de um irmão, [...]” (FUKS, 2016b, s/p). Por sugestão do editor, o romance foi intitulado de *A Resistência* e, mais uma vez, a obra representa

um ato de resistência, pois Fuks teve que resistir à vontade de homenagear o “irmão possível” na capa do livro, como fez na dedicatória, e optar por outro título para a obra.

Há, ainda, mais um exemplo de resistência extratextual, que pode ser percebido quando Fuks, após finalizada a obra, ao entregar o livro ao irmão, para sua surpresa, fica sabendo que “ele não leu” (FUKS, 2016b, s/p), como confessa o autor em entrevista à revista *Observador*, em 2016. O escritor, que nas últimas linhas do romance também fala sobre essa entrega do livro a Emi, “Em segundos lhe darei o livro, e talvez as palavras encontrem o seu lugar”, afirma na entrevista que “A cena final do livro, ela é posterior mas ela se deu assim. Quando eu tive o manuscrito nas mãos entreguei a ele para ver o que é que ele podia achar, pensar. Mas já suspeitava que ele podia não ler. E mesmo depois de publicado, ele ainda não leu” (FUKS, 2016b, s/p). Fuks, sobre esse posicionamento do irmão, conclui,

Acho que ficou bem resolvido, aí já não cabe a mim, é uma decisão dele. Ele tem uma relação boa com o livro, está gostando do que tem acontecido. Esgotou no Brasil, já reimprimiram, está vendendo bem, agora chegou a Portugal [...] Tem alguns acontecimentos surpreendentes e ele tem gostado disso. **Ele não tem nada contra o livro, que era um temor também** (FUKS, 2016b, s/p).

Esse episódio mostra que o livro, desde sua concepção, passando por toda a sua produção e, até mesmo, em sua conclusão, é todo marcado por atos de resistência. Fuks resistiu a essa escrita, mas sua resistência política quanto ao autoritarismo, que ainda reverbera no presente, foi mais forte, então a resistência militante fez com que o livro existisse. Após sua conclusão, há ainda a resistência do irmão, a quem o livro foi dedicado, em ler o romance.

Essa resistência à leitura da obra é notada também na reação dos pais do narrador acerca do livro, conforme Sebastián ficcionaliza, ao expor que eles relutaram em lê-lo, pois, conforme admitem, “[...] inventamos empecilhos, porque um pouco esse livro nos inquieta, é preciso confessar, nos preocupa a exposição excessiva” (FUKS, 2015, p. 136). Fica ainda evidente na narrativa que os pais do narrador resistem à publicação do livro:

[...] não deveria ficar entre nós, um texto que lêssemos juntos, interpretássemos, discutíssemos? Eu sei, nós sabemos que é um livro saturado de cuidado, [...] que sua duplicidade não se restringe a nós, que o livro é duplo em cada linha. Há momentos, porém, em que me pego a duvidar, não estou certo de que ele deveria tão amplamente existir (FUKS, 2015, p. 137).

Mesmo tendo consciência de que o romance não engloba apenas a memória familiar, mas uma memória coletiva, sendo “duplo em cada linha”, o pai de Sebastián mostra-se resistente, até mesmo, à existência do livro.

Diante de tantas resistências, reais e ficcionais, Fuks inicia sua obra carregando o lema de Sabato, de que “[...] é preciso resistir” (FUKS, 2015, s/p, tradução nossa) e, no desenrolar do romance, como vimos, o narrador explora os vários sentidos e contextos da palavra resistência, sendo que, para finalizar as resistências temáticas de que nos fala Bosi, a obra mostra também a resistência da família perante as agruras da ditadura militar, em que tiveram que optar pelo exílio, pois,

É preciso aprender a resistir. Nem ir, nem ficar, aprender a resistir. [...]. Resistir: quanto em resistir é aceitar impávido a desgraça, transigir com a destruição cotidiana, tolerar a ruína dos próximos? Resistir será aguentar em pé a queda dos outros, e até quando, até que as pernas próprias desabem? Resistir será lutar apesar da óbvia derrota, gritar apesar da rouquidão da voz, agir apesar da rouquidão da vontade? É preciso aprender a resistir, mas resistir nunca será se entregar a uma sorte já lançada, nunca será se curvar a um futuro inevitável (FUKS, 2015, p. 79).

Esse instante de dúvida exposto pelo narrador marca um momento de muita tensão no romance, visto que a família de Sebastián teve que se exilar no Brasil, mesmo se questionando se “Resistir será lutar apesar da óbvia derrota”. Contudo, eles entendem que a resistência também “nunca será se entregar a uma sorte já lançada” e, portanto, vão para o Brasil para não perderem a vida. Eles têm ainda mais essa certeza da decisão pelo exílio, ao escutarem, de um amigo de trabalho da mãe de Sebastián, que “tinha a autoridade dos que sabem” porque foi preso pelo regime, afirmar à família do narrador: “Vocês tem que ir”.

Sendo assim, mesmo que a vontade da família fosse permanecer em seu país, posto que fugir poderia significar abandonar a luta, eles, segundo dissemos, não poderiam contar com a “sorte”, mas com as evidências que foram reafirmadas pelo conselho de quem tinha vivido de forma mais próxima o terror do regime, conforme mostramos anteriormente, e sabia que ficar poderia significar a morte. Por isso, apelaram para o sentido mais profundo da ação de resistir, que, segundo Bosi, ocorre quando a resistência “[...] apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a própria força à força alheia” (BOSI, 2002, p. 118). Desse modo, a família de Sebastián resiste a ficar no país, ao “opor a própria força à força alheia”, pois não tinha mais como permanecer, dado que

No mundo em que vivo a rua se fez inóspita e, embora ocupá-la seja um imperativo, quem a ocupa nunca está de fato tranquilo. No mundo em que vivo a rua se fez morada do incerto, da ameaça, do perigo, e quem quer se proteger volta para casa, fecha-se em seu quarto, enclausura-se em seus próprios domínios. No mundo em que viviam meus pais, naquele mundo, invertiam-se mesmo essas lógicas mais incompreensíveis, invertia-se a sordidez para torná-la mais sórdida. Proteger-se era então afastar-se, habitar a rua pelo máximo tempo possível. No mundo em que meus pais viviam, a casa se fizera inóspita (FUKS, 2015, p, 53).

Diante do contexto de medo e incerteza, apresentado pelo narrador, de um mundo onde a incerteza prepondera, a família enxerga como única forma para “proteger-se”, o exílio, porque

Permanecer já não era a opção, permanecer porque a cidade pertencia a eles e não aos algozes, porque naquelas ruas a vida acontecia a naquelas praças se convertia em história, nada disso agora soava sensato. Partir era o que deviam fazer, sem nem passar em casa. [...] Partir e esquecer a derrota, partir e esquivar o descalabro, e preservar o que lhes restava, fosse muito ou fosse pouco, a existência diária que a cada dia lhes roubavam (FUKS, 2015, p. 82).

Essa família argentina, portanto, percebendo que ficar tornou-se perigoso, decide pelo exílio. Um momento difícil para os militantes, porém necessário, pois seus companheiros estão mortos, desaparecidos ou presos, por isso, ainda que essa escolha pareça indicar um abandono da luta, precisam “Partir e esquecer a derrota [...] e preservar o que lhes restava, fosse muito ou fosse pouco, a existência diária que a cada dia lhes roubavam” (FUKS, 2015, p. 82). Desse modo, partem para o Brasil, conforme o narrador descreve:

Dessa viagem não sei muito, há algo nela que me escapa, não faço ideia do que conversavam – não sei se a partida era melancólica, ou desesperada, ou se já prenunciava um momento de maior tranquilidade, o acolhimento que o Brasil lhes daria, a eles que nem sequer planejavam ficar. [...] Acirra-se assim a consciência de que ali eu não estava, de que ali eu não podia estar, de que aquela travessia apressada é um acontecimento ancestral da minha própria história, essencial por algum motivo que não consigo explicar bem, ou que não vem ao caso (FUKS, 2015, p. 82).

O narrador, que nasceu apenas depois, no Brasil, confessa que não sabe muito sobre essa viagem, já que “ali eu não estava”, o que narra são memórias da geração de seus pais, ou seja, pós-memórias, e, desse deslocamento, afirma “não s[aber] muito”. Sebastián não tem muito o que dizer, posto que esse abandono da pátria é um “acontecimento ancestral” da história de sua vida. O narrador, porém, sente que esse episódio é “essencial” para ele,

ainda que não consiga “explicar bem” o motivo desse sentimento ou, mesmo, porque acredite que essa explicação não venha ao caso.

Acreditamos, divergindo de Sebastián, que seja importante sabermos o motivo do sentimento dele em relação ao exílio da família, acerca de um passado que, embora não tenha vivido, o sente como essencial. O próprio narrador, ainda que tenha afirmado “[...] que não vem ao caso” vasculhar o passado familiar, acaba demonstrado uma atitude divergente de sua declaração, visto que, durante toda a narrativa, busca pelas experiências vividas por sua família e as apresenta no romance. Sebastián, dessa forma, mesmo nascido só após sua família já morar no Brasil, como revela o trecho apresentado, resiste quanto à sua identidade, como admite ao visitar a Argentina: “sou eu que quero voltar a pertencer ao lugar a que nunca pertenci” (FUKS, 2015, p. 131). Ele se sente tão expatriado como os pais e, por isso, se questiona: “Pode um exílio ser herdado? Seríamos nós, os pequenos, tão expatriados quanto nossos pais? Devíamos nos considerar argentinos privados do nosso país, da nossa pátria? Estará também a perseguição política submetida às normas da hereditariedade?” (FUKS, 2015, p. 19).

A respeito desse trecho da obra, Fuks, em entrevista, admite que ainda não encontrou resposta em sua vida para o questionamento feito pelo seu narrador, “Eu oscilo entre me julgar em alguma medida exilado, dado que sou filho de exilados e na minha infância estava morando no país onde não deveria morar se o mundo fosse um pouco mais justo do que é, mas ao mesmo tempo não me sentia exilado” (FUKS, 2016b, s/p). Ele ainda admite: “Sinto que o exílio dos meus pais constitui uma história pessoal mas não uma história que necessariamente me vitimiza” (FUKS, 2016b, s/p).

O escritor, de certa forma, sente o exílio que lhe foi dado de herança, pois faz parte de sua “história pessoal”, já que ele é um dos “filhos do exílio” (FIGUEIREDO, 2017, p.112), semelhante à Gabriela Aguerre (uruguaia), Paloma Vidal (argentina) e Carola Saavedra (chilena). No entanto, elas sentiram o exílio de forma direta, em razão de seus pais serem militantes políticos que vieram para o Brasil, quando elas ainda eram crianças, diferentemente de Fuks, que herdou o exílio de seus pais.

Retomando os questionamentos do narrador, em que se indaga se herdou o exílio da família, perceberemos, ao recorrer à análise de alguns trechos da narrativa, que Sebastián prefere não ignorar essas perguntas, que são respondidas durante a escrita de seu romance. O autor, enquanto “filho do exílio”, por meio da pós-memória, faz do “[...] lembrar [...] uma atividade de restauração dos laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela

violência de Estado” (SARLO, 2007, p. 45), porque, conforme afirma Paloma Vidal (2004, p. 46), o exílio produz “[...] uma ruptura que, por um lado, gera uma revisão da história pessoal e coletiva que de outro modo talvez não se fizesse”.

Além de se questionar se o exílio da família argentina foi herdado por ele, Sebastián, no mesmo trecho apresentado anteriormente, reflete, igualmente, se esse sentimento de exílio legado englobaria a “perseguição política” (FUKS, 2015, p. 19). Essa resposta também nos é apresentada em diversos momentos da narrativa, o que nos faz perceber que o exílio herdado pelo narrador é extensivo, inclusive, ao sentimento de militância literária percebido por Sebastián, como nesse trecho, em que ele declara:

Agora penso nessas armas e não entendo a euforia que sinto, a vaidade que me acomete, como se **a biografia do meu pai em mim se investisse**, sou o filho orgulhoso de um guerrilheiro de esquerda e isso em parte me justifica, isso redime minha própria inércia, **isso me insere precariamente numa linguagem de inconformistas** (FUKS, 2015, p. 38, grifos nossos).

Sebastián admite ter herdado o espírito de militância dos pais, posto que se mostra inconformado com a realidade. Tal semelhança, segundo o narrador declara, torna-se ainda maior, quando percebe que seu pai não usava armas para militar, como ficcionou, em determinado momento da narrativa, e, assim, “[...] a história política de meus pais. Seu inconformismo tem contornos mais discretos [...] sua militância sempre se manifestou no hábito de questionar, disputar, discutir” (FUKS, 2015, p. 109). Logo, um inconformismo ainda mais próximo do herdado pelo filho, que também “Jamais quereria ter uma arma nas mãos, e dizê-lo é também uma ação, também constitui uma história política” (FUKS, 2015, p. 109).

Notamos a evidente aproximação entre autor/narrador, sendo que Fuks, semelhante a Sebastián, milita por meio da escrita, já que, do mesmo modo que seu narrador, sabe que denunciar por meio das palavras é “também uma ação”, porque muitos pais “[...] deixaram um legado que é também um mandato, esse legado e esse mandato – da transformação social e da força de vontade – eram incompatíveis com a época em que crescemos, uma época de soberba, frivolidade e derrota” (PRON, 2018, p. 134). Fuks, inconformado como seu narrador, exige de sua geração mais ação e menos conformação e, por isso, faz de sua literatura instrumento de militância.

Tornar o futuro menos errante e lutar para que os erros do passado não sejam repetidos, conforme almeja a escrita de Fuks e dos romancistas dessa atual geração de escritores, mostra-se mais do que uma simples atitude inconformista, revela-se como um compromisso ético,

mediante uma literatura com implicação política. Essa escrita militante apresenta-se, por isso, como resposta consciente da geração atual para a geração anterior, caso nos indaguemos “[...] o que a minha geração poderia oferecer que estivesse à altura do desespero exuberante e da ânsia por justiça da geração anterior, a dos nossos pais. Não era terrível o imperativo ético que essa geração impôs sobre nós sem querer?” (PRON, 2018, p. 143)

Fuks, diante desse dever imposto pela geração de seus pais, oferece, enquanto filho, para saciar essa “ânsia de justiça” de seus ancestrais, uma reparação estética que, por meio de sua escrita literária, ao ressignificar a memória dos horrores desses anos de repressão, torna-se também ética. Dessa maneira, esse escritor, enquanto filho de militantes de esquerda, sente ainda mais forte a exigência desse “imperativo ético” de recriação das memórias desse passado. Por isso, escreve um romance que apresenta mais do que “[...] os mesquinhos dogmas de uma família entre outras famílias, mas os ideais de dois jovens argentinos no tenso vórtice de sua atuação política” (FUKS, 2015, p. 43).

A *resistência*, por meio desse narrador “filho do exílio”, em plena atuação política, entrelaça o passado vivido pelos seus pais ao presente, um tempo em que esse passado é reelaborado e questionado, pois, segundo Arfuch, “[...] trata-se justamente de tornar presente a ausência como dado essencial da identidade, de fazer da afirmação pública da filiação – como busca incerta, como protesto ou como rebeldia – um gesto político” (ARFUCH, 2018, p. 89)

Dessa maneira, a obra de Fuks, conforme já mencionamos, apresenta-se como uma “narrativa de filiação”, conceito de Dominique Viart (2008), retomado também por Laurent Demanze (2008). O relato realizado por Sebastián, destarte, é feito por meio do resgate da memória familiar, em que o narrador “Talvez comece a assumir o estranho hábito de se reconhecer na figura de outro, seja esse outro seu pai, sua mãe ou ele próprio. Talvez comece a aprender o estranho exercício de se intuir em identidades várias e se contar [...]” (FUKS, 2015, p. 104). Sendo assim, a investigação do passado dos pais do narrador acaba por se tornar uma investigação de si próprio, porque “[...] falar dos pais é um subterfúgio para falar de si próprio, apontando para um desejo de conhecer melhor a herança deixada pelos pais” (BERND, 2018, p. 23).

Para melhor conhecer essa “herança”, pertencente a um passado emblemático, o narrador de *A resistência* apresenta as memórias dos pais, atravessadas pelo contexto do passado ditatorial da geração que o antecede. Logo, esse romance de filiação de Fuks torna-se uma narrativa de interesse coletivo, posto que os filhos, ao militarem por meio da palavra, reivindicam o esclarecimento dessa história herdada. Por isso,

Romance de filiação (ou parental), variante da autoficção com a característica de usar o subterfúgio de focalizar a narrativa na vida de um ancestral (pai, mãe, avós), numa perspectiva de ajuste de contas com o passado; nesse caso, temos a presença do que Laurent Demanze chama de ‘herdeiro inquieto e problemático’, que exita entre reivindicar a herança paterna ou repudiá-la (BERND, 2018, p. 25).

Na obra de Fuks, o narrador opta por “reivindicar a herança”, ao buscar, por intermédio dos pais, recuperar as memórias dos seus ancestrais, questionar esse passado, interrogá-lo e, assim, fazer ressurgir essas memórias precedentes para essa segunda geração, como uma tomada de posição responsável diante dos problemas do tempo presente, dado que “Não há herança sem apelo a responsabilidade. Uma herança é sempre a reafirmação de uma dívida, mas uma reafirmação crítica, seletiva e filtrante” (DERRIDA, 1994, p. 124).

Esse sentido dado por Jacques Derrida (1994) à herança mostra-se pertinente, visto que a apresenta como um legado que se torna um dever para o herdeiro. Portanto, em *Espectros de Marx*, Derrida destaca que “A herança não é jamais dada, é sempre uma tarefa. [...] antes mesmo de querê-la ou recusá-la, somos herdeiros, e herdeiros enlutados, como todos os herdeiros” (DERRIDA, 1994, p.78).

Sebastián tem a “tarefa”, enquanto narrador-herdeiro “enlutado”, de fazer falar os mortos, por intermédio de sua escrita de pós-memória, porque “[...] herdar é também reafirmar o legado [...]. [...] de o manter vivo, isto é, de o fazer sobreviver e por meio disso alongá-lo” (BERNARDO, 2002, p. 428). Em *A resistência*, ao manter essas memórias vivas, o legado é reafirmado e se distende para o presente, que, por meio da escrita de filiação de Fuks, reelabora os espectros da repressão militar, já que “Arquivar as vidas passadas, inventar e inventariar as genealogias de si, eis o que faz o sujeito melancólico deste fim de século” (DEMANZE, 2008, p. 14, tradução nossa).

A resistência contribui para representar mais uma obra da literatura contemporânea que serve como arquivo desse tempo de barbárie e, além disso, ao “arquivar” as memórias da ditadura militar, a narrativa arquiva “vidas passadas”. Essas vidas não são “arquivadas” como sinônimos de “guardadas”, ao contrário, nessa escrita “a contrapelo” de Fuks, as “vidas” dos vencidos pelo regime são “arquivadas” no sentido de restabelecidas, para não caírem no esquecimento coletivo.

Essas vidas são rememoradas em *A resistência*, por meio da “escrita de restituição”, que é outra denominação para as narrativas de filiação, nas palavras de Viart e Vercier (2008).

Assim, ao apresentar a memória dos seus ancestrais, o narrador resgata, das experiências relatadas pelos seus pais, até mesmo a memória da terceira geração, dos avós paternos de Sebastián, que fugiram da Alemanha para se exilar em outro país, no caso, a Argentina:

Em algum vilarejo não registrado, então, nasceu o avô que não conheci, um lendário Abraham, não muito longe de onde nasceria minha avó, uma tal Ileana, cujo nome me parecia esquisito ainda que meu pai o pronunciasse com um carinho imensurável. Ambos judeus, ambos inquietos no princípio de um século que se anunciava macabro, ambos assustados com o antissemitismo crescente que ameaçava seus próximos, em algum momento dos anos 1920 migraram juntos para Buenos Aires. Ali, em 1940, quando as notícias da guerra irrompida se faziam cada vez mais pesadas, e quando já escasseavam as cartas dos muitos parentes deportados para os campos, ali, em 1940, conceberam meu pai (FUKS, 2015, p. 32-33).

Conforme mostram as memórias apresentadas por Sebastián, os pais de seus pais também trazem consigo histórias de resistência, exílio, medo e opressão. O pai do narrador também é herdeiro desses traumas, desse passado opressor que os avós de Sebastián viveram. Dessa maneira, percebemos, em *A resistência*, a escrita de filiação de um narrador que é um duplo herdeiro do exílio e dos traumas sofridos por seus pais e avós e que, então, resolve narrar essa história familiar em um “[...] ano longínquo ao da escapada, mais próximo a este em que ponho a contá-la” (FUKS, 2015, p. 83). Dessa forma, essas experiências de seus antepassados, recuperadas por Sebastián, são expostas em forma de um romance de filiação, à luz do contexto ditatorial argentino e brasileiro.

Iremos retomar a expressão “narrativa de filiação”, para uma breve conceituação teórica da origem do termo. Vejamos,

Dominique Viart (2008) e Laurent Demanze (2008) perceberam a tendência de autores franceses, a partir dos anos 1980, de encenar suas origens, porque a transmissão da herança entrou em crise após as duas grandes guerras e, principalmente, devido às grandes transformações da sociedade [...] Se na França¹⁷ essa narrativa de filiação tem suas implicações sociais internas, na literatura brasileira esse tipo de romance é praticado, sobretudo, por autores descendentes de imigrantes, cujos laços familiares foram rompidos com viagens e choques culturais (FIGUEIREDO, 2020, p. 3).

¹⁷ Os autores mais estudados nessa perspectiva na França são Claude Simon, Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon e Annie Ernaux.

Como percebemos, na afirmação da estudiosa brasileira, o termo foi cunhado pelos franceses Viart e Demanze, conforme já tínhamos mencionado, atendendo às demandas exigidas pelas mudanças sofridas no contexto apresentado por eles. Assim, em seu livro *La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations* (2008), sobre as características da literatura francesa na atualidade, Viart utiliza a caracterização “romance de filiação”, para falar da tendência do romance francês da atualidade de passar do autobiográfico às narrativas de filiação, que correspondem a uma “[...] investigação da interioridade em direção à da anterioridade” (VIART; VERCIER, 2008, p. 79). Dessa forma, conforme Viart (2008, p. 81), esse tipo de narrativa oscila constantemente entre a forma romanesca e a forma autobiográfica, centrando sempre o foco na figura de um dos membros da família. Além disso,

Para Viart (Viart e Vercier, 2008, p. 79) [...] Do ponto de vista formal, caracteriza-se por um hibridismo genérico, já que dialoga tanto com a ficção quanto com a autobiografia; não é linear, procura recolher os fragmentos de uma herança e, para isso, precisa fazer uma busca, porquanto o narrador não conhece, senão de modo lacunar, aquilo que foi vivenciado pelos pais e avós. Em última instância, como a identidade se constrói através do outro, é preciso fazer reviver esse outro do passado. [...] A narrativa de filiação se ancora numa ferida, entre testemunho travado e homenagem às figuras apagadas da ascendência (VIART; VERCIER apud FIGUEIREDO, 2020, p. 4-5)

Essa nova categoria de romance de filiação, criada por Viart e Demanze, é ainda definida pelas expressões: romance memorial e romance de família, nomenclatura também usada por Demanze, em *Encres orphelines* (2008). Esse tipo de romance traduz a escrita de *A resistência*, em que o filho adotivo é o centro do romance, mas também os pais militantes, e, por meio da autoficção, que abordaremos no próximo capítulo, o texto hesita entre realidade e ficção, todas características do romance de filiação. Por isso, a obra de Fuks enquadra-se, totalmente, nessa categoria de “narrativa de filiação”, visto que, ao analisar *A resistência*, percebemos que ela engloba as exigências que compõem esse tipo de narrativa, conforme destaca a estudiosa Figueiredo:

A resistência possui os quatro elementos decisivos nos termos traçados por Dominique Viart: o narrador faz o desvio pela história do irmão e dos pais para poder voltar a si, para se compreender como parte dessa herança; de gênero híbrido, o livro não tem nem o formato do romance nem da autobiografia tradicional; a narrativa não é linear, ela recolhe fragmentos significativos a fim de deslindar os fios da história, investigando hipóteses de explicação, mesmo as mais descabidas, como conjecturar sobre a

possibilidade de o irmão ser filho de uma das presas políticas assassinadas na Argentina; e, finalmente, questiona o uso da língua e reflete sobre a linguagem adequada a ser utilizada (FIGUEIREDO, 2020, p. 11).

Figueiredo ratifica nossa constatação anterior, de perceber a identificação da obra de Fuks com esse tipo de escrita que nos foi apresentado pelos franceses Viart e Demanze. Os elementos, destacados por Figueiredo acima, são analisados e exemplificados durante toda a discussão deste trabalho, por isso, não notamos necessidade de apresentá-los novamente aqui.

Podemos perceber que as narrativas de filiação, ao focar na anterioridade, no passado dos ancestrais, apresenta a evocação da memória como uma de suas características primordiais, realizada por intermédios das lembranças familiares. O resgate dessas memórias mais privadas migra para a memória coletiva, porém distanciando-se dos discursos da esfera oficial. Assim sendo, a história é mostrada, como já discutimos em outro momento, pelo viés dos vencidos, como uma anti-história, em que os vestígios de memória são resgatados com uma maior sensibilidade, por meio do discurso literário.

É notória a contribuição dos romances de filiação para a literatura contemporânea, sendo que, ao se situar entre o herdar e o transmitir as experiências que englobam o passado histórico, essas obras contribuem como políticas de memória da ditadura militar. As características que enquadram a obra de Fuks entre as escritas de filiação fazem com que seu texto se revele como um romance que retoma questões, aparentemente basilares, como memória, herança e transmissão, entretanto, essas temáticas se manifestam, na atualidade, como uma discussão necessária. O retorno desses temas revela, dessarte, uma tendência de muitos autores da literatura contemporânea que, a exemplo de Fuks, têm mostrado um interesse renovado por questões ligadas à memória. Esses escritores reinventam as escritas de filiação, que fazem parte das escritas de si, discussão do próximo capítulo e, desse modo, focam a narrativa mais na anterioridade, nessa reelaboração crítica do passado, do que na interioridade, que traduziria uma escrita narcisista.

Esses romances de filiação, inscritos na atualidade, expressam um significativo papel da literatura, e, ao ficcionalizar as experiências do passado, contribuem como ferramenta na luta contra a cultura do esquecimento das barbáries. Uma escrita que resgata as memórias que foram encobertas, porque descortina o que foi ocultado pelas narrativas oficiais dos vencedores e, assim, pela mescla realidade/imaginação, pode apresentar, sem anistias e sem apagamentos, o que precisa ser dito, dado que segundo Viart,

‘O inimaginável precisa ser imaginado. Ali onde nenhuma imagem pode se formar, é preciso formar uma imagem’, escreveu Rykner. Tal é, talvez, o desafio que a literatura hoje se faz: figurar o infigurável. [...] Não se trata tanto de propor narrativas ali onde elas faltam terrivelmente, mas de procurar como dizer hoje essa herança coletiva que o saber positivo não é suficiente para carregar[...]. A escritura ali inventa uma outra maneira de ser. Essa suspeita que a modernidade lhe lega, mais do que dela se desviar, se faz o escrúpulo de sua relação com a História e com o mundo. (VIART, 2011, p. 28, tradução nossa).

Como podemos notar, acerca do que foi apresentado nas discussões deste subcapítulo e é reiterado nessa citação, a narrativa de filiação apresenta-se como uma necessidade do contexto contemporâneo de retomar a história de eventos traumáticos que assolaram o passado e que deixaram, como consequência, um legado de violência e dominação, ainda perceptíveis na atualidade. Isso posto, esses romances, como *A resistência*, ao lidar com as memórias intergeracionais, o fazem centrados nos perigos iminentes da atual geração da qual os escritores, como Fuks, fazem parte, pois também são produtos dessa herança coletiva que “o saber positivo não é suficiente para carregar”.

Esse narrador-herdeiro, dessa maneira, expõe, no momento presente, de forma ressignificada pelo discurso literário, as memórias por ele recolhidas. Sendo assim, a narrativa de filiação “[...] é antes de tudo uma recolha [...]. Ela é, em seguida, pela força das coisas, uma investigação: nenhum narrador pode conhecer por si mesmo as partes de vida de que não foi testemunha” (VIART, VERCIER, 2008, p.81, tradução nossa). Portanto, ao reconstituir essas memórias vividas pela geração que os precede, os filhos agem como detetives dos pais e, então, se encarregam de vasculhar esse passado sombrio, resgatá-lo e dar-lhe um novo sentido, pois,

Os filhos são os detetives que os pais lançam no mundo para que um dia retornem e contem a eles sua história e, assim, eles mesmos possam compreendê-la. Os filhos não são os juízes dos pais, já que não podem julgar de maneira realmente imparcial alguém a quem devem tudo, inclusive a vida, mas podem tentar colocar ordem em sua história, restituir o sentido que foi apagado pelos acontecimentos mais ou menos pueris da vida e sua acumulação, e depois proteger essa história e perpetuá-la na memória (PRON, 2018, p. 10).

Dessa maneira, alguns filhos tornam-se “detetives” desse passado familiar, que, conseqüentemente, reverbera na investigação do passado coletivo. O narrador das escritas de filiação “protege” a história do passado, para que ela não caia no esquecimento. O resultado das

investigações desse passado traumático, feito pelos filhos, nos é apresentado, nos romances de filiação, por meio de um discurso híbrido que, como em *A resistência*, é percebido pelo uso de uma linguagem ficcional elaborada.

Sendo assim, recorrendo a uma linguagem literária híbrida, essas experiências apresentadas na obra de Fuks, antes mergulhadas no passado, vêm à tona e, desse modo, os reflexos causados por essa rememoração no presente lança luzes esclarecedoras sobre a história de uma família, sobre a história de um país e, ainda, sobre a história de um sujeito (no caso o irmão de Sebastián) que teve sua vida atravessada por um sofrimento, marcado por um acontecimento abafado dentro do âmbito familiar. Portanto, um romance que dará vozes aos traumas por tanto tempo silenciados, seja no ambiente familiar, seja na esfera coletiva e que, por isso, precisam ganhar voz.

Cabe à literatura contemporânea quebrar esse silêncio velado, por intermédio de romances que, a exemplo de *A resistência*, ousem, pelo dever da memória, dizer o que ainda não foi dito e, dessa maneira, romper com esse silenciamento imposto pelas narrativas da história que apresentam a classe dominante como protagonistas e apagam os vencidos das narrações desse passado. Ainda que saibamos que a escrita literária não tem o poder de impedir as ações que se utilizam de instrumentos opressores para promover o esquecimento e a impunidade, todavia, como discutimos neste primeiro capítulo, a arte literária pode ser uma ferramenta que vai de encontro aos apagamentos da história, ao lutar contra a perpetuação da história dos vencedores, por meio da publicação de obras que ressignifiquem os fatos históricos, resgatem uma memória “a contrapelo” e, assim, contribuam para que um presente menos opressor seja construído como herança para a próxima geração.

2 O REAL FICCIONADO: A POLITIZAÇÃO DA ARTE

A discussão deste capítulo almeja ir de encontro às tendências que ratificam a antiga dicotomia entre ficção e realidade. No entanto, mesmo não contrastando ficção e realidade, não pretendemos igualá-las, pois embora não sejam instâncias opostas, são diferentes, complementares. Então, quais são as possíveis relações e limites entre realidade e ficção?

Fuks, em entrevista à revista *Época* (2017), declara que muitos leitores se aproximam dele para interrogá-lo sobre a realidade dos fatos narrados em *A resistência*, já que o livro, por se tratar de um texto híbrido, contém uma escrita que nos apresenta aproximação com o real. O escritor, ao responder a esse questionamento, afirma que

Algo se transformou, e essa pergunta – é real ou é ficção? – voltou a ter relevância para muitos leitores. E nós precisamos perder a vergonha e responder com mais franqueza e nos perguntar o que está acontecendo que o real está se tornando tão importante quanto foi antes do império da forma romance (FUKS, 2017c, s/p).

Para Fuks, conforme declara, na mesma entrevista, “[...] essa obsessão pelo real devolve um sentido de relevância para o leitor, que encara a leitura como um modo de conhecer a vivência efetiva de alguém e que [...] devolve pertinência ao ato da leitura” (FUKS, 2017c, s/p). Ele presume que, atualmente, a ficção, juntamente com os dados da realidade, ou seja, o real ficcionado, proporciona interesse maior à leitura de uma obra.

Ao defender esse pensamento, Fuks afirma que “Muita gente tem encontrado dificuldade para ver pertinência no ato de ler literatura puramente ficcional na vida cotidiana” (FUKS, 2017c, s/p). O escritor acredita que isso está acontecendo devido a uma crise da leitura que estamos vivenciando e “[...] que se tornou um ato problemático num mundo acelerado, saturado de informação” (FUKS, 2017c, s/p). Segundo ele, as pessoas estão demonstrando pouca disposição para a leitura de textos puramente ficcionais.

Será que podemos concordar com essa constatação de Fuks, de que um mundo “saturado de informação” teria como consequência leitores que buscam textos mais próximos da realidade? Será, também, que há esse desinteresse por romances de “pura” ficção? Acreditamos ser arriscado defendermos essa opinião, visto que poderíamos pensar que saciedade de informações aproximaria os leitores de textos literários mais “leves”, carregados de invenção, que, mesmo sendo totalmente fictícios, não deixam de ter relação com a realidade, visto que ficção não é sinônimo de falseamento do real.

Devemos nos atentar em desconstruir essa errônea associação, que frequentemente observamos, da ficção com a mentira. Precisamos aceitar que o imaginário não é sinônimo de irrealidades e fantasia, ele é uma instância que, segundo Wolfgang Iser (1996), realiza a vinculação entre realidade e ficção. De acordo com Iser, a ficção decorre “[...] do ato de ultrapasse das fronteiras existentes entre o imaginário e o real, mas mantém uma diferença constante quanto a eles [...], adquire predicados da realidade e guarda os predicados do imaginário” (ISER, 1983, p. 379).

Sendo assim, por meio do imaginário, o texto ficcional também age na realidade que envolve o leitor. Ele posiciona os leitores entre o mundo “real” e o mundo da ficção. Uma ficção que não é a realidade, nem a representa, mas que produz interpretações do real. Tais percepções induzem o leitor do texto de “pura” ficção a viver a experiência de sentir-se suspenso entre seu próprio mundo e outro mundo que é o de como se fosse ou poderia ser e, assim, vive a experiência de irrealizar-se e, temporariamente, realizar-se num outro (ISER, 1996). Desse modo, “O mundo do texto possibilitará que, por ele, sejam vistos os dados do mundo empírico por uma ótica que não lhe pertence, mas que poderia pertencer ao leitor após essa experiência” (ISER, 1996. p. 28).

As considerações acima, novamente refutam a opinião de Fuks, quando ele justifica que os leitores, devido a essa crise da leitura, almejam por uma aproximação do real a fim de “[...] conhecer a vivência efetiva de alguém” (FUKS, 2017c, s/p), por isso buscam “elemento do real” em obras como *A resistência*. Segundo essa crença do escritor, os leitores fogem das narrativas “totalmente” imaginativas, no desejo de aproximação com a realidade. Contudo, mesmo no texto em que prevalece apenas a ficção, o leitor, por meio da construção de subjetividades, viabiliza a feitura de outras realidades. O leitor, inclusive pelo imaginário, penetra até no não-dito, em realidades que, antes estranhas ou distantes de sua percepção, agora, tornam-se “vivências” rompidas pela ficção.

Desse modo, a ficção também repensa o real. Vários romances como “*A metamorfose*, de Kafka; *Fome*, de Hamsun, e *Fim de partida*, de Beckett, não são representações de atividades humanas típicas ou prováveis, e ainda assim são textos aflitivamente verdadeiros” (WOOD, 2012, p. 192). São obras que nos fazem sentir e compreender o mundo, repensar o real por meio da “pura” ficção, pois, como declara James Wood (2012), “[...] o desejo de ser verdadeiro em relação à vida” pode ser apreendido como “[...] um motivo e um projeto literário universal” (WOOD, 2012, p. 196). Ser “verdadeiro em relação à vida” não significa que o escritor tenha que produzir textos que se distanciem do excesso de imaginação e tratem apenas da realidade

histórico-social, mas sim que escreva narrativas, como as citadas acima, que nos façam perceber e compartilhar realidades várias.

Ao lermos essas ficções, pensamos: “[...] é assim mesmo que eu me sentiria se eu fosse um pária dentro de minha família, um inseto (Kafka), um louco (Hamsun) ou um velho mantido numa lixeira alimentado à base de mingau (Beckett)” (WOOD, 2012, p. 192). Mesmo nessas narrativas ficcionais, esses personagens “[...] são mais do que mero conjunto de palavras [...]. Todos são ‘reais’ (têm uma realidade), mas de modos diferentes” (WOOD, 2012, p. 112). Uma realidade apresentada de maneira distinta, pois se mostra em um mundo de faz-de-conta, em que temáticas sérias são evidenciadas por meio de um discurso ficcional que, embora se apresente como não-verdade, não é mentiroso, tanto que, por meio dele, se manifesta a realidade.

Ainda, de acordo com Wood, o grau de realidade varia de autor para autor. Ele acredita que o que faz um romance falhar é quando o mesmo “[...] não nos ensina como nos adaptar a suas convenções, não desperta uma fome específica por seus personagens, por seu grau de realidade” (WOOD, 2012, p. 112). Essa “fome específica” pelos personagens e pelo grau de realidade do texto, encontrados em alguns romances, faz com que o leitor, por meio da ficção, seja apresentado com uma variedade de experiências que ele possa sentir, já que, conforme Wood discute em sua obra “Como funciona a ficção” (2012), a única obrigação de um romance é ser interessante, porém sem sofrer a acusação de ser desnecessário.

Para esse crítico literário da atualidade, a ficção contemporânea, mesmo com suas inúmeras manifestações, atravessa uma crise, posto que há ainda, entre as pessoas, muita dificuldade de como agir perante a ficção, já que “O romance é o grande virtuose da excepcionalidade: sempre se esquivava às regras que lhe são ditadas” (WOOD, 2012, p. 102). Esse excepcionalismo do relato ficcional nos instiga a aprofundarmos nosso debate sobre a ficção.

Ainda guiados pelas declarações de Wood, agora, entretanto, por seu outro livro, *A mecânica da ficção* (2010), partilhamos dessa reflexão:

[...] será a ficção capaz de produzir afirmações verdadeiras sobre o mundo? – é a questão errada, porque a ficção não nos pede para acreditarmos em coisas (num sentido filosófico), mas sim para imaginarmos coisas (num sentido artístico) (WOOD, 2010, p. 87).

Novamente, observamos a palavra verdade relacionada à ficção. Mesmo que já tenhamos discutido essa relação, no início deste capítulo, voltaremos a analisar tal vinculação de forma mais detalhada. Conforme Wood, “a ficção não nos pede para acreditarmos em coisas”. Sendo assim, concordando com o crítico, a narrativa ficcional não nos exige credibilidade enquanto verdade, mas enquanto ficção. Isso independe do desejo do escritor, é a característica de sua existência. Ela não tem comprometimento com o verdadeiro, todavia não tem pretensão de transgredir a verdade, de falsear.

No entanto, mesmo que concordemos que a ficção não nos exige “acreditarmos em coisas”, quando se opta pela escrita ficcional, tanto há leitores que se limitam a imaginar coisas, não supondo serem essas coisas reais, opondo-se à realidade, como há outros que encontram “afirmações verdadeiras sobre o mundo” (WOOD, 2010, p. 87) no texto de ficção. Nesse ponto, divergimos do crítico, pois não defendemos a ideia de que seja sempre uma “questão errada” que a ficção produza “afirmações verdadeiras”, pois mesmo que esse tipo de texto não seja feito para ser crível, acreditamos que consiga produzir tais afirmações, valendo-se da ficção.

Não pretendemos confrontar o falso e o verdadeiro nos romances, mas sim, semelhante a Jorge Luis Borges (2012), em seu livro *Ficciones*, sugerir a ficção como o espaço mais adequado para ocupar-se das relações complexas entre o falso e o verdadeiro em romances que entrecruzam, de forma crítica, verdade e imaginação. Seria uma definição da ficção de forma mais ampla, distanciando-a de reducionismos. Uma narrativa ficcional, dessa maneira, que, em vez de distanciar-se da verdade, assimilaria, via imaginação, reflexões de um saber objetivo com as irrequietações do mundo subjetivo da ficção, mesmo não tendo obrigação de ser fiel à realidade.

A ficção, portanto, não almeja reivindicar o falso. Até mesmo as narrações que se utilizam da imaginação de modo deliberado (confusão de dados históricos, fontes errôneas etc.), não o fazem para confundir os leitores, mas sim para registrar o caráter duplo da ficção, que, de forma inevitável, mesmo que implicitamente, nos traz saberes empíricos em forma de escrita ficcional. Poderíamos afirmar que se trata de um paradoxo da ficção: por meio do “falso”, o artista nos apresenta as verdades do mundo, submergidas na ficção.

Valendo-se dessa relação entre verdade e ficção, as autoficções, diferentes das “apenas” ficções, revelam de forma evidente essa relação entre falso e verdadeiro. Essas narrativas, como *A resistência*, recriam ficcionalmente a realidade, mesclam verdade e ficção, pois acreditam que rerepresentar o empírico ficcionalmente é a maneira mais próxima de se apresentar o real, sem que para isso se utilize do mimetismo ou de uma reprodução fidedigna dos fatos.

No romance de Fuks, ao descrever a cena de um jantar fracassado na casa de seus pais, o narrador mescla a ficção a um acontecimento do contexto histórico ditatorial da época, qual seja, um encontro na casa de militantes (os pais de Sebastián), em que ninguém compareceu, talvez porque “[...] as assembleias estavam proibidas, vedados todos os encontros de índole subversiva [...]” (FUKS, 2015, p. 51). Logo, a ausência dos colegas de trabalho da mãe se justificaria por julgarem o local perigoso.

Ao revisitar pela memória ficcional esse acontecimento, o narrador declara a seguinte recordação visual: “[...] meus pais prostrados diante da mesa, seus ombros curvados, a comida fumegante ainda intocada” (FUKS, 2015, p. 51). Ao descrever essa cena, Sebastián confessa que seu relato é permeado pela ficção, admite que ficcionaliza os fragmentos do passado, ao afirmar que “Sei que dramatizo quando assim os vejo, sei que dou ao caso um peso exagerado, um peso que os relatos deles jamais comportaram. Mas acho que dramatizo esse peso porque posso senti-lo, porque de alguma maneira o entendo, ou creio entendê-lo” (FUKS, 2015, p. 51).

não sem motivo, ao ficcionar alguns fragmentos da trajetória da vida de sua família, Fuks busca o diálogo entre o real e a ficção para rememorar os fatos vividos, revirando lembranças pessoais e políticas, como o período ditatorial do Brasil e da Argentina, pois, “De todo modo, reinventamos nossa vida quando a rememoramos”, afirma Doubrovsky (2014, p. 123-124). Nessa “reinvenção” da vida, o escritor entrelaça os fatos da realidade que busca rememorar com as forças da imaginação, por meio do impacto do texto literário. Assim, uma ficção baseada no empírico, porém sem se aprisionar a essa realidade.

Pode parecer estranho ao leitor a ideia de uma narrativa como a de Fuks, repleta de referências históricas, relatos que envolvem acontecimentos reais ser classificada como uma obra de ficção. Contudo, como nos alerta o escritor espanhol Antonio Muñoz Molina (apud PRON, 2018, p. 158) : “Uma gota de ficção, mancha tudo de ficção”. Sendo assim, tudo no romance é lido como ficção, inclusive as “verdades” históricas que aparecem em forma de real ficcionado.

A ficcionalização do real é citada por Rancière em seu livro *A partilha do sensível* (2005). Ele acredita que “O real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2005, p. 58). Sendo assim, segundo essa defesa do filósofo, podemos pensar que, em obras como *A resistência*, a presença da ficção não é um artifício demolidor dos fatos apresentados, pelo contrário, ela contribui, via imaginação, para os leitores melhor refletirem sobre os acontecimentos do passado histórico rememorado, já que, como declara Rancière, “Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade” (RANCIÈRE, 2005, p.

58), mas que “Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas” (RANCIÈRE, 2005, p. 58).

Em um romance como *A resistência*, o escritor, ao ficcionar o real e, assim, tornar “tudo ficção”, não causa prejuízo às realidades históricas que o texto nos transmite. Desse modo, as “verdades da ficção” se diferem da “irrealidade das coisas”. Acreditamos, ainda, como Rancière, que o “real” pode ser mais bem pensado, adquirir maior capacidade de afetar o leitor ao ser ficcionado. Um real que é a própria rememoração do passado no romance e que adentra o presente.

Em *A resistência*, dessa forma, as verdades do passado histórico, apresentadas pela ficção, se constroem com o que resta na lembrança do escritor ao ficcioná-las, por isso “Essa história poderia ser muito diferente se dela eu me lembrasse” (FUKS, 2015, p. 21), afirma Sebastián. Essa fala do narrador pode ser vista como uma estratégia utilizada para “justificar” a presença da ficção na narração dos fatos históricos apresentados na obra e, assim, nos alertar que esse passado recriado é também ficção, é o próprio “real ficcionado” que se mostra no romance.

Com a certeza de que as palavras se “deformam” ao apresentar, de modo ficcionado, o passado, o narrador reconhece que “[...] 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” (FUKS, 2015, p. 23). Em *A resistência*, em diversos momentos, o narrador confessa que, por meio da memória, mostra no romance “[...] resquícios indigentes que eu insisto em malversar em palavras”, ou seja, o modo como o passado se manifesta no presente da narrativa ficcional torna ainda mais tênue a linha entre realidade e ficção.

Desse modo, *A resistência*, ao mostrar a verdade histórica por meio da ficção, reconstitui a narração dos fatos por intermédio de vestígios do passado e, inclusive, se contrapõe às “incoerências” escritas pela história oficial. Eis o real ficcionado apresentando a verdade na ficção. Lembremos que a própria obra nos afirma que “Isto não é uma história. Isto é história” (FUKS, 2015, p. 23).

Temos, assim, em *A resistência*, uma narrativa ficcional que não deve ser vista como contrária à verdade, mas que se volta para revelar sua própria complexidade. Conforme já discutimos, a verdade e a ficção não são opostas. Costa Lima discute, em seus textos, a relação ficção – verdade. Em uma palestra, no ano de 2008, divulgada pela revista *Eutomia*, uma

publicação *online*, ele abordou algumas considerações sobre a ficção que se diferenciam dos argumentos presentes em seu livro impresso *História. Ficção. Literatura* (2006).

Para esse estudioso do campo literário, o ficcional é rejeitado por muitos, por ser visto como sinônimo de “falso”, uma herança da tradição literária e filosófica ocidental, resultado de uma valorização da verdade e, inclusive, de um fetiche documental de alguns estudiosos. Até recentemente, segundo ele, notávamos esse “legado” ocidental de descaso com a ficção. Posto que, embora o latim clássico abarcasse uma dupla acepção para o vocábulo “fictio”, significando tanto “invenção” como, também, “mentira”, era nítido que a primeira acepção (invenção) não era desenvolvida. Inclusive, há o fato de que na passagem do termo do grego para o latim se abria um caminho duplo para Aristóteles, da poética e da retórica. No entanto, em Roma, ocorre a submissão da poética à retórica, visto que prevalece uma preocupação romana voltada, exclusivamente, para o convencimento e a sedução por meio do uso da linguagem.

Temos ainda outro fator que contribuiu para o alijamento da ficção no ocidente, a religião monoteísta, que, enxergando Deus como o único ser com todas as propriedades positivas, jamais aceitaria a acepção de “invenção”, “criação” para a ficção. Isso justifica a maneira como a ficção, representada basicamente pelo teatro, foi menosprezada pelos primeiros pensadores da igreja.

Para Costa Lima, o aumento da presença da subjetividade, a partir do século XIV, contribuiu bastante para o surgimento do ficcional. Sendo que, até então, devido ao poder exercido pela Igreja Católica, a *Bíblia* era a principal referência, e as outras obras eram consideradas como mentira, engodos demoníacos. Contudo, uma maior ênfase à subjetividade propiciou uma dispersão discursiva, em que a *Bíblia* parou de ser vista como a única fonte de verdade. Assim, com a notabilidade exercida pelo subjetivo, passam a se manifestar mais explicitamente obras de caráter ficcional.

No entanto, Costa Lima esclarece que foi apenas no começo do século XIX que alguém se propôs a tratar exclusivamente da ficção. Foi o inglês Jeremy Bentham, apesar de nunca ter concluído sua obra, composta por fragmentos escritos entre 1813-1815. O livro, porém, foi publicado em 1932 pelo psicólogo C. K. Ogden, que, interessado por crítica literária, junto com o colaborador I. A. Richards, junta os textos de Bentham e os publica com o título *Theory of Fictions*. Na obra, observa-se que Bentham não se referia à ficção literária, mas a uma ficção vista por ele como necessária, pragmática, ligada à jurisprudência inglesa, já que ele era um

advogado que nota o caos no direito inglês da época e se interessava em escrever sobre isso. Logo, para Bentham, a ficção literária estaria mais ligada ao deleite.

Costa Lima elucida em seu texto que as ficções literárias se diferenciam das não-literárias (necessárias) porque as primeiras desnudam-se, ou seja, declaram-se ficção. Contudo, voltamos a ratificar que se declarar = ficção não é sinônimo de falseamento, de oposição à verdade. A mentira faz parte de uma esfera bem pragmática, pois, de acordo com a abordagem de Costa Lima, quem mente conhece a verdade que nega, decide-se pela mentira, ao contrário das ficções literárias, que tendem a se colocar a si mesmas como ficção.

Ele discute que essa é uma distinção fácil de explicar, sendo que uma mentira supõe uma verdade que sabemos e buscamos ocultar. Diferente da ficção que, a priori, para Costa Lima, não busca se opor à verdade, mas atravessá-la, na medida em que transpassa a realidade do mundo, já que, caso contrário, a narrativa ficcional seria um grande absurdo.

As ideias de Iser complementam as postulações de Costa Lima, uma vez que ambos se apoiam na despragmatização da ficção, que, articulada ao fingimento (não no sentido de oposição à mentira, mas de ativação do imaginário), possibilita diálogos entre realidade e literatura. Desse modo, para Iser, o ato de ler envolve o dialogismo entre a obra e o seu leitor, porque “[...] o texto não é uma rua de mão única” (ISER, 1999, p. 10), mas um movimento dinâmico entre texto e leitor, duas alteridades que conjuntamente se alteram. Portanto, para Iser, o leitor coopera com a obra lida, pois ele se comunica com o mundo ficcional.

De acordo com Iser, o leitor age como um co-criador na obra, pois supre, com o imaginário, fragmentos implícitos do texto, por isso, Iser manifesta a relevância dos lugares vazios no texto ficcional, abordagem estabelecida por ele em *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (1999). Nessa obra, ele evidencia que a apreensão desses espaços ocorre de forma dinâmica, sendo que o dito no texto apenas parece ter significância no momento em que se volta para o que está implícito e que será preenchido com o imaginário do leitor. Quando isso ocorre, o que permanecia “[...] ocultado ganha vida na representação do leitor, o dito emerge diante do pano de fundo que o faz aparecer mais importante [...] do que se supunha” (ISER, 1999, p. 106). Essas ponderações de Iser nos fazem pensar o leitor como co-autor do texto literário, em sua recepção, posto que

O que não foi dito [no texto] é constitutivo para o que o texto diz; e o não-dito, ao ser formulado pelo leitor, suscita uma reação às posições manifestadas do texto, posições que normalmente apresentam realidades fingidas. Quando a ‘formulação’ do não-dito se torna reação do leitor ao mundo apresentado,

isso significa que a ficção transcende sempre ao mundo a que se refere (ISER, 1999, p. 125).

Essas lacunas do texto, dessa maneira, estimulam o leitor a atos imaginativos. Assim, segundo Iser, o leitor preenche, com o imaginário, esses vazios, realizando essa co-autoria por meio da interdependência dele com o texto, o que auxiliará na concretização dos sentidos da obra. Logo, o romance, enquanto obra ficcional, é uma narrativa em permanente transformação, semelhante aos seres humanos. Assim, a leitura, ativada pelo imaginário, provoca uma interação contínua com as memórias do texto.

Ainda sobre a ficcionalidade da narrativa literária, Costa Lima desenvolve seu debate em torno da mimese baseada na ideia de que essa ficcionalidade age na oscilação entre semelhança e diferença. Logo, uma mimese que, por meio da imaginação, deixa de buscar identificação e semelhança para causar estranhamento e diferença. Ela seria, então, para ele, um processo criativo, pois corresponderia a uma produção do imaginário que não repetiria passivamente o seu modelo e, assim sendo, a memória seria um espaço fértil para realizar essa reflexão.

Na ficção contemporânea, porém, escritas como a de *A resistência* são exemplos de romances que se afastam dessa vinculação mimética de Costa Lima, e, assim, a relação ficção/realidade é tratada de forma diferente. Seligmann-Silva (2003, p. 372) corrobora esse pensamento, ao declarar que “A literatura, como é bem sabido, também trabalha no campo minado da fronteira – impossível de ser traçada! – entre a referência e a auto-referência”, todavia “[...] a literatura não é uma mera imitação do mundo” (2003, p. 372), já que “[...] essa literatura do ‘real’ [...] é [...] antimimética – pensando-se no sentido tradicional do conceito de imitação [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373).

Por fazer parte dessa nova ficção, antimimética, as memórias, retratadas na obra de Fuks, entrelaçadas nas malhas da escrita ficcional, não buscam causar reflexões por meio do estranhamento, como nas ficções miméticas, de que nos fala Costa Lima. Elas são lembranças potencializadas pelo imaginário, que recuperam a história, oportunizando uma nova escrita do passado.

A obra de Fuks, embora não tenha obrigação de ser fiel aos fatos narrados, revela um compromisso ao transpor as verdades históricas para o romance. Uma escrita, então, que propicia, pelo real ficcionado, conhecimentos históricos por meio do texto literário. Nessa mescla com a ficção, o texto não busca desfocar o leitor da realidade apresentada, mas sim deixar nítida a verdade mostrada em meio à ficção.

Em *A resistência*, porém, o fato histórico não é simplesmente “transportado” para a obra, porque sua ficcionalização envolve todo um processo estético que, ao conciliar realidade e ficção, amplia as possibilidades reflexivas sobre o que foi lembrado. Ficcionalizar o real é, assim, uma maneira de (re)significar o passado. É nessa ressignificação que o narrador de *A resistência* inventa fatos em que ele nem esteve presente. Sebastián, em várias passagens, afirma aos leitores que usou da invenção ao recuperar o passado, como nas seguintes passagens da obra: “Na minha lembrança os olhos do meu irmão estavam lacrimosos, mas desconfio que essa seja uma nuance inventada, acrescida nas primeiras vezes que rememorei o episódio, turvado já por algum remorso” (FUKS, 2015, p.14); “Uma brincadeira não sei se recupero intacta de algum recôndito da memória ou se invento agora, [...]” (FUKS, 2015, p. 26); “O corpo encolhido da minha irmã como uma silhueta desenhada no assoalho – vejo ou invento essa imagem?” (FUKS, 2015, p. 27).

Esses trechos, presentes ao longo da narrativa, revelam uma rememoração de cenas familiares em que o acesso à realidade não é apenas “transportado” para a obra, é ficcionado, nessa escrita híbrida de Fuks. Essas passagens confirmam que a verossimilhança não faz parte da proposta estética do escritor, evidenciando o caráter ficcional desse romance que, mesmo recordando acontecimentos familiares ou históricos, os apresenta não de modo mimético, mas carregado pelas impressões do narrador em uma linguagem literária permeada de ficção. Como neste outro fragmento:

O parto eu não posso inventar, do parto nada se sabe. Pondero agora, passadas tantas páginas, que deveria ter sido fiel ao impulso e 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, basta, já chega, são todas ficções descartáveis, são meras deturpações (FUKS, 2015, p. 59).

O narrador admite que fez uso da imaginação para “fabricar” esse acontecimento, que essas lembranças “[...] são todas ficções descartáveis, são meras deturpações”. Sebastián confessa que a narração do parto do irmão não representa uma realidade vivida, pois “[...] do parto nada se sabe”. O narrador chega a demonstrar certo arrependimento no uso exagerado da invenção para narrar um fato que não presenciou: “[...] deveria ter sido fiel ao impulso e suprimir aqueles pobres cenários imaginários, que deveria ter cedido à hesitação e calado sobre esse acontecimento insondável” (FUKS, 2015, p. 59).

Podemos interpretar esse “arrependimento” do narrador por essas “ficções descartáveis” como uma estratégia literária para nos lembrar que, em sua narrativa, trechos como esse, cheio de “meras deturpações”, são exceções, posto que no romance de Fuks, quando o narrador rememora as experiências empíricas, embora não se sinta totalmente aprisionado a essas recordações, normalmente, não exagera ao falsear a realidade retomada. *A resistência*, assim, ao fugir da verossimilhança, produz uma narrativa, em forma de discurso ficcional, que busca retomar o fato rememorado e recriá-lo, porém, sem se exceder no desvio da realidade apresentada.

Trata-se de uma forma de expor a realidade, em um espaço alterado pela imaginação do texto literário, sendo que essa transformação por meio da imaginação está vinculada a um compromisso ético do autor com uma versão da história da qual ele se apropria e apresenta em sua narrativa: a versão dos vencidos. Dessa forma, “O comprometimento com o ‘real’ faz com que o autor exija um redimensionamento do conceito de literatura. A relação desse autor com o passado ao qual ele tenta dar uma forma tem o caráter de um compromisso *ético*” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 382).

Retomando o posicionamento de Costa Lima a respeito da ficção, podemos destacar que, de acordo com ele, a ficção, “[...] suspendendo a indagação da verdade, se isenta de mentir” (LIMA, 2006, p. 156). No entanto, para ele, ainda que a ficção “se[ja] isenta de mentir”, quando um escritor evoca o mundo na esfera do ficcional, está “retirando-o” de sua realidade, pois a imaginação tornaria o foco de verdade do real menos nítido. Para ele, portanto, o discurso ficcional, livre das referências cotidianas, “[...] se caracteriza como uma territorialidade não-documental, prazerosa e questionadora da verdade socialmente estabelecida” (COSTA LIMA, 1986, p. 304).

No entanto, apesar de Costa Lima acreditar que os romances não são documentos de determinado contexto histórico, por outro lado, ele vai de encontro a leituras que efetuam um divórcio com o mundo. Para esse crítico, o ficcional é subversivo, dado que captura o real mais do que uma representação ou reflexo deste, mas como uma forma de discurso, podendo agir sobre este real (ALCIDES, 2006, s/p). A defesa dos argumentos de Costa Lima baseia-se em uma ficção que, embora mimética, ao ficcionalizar a realidade, não se afasta totalmente da verdade, pois “[...] incorpora, ainda que de maneira velada ou esotérica, parcelas da realidade” (COSTA LIMA, 2006, p. 282). Essa realidade, mesmo não rescindida, será desfocada ao se

mesclar com a imaginação, visto que, de acordo com Costa Lima, em *Trilogia do controle*¹⁸ (2007, p. 417, grifos nossos): “[...] **em vez de anulado ou esquecido, o plano da realidade penetra no jogo ficcional**, apresentando-se como seu desdobramento desejado”.

Em *A resistência*, ao ficcionar o real, como também ao aproximar a ficção do texto documental, percebemos, pela estratégia textual da autoficção, uma maneira de o escritor, em vez de ofuscar, ampliar a nitidez da realidade apresentada. Fuks, ao mostrar fatos históricos e matéria autobiográfica em forma de matéria literária, sabe que a narração dessas realidades permeadas pela ficção “[...] dão ao romance uma autenticidade quase sem precedentes, um profundo efeito de real (FUKS, 2017a, p. 82).

Costa Lima, na terceira parte de seu livro, *História. Ficção. Literatura*, revela-nos que, para ele, literatura não é sinônimo de ficção. Logo, a ficção seria uma “estratégia” utilizada, por meio da qual a obra literária ultrapassa o mundo real que incorpora. A literatura seria, assim, algo mais abrangente, que comporta o híbrido, o heterogêneo. Consoante a Costa Lima, também somos solidários desse pensamento, dado que o literário abarca vários saberes. Assim, a realidade incorporada pela literatura e apresentada em forma de ficção avançará em outros sentidos, por intermédio de “Narrativas, por fim, em que o narrar avança sobre outros limites, o narrar testemunha, o narrar disserta, o narrar critica, o narrar opina” (FUKS, 2017a, p. 78).

Esse hibridismo do discurso literário utiliza-se da ficção como “estratégia” para embaralhar real e invenção. A produção de uma narrativa literária tem essa liberdade de flutuar entre a ausência de limites, entre realidade e imaginação, entre pessoas (seres de verdade) e personagens do romance. Isso é percebido em obras como *A resistência*, em que o autobiográfico e o ficcional são mesclados, sem que seja possível para o leitor distingui-los.

¹⁸ *A Trilogia do Controle*, obra de Luiz Costa Lima, foi escrita na década de 1980, composta pelos livros: *O controle do imaginário*, *Sociedade e discurso ficcional* e *O fingidor e o censor*.

Nesses textos, Costa Lima aborda como e por que o controle sobre o imaginário envolve relações de poder originários do Estado e da igreja desde a baixa Idade Média até a contemporaneidade.

Em *O controle do imaginário*, Costa Lima enfatiza como o subjetivo permeou a literatura e, principalmente, como ele esteve relacionado aos interesses estatais da burguesia que surgia e se mostrava em oposição à aristocracia feudal.

Em *Sociedade e discurso ficcional*, o escritor discute que a expressão literária surge e se desenvolve na América Latina marcada pelo veto ao ficcional e, assim, é por ele que o controle se atualiza, pois: “Implicando a suspensão do critério de verdade, seja no sentido pragmático [...] seja no sentido filosófico [...] a ficcionalidade concede ao discurso que rege uma liberdade potencialmente ameaçadora a todo regime zeloso de sua verdade. Onde a ficcionalidade aponte, é de se esperar que os defensores da verdade institucionalizada estendam sua garra. Se o controle se mostra com maior precisão na literatura é tão-só porque o ficcional é sua matéria prima” (COSTA LIMA, 2007, p. 413).

Em *O fingidor e o censor*, Lima continuará sua busca de cessar, novamente, o veto à ficção.

Os textos dessa trilogia, assim, abordam a ficção literária e o discurso do poder como, ainda, as aproximações e os distanciamentos na relação entre História e Literatura.

Em um texto literário, as pessoas virariam personagens, ainda que utilizassem o nome idêntico ao do escritor (que não é o caso de Fuks), pois uma vida transformada em ficção, inclusive em uma obra cheia de referências históricas, é uma outra vida. Ao se pôr na narrativa, o escritor entra no universo da ficção, passa a ser personagem, porque “O *eu* que escreve o texto, também, nunca é mais do que um *eu* de papel” (BARTHES, 1988, p. 74).

No romance, independentemente de todas as aproximações entre a “vida” do narrador e a do autor, estamos no universo da ficção, em que “O sujeito narrado é um sujeito fictício justamente porque é narrado, é um ser de linguagem” (FIGUEIREDO, 2013, p. 67). No texto literário, então, como afirma Figueiredo, o “sujeito narrado” é um “sujeito fictício” criado pelo escritor para falar por ele na obra, em forma de realidade ficcionada. Em *A resistência*, Fuks, por meio do narrador, apresenta as realidades históricas que ele (escritor) deseja mostrar e, ainda, instiga os leitores à reflexão sobre o que é narrado. Tudo isso moldado pela ficção, em uma narrativa que “[...] é sempre [...] roteirização romanesca da própria vida (DOUBROVSKI, 2014, p. 124).

Essa “roteirização romanesca da própria vida” é percebida na escrita de *A resistência*. Logo no início da obra, na folha de rosto, ainda que de forma quase escondida, lemos que “Os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e não emitem opinião sobre eles” (FUKS, 2015, folha de rosto). Embora esse romance nos aproxime da realidade, com diversas referências a conhecidos fatos históricos, como o caso de Marta Brea, das Avós da Praça de Maio, entre outros, especialmente, da ditadura militar argentina, e, também, a “coincidências” entre a vida do narrador Sebastián e a do autor Fuks (irmão adotado, profissão dos pais, origem argentina, família de exilados, entre outros), trata-se de ficção.

As “verdades” apresentadas no romance pertencem ao “universo da ficção”, o real foi ficcionado. Uma realidade que, ao passar para o mundo ficcional, utilizando-se de recursos da linguagem e da invenção para ser recriada, não se torna mentira, não deixa de ser verdade.

Nos romances contemporâneos, é muito comum, então, percebermos situações reais, históricas, políticas, ou mesmo histórias apenas da vida pessoal de um escritor, transformadas em ficção. Contudo, Evando Nascimento (2010) reflete que “O mais perturbador não é ver a vida convertida em romance, poesia, drama ou ensaio (isto a literatura sempre fez, com os mais diversos recursos), mas perceber que o próprio tecido vital está infestado de ficcionalidade” (NASCIMENTO, 2010, p. 200). Será, então, que somos seres atravessados pela ficcionalidade? Que ficcionalizamos também a vida?

Nascimento justifica sua declaração afirmando que na própria vida ficcionalizamos nosso eu, concebemos personagens. Para ele, essa ficção do eu existe não apenas no papel, mas, inclusive, nas diversas performances da vida social, “[...] fazendo com que sejamos sempre mais de um, mesmo ou sobretudo quando ostentamos um mesmo rosto, aparentemente uma única feição” (NASCIMENTO, 2010, p. 201). Conforme o escritor, quando ficcionalizamos o nosso eu, damos feitura a outros de nós, fabricamos nossos próprios personagens autoficcionais, construímos falas híbridas tanto nos romances quanto na vida. Produzimos, desse modo, de acordo com Nascimento, narrativas para os mais diversos objetivos, já que somos sempre mais de um, ainda que aparentemos sermos únicos.

Segundo acredita Nascimento, é como se nossa vida fosse constantemente repleta de ficcionalidade, porque nos performamos continuamente, ao longo da vida, conforme as situações de interação com o outro. À vista disso, “O sujeito não controla seu inconsciente, não controla sua fala, não podendo, portanto, ter qualquer certeza sobre a autenticidade do que diz” (FIGUEIREDO, 2015, p. 59).

Essa reflexão lembra-nos Wood, que em seu ensaio se indaga: “Será que todos nós, de alguma maneira, somos personagens fictícios, gerados pela vida e escritos por nós mesmos?” (WOOD, 2012, p. 105). Podemos com esse questionamento sobre a ficcionalização da própria vida nos interrogar se o autor de *A resistência*, ao dar uma entrevista e responder sobre a obra e sobre ele mesmo, seria outra ficção de Fuks?

Acreditamos que existem chances de que isso ocorra, posto que, segundo as discussões apresentadas, fazemos a ficcionalização do eu, assumindo uma fala híbrida, tanto nas narrativas de papel quanto nas da vida, tornando, assim, ainda mais tênues os limites entre o real e o ficcional.

A teórica da literatura Catherine Gallagher (2009) acredita que as fronteiras entre ficção e não-ficção estão se dissolvendo porque, cada vez mais, historiadores e biógrafos se apropriam das técnicas dos romancistas e, por outro lado, “[...] romancistas pós-modernos adoram construir personagens ricas em referências a pessoas reais e desenterrar eventos históricos como se fossem de sua imaginação” (GALLAGHER, 2009, p. 658).

Em seu artigo “Ficção” (2009), a teórica apresenta uma discussão sobre a ficção desde o surgimento histórico do gênero romance, que nos permite repensar as suas inúmeras possibilidades como fonte de pesquisa histórica. Conforme Gallagher, a ficção, como traço distintivo do gênero romanesco, negligenciada pelos estudiosos da literatura e sequestrada por filósofos e defensores do pós-moderno, precisa ser redescoberta (GALLAGHER, 2009, p. 629-

630). Ela inicia seu artigo declarando que “Nada no romance é tão óbvio e ao mesmo tempo tão invisível quanto o fato de ser ficção” (GALLAGHER, 2009, p. 629). Uma “[...] ficção única e paradoxal” (GALLAGHER, 2009, p. 629) que, segundo ela, vem se dissolvendo, provocando uma mudança de fisionomia, em nossas esferas discursivas.

No mesmo artigo, Gallagher relata que, no século XVII e no início do XVIII, as narrações em prosa que eram críveis, inclusive aquelas que atualmente classificamos como ficção, eram lidas como relatos reais ou reflexões alegóricas sobre a contemporaneidade (GALLAGHER, 2009, p. 652). Segundo ela, “A modernidade favorece a ficção porque encoraja o ceticismo e a conjectura” (GALLAGHER, 2009, p. 654).

Caso continuássemos com o pensamento dos séculos XVII e XVIII, obras como *A resistência* não seriam consideradas romances que contêm ficção, porque provavelmente seriam lidas como relatos reais, críveis, visto que, naquela época, ainda no início do século XVIII, as ficções que tivessem alguma semelhança com o real eram tidas como fraudes (não-ficção), sendo a ausência de credibilidade a única marca confiável da ficção. No entanto, no século XIX, encontramos vários textos identificados como romance, com discursos que realizam o entrelaçamento realidade e ficção, crível e não-crível, semelhante ao que ocorre na literatura contemporânea, a exemplo da obra de Fuks.

Ainda em relação à ficção da atualidade, o escritor Cristóvão Tezza (2017) afirma em seu artigo “A ética da ficção” que as narrativas ficcionais, mesmo aproximando-se do empírico, “[...] jamais têm esta pretensão factual” (TEZZA, 2017, p. 67). Essas obras, segundo Tezza, embora retratem fatos da realidade empírica, movem-se para a esfera da ficção, por isso “Pode-se acusar um ficcionista de tudo, exceto de ele ser um mentiroso” (TEZZA, 2017, p. 67), dado que ele não tem obrigação de ser fiel aos fatos dentro de um romance.

Essa discussão remete-nos, também, à obra *A resistência*, que, apesar de ancorada no empírico, é classificada como romance. Em outra passagem de seu artigo, Tezza declara que “[...] um livro ser ‘baseado em fatos reais’, mas não rigorosamente, ou ‘contratualmente’, ancorado neles, já o coloca no território da ficção” (TEZZA, 2017, p. 65-66). A narrativa de Fuks, ainda que pautada na história real de sua família e nas ditaduras argentina e brasileira, é uma obra ficcional, por isso, sem obrigação de ser fiel ao relatar a realidade apresentada, posto que “A escrita da ficção nunca é uma tradução literal de um quadro de valores previamente estabelecido que ali, na rerepresentação existencial que a ficção realiza, encontra e define sua forma ‘física’” (TEZZA, 2017, p. 67).

Nesse tipo de texto, em que há a presença da ficção, como em *A resistência*, não existe a preocupação em reconstruir com precisão os fatos históricos. O próprio narrador Sebastián não é Fuks, apesar de todas as aproximações entre ambos, pois estamos no campo da ficção. O real, ao ser ficcionado, reforça a dualidade da narrativa. Isso fica ainda mais evidente nas falas dos pais do narrador, ao afirmarem que “[...] durante toda a leitura sentiram uma insólita duplicidade, sentiram-se partidos entre leitores e personagens, oscilaram ao infinito entre história e história” (FUKS, 2015, p.134-135).

A escrita de Fuks oscila “ao infinito entre história e história”, pois é um texto literário, em que pouco importa distinguir o que é autobiográfico e o que é ficcional, pois é essa ambiguidade que conduz o romance. Uma narrativa marcada pela incerteza sobre as recordações, que abre as portas para a ficção, em um cruzamento constante entre a verdade dos fatos (realidade) e a ficcionalidade desse real. Nesse tipo de texto, o escritor torna imprecisa a veracidade das referências, posto que,

Sem o compromisso de pressuposição factual da verdade (o prosador da ficção, no momento em que escreve, não é um cientista, não é um historiador, [...]), o escritor desembarca de si mesmo, [...] e, pelo funil da escrita [...] passa a desenhar uma existência hipotética, dupla, que, mesmo na mais despreziosa e curta narrativa, já afirma seu desejo de concorrência ao espelho do chamado mundo real (TEZZA, 2017, p. 67).

Embora também existam marcas do ficcional na narrativa de um historiador, esse, entretanto, escreve com a obrigação de ser fiel aos fatos, aos documentos históricos, fonte de sua pesquisa. O artista literário, ao contrário, tem a liberdade de “desenhar uma existência hipotética, dupla”, que, inclusive, pode questionar a realidade histórica, fazer, pela arte da ficção, a “concorrência [...] do chamado mundo real”.

Desse modo, a escrita do romance exige sempre a presença de um narrador, uma voz que difere da voz do autor. Inclusive em uma obra como *A resistência*, com diversas aproximações da realidade do escritor com a do narrador, se cria “[...] uma linguagem paralela, que apenas parcialmente é a voz do escritor. (Se for totalmente a voz dele, estaremos diante de um cientista, [...], mas não de um ficcionista)” (TEZZA, 2017, p. 68). Para Tezza, mesmo que o objeto da escrita seja ele próprio, o escritor “[...] desloca a si mesmo a autoridade da fala no exato momento em que se propõe a falar”, pois “[...] ele precisa instituir um narrador, criar um ponto de vista distinto [...] a partir do qual aquele simulacro da realidade vai se erguer” (TEZZA, 2017, p. 68).

Em *A resistência*, o escritor Fuks “desloca a autoridade da fala” para o narrador Sebastián, que é quem irá se expressar por esse escritor, por meio da ficção, e, assim, deixar o “simulacro da realidade se erguer” para “[...] fazer frente à própria realidade” (TEZZA, 2017, p. 68). Ainda sobre a exigência da instituição do narrador no romance, Tezza continua:

A ‘minha consciência’, entretanto, é insuficiente para dar forma à prosa de ficção. Apenas com ela não vou muito longe como prosador. Eu preciso de um narrador que viva fora de mim, e com esse narrador virá sempre um pacote completo de linguagem e valores alheios com os quais eu tenho de lidar. [...] Além do mais, a *reapresentação* do mundo que está na alma da ficção, o seu espírito de concorrência com a realidade (quase como um projeto de reengenharia geográfica e temporal do quarto, da casa, da vila, da metrópole, do país, do mundo) obriga-me a um ‘pacto realista’ inescapável, [...]. Isso tem consequências éticas; eu não posso fugir do meu aqui e agora; há limites para o meu voo, porque, na prosa, tudo me puxa para o chão comum (TEZZA, 2017, p. 69).

Tezza afirma que para realizar a “reapresentação do mundo” por meio do romance é inevitável a figura do narrador que “viva fora”, que fale por esse escritor. No entanto, ele nos alerta que há sempre um “pacto realista” com o leitor, ou seja, um compromisso em ser ético com a realidade e não “fugir do meu aqui e agora”, pois “há limites” para o voo da ficção.

Desse modo, mesmo na autoficção de Fuks, em que o pacto é ambíguo, visto que oscila entre realidade e invenção, o texto precisa, pela ética da ficção, nesse “quase como um projeto de reengenharia [...] do país”, falar sobre os fatos em um romance que “puxa para o chão comum” da realidade. Isso não para espelhar esse real, mas para analisá-lo reapresentado via ficção.

A obra de Fuks, por meio do texto literário, permite que a ficção repense a história. Assim, ao reapresentar alguns fatos históricos, *A resistência* não se opõe à verdade, mescla-se com ela e realiza um constante diálogo entre um mundo cognitivo das ciências humanas com o da ficção. A narrativa extrai, dessa relação, não simplesmente uma possibilidade de reapresentar as experiências do passado histórico, mas, principalmente, de interrogar esse passado e de formar uma opinião mais bem elaborada sobre essas experiências históricas, conforme podemos notar no fragmento seguinte:

Visito o museu da memória, transito por corredores sinistros, me deixo consumir ainda uma vez pelos mesmos destinos trágicos, as mesmas tristes trajetórias. Há uma sala destinada à causa das Avós [...].

Não há nada, não há quase nada, a sala é feita apenas de velhas fotos alinhadas, imagens de mulheres desaparecidas, os clássicos retratos em branco e preto das vítimas da ditadura militar. Sorriem, essas jovens: há um sensível

esforço de flagrá-las em momentos de alegria, de captar algum relance de felicidade, ainda que em poucos meses, semanas em alguns casos, elas venham a ser capturadas com violência, submetidas ao suplício costumeiro mesmo estando grávidas, nutridas com o mínimo para gestar a criança, obrigadas a dar à luz em condições deploráveis. [...] elas são as filhas das mulheres fortes e dignas que agora procuram os muitos bebês sequestrados, apropriados pelos militares, entregues a famílias amigadas ao regime, passados de mão em mão como mercadorias valiosas, extraviados sem deixar rastro (FUKS, 2015, p. 93-94).

O fragmento acima, de *A resistência*, ressalta um episódio do contexto histórico da ditadura argentina: as mulheres grávidas, que pertenciam à militância de esquerda, eram sequestradas e mortas, sendo seus bebês “apropriados pelos militares, entregues a famílias amigadas do regime”. Até hoje, avós buscam pelos seus netos, lutam pela condenação dos torturadores e assassinos, por justiça e pelos direitos humanos. Então, nesse trecho do romance, Fuks aborda o papel dessas Avós da Praça de Maio, uma organização fundada em 1977, e apresenta essa realidade ficcionada para melhor recordar a violência da ditadura argentina.

Na literatura contemporânea, vários romances vêm se destacando por também explorarem as dimensões da memória do passado histórico, nessa relação da ficção com os dados empíricos. Junto com a produção ficcional, as políticas de reparação da história, as lutas em torno da memória, são alguns exemplos de instâncias marcadas pelo propósito de recuperação dos fatos históricos, por justiça e enfrentamento desse passado, principalmente, no que se refere aos crimes cometidos durante o período ditatorial. Assim, uma das muitas forças que movem a produção das obras ficcionais da atualidade é a necessidade de restaurar esse passado pela consciência, por intermédio da ficção. Seria uma politização por meio da arte.

A expressão “politização da arte” foi utilizada por Walter Benjamin, no final do seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, publicado originalmente em 1936. Benjamin, diante de um crescente fascismo na Europa, em 1935, busca formas para que suas teses não percam a efetividade, segundo ele, para “[...] a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte” (BENJAMIN, 1994, p. 196). Então, “politizar a arte” seria uma maneira de se atentar aos meios de produção, a fim de que as obras de arte não fossem simplesmente um produto qualquer, fácil de ser apropriado pelo capitalismo, mas sim instrumentos técnicos que estivessem ao alcance de todos.

Atualmente, a expressão “politização da arte” ganhou diversas aberturas que permitem inúmeras interpretações, semelhante ao que falamos nos parágrafos anteriores, de uma arte em defesa de um fazer literário revolucionário, uma ficção que reconstrói o passado de forma

consciente, gerando uma escrita de militância. Contudo, mesmo sabendo da riqueza e abrangência do termo “politização da arte” e de toda força retórica que uma arte política tem, gostaríamos de fazer um recuo para discutir essa expressão utilizada no ensaio benjaminiano, sem, com isso, reduzir seu alcance.

Pretendemos mostrar, sucintamente, o modo de pensar de Benjamin sobre o uso desse termo, a fim de ampliarmos e melhor fundamentarmos a relação entre arte e política, tendo em vista não apenas artistas ou críticos, mas, até mesmo revolucionários e militantes que realizam, também na contemporaneidade, a politização da arte e promovem a redenção da política em oposição ao fascismo do presente e do futuro.

Benjamin, diante da conhecida estetização da política pelo fascismo, que no século XX crescia na Europa, propôs, em oposição, a politização da arte como uma resposta do comunismo. Em seu ensaio sobre a obra de arte na era de sua reprodutividade técnica, Benjamin escreve teses e argumentos, enfim, conceitos sobre o fazer artístico que pode ser usado como formulações revolucionárias para se pensar a política artística.

Benjamin, nesse ensaio¹⁹, denuncia uma estetização anestesiada pelo fascismo, que, pelo uso do cinema e da fotografia, realiza a permanência das relações de propriedade diante das urgências das massas. Assim, a “estetização da política” definida no trecho final do seu texto, revela uma resposta do fascismo às contradições da crise capitalista e dos novos dispositivos de reprodução técnica. Uma estetização que, basicamente, consistia em uma política de contenção das demandas revolucionárias do proletariado, por meio da propagação de imagens que representassem as massas.

Dessa maneira, de acordo com Benjamin, a produção cinematográfica oferecida às massas foi pervertida pelo fascismo, que difundia imagens visuais acríticas e apologéticas calcadas na representação da felicidade, na celebração das forças produtivas e na representação das massas. Uma representação realizada por intermédio da “estetização da política” que tinha como objetivo pacificar as massas, portanto, uma forma de deixá-las alcançarem sua expressão, de modo algum seus direitos (BENJAMIN, 2012, p. 117), dado que “As massas têm o direito de exigir a mudança das relações de propriedade; o fascismo permite que elas se expressem,

¹⁹ Há várias versões do ensaio, a mais utilizada no Brasil é a publicada, em 1985, pela Editora Brasiliense no volume *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política*, traduzida por Sérgio Paulo Rouanet. Contudo, recentemente, a Editora Autêntica publicou a “quinta versão”, traduzida por João Barrento.

conservando, ao mesmo tempo, essas relações. Ele desemboca, conseqüentemente, na estetização da vida política” (BENJAMIN, 1994, p. 195).

No mesmo ensaio, então, Benjamin propõe a “politização da arte” pelo comunismo, a fim de mobilizar o proletariado para combater o fascismo. No entanto, não confundamos, Benjamin não propõe, em oposição à “estetização da política”, a “politização da estética”, pois essa seria, por exemplo, a emancipação dos espectadores da arte cinematográfica para que esses questionassem, de forma crítica, as imagens que lhes eram disponibilizadas. Dessa forma, o objeto artístico ainda envolveria um modo burguês de produção. Diferente disso, Benjamin propõe, como uma resposta do comunismo, que a arte seja politizada. Uma politização realizada pela modificação e pelo questionamento das condições de circulação e de produção artística, por meio de uma revolução que o processo de reprodução técnica provocou nos moldes do cinema, em que, “[...] com a reprodução técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (BENJAMIN, 1994, p. 171).

Ocorre, assim, um deslocamento da função social da arte que, “Em vez de repousar sobre o ritual, ela se estende, agora, sobre outra forma de práxis: a práxis política” (BENJAMIN, 1994, p. 172). Sendo assim, com a reprodução técnica, a arte produzida passa a ser considerada a partir de seu valor de exposição e não mais de seu valor de culto. Sendo assim, Benjamin acredita ser possível a obra de arte se fundir na “práxis política”, porque “A reprodutividade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte” (BENJAMIN, 1994, p. 187).

Dessa maneira, “Os conceitos seguintes, novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo. Em compensação, podem ser utilizados para formulação de exigências revolucionárias na política artística” (BENJAMIN, 1994, p. 166). Esses “conceitos seguintes”, segundo Benjamin, são aqueles advindos das mudanças provocadas pelo processo de reprodutividade técnica das obras de arte, como o valor de exposição, a autonomia e a nova função social da arte.

Benjamin não se refere a apenas um tipo de arte instrumentalizada pelo proletariado, mas às “[...] tendências evolutivas da arte, nas atuais condições produtivas” (BENJAMIN, 1994, p. 166). Essas “tendências evolutivas” têm um caráter dialético, posto que, por um lado, se o fascismo se apropriou da evolução das técnicas de reprodução da arte, por meio da “estetização da política”, para ampliar seus efeitos de domínio e distrair a massa de seus reais propósitos políticos e econômicos, por outro lado, a “politização da arte”, conforme Benjamin, nos permite alcançar um potencial dessa arte reproduzida para o combate político do capitalismo.

Sendo assim, a politização da arte possibilitaria uma ruptura nas relações fascistas de produção, já que o comunismo responde produzindo uma arte que, desde a sua construção, seria politizada e que, dessa maneira, desfaz a relação proprietário/proletário, porque ela seria vinculada com a mudança desde os meios de produção. Desse modo, uma politização que se difere da estetização política, pois essa se resume em uma produção técnica apenas para contentamento estético, suprimindo as massas de seu direito primordial: alterar as relações de produção.

Ainda sobre o fazer artístico, Benjamin também escreve uma conferência, “O autor como produtor” (1994), em que concebe uma teoria sobre esse fazer. Começa sua escrita questionando se um escritor literário tem liberdade para escrever sobre o que desejar. Após ouvir a opinião do público, Benjamin constata que o artista engajado politicamente seguirá uma tendência progressista, ele escolhe sobre o que escrever. Já o escritor burguês trabalha a serviço do interesse de certas classes, mesmo que não admita.

Essa discussão, apresentada na conferência benjaminiana, permanece um debate ainda bem atual. A arte literária contemporânea, para que seja, efetivamente, uma arte engajada, militante politicamente, precisa saber como conciliar qualidade artística com uma tendência política que não seja sinônimo de alienação e de tendência reacionária.

Em “O autor como produtor”, Benjamin expõe a assimilação de elementos do realismo crítico e da cultura proletária pela sociedade capitalista, transformando essa cultura em objeto privilegiado de usufruto da elite e em uma forma de distinção de classe. Enquanto isso, a cultura proletária buscava cumprir um papel revolucionário, em que o escritor se envolvia diretamente na produção, sempre como agente participativo da arte.

Notamos que em ambos os ensaios, “O autor como produtor” e “A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica”, existe um posicionamento do escritor em buscar reestruturar os modos de produção e de circulação da arte. Essas propostas combatem a “estetização da miséria” da Nova Objetividade²⁰, que, ao simular uma arte de esquerda, apenas mudava a temática das obras, porém permanecendo inalterados os processos de produção artística. A

²⁰ A Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*) foi uma vertente iniciada e desenvolvida na Alemanha a partir de 1923. Com o objetivo de reagir aos valores plásticos do expressionismo, volta-se para o realismo, procurando uma forma mais objetiva de interpretação da realidade social da época. Seu interesse positivista foi muito influenciado pelo clima cultural e pelo desenvolvimento econômico do pós-guerra. Com a queda da República de Weimar e o início da tomada de poder pelo partido nazista, a Nova Ordem teve fim, mas com influência em outras diversas escolas posteriores. Essa corrente influenciou a pintura, a escultura, a arquitetura, a fotografia, o cinema, a música e a literatura.

Nova Objetividade “[...] conseguiu, de fato, fazer até da miséria um objeto de prazer, captando-a e tratando-a de acordo com o perfeccionismo da época” (BENJAMIN, 2017. p. 95).

Notamos que A Nova Objetividade (nova realidade), ao fazer a representação realista, pelos novos meios, dessa nova realidade da modernização, permitia que a arte continuasse a estetizar as contradições da sociedade, tornando-se uma forma de estetização da política, das condições de miséria da sociedade. Isso, inclusive, é notado por Benjamin em sua conferência “O autor como produtor”.

Retomando o debate sobre a politização da arte, é interessante lembrar que, na década de 1930, o crítico brasileiro Mário Pedrosa profere uma conferência sobre o trabalho da gravurista alemã Kathe Kollwitz, realizada no ano de 1933, no Clube dos Artistas Modernos, em São Paulo, do antifacista Flávio de Carvalho. Nessa conferência, “As tendências sociais da arte e Kathe Kollwitz”, o crítico apresenta a produção artística a partir da luta de classes. Sobre a arte, Pedrosa afirma que

A arte não goza de imunidades especiais contra as taras da sociedade nem o seu pórtico param, sem transpô-lo, os prejuízos e as contingências mesquinhas ou trágicas do egoísmo de classe. Como qualquer outra manifestação social, é ela corroída interiormente pelo determinismo histórico da luta entre os diversos grupos sociais. Sendo o fenômeno estético uma atividade social como outra qualquer, está por isso mesmo situado pelo conjunto de todas as outras manifestações da sociedade, isto é, por uma determinada civilização (PEDROSA, 2015, p. 25).

Pedrosa, ao tentar definir o sentido social da arte, mostra que ela não se dá como instância à parte de seus contextos sociais. Ele destaca o empobrecimento da arte na sociedade capitalista, em que a experiência coletiva dela é afetada, neste mundo dividido pelas lutas entre burguesia e proletariado. Ele vê a função social da arte apenas alcançada por meio de seu caráter revolucionário.

Há no texto de Pedrosa uma preocupação de informar a dimensão da arte e da estética como parte de um processo para melhor se compreender o mundo orientado por um pensamento marxista. Conforme ele expõe, o processo artístico participa do processo histórico e, então, pode ser parte dele. Destarte, uma arte que não seja reflexo mecânico da sociedade, mas uma expressão artística que promovesse a transformação do momento vivido.

A conferência de Pedrosa, que, posteriormente, foi publicada no jornal *O homem livre*, traz discussões próximas à proposta por Benjamin acerca da politização da arte. Pedrosa,

também como Benjamin, enxergava, na Nova Objetividade, uma arte que não trouxe mudanças, visto que é uma arte de estetização da política.

No entanto, diferentemente de Benjamin, Pedrosa não analisa a expressão a partir do uso e da apropriação do meio técnico, mas a partir da relação entre o conteúdo das obras²¹ e a classe do artista. O crítico, ao se direcionar para o caráter revolucionário da arte, afirma que, “Em nossos dias, a arte só poderá ser restaurada na sua dignidade antiga e representar uma função social, embora com prejuízo de sua pureza estética, se se opuser aos valores admitidos” (PEDROSA, 2015, p. 35). Pedrosa defende que, para representar uma função social, a arte sofreria prejuízo estético. Acredita que ela precisa se opor aos valores atuais para restaurar a “sua dignidade antiga”. Não concordamos com essa “defesa” de politizar a arte de Pedrosa, pois, atualmente, inúmeras obras contemporâneas representam uma função social, politizam a arte (alargando o sentido da expressão de Benjamin) sem sofrerem perdas estéticas e mantendo sua “dignidade”.

Pedrosa, em seu texto sobre Kathe Kollwitz, evidencia o empenho da arte em dar voz ao proletariado, em ampliar a matéria social da arte. Ele insere sua produção artística em um contexto em que arte e política convergem. Defende que o proletariado, sendo uma classe transitória, precisa de uma arte que também seja transitória e utilitária. Apesar de essa ideia do crítico parecer entusiasmar, à primeira vista, os defensores da arte proletária, notamos que não há sentido histórico que a classe trabalhadora estabeleça uma arte ou mesmo uma cultura de classe. Isso porque, ainda que o proletariado precise, sim, como defende Benjamin, apropriar-se das formas de produção artística, que foram historicamente acumuladas, e, assim, buscar uma possível elevação cultural das massas, esse processo envolve um pensamento dialético sobre o mundo. Benjamin almeja uma potência revolucionária das técnicas de produção e reprodução das artes pela apropriação social delas pelo proletariado.

Ocorre um aspecto politizador e transformador nas obras de arte, quando essas contribuem para a emancipação dos excluídos da história. Desse modo, Benjamin pretende um novo alcance para a obra de arte, que passe a impulsionar atitudes sociais e políticas. Se

²¹ Essa postura de Pedrosa ao analisar a função da arte sofreu alterações. Ele se distanciou da ênfase no conteúdo da obra e da defesa de uma arte proletária, aproximando-se de uma análise estritamente formal do objeto artístico. Pedrosa acreditava na formação de uma sociedade nova em que a técnica deveria servir para a emancipação do homem e não para impulsos aniquiladores. A luta dele para difundir a arte de tendência construtiva no Brasil, com propostas baseadas tanto em inovações formais quanto em compromissos de renovação social do país, conseguiu estimular vários críticos e artistas do Brasil.

Benjamin faz essas formulações teóricas é porque percebeu que o aproveitamento das reproduções técnicas das artes e os usos que eram feitos delas pela sociedade de seu tempo podem ou não estar a serviço justo dessa sociedade.

Expandindo a discussão para a atualidade, podemos afirmar que a “politização da arte” nas escritas de Fuks, pela liberdade que a arte reserva ao escritor, permite que o mesmo faça militância política por meio dela. A arte proporciona o exercício de liberdade contra as forças conservadoras que temos identificado historicamente. Uma maneira de repensarmos o passado e, assim, refletirmos sobre a história, por intermédio da manifestação artística.

Como notamos, o pensamento contemporâneo vem abordando essa relação entre arte e política. Jacques Rancière revê, com uma visão diferente da de Benjamin, a relação entre estética e política, já que para o filósofo francês há, na política, sempre uma dimensão estética. A politização da arte, para ele, faz com que política e produção artística se atravessem e, assim, a arte usará da política para alcançar efetividade.

Em sua obra *A partilha do sensível* (2005), revê com um olhar distinto novas possíveis relações entre estética e política. Em entrevista fornecida à revista *Cult*, em 2010, “A associação entre arte e política”, Rancière é questionado sobre a vinculação entre política e estética e, se rejeita o pensamento de Benjamin a respeito dessa relação. Sobre isso, o filósofo francês responde:

Penso que a política tem sempre uma dimensão estética, o que é verdade também para o exercício das formas de poder. [...] A estética e a política são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos. Para mim, é um dado permanente. É diferente da ideia benjaminiana de que o exercício do poder teria se estetizado num momento específico. Benjamin é sensível às formas e manifestações do Terceiro Reich, mas é preciso dizer que o poder sempre funcionou com manifestações espetaculares, seja na Grécia clássica, seja nas monarquias modernas (RANCIÈRE, 2010, s/p).

Conforme observamos, Rancière, contrariando o pensamento benjaminiano, defende a estetização da política como algo positivo, como forma de poder. Um poder quenão “teria se estetizado num momento específico”. Segundo ele, arte e política estabelecem linhas de partilha. Sendo assim, acredita que é na divisão entre sujeitos e objetos que acontece a reelaboração da experiência do sensível. O artista, desse modo, seria aquele que possui condições de intervir na sensibilidade coletiva. No livro *A partilha do sensível*, defende o poder

político que a arte moderna tem sobre as demais práticas como, também, sobre os discursos históricos.

No terceiro capítulo, intitulado “Das artes mecânicas e da promoção estética dos anônimos”, o filósofo refere-se ao ensaio de Benjamin “A obra de arte na época de sua produtividade técnica”. Rancière questiona a ideia de Benjamin de que, a partir do início do século XX, com a ajuda das artes “mecânicas” (fotografia e cinema), as massas adquiriram visibilidade (RANCIÈRE, 2005, p. 45). Rancière, além de discordar dessa relação causa e efeito entre as artes mecânicas e a visibilidade das massas, refuta a noção de “artes mecânicas” ao criticar “[...] a dedução das propriedades estéticas e políticas de uma arte a partir de suas propriedades técnicas” (RANCIÈRE, 2005, p. 45). Além disso, mostrando pouca afinidade com o ensaio benjaminiano, é incisivo ao declarar que, em seu entender, é necessário “[...] que se tome as coisas ao inverso” (RANCIÈRE, 2005, p. 46).

Para Rancière, é necessário que o banal, o anônimo e, assim, as massas se tornem objetos da arte e da literatura para terem uma efetiva visibilidade. Ele acredita que só quando a arte registrar a vida ordinária é que ela entrará no mundo da arte, e não o inverso. Para o filósofo, a razão das histórias e a capacidade de se agir como agente da história caminham juntas, porque a política e a arte constroem ficções.

A estética e a política são inseparáveis para Rancière. Ele as vê como duas faces de um único fenômeno. Acredita que a estética deve ser pensada em sentido amplo, como uma forma de sensibilidade e percepção, definindo a maneira como os indivíduos constroem o mundo. A arte e a política para ele têm algo em comum: a missão de construir ficção. No entanto, essa ficção não seria apenas sinônimo de histórias inventadas, mas de uma construção entre realidade e aparência, em que “Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes e intensidade sensível” (RANCIÈRE, 2005, p. 59).

Já Benjamin defende que para uma obra ser política deve ter qualidade literária (BENJAMIN, 1994, p. 121). Um escritor consciente de suas condições para a produção de um texto ficcional não visa à “[...] fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção” (BENJAMIN, 1994, p. 131), dos modos de produzir arte. Isso revela um modo participativo de se produzir ficção.

É, desse modo, fundamental, percebermos que mesmo existindo diversas maneiras de se realizar a politização da arte, a de Benjamin tem a virtude de não ser conveniente com o fascismo, pois compreende a própria destruição das relações tradicionais de produção.

2.1 NARRATIVA AUTOFICCIONAL: O PACTO AMBÍGUO NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA

A produção literária contemporânea incorpora uma tendência perceptível na sociedade: a exposição exagerada do indivíduo e a exaltação do sujeito. Uma revelação da privacidade e uma predisposição a dar visibilidade ao que antes era privado. É perceptível o interesse do público por programas no estilo *reality-show*, como também o uso cada vez mais recorrente das redes sociais sendo utilizadas para exposições públicas, ou seja, o que antes era confidenciado como segredo a um diário íntimo, na contemporaneidade, é publicamente revelado, em “Uma sociedade na qual a mídia tem insistido na visibilidade do privado, na espetacularização da intimidade e na exploração da lógica da celebridade” (KLINGER, 2008, p. 13).

Essa exibição do eu, incentivada pela mídia que “tem insistido na visibilidade do privado”, traz reflexos para a arte literária, em romances que, não se destoando “de uma sociedade marcada pela exaltação do sujeito”, respondem a essa demanda com “ficções do eu”. Essa “espetacularização da intimidade” de que nos fala Klinger reporta-nos ao conceito de “valor de exposição”, criado por Walter Benjamin, sendo um terceiro termo além dos outros dois concebidos por Marx, “valor de uso” e “valor de troca”.

O “valor de exposição” foi uma expressão usada por Benjamin em seu ensaio, já citado anteriormente neste trabalho, “A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica”. Esse termo, que se refere a um tipo de relação do homem com a arte, mostra uma mudança no âmbito da estética, causada pela reprodução técnica, visto que, com a emergência da técnica, a obra de arte deixa de ter um “valor de culto” e passa a ter um “valor de exposição”. Isso significa que a arte se distancia da sacralização da imagem, de uma finalidade irreprodutível e eternizada, em que “O valor de culto [...] quase obriga a manter secretas as obras de arte [...]” (BENJAMIN, 1994, p. 173) e, destarte, torna-se um objeto com valor de exposição, ou seja, obras de arte mais acessíveis ao público, posto que “À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas” (BENJAMIN, 1994, p. 173) e, por isso, deixam de ser apenas cultuadas, para serem consumidas e reproduzidas.

A mudança observada por Benjamin do “valor de culto” para o “valor de exposição” é consequência da interferência da técnica na reprodução da arte e afeta o relacionamento dela com o homem. Dessa maneira, Giorgio Agamben (2007) resgata a expressão “valor de exposição”, de Benjamin, e afirma que “Nada poderia caracterizar melhor a nova condição dos

objetos e até mesmo do corpo humano na idade do capitalismo realizado do que esse conceito” (AGAMBEN, 2007, p. 77).

A expansão desse fenômeno de “valor de exposição” é a manifestação de uma era da extimidade, já que se expõe (prefixo EX) o que antes era considerado reservado (prefixo IN). Sobre isso, Eurídice Figueiredo (2022), em um dos capítulos de sua obra *A nebulosa do (auto)biográfico: vidas vividas, vidas escritas*, declara que

O termo extimidade²² (*extimité*) foi usado pelo psicanalista francês Serge Tisseron em *L'intimité sur exposée* (2001), numa reflexão sobre o reality show francês *Loft story*. Ele distinguia extimidade de exibicionismo [...]. Para ele, a extimidade – movimento que leva cada um a desvelar uma parte de sua vida íntima, tanto física quanto psíquica – sempre existiu, só que agora ela não só se exacerbou ultimamente como passou a ser reivindicada (FIGUEIREDO, 2022, p. 81).

A “extimidade”, que leva a essa busca pela exposição da intimidade, é um fenômeno contemporâneo notório também no Brasil, sendo que, nas últimas décadas, se acentuou a produção de narrativas que contemplam as escritas de si. O nome dessa prática “escrita de si” é encontrado no texto “A escrita de si” (2004), de Michel Foucault, em que o francês buscou, além de evidenciar os tipos e os objetivos dessas escritas de si antigas, demonstrar, por meio de

²² “O termo extimidade apareceu posteriormente no artigo “Clinique de La perversion”, no *Séminaire Livre XVI*, de Lacan. Embora o seminário tenha sido apresentado em 1969, só foi publicado em 2006. Na verdade, no texto de Lacan só aparece o adjetivo “extime”, o substantivo aparece na relação dos itens abordados (‘a extimidade do objeto’), lista provavelmente feita por Jacques-Alain Miller, o organizador do livro. O objeto a (ou o pequeno a), que designa a falta, a causa do desejo, ou ainda a queda (com a perda do paraíso), se situaria num lugar ‘extimo’, reunindo o íntimo à radical exterioridade (LACAN, 2006, p. 249). Nesse artigo Lacan trata das relações entre sadismo e masoquismo, exibicionismo e voyeurismo, ou seja, um não existe sem o outro” (FIGUEIREDO, 2022, p. 81).

“François Jullien (2013) utiliza extimo para refletir sobre a relação sexual em que desejo e violência estão presentes, como exemplo literário ele cita a *Histoire d’O de Pauline Réage*, em que a mulher é continuamente violentada pelo homem amado; já na pintura, ele menciona o quadro *L’origine Du monde*, de Courbet, que retrata de modo muito realista o sexo feminino; a tela, que pertenceu a Lacan, hoje se encontra no Musée d’Orsay” (FIGUEIREDO, 2022, p. 81).

Colonna também usa o termo “extimité” (ex-timidade em oposição à intimidade) para indicar essa tendência da sociedade atual à superexposição da vida privada para o domínio público. O teórico acredita que a verdadeira novidade da autoficção contemporânea é “a supervalorização cultural”, que ele atribui à “extimidade dos últimos anos do século XX. Onda de desvelamento da intimidade” (COLONNA, 2014, p. 52).

Philippe Vilain (2005) também fala de “extimidade”, ou seja, o que deveria permanecer reservado é exposto (FIGUEIREDO, 2010, p. 99).

Paula Sibila (2016), em sua obra *O show do Eu: a intimidade como espetáculo*, também aborda o fenômeno da “extimidade”. Para a autora, o conceito da palavra recai na relação entre intimidade e exterioridade, que ao mesclar-se tem-se “extimidade”, que para Sibila consiste em “uma entidade para cuja configuração foi necessário deslocar o eixo das subjetividades: do magma causal da interioridade psicológica para a capacidade de produzir efeitos no olhar alheio” (SIBILA, 2016, p.163).

estudos, como elas datam de muitos séculos, em relação ao nosso, visto que corresponde a uma das tradições mais antigas da Antiguidade greco-romana.

Esse tipo de escrita é denominado também como “escrita do eu”, todavia, alguns críticos optam por não utilizar esse termo, julgando uma possível associação negativa entre o mito de Narciso²³ e o teor egocêntrico de algumas obras literárias (FAEDRICH, 2014, p. 111). Dessa forma, preferem o uso do termo “escrita de si”.

Tal vinculação entre esse tipo de escrita e o mito de Narciso é característica dessa sociedade que ostenta a exposição do eu e, destarte, pode revelar um exibicionismo exacerbado, em que o espetáculo “[...] é a afirmação da aparência e a afirmação de toda vida humana – isto é, social – como simples aparência” (DEBORD, 1997, p. 16). Essa tendência narcisista é intensa, não apenas no Brasil, visto que é uma tendência global, o que incentivou o escritor Philippe Vilain a escrever, em 2005, *Défense de Narcisse (Defesa de Narciso)*.

Segundo Faedrich, poderíamos ainda relacionar o mito de Narciso à literatura de introspecção, autocompreensão e reflexão, como uma maneira de ocultar alguns pavores como a solidão, a morte e o medo. Seria, assim, uma escrita de busca pela identidade, pelo sentido da vida, em que a arte realizaria uma procura constante para tentar entender a si mesmo e as inquietações do mundo.

O historiador Christopher Lasch (1990) também observa que há, na cultura contemporânea, traços narcisistas que são consequências de uma sociedade que busca a realização da individualidade, comportamento definido por Lasch como “eu mínimo”, um “eu” que, devido a sua insegurança, volta-se para si próprio, semelhante a Narciso. Assim, Larch também faz um analogismo entre o mito de Narciso e o sujeito pós-moderno. Um sujeito que se refugia no seu “eu”, o que para esse escritor “[...] passa a ser um exercício de sobrevivência” (LASCH, 1990, p. 9).

Desse modo, a narrativa narcisista, essa escrita do eu, manifesta-se como uma urgência dessa sociedade contemporânea que nutre seu anseio individual, também por meio da escrita,

²³ Narciso é um personagem da mitologia grega, filho do deus do rio Cefiso e da ninfa Liríope. Ele nasceu em uma região da Grécia Antiga, conhecida como Beócia. Dessa forma, o mito de Narciso refere-se a um conto da mitologia grega, no qual Narciso é um jovem caçador que tem admiração excessiva por si próprio e, após desprezar inúmeras pretendentes, acabou se apaixonando pelo seu próprio reflexo. Ele é considerado pelos gregos um forte símbolo da vaidade.

O mito de Narciso é bastante citado nas áreas de psicologia, filosofia, letras, artes, literatura, entre outros contextos. Essa lenda ainda se mantém atual, referindo-se aos Narcisos da contemporaneidade, aos sujeitos que não se cansam de admirar sua própria imagem, não apenas nos espelhos, mas, também, em postagens nas redes sociais e em algumas escritas de si, voltadas para a exibição do eu.

com produções que buscam a exposição de si. Logo, “Se por um lado o estruturalismo ‘matou o sujeito’, hoje o sujeito está reinserido no cerne do debate epistêmico. Ou ainda, podemos dizer que, no século XX, ele volta como personagem literária [...]” (FAEDRICH, 2014, p. 51).

No entanto, Faedrich observa que essa “volta como personagem literária” do sujeito faz com que esse “eu” retorne para a escrita não apenas como revelador “[...] de uma superficialidade narcisista” (FAEDRICH, 2014, p. 111), visto que existem mesmo nessa sociedade marcada pelo narcisismo, obras que contemplam as escritas do eu, porém, por meio de uma literatura de “[...] elaboração ativa, que leva à inquietude da busca de si mesmo e ao além da superfície e da aparência. Essa tentativa é um exercício sisífico²⁴, não é uma autocontemplação passiva [...]” (FAEDRICH, 2014, p. 111). É uma narrativa ativa, ou seja, que revela a arte literária não apenas como sinônimo de exibição, de uma subjetividade artificialmente construída, mas também como obras de responsabilidade ética que, partindo de elementos do eu (biográficos), vinculam-se a causas coletivas, como, por exemplo, a eventos históricos. Uma narração de transmissão necessária, que se assemelha à tarefa repetitiva do mito de Sísifo.

Dessa maneira, as escritas de si, segundo Faedrich, estão entre Narciso e Sísifo, por isso “[...] podemos falar não apenas no mito de Narciso como representante dessa literatura centrada no eu [...], mas também no mito do Sísifo, que mostra a relação conflitante com o ato criativo e com o material de escrita advindo da experiência pessoal” (FAEDRICH, 2014, p. 98).

Outra estudiosa das escritas do eu, Klinger, também corrobora a ideia de que as narrativas contemporâneas, mesmo nessa cultura midiática, não se resumem a escritas apenas narcisistas. Klinger observa que “[...] o mais interessante da boa narrativa contemporânea é que ela não é apenas um reflexo da cultura midiática, mas se situa também no contexto discursivo

²⁴ A expressão refere-se ao mito de Sísifo. Este é um personagem da mitologia grega considerado o mais inteligente e esperto dos mortais. Contudo, por ter desafiado e enganado os deuses, foi castigado terrivelmente, tendo que, por toda a eternidade, rolar uma grande pedra montanha acima.

No século XX, pelo filósofo Albert Camus, do movimento conhecido como ‘existencialismo’, retornou à história do mito de Sísifo para representar a inadequação do ser humano em um mundo sufocante e absurdo, condição denominada por ele de ‘A revolta da metafísica’. Camus faz uma analogia entre a vida humana e o mito de Sísifo: a repetição da rotina diária determinada por instâncias como o sistema capitalista de produção e a religião.

Ainda que não interpretemos o mito de forma exagerada como Camus, essa analogia entre esse mito e a autoficção serve para indicar que, caso sigamos as ideologias dominantes, seremos punidos com a mesmice diária.

No entanto, Faedrich (2014) compara a autoficção ao mito de Sísifo, porém, não de maneira negativa como Camus, visto que ela o faz de maneira positiva, em oposição à escrita narcisista. Faedrich quando chama a escrita autoficcional de um “exercício sisífico”, quer indicar que a mesma deve ser uma narrativa reiterada, uma “tarefa repetitiva”, dada a sua importância ética na rememoração de fatos históricos de causa coletiva, na luta contra o esquecimento, logo, de transmissão necessária.

da crítica filosófica do sujeito que se produziu ao longo do século XX” (KLINGER, 2008, p. 14).

Essa “boa narrativa contemporânea”, de que Klinger nos fala, diferencia-se de narrativas umbiguistas que são “apenas um reflexo da cultura midiática”. Elas vão além do egocentrismo, pois são textos em que o individual se manifesta engajado em causas coletivas, a partir de uma visibilidade de si construída criticamente. Assim, as obras da literatura contemporânea, com essas características, são escritas do eu que se afastam de uma narrativa narcisista, dado que passam a ser “[...] um exercício de refletir, no sentido de pensar sobre, ultrapassando o reflexo das águas e o dos espelhos, num movimento de mergulho em si mesmo através da escrita literária” (FAEDRICH, 2014, p. 111).

O escritor Fuks, em entrevista ao jornalista André de Oliveira, do *El País*, ao falar sobre as escritas do eu, nas produções atuais, revela que “Uma nova tentativa de aproximação ao outro pode se dar a partir de um discurso muito próprio, a partir de uma experiência pessoal”. No entanto, essa escrita não precisa “[...] ser necessariamente narcisista [...] Pode ser [...] de aproximação ao outro, mas que respeite o meu olhar, a minha voz e minha compreensão de mundo” (FUKS, 2017d, s/p).

O autor de *A resistência*, por meio de suas obras, representa esse tipo de escrita “de aproximação ao outro”, com narrativas preocupadas com a estética e a questão ética para apresentar episódios históricos por meio de um impulso de produção literária em que o individual se cruza com o coletivo. Essa constatação vai ao encontro de nossa discussão anterior, ao apresentar faces distintas para as escritas de si da contemporaneidade, dado que essas produções ora são marcadas pela necessidade de expor a si mesmo, ora mostram um eu que não busca ser o centro, mas, sim, fazer com que seu íntimo se misture com o íntimo dos outros, quiçá com a história coletiva, de muitos outros.

A resistência, por meio de uma escrita não linear, fragmentada, entrelaça memória e ficção para narrar episódios da vida familiar, centrados na figura do irmão adotivo do narrador, que irão reverberar na (re)constituição de uma história coletiva: das ditaduras na Argentina e no Brasil, conforme declara o próprio autor em entrevista a Isabella de Andrade do *Correio Brasiliense* (2017):

[...] 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 (FUKS, 2017b, s/p).

A obra de Fuks, mesmo narrada em primeira pessoa, visto que trata “de assuntos tão íntimos, tão pessoais”, não se configura em um romance imerso no sintoma narcisista, pois relata tanto a história de si, quanto a história de outros (coletiva), contada pela perspectiva do protagonista que, inclusive, em alguns momentos do romance, deixa os personagens “falarem”, tendo suas vozes “emitidas” pelo narrador, esse duplo ficcional do autor. “A contemporaneidade assiste, assim, ao surgimento de novos tipos de escritas de si, descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem ‘eu’ sem que se saiba exatamente qual instância enunciativa ele corresponde” (FIGUEIREDO, 2010, p. 91).

Entre essas escritas de que nos fala Figueiredo, enquadra-se *A resistência*, romance em que Fuks, que tem privilegiado a autoficção como estratégia narrativa, usa desse engenhoso dispositivo literário, para apresentar fatos da realidade por meio da linguagem ficcional, pois, conforme o autor afirma na entrevista citada, sua obra “é uma narrativa de autoficção”, visto que “não retrata de maneira literal a experiência vivida: há ficção, na medida em que há construção estética, [...]”.

É desse paradoxo de “verdades” mostradas ficcionalmente que se constrói o romance como uma autêntica (re)construção do passado ressignificado pelo presente rememorado. Logo, em uma escrita autoficcional, como *A resistência*, o texto é aberto, ambíguo. Assim, não há busca por uma palavra final, porque “Quanto ao mundo real, o romance pode tanto pintá-lo de maneira fiel como pode deformá-lo, falseando as proporções e as cores” (FIGUEIREDO, 2013, p. 127).

Ao dar “proporções” e “cores” à realidade revisitada pela memória do narrador, *A resistência* “pinta” esse real. Assim, propositalmente, a narrativa altera alguns fatos apresentados, como no exemplo a seguir, em uma suposta análise da obra pela mãe de Sebastián:

[...] é evidente seu compromisso com a sinceridade, um compromisso que eu não termino de decifrar. 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, p. 135, grifo nosso).

Mesmo sendo evidente a relação que o texto autoficcional tem com a realidade, essa reprodução do real não ocorre de maneira exata. Até porque, o real é inabarcável. Dessa forma, no texto autoficcional, o real é recriado pelo escritor que tem a liberdade de cometer “desvios” ficcionais, como a mãe do narrador observa. Uma observação que, na verdade, é feita simulando a voz da mãe, mas “dita” pelas palavras do narrador, uma vez que esse tem consciência de que em sua escrita é comum “que nem tudo respondesse ao real”, que é impossível, inclusive, distinguir com exatidão, no romance, o que é fato e o que é invenção, pois a marca da autoficção é a desconfiança, a indecibilidade.

Para Nascimento (2017), “Toda ficção mantém relações com o real; a diferença é que a autoficção o faz de modo explícito, [...] É esse hibridismo da autoficção que fascina, seu caráter indecível [...]” (NASCIMENTO, 2017, p. 616). Essa narrativa da contemporaneidade transita entre realidade e ficção, em uma produção híbrida, que vai além da mera descrição de dados empíricos, visto que estabelece, por meio de uma linguagem artística ambígua, vínculos e influências, porque

Tal é a dimensão ensaística da autoficção: as tentativas de realizar a passagem da vida à obra, não por esteticismo, mas para fazer re-verter a matéria-prima de volta à própria vida. Isso não se dá por uma metafísica da transgressão, mas sim pela passagem necessária entre as esferas da vida e da arte, como vasos intercomunicantes, e não mais como compartimentos estanques (NASCIMENTO, 2010, p. 69).

Como Nascimento aborda, a autoficção, ao “realizar a passagem da vida à obra”, não realiza essa produção ensaística “por uma metafísica da transgressão”, como se o texto autoficcional refletisse, de forma automática, a vida. Não há como separar, nesse tipo de produção, vida e arte como em “compartimentos estanques”, posto que é por meio das estratégias de desnudamento e ocultamento das “esferas da vida e da arte” que o texto narra a si e aos outros, em linhas híbridas, “como vasos intercomunicantes”.

É exatamente essa escrita ambígua, que entrelaça realidade/imaginação, que encontramos na autoficção de *A resistência*, um romance que absorve elementos empíricos voltados para a narração de um “eu” que se projeta no coletivo. Uma escrita de si, em consonância com um compromisso ético, visto que suas memórias revisitadas não dizem respeito a um “eu” narcisista, mas a um eu que se distende ao outro, à coletividade.

Dessa maneira, na obra de Fuks, mediante uma escrita repleta de dualidades, o narrador opta por ressignificar a realidade de alguns acontecimentos relatados, ao inflá-los de invenção. Por meio dessa autoficcionalidade, que atravessa o romance, o narrador, em vários momentos, para reforçar esse caráter dúbio do texto, faz sobressair uma voz que simula ser do “autor”. Essa voz, além de narrar as memórias, expõe uma análise da escritura do texto para justificar suas estratégias de alteração do real. A obra assim, por meio do procedimento metaficcional, enfatiza a ambiguidade entre real/ficcional, entre autor/narrador, característica da autoficção.

Sobre a metaficção, Zênia de Faria declara que “[...] 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 [...]” (FARIA, 2012, p. 238). Portanto, esse recurso tão explícito em *A resistência*, possibilitará uma leitura ainda mais profunda em Fuks, devido à amplitude teórica decorrente da metaficção, em que o narrador refletirá acerca da constituição do romance.

O narrador de *A resistência*, ao travar um diálogo com o leitor sobre seu fazer literário, pelo uso da metalinguagem, evidencia ainda mais sua “voz” dentro do texto, ao incluir nele “um comentário sobre sua própria narrativa”. A “voz” do narrador, como parte de suas memórias, o interliga ainda mais aos leitores, por meio dessas reflexões metalinguísticas, ou seja, os “comentários” do narrador para o leitor.

A metaficção é recorrente em várias passagens de *A resistência*, em que, paralelamente à história rememorada, narra-se a história da própria escritura do texto, como podemos observar nos seguintes trechos da obra:

[...] sei bem que nenhum livro jamais poderá contemplar ser humano nenhum, jamais constituirá em papel e tinta sua existência feita de sangue e de carne. Mas o que digo aqui é algo mais grave, não é um formalismo literário: falei do temor de perder meu irmão e sinto que o perco a cada frase (FUKS, 2015, p. 23).

Não posso fazer desse menino, do menino e do homem que ele é hoje, um personagem frágil. Não posso lhe atribuir uma dor qualquer, insensata, que o reduza a uma sensibilidade excessiva passível de piedade, que o submeta à comoção fácil. E não posso, sobretudo, fazer do meu irmão um sujeito mudo, desprovido de recursos para se defender, para se confessar – ou para quando a situação assim o convoque. Por que não consigo lhe passar a palavra, lhe imputar nesta ficção qualquer mínima frase? Estarei com este livro tratando de lhe roubar a vida, de lhe roubar a imagem e de lhe roubar também, furtos menores, o silêncio e a voz? (FUKS, 2015, p. 24-25).

Meu pai nunca me quis, nunca quis ter nenhum de seus filhos. Digo isso e antecipo que algum leitor se sensibiliza, que outro crê entender algo sobre

mim ou sobre estas pretensas confissões, que um terceiro que nos conhece ri do desatino (FUKS, 2015, p. 41).

Não sei por que não calo nestas páginas o que calei naquele dia. Acho que estaríamos certos na ocasião, acho que estou errado agora (FUKS, 2015, p. 74).

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 de forjar sentidos que a vida se recusa a dar. Nem com esse duplo artifício alcanço o que pensava desejar. [...] Queria tratar do presente, desta perda sensível de contato, desta distância que surgiu entre nós, e em vez disso me alongo nos meandros do passado, de um passado possível onde me distancio e me perco cada vez mais (FUKS, 2015, p. 95).

Não sei bem a quem escrevo [...] talvez o erro seja este livro, criado para um destinatário inexistente. Volto à imagem do meu ímpeto: queria, creio, que o livro fosse para ele, que em suas páginas falassem o que tantas vezes calei, que nele se redimissem tantos dos nossos silêncios. [...] Com este livro não serei capaz de tirá-lo do quarto – e como poderia, se para escrevê-lo eu mesmo me encerrei? [...] Agora paraliso diante das letras e não sei quais escolher (FUKS, 2015, p. 96).

Com o uso desse mecanismo, o narrador simula, como observamos, não recordar com precisão suas lembranças, necessitando recorrer à invenção. A metaficção também é utilizada como estratégia do narrador para ora “confidenciar” suas dúvidas: “Não sei por que não calo nestas páginas o que calei naquele dia. Acho que estaríamos certos na ocasião, acho que estou errado agora” (FUKS, 2015, p. 74). / “Uma brincadeira não sei se recupero intacta de algum recôndito da memória ou se invento agora [...] Vejo ou invento meu irmão a nos convocar calado [...]” (FUKS, 2015, p. 26), ora “justificar” ao leitor suas escolhas, na construção de seu fazer literário: “Essa história poderia ser muito diferente se dela eu me lembrasse” (FUKS, 2015, p. 21).

Notamos que a autoficção abarca uma narrativa que permite ao escritor representar o real na literatura em um exercício constante de questionamento e reflexão da escritura da obra. Uma narrativa que, ao assumir a mescla entre fato e ficção, enriquece as possibilidades de uma produção literária dupla em cada linha. Então, para reforçar essa dualidade do texto e dar um “efeito” de veracidade ao romance, pelo recurso da metaficção, a obra conta duas histórias: a do narrado (dos acontecimentos) e a da narração (da construção da narrativa). A autoficção vai, desse modo, rememorando a história, porém não apenas como mera recapitulação. Os fatos do passado são ficcionalizados, refletidos e atualizados para o presente, em conexão com o leitor,

por meio de uma escrita atual e híbrida. Conforme Faedrich (2014, p. 22, grifo nosso): “A autoficção **não** é um relato retrospectivo como a autobiografia pretende ser. Pelo contrário, ela é a escrita do **tempo presente**, que engaja diretamente o leitor nas obsessões históricas do autor”.

A declaração de Faedrich sobre a autoficção remete-nos à obra de Fuks: um relato que não pretende ser lido como autobiografia, uma escrita do tempo presente (mesmo pautado nas memórias do passado) e que busca engajar o leitor “nas obsessões históricas do autor”, em forma de um texto autoficcional. Uma narrativa que, com seu discurso híbrido, afigura-se ferramenta de militância literária.

Como observamos, há na literatura brasileira contemporânea, uma significativa presença de textos que representam as “escritas de si”. Muitas dessas narrativas recorrem à autoficção como dispositivo para suas produções, a exemplo de *A resistência, corpus* desta pesquisa. Sendo assim, mesmo com toda a discussão até aqui apresentada sobre essa escrita de ficcionalização do eu, quando ouvimos o termo autoficção, algumas indagações podem surgir, como: quando e quem criou o neologismo autoficção? Quais suas semelhanças/diferenças com a autobiografia? Qual o pacto travado na escrita autoficcional? Há sempre coincidência onomástica entre autor/narrador na autoficção?

Para responder a esses e a outros questionamentos, faremos um breve histórico sobre a autoficção, atrelado à análise de *A resistência*, para perceber como o discurso híbrido do romance de Fuks contribui para que sua autoficção revele-se ferramenta de militância literária.

Nos anos de 1960, a figura do autor, como detentor do sentido do texto, passou a ser problematizada. Foi renegada por Barthes, a fim de concentrar-se na primazia do texto. Dentro dessa conjuntura, as produções que se realizavam em uma linha tênue, entre empírico e ficção, não eram consideradas como literatura pelos formalistas russos e pelos estruturalistas.

Nesse contexto, o retorno do interesse pela figura do autor volta a ganhar notabilidade, principalmente, a partir das pesquisas de Philippe Lejeune (1975), que se sentiu intencionado a investigar as autobiografias, ao incomodar-se com a falta de notoriedade atribuída ao texto autobiográfico, que tinha seu valor artístico negado. Essa desvalorização da autobiografia impulsionou Lejeune a intentar legitimar o gênero, ainda suprimido do cânone. Predisposto a firmar diferenças entre autobiografia, biografia e romance, em 1975, Lejeune publica *O pacto biográfico*, em que afirmava alcançar essa distinção.

Ao estudar sobre as autobiografias, Lejeune propôs um caminho de compreensão pautado na ideia de pacto referencial entre autor e leitor, sendo o registro da assinatura como

uma marca para assegurar a relação entre narrador e autor empírico. Baseando-se nesse imperativo do pacto autobiográfico, Lejeune faz uma revisão desse percurso em *Le Pacte autobiographique, vingt-cinq ans après (O Pacto autobiográfico, vinte e cinco anos depois)*, em 2001, onde ratifica a necessidade de o texto autobiográfico se inscrever em um “pacto de verdade” com o leitor.

Ainda na perspectiva de Lejeune, para que esse pacto se realize, o texto deve ser em prosa, a narração deve ser a história pessoal de um narrador autodiegético (que narra a partir dos fatos de sua memória) e, ainda, deve existir uma identidade onomástica entre autor, narrador, personagem, ou seja, um tipo de contrato em que o autor assegura a veracidade de seu relato, pois para ele “O que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. [...] Se eu escrever a história da minha vida sem dizer meu nome, como meu leitor saberá que sou eu?” (LEJEUNE, 2014, p. 39).

Lejeune defende o compromisso nominal, o não anonimato do autor, sob o ponto de vista do leitor. Além da relação identitária travada pelo pacto da escrita autobiográfica, em que o nome do autor e o do narrador fossem o mesmo, Lejeune também afirmou desconhecer a existência de um romance em que ocorresse a relação identitária entre autor/personagem. Essa constatação do ensaísta francês incitou Serge Doubrovsky a tentar provar a viabilidade de autor e personagem de uma obra ficcional compartilharem do mesmo nome e, conseqüentemente, a desenvolver o conceito do neologismo autoficção como resposta às definições realizadas por Lejeune.

Então, em 1977, Doubrovsky publica a sua obra *Fils* como autoficção, que deve ser lida como romance, já que não há uma reprodução fiel da vida do autor, mas uma recriação por meio da mescla de ficção com biografia. Sendo assim, mesmo que a obra tenha como matéria-prima fatos da vida do autor, ela é narrada por meio da ficcionalização de suas vivências. Trata-se, assim, nas palavras de Doubrovsky, de uma produção literária em que “[...] a matéria é inteiramente autobiográfica, a maneira inteiramente ficcional” (DOUBROVSKY apud FAEDRICH, 2014, p. 26). Desse modo, para Doubrovsky, a autoficção permite ao autor resgatar fatos da memória, tornando-se um personagem de seu texto, com liberdade para projetar o seu “eu” ao ficcionalizar suas vivências.

Enfim, para o escritor francês, a autoficção deve ser lida como romance e não como uma recapitulação histórica, conforme declarou o “pai da autoficção” em entrevista concedida a Philippe Vilain (2005). Além disso, Doubrovsky acredita que deve existir a coincidência onomástica entre personagem e autor (VILAIN, 2005, p. 205). Para ele, considerado o criador

do termo “autoficção”, por tê-lo usado na quarta capa de seu livro *Fils* (1977), esse neologismo pode assim ser definido:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura da linguagem, fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar (DOUBROVSKY, 1977, p. 10).

Assim é descrita a autoficção em *Fils*, como ficção, “escrita de antes ou de depois da literatura”. A obra, que trouxe a primeira definição do termo²⁵, teve como propósito exemplificar, na prática, por meio do próprio romance de Doubrovsky, que a autoficção, para esse escritor é a escrita que “[...] abole a estrutura narrativa linear, rompe com a sintaxe clássica, substituindo-a por um encadeamento de palavras por consonância, assonância ou dissonância;” (DOUBROVSKY, 2011, p. 26).

A criação de Doubrovsky teve o reconhecimento e a resposta de Lejeune, em *O pacto autobiográfico(bis)*, em que admite:

Esse quadro teve a sorte de cair nas mãos e inspirar um romancista (que também é professor universitário), Serge Doubrovsky, que decidiu preencher uma das casas vazias, combinando o pacto romanesco e o emprego do próprio nome. Seu romance *Fils* (1977) se apresenta como uma ‘autoficção’ que, por sua vez, me inspirou (LEJEUNE, 2014, p. 59).

No entanto, Nascimento alerta-nos que

²⁵ “As controvérsias envolvendo a autoficção remontam, convém lembrar, à própria paternidade do termo, [...]. Ao estampar a quarta capa do livro *Fils*, de Serge Doubrovsky, publicado em 1977, a palavra autoficção emerge como protagonista de uma posterior disputa pelo seu batismo. Em 1998, na revista *Pages des libraires*, um artigo de Marc Weitzmann reivindicava a patente do termo para Jerzy Kosinski, que em 1965 havia publicado um romance, *L’oiseau bariolé (O pássaro pintado)*, sobre as agruras de uma criança judia nas estradas da Polônia durante a Shoah. A narrativa, considerada num primeiro momento como um testemunho real, teve sua credibilidade abalada quando se descobriu que se tratava de um texto imaginado, apenas parcialmente baseado em fatos reais. Em “Notes of the author on The painted bird”, Kosinski fornece explicações sobre a obra utilizando a expressão não-ficção para nomeá-la. A expressão, como explica Philippe Vilain, apesar de parecer ao autor insuficiente, condensa traços que a aproximam daquilo que seria chamado de autoficção por Doubrovsky (VILAIN, 2005, p. 174). Todavia, ao contrário do que imaginava Weitzmann, é somente em 1986, e não em 1965, que Kosinski emprega, pela primeira vez, o designativo autoficção” (TREFZGER, 2013, s/p). Desse modo, Doubrovsky é considerado o “pai” do termo autoficção.

Doubrovsky provocou um abalo no existente e consagrado. Como ele próprio veio a descobrir, não foi a decisão consciente de nomear o que propunha na quarta capa de seu livro *Fils* que gerou o termo autoficção; como pesquisas de crítica genética comprovaram, isso ocorreu na própria invenção do livro. A palavra já se inscrevia nos originais do romance autoficcional, que somavam cerca de três mil páginas, reduzidas para seiscentas na versão publicada. A ficção e não a consciência autoral a respeito da obra foi que engendrou a autoficção (NASCIMENTO, 2010, p. 64).

Desde os manuscritos de *Fils*, livro que antes se chamaria *Le Monstre*, ou ainda, *Monsieur Cas*, o escritor já havia escrito na folha 1637 a seguinte afirmação: “[...] minha autobiografia/será minha AUTO-FICÇÃO” (DOUBROVSKY apud GRELL, 2007, p. 46). Sobre a escrita do termo – AUTO-FICÇÃO, Doubrovsky informa que “[...] será, na datilografia, inscrito com um traço para, justamente, evitar o amálgama ainda teoricamente inconcebível entre autobiografia e autoficção” (GRELL, 2007, p. 39).

Para a pesquisadora Isabelle Grell, especialista em crítica genética, e sua equipe, que fizeram a descoberta, após se dedicarem à leitura dos manuscritos de *Fils*, fornecidos pelo próprio autor, em “*Pourquoi Serge Doubrovsky n’a pu éviter le terme d’autofiction*” (2007), o ponto primordial foi que o manuscrito data de 1970, ou seja, cinco anos antes da publicação de *O pacto autobiográfico* de Lejeune, o que comprova que “A ficção e não a consciência autoral a respeito da obra foi que engendrou a autoficção” (NASCIMENTO, 2010, p. 64).

Inclusive, Doubrovsky mostrou-se surpreso com a descoberta de Grell e, sobre isso, declarou que “A verdade, eu a aprendi gradualmente graças ao trabalho de Isabelle Grell e de seus colegas que se entregaram à encenca de tentar reconstruir o texto original de *Fils*, chamado *Le Monstre*, e que compreendia mais de 2900 folhas [...]” (DOUBROVSKY, 2014, p. 55).

Desde a invenção do termo autoficção, que agora verificamos ter sido engendrada a partir da ficção, desde 1970, por Serge Doubrovsky, essa estratégia de unir autobiografia e ficção, em narrativas contemporâneas, vem se consolidando e se tornando cada vez mais popular nas mais diversas literaturas. No entanto, o termo ainda parece nebuloso. Na França, por exemplo, os estudos literários sobre essa produção avançam e regridem, sem uma definição clara dos limites com a autobiografia e não há ainda um consenso teórico a respeito

(HIDALGO, 2013, p. 219). No Brasil, a autoficção²⁶ influencia a produção e a recepção de textos, mas a discussão teórica sobre o termo ocorre semelhante ao processo francês.

A autoficção, como ficcionalização de fatos e acontecimentos reais, desde 2010 já constava dos dicionários de língua francesa *Larousse* e *Robert*, todavia com acepções contraditórias. Sendo que, atualmente, conforme Doubrovsky, o termo é usado de forma indiscriminada, como uma palavra que estivesse na moda. Sobre isso, Gasparini refere-se como “efeito de moda” e “deriva semântica” (GAPARINI, 2004, p. 310). Em 2013, o neologismo passa a ser incluído na edição nova do Dicionário *Houaiss* e, “Uma vez incorporada, popularizada e divulgada na mídia, passará à etapa seguinte: banalizada” (HIDALGO, 2013, p. 219). Hidalgo afirma, ainda, sobre a autoficção: “Flutuante entre a prática criativa dos autores e o olhar científico dos teóricos, entre a leitura referencial e a leitura ficcional [...] a complexidade do neologismo não permite uma unanimidade” (HIDALGO, 2013, p. 219).

Esse impasse sobre o neologismo, remete-nos ao próprio Doubrovsky ao declarar que “[...] a autobiografia não é nem mais verdadeira, nem menos fictícia que a autoficção. E por sua vez, a autoficção é finalmente a forma contemporânea da autobiografia” (DOUBROVSKY, 2011, p. 25). É importante, assim, considerarmos que as primeiras definições de autoficção sofreram, ao longo dos anos, atualizações. Nesse sentido, a autobiografia comparada por Doubrovsky como “nem mais verdadeira, nem menos fictícia que a autoficção”, segundo Patrick Saveau (1999), mostra mais uma, entre tantas, definições para a escrita autoficcional, dado que “[...] ficção **não é tomada no sentido de se inventar, mas no sentido de modelar, de dar uma forma**” (SAVEAU, 1999, p. 148, grifo nosso). O próprio crítico francês corrobora essa afirmação de Saveau, ao declarar que

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

²⁶ Em seu texto, “Autoficção como dispositivo: Alterficções” (2017), Nascimento cita alguns importantes nomes no debate sobre a autoficção, ao afirmar que

“No espaço francófono, têm-se destacado no debate sobre autoficção os seguintes especialistas, sendo alguns deles também escritores, como o próprio Doubrovsky: Philippe Gasparini, Isabelle Grell, Régine Robin, Jean-Louis Jeanelle, Philippe Forest, Vincent Colonna, Philippe Vilain e o próprio Philippe Lejeune. Curiosamente, no Brasil a discussão teórica e crítica mais especializada tem sido conduzida por mulheres: Eurídice Figueiredo, Anna Faedrich, Luciana Hidalgo, Jovita Noronha, Evelina Hoisel, Luciene Azevedo e Fabíola Padilha. A argentina radicada no Brasil Diana Klinger também deu uma grande contribuição para o debate. [...] Até onde se saiba, o autor destas linhas [Nascimento] é um dos poucos teóricos do sexo masculino a abordar o assunto cá entre nós. [...] No Brasil, há nomes que aparecem com alguma regularidade nas listas midiáticas ou universitárias de autoficção, como os de Cristóvão Tezza, Ricardo Lísias, Santiago Nazarian, Tatiana Salém Levy, José Castelo, João Gilberto Noll, Silviano Santiago, Marcelo Mirisola, Michel Laub, Jacques Fux, Gustavo Bernardo e Clara Averbuck, dentre outros” (NASCIMENTO, 2017, p. 616).

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, grifos nossos).

Doubrovsky (2011), quando compara a autobiografia à autoficção, o “nem menos fictícia” refere-se à ficcionalização da forma, “no sentido de modelar”, não no de imaginação/invenção, dado que percebe a autoficção como matéria autobiográfica, porém que “[...] abole a estrutura narrativa linear, rompe com a sintaxe clássica. [...]. A escrita tenta traduzir a fragmentação, a quebra do eu, a impossibilidade de encontrá-lo numa bela unidade harmoniosa” (DOUBROVSKY, 2011, p. 26). A ficção concebida por ele restringe-se ao contexto contemporâneo e, assim, seria “[...] uma variante ‘pós-moderna’ da autobiografia, [...] reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória” (VILAIN, 2005, p. 212). Uma autoficção que, ao narrar os fatos, faz sua reformulação por meio de artifícios (VILAIN, 2005, p. 216).

Vincent Colonna, indo de encontro à definição de autoficção de Doubrovsky, argumenta que o texto autoficcional consiste em uma espécie de fabulação de si, em que o autor, mesmo mantendo seu próprio nome, criaria um enredo ficcional. Uma prática que, segundo Colonna, não seria referente apenas à contemporaneidade, mas remontaria à Antiguidade. Em razão disso, Colonna, ao estudar a obra *Histórias verdadeiras*, de Luciano de Samósata, e a sua grande influência a partir do Renascimento, a considera “[...] a fabulação de si mais espetacular desde que a literatura existe” (COLONNA, 2004, p. 25).

Colonna relaciona a ficção à invenção, enquanto que para Doubrovsky ela seria artifício textual. Desde modo, Anne Garreta (2007) analisa que as posições aparentemente antagônicas de Colonna e Doubrovsky sobre a autoficção são, na verdade, consequências do sentido que cada um deles atribui à concepção da palavra ficção (GARRETA apud FIGUEIREDO, 2013, p. 65). Jean-Louis Jeannelle (2014) também contribui nessa discussão, ao ratificar que Colonna “[...] escolheu aplicar o termo da autoficção ao conjunto de procedimentos de **ficcionalização de si**” (JEANNELLE, 2014, p. 2, grifo nosso), diferente de Doubrovsky em que a ficcionalização se daria como artifício, modulação do texto.

Ainda nesse debate sobre autobiografia e autoficção, houve uma confusão entre esses conceitos, feita pelo escritor Cristovão Tezza, ao afirmar ser a autoficção “[...] um novo termo para uma prática já antiga” (TEZZA, 2014, s/p apud FAEDRICH, 2015, p. 48), citando, como exemplo, as *Confissões*, de Rousseau. Contudo, Faedrich, com base em seus estudos sobre a

autoficção, julga inadequada essa constatação de Tezza, já que a obra de Rousseau se apresenta como “[...] um texto autobiográfico com grande valor literário, de um autor consagrado da literatura francesa” (FAEDRICH, 2015, p. 48). Outro equívoco similar foi Michel Laub (2014) afirmar ser autoficção um livro de memórias de Mathieu Lindon (FAEDRICH, 2015, p. 48). A obra *O que amar que dizer* (LINDON, 2014) é um livro de memórias, conforme o próprio autor já afirmou, posto que mantém um pacto autobiográfico com o leitor, em que são narradas experiências factuais com Michel Foucault, ainda que o leitor possa optar por lê-lo como romance (FAEDRICH, 2015, p. 48).

Equívocos como esses, que ocorrem ao se definir como autoficção textos que, na verdade, são autobiográficos, acabam por prejudicar ainda mais o entendimento sobre a escrita autoficcional contemporânea. Destarte, a fim facilitar a identificação de um texto autoficcional, precisamos saber que ele se situa em uma espécie de “entre-pactos”, ou seja, entre o pacto autobiográfico e o pacto ficcional, em uma recepção ambígua da obra, devido à ambiguidade de seu pacto com o leitor. Logo, para melhor compreensão desse pacto oximórico da autoficção, iremos, sucintamente, abordar os outros dois pactos.

O pacto autobiográfico, também denominado de pacto referencial, foi definido, conforme já citamos anteriormente, por Lejeune (2008), para se referir tanto à biografia quanto à autobiografia, posto que são textos que fazem um contrato de leitura que é estabelecido a partir da identidade onomástica, da intenção de um relato verídico e do compromisso com a verdade. Esse pacto, conforme Faedrich, “[...] é uma afirmação, no texto, da identidade do nome autor-narrador-protagonista. Tal identidade pode ser estabelecida implicitamente [...] ou explicitamente. [...] sendo, assim, também, um ‘pacto de autenticidade’ (FAEDRICH, 2014, p. 123). Sobre esse pacto, Lejeune anuncia que,

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos referenciais [...] eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma ‘realidade’ externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de verificação. [...] Todos esses textos referenciais comportam então o que chamarei de pacto referencial [...] (LEJEUNE, 2014, p. 43).

Segundo Lejeune, os textos que se utilizam do pacto referencial têm uma especificidade em relação aos outros tipos de narrativa, porque são textos que, ao “[...] fornecer[em] informações a respeito de uma ‘realidade’ externa ao texto”, precisam buscar uma fidelidade no relato, dado que esse pacto é submetido “[...] a uma prova de verificação”. Uma escrita que,

mesmo Lejeune a considerando literatura, tem um compromisso maior com a realidade apresentada.

No romance, todavia, não existe esse compromisso com a realidade, pois é uma escrita que pertence ao pacto ficcional, também denominado de pacto romanesco. Os romances, ao utilizarem o pacto ficcional, possuem a liberdade de inventar. Isso difere o romance do texto biográfico e do autobiográfico, dado que esses devem buscar a veracidade dos fatos.

A autoficção se situa entre esses dois pactos: o autobiográfico e o ficcional, o “[...] que permite uma ordem narrativa atrativa para os conteúdos autobiográficos com uma maior flexibilidade e uma gravitação do real que nem sempre consegue o romance ‘puro’” (FAEDRICH, 2014, p. 124). As palavras de Faedrich reafirmam as particularidades da autoficção, em relação ao romance.

O texto autoficcional permite essa “[...] ordem narrativa atrativa” (FAEDRICH, 2014, p. 124), posto que cessa com o princípio da veracidade do pacto autobiográfico, entretanto, sem adotar inteiramente o pacto ficcional, localizando-se entre ambos os pactos.

Dessa maneira, a expressão “pacto ambíguo” foi adotada pelo crítico espanhol Manuel Alberca (2007) em seu livro *El pacto ambíguo: de la novela autobiográfica a la autoficción* para se referir às narrativas que se situam em um território ambíguo ao explorarem os limites do romanesco e do biográfico. O texto de pacto ambíguo recusa uma pertença exclusiva à ficção ou à biografia, pois tanto se abriga no auto como no ficcional, visto que é uma escrita híbrida, que transita em um espaço instável entre narrador/autor, ficção/realidade. A autoficção, então, é um texto de pacto ambíguo, também nomeado de pacto oximórico, que, para Alberca, nas palavras de Faedrich, “[...] pode simular que um romance pareça uma autobiografia sem sê-lo ou camuflar um relato autobiográfico sob a denominação de romance” (FAEDRICH apud ALBERCA, 2007, p. 77).

Em *A resistência*, notamos a presença do pacto ambíguo, em que, para narrar eventos da realidade, o narrador, em uma ação consciente, ficcionaliza os fatos. Esse eu ficcionalizado reflete sobre a veracidade de sua escrita, uma autorreflexividade discursiva. Esse eu autorreflexivo mostra, na narrativa, uma consciência dubitável sobre a escrita autoficcional, em que autobiografia e ficção se entrelaçam em um texto literário que rememora, no presente, fatos do passado, utilizando-se da imaginação.

Desse modo, a autoficção de Fuks, caracterizada como romance, faz com que os leitores, devido ao hibridismo do discurso, pensem sobre o que é fato ou o que é ficção na obra. Até mesmo o narrador reforça essa ambiguidade ao afirmar: “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 [...]” (FUKS, 2015, p. 23). O próprio texto, intencionalmente, entra no jogo da ambiguidade.

No entanto, é ao leitor que caberá tecer suas analogias para perceber o romance como autoficcional. Isso ocorre, segundo Nascimento (2017), “[...] porque a recepção de um texto nunca é previsível nem controlável de antemão” (NASCIMENTO, 2017, p. 618). Para ele, não apenas na autoficção, mas, inclusive na autobiografia, “[...] a designação como pacto já coloca diversos problemas, pois nada garante que todo e qualquer leitor leia uma autobiografia como estritamente verídica” (NASCIMENTO, 2017, p. 618). Ele continua: “Em relação à autoficção, isso é simplesmente imprevisível, exceto nos casos de homonímia autor-narrador-personagem, nada garante que o leitor vá necessariamente perceber que se trata de autoficção” (NASCIMENTO, 2017, p. 618). Como observamos, Nascimento recusa a terminologia “pacto”, já que ele acredita que cabe ao leitor escolher como “guiará” sua leitura, qual caminho irá seguir.

Sabemos, evidentemente, que há casos em que, por meio de entrevistas, pelo conhecimento do leitor sobre a vida do escritor, há como perceber semelhanças entre a vida e a obra do autor e, assim, identificar o romance como autoficcional. Ainda que isso ocorra, o problema em relação à nomenclatura “pacto” permanece presente para Nascimento, dado que, segundo ele,

[...] pacto deveria supor duas instâncias subjetivas plenamente constituídas numa relação simétrica de mútua compreensão dos papéis, a do autor e a do leitor, o que nem sempre ocorre, mesmo com as autobiografias. [...] Pacto é um contrato que pode ser mais ou menos formal, mas que, de qualquer modo, precisa se tornar consciente desde o início para a duas individualidades contratuais. [...] não se pode crer que toda a intenção autoral corresponda um efeito estético garantido. Tanto mais que, no caso da autoficção, ela pode se produzir sem que qualquer autor empírico tenha tido a intenção explícita de se autoficcionalizar [...]. Sublinho então que haverá sempre, mesmo na autobiografia verídica, uma assimetria fundamental entre *intencionalidade autoral e efeito estético sobre o leitor*. De outro modo, não haveria nem indecibilidade nem ambiguidade autoficcional, mas simplesmente mecanismo de produção ficcional com efeito previamente garantido (NASCIMENTO, 2017, p. 618, grifos do autor).

A afirmativa de Nascimento nos comprova sua defesa pela desconstrução da noção de pacto, visto que, para ele, “pacto” envolveria uma relação mútua, ou seja, um acordo consciente entre autor e leitor. No entanto, não é isso o que ocorre, o “pacto” é uma escolha apenas do escritor, que acredita que na recepção do texto, seus leitores corresponderão às suas

expectativas. Nascimento, entretanto, adverte-nos: “[...] não se pode crer que a toda intenção autoral corresponda um efeito estético garantido” (NASCIMENTO, 2017, p. 618).

Nascimento ainda analisa outra hipótese dessa não correspondência pactual, em obras em que o escritor, ainda que não “[...] tenha tido a intenção explícita de se autoficcionalizar seus leitores, na recepção da obra, leram o texto como autoficção, mediante os “[...] mecanismos de linguagem e de ficção” usados na narrativa. Desse modo, Nascimento reafirma sua posição sobre a discordância da nomenclatura “pacto” ao apontar que sempre haverá “[...] uma assimetria fundamental entre *intencionalidade autoral* e *efeito estético sobre o leitor*” (NASCIMENTO, 2017, p. 618, grifos do autor). Ele conclui afirmando, para comprovar sua declaração, que caso não houvesse essa desproporção entre intenção do autor e efeito sobre a recepção do leitor, não existiria na autoficção “[...] nem indecibilidade nem ambiguidade [...] mas simples mecanismo de produção ficcional com efeito previamente garantido” (NASCIMENTO, 2017, p. 618).

Concordamos com a defesa de Nascimento, já que não se trava um “pacto” sem a concordância e a certeza de que a outra parte, o leitor, irá corresponder totalmente às expectativas de recepção do texto, conforme o autor propôs em sua obra. Cabe ao leitor determinar o “pacto” que pretende seguir no percurso da leitura, o que não garante que essa escolha irá coincidir com o objetivo do pacto que o autor “assinou” sozinho. Nascimento foi bastante assertivo ao justificar seu pensamento sobre esse assunto, exemplificando a ambiguidade da autoficção. Isso deixa mais evidente a contradição da denominação “pacto”, principalmente no “pacto ambíguo”, pois acreditamos que, enquanto instância documental, a palavra “pacto” deveria referir-se a certezas firmadas entre os envolvidos, e não ser utilizada em contextos dúbios.

Em outro texto, Nascimento faz a seguinte declaração:

[...] o único pacto hoje possível é com a incerteza, jamais com a verdade factual e terminante, [...]. O pacto que os narradores podem fazer com seus leitores é quanto à força e à legitimidade de seu relato, fundado numa experiência instável, dividida, estilhaçada, como se fosse verdade, no fundo marcadamente estética (NASCIMENTO, 2010, p. 67).

Após as discussões anteriores, Nascimento ter utilizado em sua afirmação a palavra “pacto” para declarar que “[...] o único pacto possível é com a incerteza”, retrata a ironia do escritor sobre esse assunto. Ele foi irônico, ao relacionar pacto com “incerteza”, dado que, em seu texto “Autoficção como dispositivo: Alterficções”, reafirma várias vezes o significado de

“pacto” como um contrato estabelecido entre duas ou mais pessoas, ou seja, com significado de uma certeza por parte do escritor, na produção de seu texto.

Quando Nascimento alude “[...] [a]o único pacto possível” e “O pacto que os narradores podem fazer [...]”, entendemos que ele usa a palavra “pacto” com a acepção de “promessa”, como se quisesse dizer que a única “esperança/expectativa” que o autor pode ter é com a “incerteza”, ou seja, a única “certeza” é a própria “incerteza”. À vista disso, ele cria um paradoxo.

Nascimento, nesse trecho, aponta para o poder que a escrita literária tem, ao afirmar que, por meio dela, os narradores podem fazer uma promessa “[...] com seus leitores [...] quanto à força e à legitimidade de seu relato” (NASCIMENTO, 2010, p. 67). Logo, é nessa “força” e “legitimidade” do relato que se encontra a grandiosidade das obras, e não no mero discernimento do que é realidade ou ficção.

De acordo com Faedrich, a identificação da escrita autoficcional vai também muito além de um real ficcionado, destarte, “Afirmar que autoficção é o exercício literário em que o autor se transforma em personagem do seu romance, misturando realidade e ficção, é apenas um passo; condição necessária, mas não suficiente” (FAEDRICH, 2015, p. 49), dado que essa escrita de si, como nos adverte Faedrich, é uma prática antiga e pode se apresentar em forma de diários, de memórias, de autobiografias, de confissões, entre outros gêneros, por isso,

Quando questionamos a possibilidade de representar o real pela linguagem ou relativizamos a verdade, é fácil cairmos na tentação de considerar tudo ficcional. Ora, dizer que toda escrita do eu é uma prática autoficcional, justificando ser impossível não inventar e preencher as lacunas da memória com ficção, é a mesma coisa que negar à autoficção sua especificidade e ao autor sua intenção (FAEDRICH, 2015, p. 48).

Assim sendo, poderíamos nos indagar: qual seria essa especificidade da autoficção, e qual a intenção do autor desse tipo de narrativa que não é nem totalmente autobiografia, nem totalmente ficção?

A mistura de ficção e realidade na autoficção é marcada pela intenção do autor em criar um texto ambíguo, que provoque no leitor uma leitura dúbia, característica desse tipo de texto, posto que este jogo entre real/ficcional da escrita autoficcional é quase sempre declarado, intencional, marcado pela ambiguidade, que tem o propósito “[...] de abolir os limites entre o real e a ficção, confundir o leitor e provocar uma recepção contraditória da obra” (FAEDRICH, 2015, p. 49).

Esse recurso é intensificado pela identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista. Contudo, para alguns teóricos, o nome do autor não precisa coincidir com o nome do narrador/protagonista, contrariando a máxima de Doubrovsky, que afirmava que “[...] na autoficção, o autor deve dar seu próprio nome ao protagonista, pagar o preço por isso [...] e não se legar a um personagem fictício” (DOUBROVSKY apud VILAIN, 2005, p. 205).

Enquanto alguns estudiosos da autobiografia e da autoficção, tais como Doubrovsky, Lejeune, Lecarme e Colonna, defendem a coincidência onomástica entre autor e personagem, há outros, a exemplo de Philippe Gasparini (2008), que, embora incorporem alguns elementos que constam na definição de autoficção de Doubrovsky, consideram facultativa a homonímia entre autor e personagem, que só seria obrigatória para a autobiografia (GASPARINI, 2008, p. 322-325). O teórico Philippe Vilain também concorda que o narrador da autoficção pode ser anônimo, desde que, implicitamente, o narrador remeta ao autor do texto.

Essa não obrigatoriedade de identificação nominal entre narrador e autor reforça a ausência de fronteiras entre o autobiográfico e o ficcional, na autoficção, ao embaralhar os limites entre realidade e ficção. Há casos em que, mesmo o nome do protagonista não coincidindo com o do autor, há elementos no nome do narrador que sugerem o nome do autor. Seria uma quase identidade onomástica, como ocorre em *A resistência*.

Na obra de Fuks, não existe a coincidência nominal autor/narrador, mas o narrador Sebastián, que funciona como uma espécie de *alter ego* do autor, tem a terminação do seu nome “ián” semelhante à terminação do nome do autor Julián. Nessa quase aproximação onomástica, Fuks constrói o narrador Sebastián como sua representação discursiva. O personagem Sebastián já havia aparecido em *Procura do Romance*, obra escrita por Fuks, em 2012.

Sobre essa reincidência do personagem Sebastián, *alter ego* do autor, que aparece tanto em *A resistência* como em *Procura do romance*, Fuks é questionado em entrevista à revista *Diversos Afins*, em janeiro de 2016, em que se pergunta a ele: “Quem é Sebastián? Um alter ego, uma encarnação de sentimentos? O quanto de Julián há em Sebastián?” (Diverso Afins, 2016, s/p). Fuks, em resposta, declara:

Não é disparato 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 (FUKS, 2016c, s/p).

Ao responder à revista *Diversos Afins*, Fuks confirma para os leitores que o personagem Sebastián é seu “[...] ‘alter ego’” e prossegue: “[...] ainda que não carregue meu nome”. Para ele, essas identidades nominais são “classificações” que “[...] não [...] parecem muito necessárias”. Essa declaração de Fuks pode ser comprovada pela leitura de suas obras, em que podemos observar que não usa seu nome para nomear personagens da narrativa.

Ainda nessa entrevista, ao assumir Sebastián como seu *alter ego*, criado como um “protagonista autoficcional por excelência”, Fuks usa da performance da autoficção, para produzir uma voz que falasse por ele na narrativa. Tanto que admite que “[...] aquela voz não podia ser a minha”. Assim, traz, novamente, o personagem Sebastián para outra obra sua, *A resistência*. O romance que Sebastián tanto procura é encontrado em *A resistência*, conforme podemos notar nas palavras do autor: “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” (FUKS, 2016c, s/p).

Ao término da entrevista, Fuks afirma que “Foi só no final do livro que me dei conta da evidência, [...]. 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**” (FUKS, 2016c, s/p, grifos nossos). Contudo, o escritor, ainda que “brincando”, fez afirmações que são comprovadas pelos leitores de suas obras, pois há indícios, em trechos de *A resistência*, de que Sebastián é, realmente, o mesmo personagem de *Procura do romance*, esse *alter ego* do escritor, concebido, intencionalmente, para reforçar a ambiguidade autor/narrador do texto autoficcional, como observamos, por exemplo, no trecho seguinte:

Caminho pelas ruas de Buenos Aires, observo o rosto das pessoas. **Escrevi um livro inteiro a partir da experiência de caminhar pelas ruas de Buenos Aires** e observar o rosto das pessoas. Queria que me servissem de espelho, que em cada esquina me replicassem, que eu me descobrisse argentino pela simples aptidão de me camuflar, e que assim pudesse enfim passear entre iguais (FUKS, 2015, p. 18, grifo nosso).

Nesse fragmento, o narrador, que já esteve em Buenos Aires no romance anterior, agora, retorna à Argentina, com o intuito de visitar o apartamento em que a família morou. Percebemos uma narração que se faz ambígua ao mencionar fatos que embaralham ficção/realidade, como, por exemplo, a menção que Sebastián faz ao livro que escrevera sobre sua experiência em Buenos Aires: “Escrevi um livro inteiro a partir da experiência de caminhar pelas ruas de Buenos Aires [...]”. Esse trecho metalinguístico é uma referência clara ao livro *Procura do Romance*, escrito pelo autor Fuks, não por Sebastián. Sendo que o personagem Sebastián é o *alter ego* do autor, conforme também é em *A resistência*.

Nesse fragmento, além dessa aproximação intencionalmente ambígua entre real/ficcional, marca da autoficção, verificamos que as memórias são reconstituídas desordenadamente, outra característica do texto autoficcional, em que cada escritor busca a sua própria forma, desobedecendo à escrita linear da autobiografia clássica. Observamos, ainda, nessa passagem, que o narrador busca por identificação com a Argentina, país em que o irmão nasceu, mas ele não. Isso é percebido quando confessa que ao “[...] caminhar pelas ruas de Buenos Aires” observa o rosto das pessoas e “Queria que me servissem de espelho, que em cada esquina me replicassem”. Sebastián caminha pelas ruas de Buenos Aires e procura no rosto das pessoas algum traço em comum com sua fisionomia, para que pudesse se reconhecer, como se estivesse de frente para um espelho, ou seja, que “[...] pudesse enfim passear entre iguais” em meio aos argentinos.

O narrador, que acredita ter herdado o exílio de seus pais, sente que a identidade lhe foi retirada forçadamente, tanto que, ao se referir a ele e à irmã, que nasceram no Brasil, se pergunta: “Pode um exílio ser herdado? Seríamos nós, os pequenos, tão expatriados quanto nossos pais? Devíamos nos considerar argentinos privados do nosso país, da nossa pátria?” (FUKS, 2015, p. 19). O narrador, novamente, como declara na própria narrativa, volta a Buenos Aires, já que sua busca ainda não se esgotou. Ele procura não apenas por sua identificação, mas por alteridade, tanto que sua narrativa, ao falar de si, fala, também, do outro. Desse modo, ao final dessas indagações, Sebastián mais uma vez se questiona: “Estará também a perseguição política submetida às normas da hereditariedade?” (FUKS, 2015, p. 19).

Na escrita da autoficção, muitas vezes, conforme sustenta Faedrich (2015, p. 48), “[...] escrever sobre si requer escrever sobre o outro”. Inclusive, percebemos isso em Doubrovsky, ao afirmar que “A escrita tenta traduzir a fragmentação, a quebra do eu, a impossibilidade de encontrá-lo numa bela unidade harmoniosa. Nesse surgimento inesperado de palavras e de

pensamentos desconexos **revela-se uma alteridade** fundamental do sujeito do tempo” (DOUBROVSKY, 2011, p. 26, grifo nosso).

Em *A resistência* é evidente que o narrador, ao falar do outro, fala de si. Além de a narrativa ser centrada na figura do irmão, por intermédio de uma escrita pessoal, familiar, notamos que as experiências e memórias do narrador voltam-se para o outro, para o coletivo: a história das ditaduras na Argentina e no Brasil, conforme já abordamos nos capítulos anteriores.

No romance de Fuks, um trecho que reforça a alteridade da narrativa, pode ser observado no relato de Sebastián caminhando pelas ruas de Buenos Aires, deparando-se com uma multidão, que celebra o encontro de mais um neto das Avós da Praça de Maio, em que o narrador afirma:

Descubro que encontrei meu rumo ao me ver acompanhado, caminho em companhia de outras pernas ágeis. Uma pequena multidão se acumula ante a sede das Avós da Praça de Maio, vislumbro a alguma distância a exaltação de seus braços, sinto em meu tórax a vibração de seus gritos. Com algum esforço vou abrindo passagem entre os corpos, mas logo me canso e me deixo engolfar pela turba, faço do meu corpo um elemento a mais da massa – sem que houvesse percebido o frio de antes, aprecio agora o calor da coletividade. [...] Quando a massa se faz um turbilhão de gritos e aplausos, noto que não posso senão aplaudir e gritar, noto que não posso conter minhas mãos e meus lábios. Ao fundo alguém **conclama à lembrança de todos os desaparecidos, de todos os presos, e juntos entoamos o brado costumeiro, juntos afirmamos que eles estão e estarão presentes, agora e sempre – presentes, ahora y siempre** (FUKS, 2015, p. 129-130, grifo nosso).

A passagem acima, de *A resistência*, ao narrar um episódio da ditadura argentina, fala pelo outro, pois “conclama à lembrança de todos os desaparecidos, de todos os presos”. A rememoração desse fato contribui para uma literatura que luta contra o esquecimento das barbáries, um empenhar-se pelo outro, pela lembrança dos “presos”, dos “desaparecidos” que a obra afirma que “[...] estarão presentes, agora e sempre” e reafirma em outro idioma: “[...] presentes, ahora y siempre”. O cruzamento dessas duas línguas reforça ainda mais a alteridade do romance, de um “eu” narrativo que se junta aos outros, a essa “[...] massa [que] se faz um turbilhão de giro e aplausos” para falar em nome de um coletivo.

Há, na obra, trechos em que ocorre a mistura de vozes dos personagens, o que intensifica ainda mais a alteridade da narrativa. Isso fica muito evidente nas seguintes passagens do capítulo 39:

É claro que nem tudo o que lhe dizemos são palavras dóceis, **minha mãe ressalva, meu pai ressalva**, às vezes é preciso um tom mais forte, uma nota ríspida, sobretudo quando se vê um filho assim alheio, assim pesaroso, assim rendido. Sobretudo quando se sente que o filho consome sua existência num inelutável vazio, e parece que esse mesmo vazio nos consome, nos contagia. Sobretudo quando nos toma está impotência e parece que nenhum esforço jamais será suficiente, jamais foi suficiente, nenhum de nós foi suficiente, e nos visita esta frustração, este fracasso tão eloquente - **isso eu já não sei quem diz**.

[...]. Todo filho independe dos pais para acordar, e caminhar, e sair do quarto, e entregar-se à vida. Há uma centelha vital em cada filho, **diz Winnicott ou o analista** [...].

E então **sou eu que me arrisco, ou minha irmã que se arrisca**, a trazer à tona aquilo que por um instante ficou esquecido, o fato e nosso irmão ser adotado, ter sido adotado, ser filho adotivo. [...]

[...] no instante em que **começo a falar, quem se indigna é meu irmão**, não, não tem nada a ver, ele interrompe com aspereza, o que isso teria a ver com qualquer coisa, não tem nada a ver, não tem nada a ver, ele repete tantas vezes que sua mensagem acaba por se perder, se confundir, se inverter (FUKS, 2015, p. 115-116, grifos nossos).

A resistência é escrita em primeira pessoa, Sebastián é a voz que narra, mas há uma voz que deixa outras vozes serem ouvidas na narrativa. Observemos que, nesse capítulo, as várias vozes dos personagens se misturam, até mesmo se confundem, sendo que, em alguns momentos, fica até difícil identificar quem fala no texto. Quando a fala dos outros personagens aparece, o narrador as mostra, porém sem usar aspas, travessão ou qualquer índice que caracterize que é a voz do outro. Portanto, todas as vozes são intermediadas pela narração (voz) de Sebastián. Logo, não existe uma transferência direta da voz do narrador para a dos personagens. Sebastián nunca sai totalmente de cena, por isso, essa alteridade é convocada para evidenciar que, ao falar dos outros, também revela sobre si mesmo, como confessa ao final da obra: “Sou eu, e não ele [o irmão], que desejo encontrar um sentido, [...], sou eu que quero voltar a pertencer ao lugar a que nunca pertenci” (FUKS, 2015, p. 131), após caminhar por Buenos Aires.

Poderíamos pensar que a atitude descrita acima evidencia uma narração egocêntrica, todavia, não se trata disso. O narrador quer contar a história do irmão, dos pais e do país, em uma alteridade que se funde, que mistura as falas, que intensifica essa ficção com o outro, pelo outro e do próprio eu representado na fala do outro, fundindo-se histórias e vozes que clamam juntas por temáticas urgentes e coletivas. Semelhante à obra de Fuks, muitas narrativas da contemporaneidade esforçam-se em embaralhar as marcas e os sinais, em refinar os efeitos de

polifonia por meio de vários procedimentos de escrita, que vão do duplo à ventriloquia, passando pelo tratamento de diferentes vozes (ROBIN, 1997, p. 17).

Essa narrativa de que nos fala a teórica e crítica francesa Régine Robin, usada para “refinar os efeitos de polifonia por meio de vários procedimentos de escrita”, é semelhante ao que acontece na obra de Fuks, em que o “auto” perde destaque para o “alter”. Robin, inclusive, chega a utilizar o termo “bioficção”, conforme nos declara Nascimento, para retirar a ênfase no “auto-” e apontar para uma literatura que “[...] precisaria ser pensada e praticada a partir de seu lugar de enunciação. Lugar de enunciação não neutro, calcado na vivência real” (NASCIMENTO, 2017, 624). Esse neologismo criado por Robin reforça a autoficção como um texto que é “[...] lugar de enunciação”, de não apenas uma única voz, mas de enunciações várias, como um lugar “[...] calcado na vivência real”, na vida (bio-), ocupando todos os lugares. Sobre a autoficção, Robin ainda nos afirma que essa escrita pode

Representar todos os outros que estão em mim, me transformar em outro, dar livre curso a todo processo de virar outro, virar seu próprio ser de ficção ou, mais exatamente, esforçar-se para experimentar no texto a ficção da identidade; tantas tentações fortes, quase a nosso alcance e que saem atualmente do domínio da ficção (ROBIN, 1997, p. 16).

Em *A resistência*, evidenciamos essa autoficção de que nos fala Robin, uma narrativa de alteridade ao “Representar todos os outros que estão em mim, me transformar em outro”, em que fica explícita a existência de um “eu” que narra, não somente sobre ele, mas que também lança olhares sobre o outro e sobre os fatos históricos que “falam” por muitos outros.

Ao falar sobre a autoficção como um texto voltado não apenas para o individual, mas, inclusive, para o outro, somos remetidos às discussões de Nascimento, porque ele tem essa consciência de que, no texto autoficcional, o eu não é o único que fala, pois se trata de uma ficção também do outro. Portanto, prefere usar o neologismo alterficção em vez de autoficção, já que conforme defende: “Alterficção é uma autêntica ‘ficção do interlúdio (para citar Pessoa), lugar intervalar onde o eu se constitui entre dois outros, um que o antecede e outro que o sucede” (NASCIMENTO, 2010, p. 62).

Para Nascimento, a autoficção deve ser “[...] a *reinvenção de si como outro*, utilizando-se explicitamente fatos passados e presentes de sua própria existência” (NASCIMENTO, 2017, p. 621, grifos do autor). Essa citação de Nascimento remete-nos ao fragmento analisado anteriormente sobre *A resistência*, em que, ao narrar sobre a comemoração das avós na Praça de Maio, o narrador faz “a reinvenção de si como outro”, junta-se à multidão, reinventa-se como

outro, usando “explicitamente fatos passados”, sendo que, nesse tipo de autoficção, “O motor será sempre, portanto, a alteridade, próxima ou distante, sem a qual nenhuma existência faz sentido. O móvel da autoficção é a alterficção de um outro que nunca se revela em sua identidade última, sempre como máscara ou rosto em transformação” (NASCIMENTO, 2017, p. 621).

A autoficção além de ser essa escrita de alteridade é também vista, por muitos escritores, como uma escrita terapêutica. Até mesmo “Dobrovsky relaciona autoficção à psicanálise, considerando ambas ‘práticas de cura’, o que explica o aspecto dramático da autoficção” (FAEDRICH, 2015, p. 55). Assim, podemos associar a escrita dobrovskyana à psicanálise, posto que, em seu texto *Fils*, ficção, autobiografia, ensaio e psicanálise são articulados na narrativa. Em sua primeira autocrítica a *Fils*, no artigo “*L’initiative aux maux: écrire sa psychanalyse*” (“A iniciativa dos males, escrever a própria psicanálise”), de 1980, Dobrovsky expõe “Ressalto o afeto [no sentido psicanalítico] do escritor, provocando, em troca, uma forte reação afetiva no leitor” (DOUBROVSKY, 1980, p. 181).

Klinger (2012) também cita Dobrovsky, ao falar da relação da autoficção com a psicanálise, declarando que:

Dobrovsky entende a autoficção como uma *ficção de si*, no sentido psicanalítico de que o sujeito cria um ‘romance da sua vida’. [...] E interessa, sobretudo, que, para a psicanálise, história (biográfica) e ficção não são dois polos de uma oposição. A (auto) biografia que se põe no lugar da cura é a ‘ficção’ que conta para o paciente como a história de sua vida. Quer dizer que o sentido de uma vida não se *descobre* e depois se narra, mas se *constrói* na própria narração: o sujeito da psicanálise *cria* uma *ficção de si*. E essa ficção não é nem verdadeira nem falsa, é apenas a ficção que o sujeito cria para si próprio. É dessa concepção psicanalítica da subjetividade como *produção* que Dobrovsky deriva o conceito de autoficção (KLINGER, 2012, p. 55-56, grifos da autora).

De acordo com o relato de Klinger, Dobrovsky acredita que o modo como o sujeito se constrói na narrativa autoficcional seja análogo à forma como, em um contexto terapêutico, elabora a sua história. Segundo ele, o método psicanalítico de terapia, ou seja, o de escutada história que o paciente traz para o consultório, essa “*ficção de si*” que o “[...]sujeito da psicanálise *cria*”, pode ser comparada ao modo como o sujeito narrativo se concebe no presente da escrita, em que ele se engendra, posto que não há um sujeito prévio, que a narrativa precisaria se esforçar para replicar, porque “[...] uma vida não se *descobre* e depois se narra, mas se *constrói* na própria narração”(KLINGER, 2012, p. 55-56, grifos da autora).

Ainda que “A escrita terapêutica” não seja “condição necessária” para a existência da autoficção, vários escritores utilizam-se desse tipo de narrativa buscando um “Escrever para aliviar” (FAEDRICH, 2015, p. 55). Há escritores, todavia, que discordam dessa caracterização da autoficção como recurso terapêutico, a exemplo de Luciene Azevedo (2014), que, em entrevista a Faedrich, declara:

[...] ainda que eu tenda a rejeitar a autoficção como ‘terapia’, porque me parece que isso implicaria em um utilitarismo rasteiro, acho que a ideia pode ter relação com [...] uma certa demanda (do público) por ver, reconhecer um sujeito desnudando-se, (de)compondo-se por escrito, na frente do leitor, construindo um sujeito na realidade das palavras (AZEVEDO apud FAEDRICH, 2015, p. 55).

Embora Azevedo não concorde com a ideia da escrita autoficcional como terapêutica, reconhece a importância dessa escrita híbrida para a reconstrução do autor e seu desnudamento na autoficção (FAEDRICH, 2015, p. 55), o que despertaria o interesse do público por um texto em que o escritor busca “Desnudar-se para se enxergar e se entender melhor. [...] Fabular um sofrimento para elaborá-lo” (FAEDRICH, 2015, p. 55).

É sob o sofrimento de situações traumáticas que alguns escritores se põem a narrar autoficções, porque acreditam que esses textos, permeados por não ditos, por vazios e pela ambiguidade textual, possam contribuir em um processo terapêutico. Sobre isso, Jaime Ginzburg (2012) afirma que

A ambiguidade consiste em que, **quando os protagonistas estão sujeitos a riscos de destruição** (a tortura, a violência paterna, a vulnerabilidade na perda de referências seguras), **fica clara a necessidade de realização de relatos. A descoberta e a elaboração de fragilidade são cruciais. É a fragilidade**, e não a consumação de uma plenitude ou a superação de limites, **que se apresenta como base da necessidade de um discurso narrativo** (GINZBURG, 2012, p. 210, grifos nossos).

Ginzburg reafirma a função terapêutica das narrativas, a exemplo do que observamos em alguns textos autoficcionais. São obras em que o escritor elabora sua “fragilidade”. Essa funciona como base para a “[...] necessidade de um discurso narrativo”. Os protagonistas que testemunharam, mesmo que não diretamente eventos traumáticos, têm “[...] clara a necessidade de realização de relatos”, já que, embora cientes de que o processo de cura dependa de tratamento terapêutico, acreditam que, ao rememorarem e descarregarem seus sofrimentos por meio da escrita, isso auxilie no alívio da dor.

A obra de Fuks, ao abordar a temática das ditaduras, exemplifica esse tipo de escrita que vai além da transmissão de uma experiência familiar, ao expor o trauma da barbárie.

Em entrevista, Fuks, ao falar sobre a escrita de seu livro, que ao reconstituir a história de sua família, conseqüentemente, reconstituía a dele, ratifica a visão de Doubrovsky, de que o relato autoficcional pode, quiçá, favorecer em um decurso terapêutico, ao expor que

Se o filho nasce no exílio dos pais é também um exilado. E a situação do exilado, e também do imigrante, é do não lugar, de um não pertencimento a nenhum lugar. E eu senti isso muito forte. É sempre muito forte ir pra Argentina, passar o tempo lá. Porque é esse processo de identificação constante e também de afastamento. Eu já tinha escrito sobre a busca identitária deste mesmo narrador, o Sebastián, por suas próprias origens, por seu passado, seu passado familiar. E, em parte, eu achava que isso estava resolvido naquele livro. Eu acreditava que eu não iria voltar a escrever sobre a Argentina. Mas, de repente, eu me vi falando do meu irmão e para falar do meu irmão eu precisava, de novo, voltar a falar da Argentina e falar dos meus pais. À medida que eu reconstituí a história deles, eu reconstituí a minha própria (FUKS, s.d, s/p).

Essa escrita como meio terapêutico fica evidente em várias passagens da entrevista do autor de *A resistência*, ao expor que, mais uma vez, precisou falar de sua família, desnudar-se, reconfigurar a história pessoal e coletiva: de sua família e, também, da ditadura argentina. Ao examinar seu passado familiar, o narrador almeja fazer da autoficção de *A resistência* um exercício terapêutico, pois como nos confessa o autor: “À medida que eu reconstituí a história deles, eu reconstituí a minha própria”. Essa declaração de Fuks pode ser mais bem observada, na fala de Sebastián, na seguinte passagem de *A resistência*: “Caminho pelas ruas de Buenos Aires, observo a seqüência indiscernível de fachadas, [...]. Estou perdido [...]. Sou eu, e não ele, que desejo encontrar um sentido, sou eu que desejo redimir minha própria imobilidade, sou eu que quero voltar a pertencer ao lugar a que nunca pertenci” (FUKS, 2015, p. 128-131), porque esse trecho reitera um ‘eu’, narrador que busca encontrar um sentido para sua vida, ao querer pertencer ao lugar que diz nunca ter pertencido, ou seja, ele quer se reconciliar com a Argentina e, assim, reconstituir não apenas a história de sua família, mas a sua própria história, segundo Fuks afirmou na entrevista analisada anteriormente.

De acordo com o que observamos, alguns escritores acreditam que a literatura favoreça o alívio da dor e, assim, contribua em um processo terapêutico, tanto para eles, que escreveram sobre o trauma, quanto para os leitores dessas autoficções. Contudo, nos leitores, os efeitos

dessa escrita estão condicionados à recepção que esses darão ao texto. Por isso, não é garantia que o autor conseguirá obter os resultados almejados em sua escrita.

Em *A resistência*, essa situação é apresentada ficcionalmente, em uma passagem em que o irmão adotivo do narrador, acreditando que a escrita autoficcional possa auxiliar em um processo de alívio da dor, pede ao irmão, Sebastián, que escreva um livro “sobre ser adotado” (FUKS, 2015, p. 124), já que para ele “[...] alguém precisa escrever” (FUKS, 2015, p. 124) sobre a temática da adoção, conforme nos mostra o trecho seguinte da obra:

Vocês não conseguem entender como é. É como uma agulha que alguém vai enfiando na sua veia e parece não ter fim. [...] E enquanto meu irmão batia a palma da mão no antebraço, a pele a cada golpe um pouco mais vermelha, enquanto eu tratava de compreender que agulha era aquela, quem era aquele alguém que lhe enfiava uma agulha, que substância despejava em sua veia, quem era o outro que lhe arrancaria o braço com tanta violência, enquanto me empenhava em decifrar tudo aquilo que eu não entendia e jamais seria capaz de entender, meu irmão soltou a frase que não pude esquecer, a frase que me trouxe até aqui: Sobre isso você devia escrever um dia, sobre ser adotado, alguém precisa escrever (FUKS, 2015, p. 124).

Esse trecho ratifica mais uma vez como existe a crença por parte de alguns escritores e leitores de que a escrita autoficcional possa ter uma função terapêutica, de aliviar a dor por intermédio de uma narrativa que “fale” sobre o trauma, ao “Colocar na realidade das palavras uma experiência traumática para compartilhar o sofrimento e reestruturar o caos interno” (FAEDRICH, 2015, p. 55). Sendo assim, alguns sujeitos traumatizados ou que passaram por uma dor avassaladora, acreditam que relatar esse sofrimento pode ser terapêutico, na medida em que, ao enxergarem, em um livro, essa dor configurada por meio da escrita, ela ganhará uma forma e, assim, passará a ser encarada de frente e sair daquela nebulosa que o assombrava.

Dessa forma, o irmão de Sebastián, ao expor sentir uma dor que o machuca tanto que se assemelha a de “[...] uma agulha que alguém vai enfiando na sua veia e parece não ter fim”, implora a Sebastián que, como forma de aliviar essa dor, seja escrita uma obra sobre o motivo de sua aflição: a adoção, ao comunicar que “Sobre isso você devia escrever um dia, sobre ser adotado, [...]”. Sendo assim, um livro escrito sobre a adoção foi uma súplica do irmão para o narrador que serviu como impulso inicial para a escrita da obra, porque foi esse apelo do irmão de que “[...] alguém precisa escrever” sobre esse assunto, segundo confessa Sebastián, “[...] a frase que me trouxe até aqui”. Esse “aqui” se refere à produção da obra, uma autoficção que o irmão de Sebastián acredita que, talvez, consiga atenuar sua dor.

O recurso da metaficção, já discutido, algumas vezes, contribui para reforçar a função terapêutica da narrativa. Isso pode ser notado em uma passagem do capítulo 46, em que, para endossar o caráter ficcional, o narrador simula ter enviado o original do livro aos pais e esses, ao analisarem o livro, sentem-se “[...] partidos entre leitores e personagens” (FUKS, 2015, p. 135). Logo, reforçam a duplicidade da obra ao embaralhar mundo ficcional e mundo empírico, como retrata o trecho seguinte:

Na noite passada meus pais leram o livro que lhes enviei, enganaram a insônia com estas páginas, por algum tempo estiveram depurando o que poderia 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 esses pais somos nós.

Há sempre um matiz triste nos seus escritos, ela insiste e eu noto alguma mágoa. Entendo o apego que você tem pela intensidade, mas não sei se entendo por que ela tem de ser tão melancólica. [...] 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, se alguma vez foi tão esquivo, tão intratável, se por tanto tempo esteve inacessível no quarto. (FUKS, 2015, p. 135-136).

A obra lida pela mãe do narrador, serve para ela, até mesmo, como um exercício terapêutico, em que, ao perceber “[...] um matiz triste” nos “escritos” do filho, como se fosse uma espécie de “mágoa”, passa a refletir seu papel enquanto mãe e, do marido, enquanto pai, questionando se realmente são pais semelhantes à forma narrada por Sebastián e, assim, a mãe confessa: “[...] acho que fomos pais melhores”. Após afirmar isso, começa a refletir sobre algumas atitudes da paternidade: “Penamos um pouco com seu irmão”. Logo, a obra também pode ter um efeito terapêutico para os pais de Sebastián. Isso fica ainda mais evidente na fala do pai do narrador, nesse mesmo capítulo, quando, após ler a obra do filho, afirma que “[...] há muita elaboração de tudo o que vivemos, que **o livro é outra forma de terapia**, que uma história emocional ganha corpo ali” (FUKS, 2015, p. 137, grifos nossos). Dessa forma, esse trecho da obra evidencia que o pai do narrador percebe que a escrita do filho pode contribuir como “outra” espécie de terapia, embora não substitua uma terapia convencional. Logo, a história contada por Sebastián produz um efeito terapêutico para o narrador e para os demais

personagens, o que nos recorda Doubrovsky, que atribui ao texto autoficcional uma função terapêutica.

Essa metalinguagem da obra, como apresentada anteriormente, pode, ainda, ser observada, nos trechos em que o narrador, simulando a voz do autor, discute sobre o processo de escrita, reflete sobre suas memórias e expressa uma vontade de retornar à sua escrita para reconfigurar a narração de sua história. O narrador, mais do que querer retificar as passagens relatadas, quer examinar esse passado presentificado pela autoficção, porém há momentos em que ele acredita fracassar: “Sei que escrevo meu fracasso. Não sei bem a quem escrevo” (FUKS, 2015, p. 96).

O narrador explora os fracassos e os impasses da escrita da própria obra. Os leitores, imersos no romance, conhecem fatos da história familiar do autor e da ditadura argentina e brasileira, em um caminho que os direciona como que do texto para a vida. Direcionar do “texto para vida” remete-nos, novamente, à Faedrich, que ao diferenciar autobiografia de autoficção, afirma que “O movimento da autobiografia é da **vida** para o **texto**, e da autoficção, do **texto** para a **vida**” (FAEDRICH, 2015, p. 47). Segundo Faedrich, “[...] na autobiografia, o narrador-protagonista [...] por ser uma celebridade desperta interesse e curiosidade no público-leitor. Na autoficção, um autor pode chamar a atenção para a sua biografia por meio do texto ficcional, mas é sempre o texto literário que está em primeiro plano” (FAEDRICH, 2015, p. 47-48). Então, não basta percebermos a presença de dados referenciais ficcionalizados em uma obra para classificarmos um texto como autoficcional, porque a autoficção vai além disso, visto que essa escrita “[...] brinca com as pistas referenciais, dilui os limites [...] e, [...] 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).

Esses aspectos atribuídos por Leonor Arfuch (2010) à escrita autoficcional estão presentes em *A resistência*, um relato que “coloca armadilhas, brinca com as pistas referenciais, dilui os limites [...] e, [...] pode incluir o trabalho da análise”, como podemos observar durante a leitura do romance. Há trechos que evidenciam como o autor “brinca com as pistas referenciais”, ao citar o nome real do irmão Emi na dedicatória da obra: “Ao Emi, muito mais que o irmão possível” (FUKS, 2015, p. 5). O narrador mostra outras “pistas referenciais” quando afirma que seus pais são psicanalistas (semelhante aos pais do autor), “[...] ambos formados em medicina, que ambos cursavam a mesma residência em psiquiatria, [...]” (FUKS, 2015, p. 36). Também ao narrar sobre a localização do corpo de uma vítima da ditadura

argentina: “[...] Martha Maria 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 [...]”, um episódio real dessa barbárie argentina, em que Martha Brea foi, realmente, “vítima do terrorismo”, sequestrada em 31 de março de 1977 e que, apenas em fevereiro de 2011, teve seu corpo encontrado pela Corte de Apelações no Criminal Federal da Argentina. Ao citar o nome das ruas de Buenos Aires “Caminho pelas ruas de Buenos Aires, [...] observo nas ruas. Belgrano, Sarandí, Carlos Calvo, [...]” (FUKS, 2015, p. 128), reforça, pelo uso desses topônimos, a referencialidade do texto. Há, também, aproximação com o empírico quando o romance narra sobre a sede das Avós da Praça de Maio: “Uma pequena multidão se acumula ante a sede das Avós da Praça de Maio [...]” (FUKS, 2015, p. 128), uma referência real da Argentina, e que nos remete novamente à ditadura desse país.

Ainda sobre a citação de Arfuch, podemos perceber, na narrativa de Fuks, “o trabalho da análise”, como no trecho em que o narrador analisa sobre a temática da obra: “Não sei bem o que escrevo. [...] Queria falar do um irmão, [...] e, no entanto, resisto a essa proposta em cada página, fujo enquanto posso para a história dos meus pais. Queria tratar do presente [...] e em vez disso me alongo nos meandros do passado, [...]” (FUKS, 2015, p. 95). Além da temática, Sebastián examina sua própria escrita (metaficção): “Por que não consigo lhe passar a palavra, lhe imputar nesta ficção qualquer mínima frase?” (FUKS, 2015, p. 25). Ele vasculha suas próprias lembranças: “Entre três crianças, basta estar entre três crianças e já se cria um universo múltiplo de cumplicidades, exclusões e alianças. **Uma brincadeira não sei se recupero intacta de algum recôndito da memória ou se invento agora [...]**” (FUKS, 2015, p. 26, grifos nossos).

Arfuch, ao afirmar que a autoficção “dilui os limites”, leva-nos a pensar na importância do texto autoficcional para além de constatação do que é ou não realidade e, assim, remete-nos a outra citação dela, em que declara o que acha ser realmente relevante em um texto que aborda essa relação ficção/realidade:

[...] 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 o 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).

De acordo com a afirmação de Arfuch, a reflexão obtida por meio da interpretação dos relatos apresentados em uma obra ficcional importa mais do que a mera comprovação da veracidade desses conteúdos ficcionalizados. Assim sendo, para melhor analisarmos essa fala de Arfuch, vamos remetê-la à obra *A resistência*, em que, por meio da prática autoficcional, Fuks aborda uma “coleção de acontecimentos” ligados à realidade, como a passagem em que relata sobre a invasão, durante a ditadura argentina, do consultório do pai do narrador:

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 cotidiana 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. Dentre as poucas coisas que meu pai salvou sem muito pensar, uma resistiu às décadas e às casas sucessivas, única reminiscência daquele espaço dessacrado: a estatueta de Buda que dia a dia segurava seus livros [...]. Caída no chão, partidos seus pés e suas mãos, a estatueta está agora simples pedra inválida, mas mantinha o amplo sorriso que lhe era peculiar (FUKS, 2015, p. 53-54).

O trecho acima expõe um evento do passado traumático da família do narrador: a destruição “com rigor militar” do consultório do pai de Sebastián. Após a invasão, o pai salva a estátua do Buda, um objeto, símbolo da resistência, que acompanhava a família em todas as “casas sucessivas” que moraram. Esse exílio do pai militante ocorre devido ao “[...] rastro do terror, instaurado em seu consultório” depois do ataque. Esse episódio fez com que a rotina do pai passasse “[...] a ser de um deslocamento incansável” (FUKS, 2015, p. 54).

Com a finalidade de aprofundarmos a análise da citação de Arfuch, da importância do “ponto do olhar”, ou seja, da reflexão que os leitores precisam fazer, em uma narrativa autoficcional, a partir da “verdade” apresentada dos fatos, via ficção, podemos citar esse outro exemplo de *A resistência*:

De outra noite não me esqueço, numa cidade longínqua desse mundo que se fizera vasto, num ano longínquo ao da escapada, mais próximo a este em que me ponho a contá-la. Estava em Barcelona com meus pais, jantávamos com Valentín Baremlitt, vidros tilintavam numa alegre coreografia de taças. Entre um sorriso e outro de Valentín, entre uma anedota e outra que contava, uma sombra cobriu-lhe a face, turvando-a por um instante, ele se afastou da mesa e ergueu a barra da calça. Seu tornozelo direito estava inchado, vermelho, deformado: Está vendo este meu tornozelo?, ele indagou à minha mãe. Fizeram isso enquanto perguntavam sobre você (FUKS, 2015, p. 83-84).

O trecho acima refere-se, também, como no exemplo anterior a esse, a uma, literalmente, “marca” de tortura que ficou no tornozelo do psiquiatra Valentín Baremlitt, que sucedeu a mãe de Sebastián no hospital. Anos mais tarde, em um encontro em Barcelona, o narrador, que também estava presente, conta que o médico “[...] indaga à minha mãe” que “Fizeram isso enquanto perguntavam sobre você”. O verbo “Fizeram” refere-se aos ditadores argentinos que estavam perseguindo também a mãe de Sebastián. Observe que para dar mais ênfase à declaração do psiquiatra, a voz do narrador cede lugar a voz de Valentín, a fim de tornar o relato ainda mais fidedigno com a realidade.

Ainda para ilustrar com mais evidência a defesa que Arfuch faz em sua fala, optamos, entre outros inúmeros exemplos que há na narrativa de Fuks, por analisar o seguinte episódio:

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 sua voz foi numa reunião do conselho diretivo, enquanto debatiam problemas menores, e alguns minutos depois, reunião interrompida por alguém que a chamava para uma consulta rápida, a estridência inesperada de 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. Pode ser finito nosso acervo mental de imagens: a cada desaparecimento, a cada sequestro noticiado, minha mãe vê, ou pensa ver, diz ver esse mesmo carro em seu arranque drástico, seu sumiço na primeira esquina, o rastro dos pneus no asfalto (FUKS, 2015, p. 76).

Temos no fragmento acima, de *A resistência*, uma narração que, mais uma vez, aproxima dados do mundo empírico mesclados à ficção. Ao relatar o episódio do sequestro de Marta Brea, já analisado anteriormente neste trabalho, porém com outros fragmentos desse mesmo episódio, percebemos que o romance apresenta mais um caso de barbárie da ditadura argentina.

Retomando a declaração de Arfuch e a relacionando aos trechos da obra de Fuks, a invasão militar no consultório do pai de Sebastián, a marca de tortura feita pelos militares no tornozelo do psiquiatra Valentín Baremlitt, enquanto procuravam pela mãe de Sebastián, e o sequestro de Marta Brea, notamos que mais importante que o “conteúdo do relato por si mesmo – a coleção de acontecimentos [...]” (ARFUCH, 2010, p. 73) é sua “[...] qualidade

autorreflexiva”. Importa para Arfuch “não tanto a ‘verdade do ocorrido’, mas sua construção narrativa, [...] o vaivém da vivência ou da lembrança [...]” (ARFUCH, 2010, p. 73).

Desse modo, desvendar a “verdade” do que foi narrado: se a invasão realmente ocorreu no consultório do pai do narrador, se o único objeto salvo foi a estátua do Buda, se é verdadeiro o episódio do tornozelo do médico Valentín, se Marta Brea é, de fato, uma personagem histórica sequestrada no ambiente de trabalho, entre outras possíveis constatações da realidade, têm menos relevância, na análise do romance, do que a forma como a “construção narrativa” foi ficcionalizada, por meio desse “vaivém da vivência” exibido na obra. Assim, o fato de Valentín Baremlitt ou Marta Brea existirem para além da imaginação narrativa não pode ser mais “significante” (ARFUCH, 2010, p. 73) do que a “qualidade autorreflexiva” (ARFUCH, 2010, p. 73) do narrador, como também essa constatação da veracidade dos relatos apresentados na obra, ao fazer alusão a fatos históricos, não pode ser mais relevante do que as reflexões promovidas nos leitores, por intermédio das estratégias autoficcionais.

A autoficção, dessa forma, ainda que se reporte a fatos do passado, é uma escrita do tempo presente, que almeja ir além da mera documentação objetiva dos eventos históricos apresentados. Por meio desse hibridismo que ficcionaliza a História, o romance autoficcional realiza uma atualização dos acontecimentos, buscando uma rememoração ativa, por meio de uma leitura reflexiva da história pelo viés dos vencidos. Isso só reafirma a potência de algumas escritas autoficcionais, a exemplo de *A resistência*, como ferramenta de militância literária. Essa relevância de se refletir, por meio da arte, sobre o passado traumático, para que não seja esquecido e não volte a acontecer no presente, é mostrada nessa afirmação de Figueiredo:

Todo livro [...] **toda obra de arte** ou projeto museológico **que contribua para a reflexão sobre os anos de chumbo no Brasil tem um enorme valor** porque não se pode esquecer o que foi perpetrado, é preciso render tributo àqueles que lutaram pela utopia de um país mais justo e mais democrático. [...] **Ao rememorar as vítimas, a arte suscita a reflexão, na esperança de que não ocorram novas catástrofes** (FIGUEIREDO, 2017, p. 35, grifos nossos).

Ainda que Figueiredo reporte-se apenas à ditadura brasileira, sua afirmação é válida para ratificar a importância de “[...] toda obra de arte” que, a exemplo da narrativa autoficcional, “[...] contribua para a reflexão” das barbáries, “[...] na esperança de que não ocorram novas catástrofes”. Portanto, a autoficção é uma grandiosa ferramenta nessa militância, pois, ao narrar eventos da realidade conjugados com estratégias ficcionais, renova o sentido dos relatos e

proporciona uma maior reflexão sobre eles. A autoficção, essa escrita do eu, que ressuscitou o autor na literatura, faz com que vida e arte se embaralhem, proporcionando uma dimensão ética para a arte literária que rememora, de forma crítica, o passado, porque:

A autoficção [...] desprende-se do sujeito, despersonaliza-se, mas, contraditoriamente, **trata do próprio sujeito, do sofrimento, do trauma, das experiências vividas, que**, agora, precisam ser narradas e compartilhadas, ‘confessadas’ – por assim dizer, **precisam se tornar matéria do próprio fazer literário**, ou artístico, a fim de **reunir o conscientemente vivido e apreendido, com aquilo que está fora do nosso alcance**, aquilo que não controlamos, o ‘resto’, **o esquecido, que vem à tona em forma de linguagem, transformando-se em objeto palpável através das palavras** (FAEDRICH, 2014, p. 51, grifos nossos).

A afirmação de Faedrich também evidencia a significativa função da escrita autoficcional que é a de tratar “[...] do sofrimento, do trauma, das experiências vividas” pelo “[...] próprio sujeito”. Essa declaração, além de apontar, novamente, para a função terapêutica dessas narrativas, reafirma como a autoficção faz “o esquecido” vir “à tona, em forma de linguagem, transformando-se em objeto palpável através das palavras” (FAEDRICH, 2014, p. 51). Ao fazer isso, a escrita torna-se militante, posto que contribui na luta contra o esquecimento dos eventos traumáticos e reafirma sua função enquanto um discurso crítico e ético.

Segundo Faedrich, para alcançarmos esse esquecimento, essas dores do trauma “[...] precisam ser narradas e compartilhadas, ‘confessadas’ [...], necessitam se tornar matéria do próprio fazer literário” (FAEDRICH, 2014, p. 51). Podemos nos remeter, novamente, à análise de *A resistência*, em que destacamos que o narrador faz de suas dores e das dores coletivas de países, como o Brasil e a Argentina, “[...] matéria do [seu] próprio fazer literário” (FAEDRICH, 2014, p. 51). No entanto, não confundamos, isso não significa que Fuks esteja interessado na materialidade de suas memórias, ou seja, na apresentação “material”, objetiva da realidade histórica rememorada. Para o autor, são as ausências, os vazios, as ambiguidades que têm significado em sua escrita, pois irão contribuir para a reflexão dos leitores.

Ao narrar o passado histórico por meio da ficcionalização da realidade, Fuks acredita que consegue abordar com mais força expressiva os traumas de uma família vítima da ditadura e, portanto, proporcionar ao romance uma dimensão política ainda maior, posto que

A autoficção tem ganhado destaque, a meu ver, justamente por promover uma travessia de fronteiras, por não seguir regras estritas, por não se deixar conter. Assim, nenhuma fronteira imposta ao exercício da autoficção há de resistir, acredito. Mas, sim, assuntos tão graves quanto ditadura e repressão sem

dúvida nos exigem certa delicadeza e sensibilidade. Estamos lidando não apenas com o trauma histórico, mas com profundas dores pessoais e com desconhecimentos e divergências de olhares (FUKS, 2019b, s/p).

Nessa entrevista à *TAG Curadoria*, o autor aponta a dimensão da narrativa autoficcional que consegue “promover uma travessia de fronteiras” por meio da literatura, de forma eficaz, ao tratar de “assuntos tão graves quanto ditadura e repressão [...]” com “delicadeza”. Eis a relevância que a autoficção pode ter como ferramenta de militância política: conseguir, fazendo uso dessa escrita de ficcionalização da realidade, relatar eventos históricos traumáticos, com maior sensibilidade. Isso, segundo Fuks, é muito pertinente, dado que “Estamos lidando não apenas com o trauma histórico, mas com profundas dores pessoais [...]” (FUKS, 2019b, s/p). Portanto, *A resistência*, enquanto obra híbrida, ao transitar entre a realidade dos regimes ditatoriais da Argentina e do Brasil, ressignifica esse narrar por meio de uma ficção que é feita em forma de uma linguagem literária de reflexão sobre o passado.

A resistência, ao exercer seu papel de instrumento de militância política por intermédio da arte, distancia-se do narcisismo midiático de algumas escritas de si da contemporaneidade, conforme abordamos no início deste capítulo.

Fuks, dessa maneira, ressignifica suas memórias nessa mescla de biográfico e ficcional, permitindo-nos perceber os fatos históricos por uma perspectiva mais subjetiva, em que os leitores podem contestar, por meio da reflexão, os eventos mostrados, a partir dos mecanismos oferecidos pela linguagem ficcional.

Conforme E. M. Foster (2014), “[...] a ficção é mais verdadeira do que a história, porque ultrapassa as evidências, e todos nós sabemos por experiência própria que existe algo além das evidências [...]” (FOSTER, 2014, p. 87). Não pretendemos ser tão ousados quanto Foster ao afirmar sobre o que traria mais verdade: um texto histórico ou ficcional, até porque sabemos que há estratégias ficcionais, inclusive nos textos históricos. No entanto, após as discussões apresentadas neste trabalho, não há como negar os efeitos positivos que Fuks consegue extrair do dispositivo autoficcional, o que torna relevante a escrita de *A resistência*, como um tipo de narrativa que, ao apresentar o passado ficcionalizado, mostra “verdades” que ultrapassam “[...] as evidências”, dado que fazem a leitura a contrapelo das ditas “verdades históricas”.

A narrativa autoficcional, então, por intermédio de uma visibilidade criticamente construída pelo narrador, apresenta os fatos ficcionalizados sob uma escrita ambígua, a fim de conduzir os leitores ao questionamento das verdades relatadas. Quando Foster afirma que “[...] a ficção ultrapassa as evidências [...]”, confirma o intuito da autoficção, de não “competir” em

ser “[...] mais verdadeira do que a história”, até porque a autoficção, fugindo à verossimilhança, não busca refletir a realidade. Temos, então, na narrativa autoficcional, um texto que é instrumento para o questionamento das “verdades” históricas, e não para a simples reprodução delas.

No romance de Fuks, como o próprio autor afirma em entrevista à *Soletras*: “[...] o tipo de literatura ou autoficção que mais me interessa hoje é a que desconfia de si mesma e desconfia da própria capacidade de reconstruir o passado” (FUKS, 2018, p. 277) e, por isso, mantém um diálogo constante com a realidade, provocando reflexões críticas. Para Fuks, os leitores, movidos pela reflexão, podem gerar mudança na sociedade. Portanto, o efeito da autoficção para os leitores, conforme Fuks, é o de alcançar uma importante implicação política, ao conseguir juntar, no romance, via ficção, ética e estética.

A resistência, essa narrativa híbrida, reelabora a assimilação da realidade por meio de uma linguagem ambígua, atravessada por reflexões sobre o passado horrendo das ditaduras, contribuindo, dessa maneira, com o combate à cultura do esquecimento, e mostrando-se como uma importante ferramenta de militância literária por intermédio da escrita autoficcional.

2.2 A RESISTÊNCIA: O DISCURSO HÍBRIDO DE JULIÁN FUKS EM TEMPOS DE PÓS-FICÇÃO

A narrativa autoficcional de *A resistência* é marcada por uma escrita dúbia, pertencente ao pacto ambíguo, conforme já analisamos neste capítulo. Portanto, pretendemos, neste subcapítulo, aprofundar a discussão sobre a hibridez do discurso autoficcional, em um tempo denominado por Fuks de pós-ficção.

Iniciemos ratificando o hibridismo presente no romance autoficcional, dado que “A potência da autoficção está em sua ambiguidade, sua indecibilidade, o que coloca o leitor em liberdade para ter a sua interpretação” (FIGUEIREDO, 2022, p. 84). Discussão semelhante a essa já houve, no final da seção 2.1 deste capítulo, ao apontarmos que mais relevante do que identificar os dados do mundo empírico, em meio ao hibridismo da autoficção, é a reflexão causada pela “interpretação” que essa “indecibilidade” provoca nesse tipo de narrativa.

Reiteramos diversas vezes que a autoficção é marcada pela ambiguidade em sua escrita e pelo caráter híbrido do seu discurso. Diante disso, de acordo com Alberca, a hibridez do

discurso pode ser definida como “[...] reprodução literária assistida, que consistiu em tomar genes de dois grandes gêneros narrativos, o romance e a autobiografia, e mesclá-los na proveta ou matriz da casinha vazia do pacto autobiográfico elaborado por Lejeune [...]” (ALBERCA, 2007, p. 29). Sendo assim, de acordo com a declaração de Alberca, a hibridez da autoficção acontece mediante a mescla realidade/ficção, em um texto que rompe com as fronteiras dessas duas instâncias, ao aproximar-se do romanesco e do autobiográfico, visto que

A autoficção estabelece um estatuto narrativo novo, cuja hibridez [...] se caracteriza por propor algo diferente do romance autobiográfico. Na medida em que não disfarça a relação com o autor, como ocorre no romance autobiográfico, a autoficção se separa deste, e na medida em que integra a ficção em seu relato se afasta radicalmente da proposta de pacto autobiográfico. Não basta [apenas] reconhecer ou testemunhar elementos biográficos no relato para considerá-lo uma autoficção e para identificar os personagens romanescos com seu autor, senão uma calculada estratégia para representar-se de maneira ambígua (ALBERCA, 2007, p. 130).

A citação de Alberca vem reforçar o que já tínhamos discutido anteriormente. Para ele, a narrativa autoficcional, ao aproximar-se dos pactos ficcionais e autobiográficos, em proporções variadas, sem permanecer com apenas um deles, produz a ambiguidade do texto. Sendo que para ele não basta identificar “[...] elementos biográficos no relato para considerá-lo uma autoficção [...]”, mas sim criar “[...] uma calculada estratégia para [o relato] representar-se de maneira ambígua” (ALBERCA, 2007, p. 130). É essa hibridez realidade/ficção, da narrativa autoficcional a responsável por produzir a ambiguidade no relato. Logo, esse pensamento de Alberca, ao relacionar a ambiguidade com a “indecibilidade”, remete-nos à citação de Figueiredo, do início deste tópico, que relaciona a hibridez com a ambiguidade da autoficção.

No entanto, com pensamento diferente, Jeanelle (2014), em seu ensaio intitulado “A quantas anda a reflexão sobre autoficção?”, debate sobre a diferença entre ambiguidade e hibridez, no romance autoficcional, em uma distinção que, segundo ele, é pouco realizada pelos críticos. À vista disso, Jeanelle expõe que

Refletir em termos de ambiguidade [...] leva a supor que um texto é factual ou ficcional e que seu estatuto permanece ambíguo por falta de informação suficiente, mas que um complemento de informação pode ser suficiente para fazê-lo passar de um lado para o outro da fronteira. Definir, ao contrário, a autoficção pela coexistência no sentido estrito de elementos factuais e elementos ficcionais, como tendem a fazer muitos dos partidários do gênero, significa arriscar-se a anular a pertinência da questão de saber qual distinção

convém estabelecer entre esses dois elementos constitutivos dos textos autoficcionais (JEANELLE, 2014, p. 143-144).

Jeanelle valora que não é a hibridez de componentes “[...] factuais e [...] ficcionais” que justifica a ambiguidade da autoficção, visto que, se fosse isso, bastaria “complemento de informação” suficiente sobre o que é realidade e o que é apenas invenção para se discernir sobre essa natureza, acabando com a ambiguidade. Portanto, para ele, a hibridez na escrita autoficcional promove a indecibilidade apenas “pela coexistência no sentido estrito de elementos factuais e elementos ficcionais” (JEANELLE, 2014, p. 143-144).

Para Jeanelle, a ambiguidade seria momentânea e provisória, até que o leitor, por exemplo, fazendo uso de um complemento de informação sobre a vida do autor, passasse do pacto ambíguo para o autobiográfico ou, até mesmo, migrasse sua leitura para o pacto ficcional. Conforme Jeanelle, a indecibilidade, como substância primordial da narrativa autoficcional, não é sinônimo de ambiguidade, mas de hibridez do discurso.

Após analisarmos a defesa de Jeanelle, acreditamos que, em um texto autoficcional, o autor, enquanto produtor, embora firme, ainda que sozinho, um pacto ambíguo, ao escrever sua obra, por meio da hibridez do discurso, não garante que a recepção do texto pelo leitor se dará igualmente de forma ambígua, respeitando o pacto da escrita. Isso ocorre em virtude de ser o leitor quem decide qual pacto irá utilizar no percurso de sua leitura, podendo, inclusive, ler uma autoficção como “puro” romance, ou mesmo como autobiografia, visto que “[...] a autoficção só pode ser pensada na dupla via de uma poética autoral e de uma estética ledora” (NASCIMENTO, 2017, p. 613). Por isso, a ambiguidade autoficcional pode se desfazer nesse percurso de “[...] dupla via” entre autor/leitor, todavia a hibridez como marca do discurso autoficcional permanecerá, como apontou Jeanelle.

Em *A resistência*, por exemplo, Fuks opta pelo pacto ambíguo para escrevê-la, buscando ser dúbio em cada linha. No entanto, o escritor não tem como assegurar qual pacto seus leitores seguirão durante o percurso da leitura do romance. Figueiredo corrobora essa opinião, ao afirmar que a “[...] autoficção reside [...] não só na forma de escrever, mas também, na forma como o leitor lê o romance” (FIGUEIREDO, 2022, p. 84). Essa discussão remete-nos, novamente, ao pensamento de Jeanelle, visto que ele defende a ideia de que não temos como garantir uma recepção ambígua do leitor, no texto autoficcional. Entretanto, a marca essencial desse discurso, o hibridismo, continuará presente na obra.

A argumentação acima reforça o hibridismo como marca do discurso autoficcional, conforme é percebido em *A resistência*, posto que

Fuks constrói um relato [em *A resistência*] que se assemelha a um labirinto de espelhos, consubstanciado por uma retórica engajada em tragar seus leitores para o centro de uma obsessão quase tautológica. Nesse labirinto, o referencial é tantas vezes replicado e distorcido que amiúde se confunde com o discurso da memória que o ficcionaliza. Um cabo de guerra narrativo em cujas pontas competem memória e invenção, de um lado, e do outro, história e vivência (LICARIÃO, 2018, p. 63).

O romance de Fuks ao mostrar-se semelhante “[...] a um labirinto de espelhos”, em que “[...] o referencial é tantas vezes replicado e distorcido”, produz interpretações sobre as situações apresentadas. A obra utiliza-se de um discurso que, ao ser híbrido, faz-se autocrítico e autorreflexivo. Portanto, *A resistência* contribui para uma reelaboração do passado traumático rememorado, pois os fatos históricos são atravessados por reflexões, realizadas por interferência da ficção.

Temos assim, nesse romance, diversas passagens que tornam bem mais evidente a força dessa narrativa híbrida de Fuks. Uma autoficção sinalizada por essa escrita da indecibilidade, como no exemplo seguinte, em que o narrador comunica:

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. Quando sabe, diz que vai mandar o documento da Operação Condor em que consta seu nome. Eu lhe peço que mande, mas não conto que quero inseri-lo no livro, que pretendo absurdamente atestar minha invenção com um documento. Envergonhado, talvez, com a própria vaidade, ele nunca me manda o arquivo, eu nunca volto a pedir, envergonhado também (FUKS, 2015, p. 40).

Esse trecho do romance apresenta as memórias de forma ficcionalizada, permeada de indecibilidade, o que permite uma maior interpretação e reflexão por parte do leitor, do que alcançaria uma narrativa apenas objetiva sobre a realidade, porque “É esse *hibridismo* da autoficção que fascina, seu caráter indecível, sua impureza congênita, em razão da qual ora pende para a autobiografia realista, ora para o delírio ficcional [...]” (NASCIMENTO, 2017, p. 616, grifos do autor). Essas “verdades” históricas rememoradas mediante o hibridismo da escrita autoficcional reforçam, como nos assegura Nascimento, que a “[...] autoficção [...] não é pouca coisa: um saber singular, francamente indefinível, perturbador ao mostrar a

ficcionalidade de todo discurso [...]” (NASCIMENTO, 2010, p. 66). Além disso, sobre “[...] a ficcionalidade de todo discurso” na autoficção, Nascimento também informa que

Ao convocar seus leitores a uma leitura ficcional *no presente*, e não como ato de memória reconstitutiva do passado real ou imaginado, a escrita autoficcional leva a indagar o componente ficcional de todo discurso: a fratura que impede a identificação plena entre o eu empírico e o eu de papel, *ficcionalizado no discurso*, via linguagem e imaginação (NASCIMENTO, 2017, p. 615, grifos do autor).

A autoficção, de acordo com Nascimento, é uma narrativa que “[...] leva a indagar o componente ficcional de todo discurso”, desse discurso híbrido que relata as memórias atualizadas de forma reflexiva e crítica e “[...] impede a identificação plena entre o eu empírico e o eu de papel, *ficcionalizado no discurso*”.

Em *A resistência*, ao recorrer à memória, Sebastián não apenas exhibe os fatos, já que, aludindo constantemente à ficção, atualiza para o presente os fatos rememorados, sem seguir uma ordem cronológica na exposição dos acontecimentos. Em um discurso híbrido, próprio da autoficção, o narrador confere ao seu texto a indecibilidade da escrita que desliza entre o biográfico e o ficcional. Dessa forma, Fuks, esse “eu empírico”, é tecido no terreno autoficcional como um “eu de papel” que “ficcionalizado no discurso”, como uma *performance*²⁷ do escritor, torna-se narrador.

Esse narrador da autoficção, mesmo que possua aproximações com a biografia do autor, não deve ser confundido com ele, já que o romance pertence a um contexto ficcional que “[...] não pressupõe a existência de um sujeito prévio, ‘um modelo’, que o texto pode copiar ou trair, como no caso da autobiografia. Não existe original e cópia, apenas construção simultânea (no texto e na vida) de uma figura teatral – um personagem – que é o autor” (KLINGER, 2008, p. 20).

Essa dramatização do autor como “[...] uma figura teatral – um personagem”, por meio da escrita, é definida por Klinger como *performance*, pois se assemelha a uma encenação, em que o texto figuraria o palco, espaço onde aconteceria a dramatização. Nesse texto dúbio, ou

²⁷ Segundo Klinger: “O termo inglês ‘*performance*’ significa ‘atuação’, ‘desempenho’, ‘rendimento’, mas começou a assumir significados mais específicos nas artes e nas ciências humanas a partir dos anos 1950 como ideia capaz de superar a dicotomia arte/vida. [...] o performático significa, na teoria de gênero da crítica norte-americana Judith Butler, não o ‘real, genuíno’, mas exatamente o oposto: a artificialidade, a encenação” (KLINGER, 2008, p. 19).

seja, o “palco”, onde o empírico é ficcionalizado, o narrador representaria o “papel” de autor, um sujeito igualmente duplo, porque como nos afirma Klinger

O texto autoficcional implica uma dramatização de si que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem. A dramatização supõe a construção simultânea de ambos, autor e narrador. Imaginando uma analogia entre a literatura e as artes cênicas, poder-se-ia traçar uma correspondência entre o teatro tradicional e a ficção, por um lado, e a arte da performance e a autoficção, por outro (KLINGER, 2008, p. 25).

A autoficção, portanto, de acordo com Klinger, “[...] implica uma dramatização de si [...]”, que ocorre mediante um ato performático do narrador que dramatiza o autor na obra e, conseqüentemente, promove uma “[...] construção simultânea de ambos, autor e narrador”. Isso é notado em *A resistência* em que, ao ficcionalizar a realidade que será encenada, o autor simula suas memórias, em um jogo de aproximação constante entre fatos históricos rememorados e ficcionalização dessas memórias.

Nessa simulação das memórias, em muitos fragmentos do romance, o narrador, da mesma forma, simula não querer imaginar fatos que assegura não ter vivenciado, relatos que, segundo ele, ouvira de outras pessoas, como no exemplo abaixo:

Não quero imaginar um galpão amplo, gélido, sombrio, o silêncio asseverado pela mudez de um menino franzino. **Não quero imaginar** a mão robusta que o agarra pelas panturrilhas [...]. **Não quero imaginar** a estridência desse choro [...]. **Não quero imaginar** os braços estendidos de uma mãe em agonia, mais um pranto abafado pelo estrondo de botas pelo piso, botas que partem e o levam consigo: some a criança [...] (FUKS, 2015, p. 11, grifos nossos).

Nessa passagem da obra, o uso da anáfora “Não quero imaginar” reitera o ato performático do texto, ao mostrar a simulação do narrador sobre recordar ou inventar um episódio relatado na obra. Mesmo com esse jogo simulado intencionalmente na narrativa de “Não quer[er] imaginar”, o narrador inventou, usou da ficção, almejando levar o leitor a se sensibilizar com a intensidade da dor dos personagens envolvidos no relato: o irmão e a mulher que teria dado à luz. Continuando a usar da performance, o narrador também coloca em “cena” a figura dos soldados da ditadura militar, representados pela metonímia “botas”, parte do vestuário desses terroristas responsáveis por separar mãe e filho, prática exercida pelos ditadores nesse período bárbaro.

Ao inflar o texto de ficção, Sebastián simula que seu irmão teria sido vítima dessa crueldade da ruptura do vínculo maternal, em que a criança roubada era entregue a famílias aliadas à ditadura argentina, sendo a mãe sequestrada e torturada. Nessa escrita do presente, característica da autoficção, o narrador, pela *performance* dessa narrativa e em meio à hibridez desse discurso, retoma esse episódio horrendo por meio da sensibilização da memória do acontecimento e, assim, atualiza o leitor para a crueldade desse regime que devemos recapitular para não incidir no esquecido.

Pela leitura do romance, verificamos que esse episódio que avanta a hipótese de o irmão de Sebastián ter sido sequestrado pelos militares não passa de uma falsa suspeita da família, como percebemos em uma passagem da obra em que o narrador apresenta o questionamento de seus pais: “Terão argumentado um para o outro que aquilo era muito improvável, que não havia nenhum indício, que os militares não sequestrariam um bebê para entregá-lo nas mãos de um casal que julgassem subversivo?” (FUKS, 2015, p. 92).

O irmão adotivo de Sebastián não era uma das crianças sequestradas, porém essa suposição do narrador serve como uma estratégia narrativa para que ele simule dirigir-se várias vezes a Buenos Aires à procura de indícios para sanar sua dúvida sobre a adoção do irmão. Essas idas a Buenos Aires permitem que o romance exponha ficcionalmente os acontecimentos históricos da ditadura militar argentina, entremeados ao drama da família do narrador. Isso pode ser observado, por exemplo, no trecho seguinte, em que Sebastián relata um episódio das Avós da Praça de Maio: “Desde 1978 o chamado das Avós se repete: ele está na praça onde essas mulheres dão voltas toda quinta, e está em jornais que eu pude ler muitas vezes, replicado em inúmeras notícias” (FUKS, 2015, p. 92).

Há, além dessa, outras passagens que, recorrendo à *performance* da escrita autoficcional, o narrador, ao inserir dados da realidade na obra, apresenta acontecimentos recriados a seus leitores que seriam como sua “plateia”. O fragmento seguinte encena, por meio do hibridismo, uma passagem em que o narrador usa da ficção para simular que imagina notícias e reportagens sobre o período ditatorial argentino que seus pais teriam lido, no Brasil:

[...] **imagino** meus pais em volta da mesa debruçados sobre o jornal. Não era comum que trouxesse notícias argentinas; não era nada comum que burlasse a propaganda oficial e falasse dos crimes graves, crimes contra a humanidade, homens e mulheres sequestrados em massa, torturados, desaparecidos – toda liturgia da repressão reduzida à enumeração sumária. Esta que **imagino** é uma manhã de domingo, em agosto de 1978. Por essa época quase todos os crimes eram conhecidos, mas costumavam chegar por vias mais tortuosas: os rumores que se multiplicavam em cada encontro dos exilados e as duras experiências

peçoais, muitas ainda inauditas. Era estranho ver aquilo estampado no jornal, ainda que clandestino, a um país de distância, num idioma que não dominavam. [...]

Ao pé da página, nesse jornal que não li, um breve comunicado em letras miúdas quase passava despercebido. Era assinado pelas Mães da Praça de Maio, ou melhor, por uma facção das Mães de que até então nada se ouvira, o grupo das ‘Avós argentinas com netos desaparecidos’ (FUKS, 2015, p. 90-91, grifos nossos).

Ao ratificar o uso do verbo “imagino” a obra reforça, novamente, seu papel performático de um “[...] relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, [que] permite pensar a autoficção como *performance* do autor” (KLINGER, 2008, p. 24). O autor aproveita dessa *performance* da autoficção para problematizar ficcionalmente fatos da realidade e, assim, conseguir atualizar essas memórias para o momento atual, ao “encená-las” no tempo presente.

Podemos perceber de forma muito mais evidente a *performance* na autoficção de *A resistência*, nos trechos em que a voz narrativa finge não poder voltar para deletar o que já foi escrito: “Releio agora a narrativa desse episódio, [...] e lamento por um instante ter me esquecido de falar das lágrimas [...]”. Isso reforça o papel performático do escritor nessa autoficção. Embora aproxime fatos da sua própria vivência à narrativa, o autor o faz como quem usa uma máscara e encena os acontecimentos, em um presente que não permite ser retomado para correções, pois se trata de uma escrita viva, do agora, semelhante ao que ocorre no palco teatral.

Essa simulação de não poder voltar ao texto para corrigir o que foi relatado também serve para nos reafirmar que não importa na autoficção a representação fiel à realidade dos fatos, o biográfico, como discutimos no subcapítulo anterior, tanto que sua marca é a hibridez do discurso. Nessa mescla do mundo empírico e ficcional, o que realmente importa na obra autoficcional não é uma adequação à ‘verdade’ apresentada, mas sim “[...] a ilusão da presença do acesso ao lugar de emanação da voz” (ARFUCH, 2005, p. 42 apud KLINGER, 2012, p. 57). Logo, a relevância da autoficção está nessa “[...] emanação da voz” de um narrador que, ao recriar as memórias, usando do hibridismo dessa escrita, promove uma escrita de reflexões sobre essas memórias recriadas e, dessarte, o romance mostra-se como uma eficaz ferramenta política na luta contra o esquecimento das barbáries.

A escrita autoficcional de Fuks, ao ressignificar as memórias desses anos de chumbo, tem importante papel na resistência ao autoritarismo, não apenas em relação aos regimes ditatoriais, mas a qualquer tipo de atitude fascista. Além dessa resistência e das várias outras

presentes no romance de Fuks, conforme abordamos no primeiro capítulo, há outra forma de resistência que se refere ao modo de apresentação da obra: como escrita autoficcional, posto que identificar a autoficção como gênero é uma resistência por parte de muitos estudiosos do assunto e de escritores.

Ao retomar a discussão da autoficção, não almejamos reiterar toda a conceituação do termo, posto que essa abordagem já foi explanada no item 2.1. Dessa maneira, pretendemos apenas discutir, nos próximos parágrafos, se a autoficção é ou não identificada como um novo gênero, visto que há, ainda, opiniões divergentes e bastante resistência sobre isso.

Na concepção de Sébastien Hubier, a autoficção é “anfibiológica” (HUBIER, 2003, p. 125), ou seja, é um entre gêneros, em razão de que pode ser lida como romance e como autobiografia. Do mesmo modo, para Gasparini, essa escrita também não configura exatamente um gênero, posto que se mostra como “Texto autobiográfico e literário que apresenta numerosos traços de oralidade, de inovação formal, de complexidade narrativa, de fragmentação, de alteridade, de disparatado e de auto-comentário, os quais tendem a problematizar a relação entre a escrita e a experiência” (GASPARINI, 2008, p. 311).

Ao defender que os traços apresentados na autoficção “[...] tendem a problematizar a relação entre a escrita e a experiência”, Gasparini se indaga, embora não responda a sua indagação, se a palavra autoficção “[...] corresponde a uma categoria que já existia e só estava esperando ser identificada ou designa um meio de expressão totalmente novo, próprio a nossa época, [trata-se do] nome atual de um gênero ou o nome de um gênero atual?” (GASPARINI, 2014, p. 183-184). Gasparini prefere “[...] designar então a nova categoria como *autonarração*²⁸, tomando emprestado o termo criado por Arnaud Schmitt, em 2005” (HIDALGO, 2013, p. 223, grifos da autora).

Gasparini (2008, p. 322-325) acredita que a autoficção constitui, simultaneamente, um sintoma, um produto e um ressonador da época (GASPARINI apud FIGUEIREDO, 2022, p. 91). Para ele, o texto autoficcional se classificaria como “[...] a forma contemporânea de um ‘arquigênero’, o *espaço autobiográfico*²⁹ [...] definido por Philippe Lejeune” (HIDALGO, 2013, p. 222, grifos do autor).

²⁸ De acordo com Faedrich: “Schmitt, em *Je réel / Je fictif: Au-delà d’une confusion postmoderne*, publicado em 2010 pela Presses Universitaires du Mirail, mantém constante diálogo com os estudos de Käte Hamburger (1986) e Dorrit Cohn (1978), e defende o uso do neologismo *autonarração* (*autonarration*). Para ele, o termo *autonarração* vem para substituir o termo *autoficção* [...]” (FAEDRICH, 2014, p. 148).

²⁹ Lejeune usa o conceito de *espaço autobiográfico*, deslocando a autobiografia da definição formal de gênero para os aspectos da recepção. Dessa maneira, “Lejeune (1975) chamou de *espaço autobiográfico* o jogo de textos que

Arfuch, da mesma forma, opta em classificar a autoficção como um espaço biográfico, uma vez que considera ser esse conceito de espaço mais eficiente que o de gênero. No entanto, Arfuch, divergindo de Gasparini, considera insatisfatória a definição proposta por Lejeune em *Je est un autre* (1980) sobre espaço biográfico, posto que para ela, Lejeune não atinge um campo conceitual, dado que seus estudos “[...] não configuram um horizonte interpretativo capaz de dar conta da ênfase biográfica que caracteriza o momento atual” (ARFUCH, 2010, p. 58). A autora acredita que o espaço biográfico é mais eficaz, dado que é visto como “[...] configuração maior do que o gênero, permite então uma leitura analítica transversal, atenta às modulações de uma trama interdiscursiva que tem um papel cada vez mais preponderante na construção da subjetividade contemporânea” (ARFUCH, 2010, p. 101-102). Logo, defende esse espaço como mais propício para a construção de uma subjetividade contemporânea.

Nessa discussão sobre a autoficção configurar um novo gênero, constatamos que Figueiredo, no resumo de seu artigo “Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho”, publicado no ano de 2010, na Revista *Criação e Crítica*, expõe que “Trata-se de um **novo gênero**, a autoficção”, além de, no decorrer do artigo, declarar que “**A autoficção é um gênero** que embaralha as categorias de autobiografia e ficção de maneira paradoxal [...]” (FIGUEIREDO, 2010, p. 91, grifos nossos). Figueiredo, ao iniciar seu artigo, informa ser a autoficção um “novo gênero” e, no restante do texto, refere-se, ainda, à ficção realmente como gênero. Contudo, em outro fragmento, retirado da obra de 2022 da escritora, *A nebulosa do (auto)biográfico: vidas vividas, vidas escritas*, expõe que

A minha hipótese é que o romance hoje se transforma ao utilizar procedimentos das chamadas escritas de si. Uma questão que se impõe quando se estuda **a autoficção é se ela constitui um novo gênero. Considero que não**. Como tinha escrito em *Mulheres ao espelho* (FIGUEIREDO, 2013), **a autoficção é uma das formas do romance contemporâneo**, quer e queira chamá-lo de pós-moderno ou de contemporâneo; **a autoficção é uma das vertentes do romance** em que o autor não teme se expor e se colocar como protagonista da história que conta, [...]. **Considerá-lo como gênero seria uma forma de domesticação de seu potencial disruptivo**. Como Doubrovsky sempre insistiu, **a autoficção é, fundamentalmente, um romance do presente** [...] (FIGUEIREDO, 2022, p. 83, grifos nossos).

pode abranger uma autobiografia e que tem por função construir e produzir uma certa imagem do autor. Este espaço pode ser descrito como uma arquitetura de textos que estabelecem relações mútuas [...] remetendo a uma certa imagem do autor” (LEE, 2017, p. 2623).

De acordo com esse pensamento de Figueiredo, a autoficção não deve ser classificada como um novo gênero, já que esse tipo de relato se apresenta como “[...] uma das formas do romance contemporâneo”. Portanto, a escritora conclui que “Considerá-lo como gênero seria uma forma de domesticação [...]. Notamos que, ao discordar de a escrita autoficcional configurar um novo gênero, Figueiredo entra em contradição com o que asseverou em seu artigo de 2010. A escritora, agora, reconhece essa narrativa como uma espécie de “[...] romance do presente”, classificando a autoficção não mais como um gênero novo, mas sim, como um desdobramento “[...] do romance contemporâneo”.

Figueiredo, ainda em seu livro, publicado em 2022, nos declara que “Evando Nascimento (2017, p. 612) vê a autoficção como um dispositivo que “[...] ajuda a redefinir e recontextualizar as escritas de si. Enquanto dispositivo [que] funciona como categoria de reflexão que serve de instrumento para se pensar em várias questões, sem chegar a uma conceituação definitiva” (NASCIMENTO apud FIGUEIREDO, 2022, p. 83). Nascimento, semelhante a Figueiredo, recusa a classificação da autoficção como um novo gênero, já que, para ele, “Transformar a autoficção em **mais um gênero da república das letras é domesticar sua força irruptiva**, reinscrindo-a na tradicional organização classificatória das formas discursivas” (NASCIMENTO, 2017, p. 615, grifos nossos).

Esse escritor prefere pensar a autoficção como um “dispositivo, [...] como categoria de reflexão [...] para se pensar em várias questões, sem [...] uma conceituação definitiva”, a fim de não “domesticar” a força dessa narrativa. De acordo com o escritor, a autoficção se difere do romance tradicional, já que essa escrita tem como interesse “[...] romper as comportas, as eclusas, os compartimentos dos gêneros com que aparentemente se limita, sem pertencer legitimamente a nenhum deles” (NASCIMENTO, 2010, p. 65). Nascimento, mesmo defendendo que a autoficção não seria “[...] mais um gênero da república das letras”, devido a suas especificidades, confessa que, todavia,

Não podemos viver sem os gêneros (sexuais, discursivos, literários), mas o aprisionamento a gêneros engendra a asfixia do pensamento. Ademais, não há gênero que não dependa daquilo que se faz dele, das palavras que engendram coisas e das coisas que engendram efeitos. [...] Desse aspecto performativo e performático de qualquer discurso, ou seja, de sua pragmática, a autoficção tira um máximo proveito. Pois toda sua força pensante está em desafiar as definições, as regras genéricas e generalizantes, em suma, em fundar uma ‘ciência’ do particular e do intransferível, ali onde manda o bom método basear-se o conhecimento na generalidade e na universalidade previamente concebidas (NASCIMENTO, 2010, p. 65-66).

Concordamos com Nascimento e com os outros estudiosos quando afirmam que a autoficção, devido ao seu hibridismo, à indecibilidade de seu discurso, entre outras características bem específicas dessa escrita de si, não deve ser classificada como “[...] mais um gênero” (NASCIMENTO, 2017, 615). Como também concordamos com a opinião de Nascimento de que “Não podemos viver sem os gêneros [...]”. No entanto, como fazer para que a autoficção com “[...] toda sua força pensante [...] em desafiar as definições, as regras genéricas e generalizantes [...]” possa pertencer a um gênero, distanciando desse “[...] aprisionamento a gêneros [que] engendra a asfixia do pensamento[?]” (. Será que a autoficção precisa inaugurar um novo gênero?

Antes de tentar responder a esse questionamento, faremos uma digressão para retornarmos ao fragmento acima de Nascimento, no qual ele reitera que os gêneros dependem daquilo que se faz dele, ou seja, “[...] das palavras que engendram coisas e das coisas que engendram efeitos”. Sendo a autoficção a escrita da *performance*, como já abordamos, ela então “[...] tira um máximo proveito” em razão “Desse aspecto performativo e performático de qualquer discurso”.

Findando nossa digressão, retomemos o nosso questionamento anterior, “Será que a autoficção precisa inaugurar um novo gênero?”. Corroborando as ideias até aqui apresentadas, acreditamos que essa escrita de si performática, híbrida e dúbia, da época contemporânea, já se apresenta, conforme afirma Figueiredo, como “[...] uma das formas do romance contemporâneo [...]” (FIGUEIREDO, 2022, p. 83). A autoficção, desse modo, já pertenceria a um gênero, quer seja, o romance, sendo um desdobramento da mesma época pós-moderna. Isso nos remete à afirmação de outra estudiosa da autoficção, Fabíola Simão Padilha Trefzger (2013), ao declarar, em seu artigo “Autoficção: entre o espetáculo e o espetacular”, que

Em consonância com as qualidades inatas do romance, a autoficção instaura a imperfeição e o inacabamento como condições fundamentais de toda construção de si na escrita. Penso que a incorporação performática de tais atributos pela autoficção seria, ao fim e ao cabo, uma maneira também de questionar e de redefinir o próprio gênero romance, levando-nos a refletir, por exemplo, sobre o estatuto do romance *como* gênero, abrindo espaço para acolhermos, no limite, outras formas de romance praticadas na contemporaneidade (TREFZGER, 2013, s/p, grifos da autora).

A defesa de Trefzger, além de nos reafirma o caráter performático da autoficção, nos reporta às discussões acima de Nascimento e Figueiredo, que também defendem que a autoficção não necessita configurar um novo gênero, mas ser reconhecida como uma escrita

pertencente ao romance contemporâneo. Dessa forma, o termo alargaria os horizontes do olhar sobre o romance da atualidade, sendo “[...] a autoficção [...] pensada como um elemento que faz parte do processo de transformação do romance no último quarto do século XX e que se fortalece no novo século” (FIGUEIREDO, 2013, p. 66).

Há outros estudiosos da autoficção que também a percebem dessa forma, a exemplo de Doubrovsky, que afirma, em uma entrevista concedida a Vilain (2005, p. 205), que para classificar uma narrativa como autoficcional “[...] é preciso que o texto seja lido como romance e não como recapitulação histórica. Haveria, assim, dois critérios fundamentais para ele: a definição de gênero (**a autoficção é um romance**) e a definição nominal (identidade de nome de autor-narrador-personagem) (VILAIN apud FIGUEIREDO, 2022, p. 91, grifos nossos). Além disso, outro aspecto relevante na autoficção para Doubrovsky estaria relacionado à questão da linguagem, “Doubrovsky considera que quem faz autoficção hoje não narra simplesmente o desenrolar de fatos, preferindo, antes, deformá-los, reformá-los, através de artifícios (VILAIN apud FIGUEIREDO, 2022, p. 91).

Como percebemos, o pai do neologismo percebe que o romance autoficcional “[...] não narra simplesmente o desenrolar de fatos”, pois é um narrar que, ao recriar os acontecimentos, prefere, primeiramente, “[...] deformá-los, reformá-los, através de artifícios”. Assim, a autoficção, ainda que classificada como romance, difere da forma tradicional de uma narrativa de escrita linear, de pacto apenas ficcional, visto que o próprio discurso híbrido da autoficção, marca desse tipo de texto, é um desses “artifícios” que “reforma” o romance. Isso nos aponta à citação de Trefzger, em pensar o “romance *como* gênero” para acolher as “[...] outras formas de romance”, como as autoficções “[...] praticadas na contemporaneidade” (TREFZGER, 2013, s/p), ou seja, “praticadas” na era da “pós-ficção”, na denominação de Fuks.

Acerca dessa reinvenção do romance enquanto gênero, Fuks argumenta sobre a concepção adentrada em uma época classificada pelo escritor como pós-ficção, conforme consta em seu artigo “A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo”, publicado no livro *Ética e pós-verdade* (2017), ao evidenciar que

Se o romance parece abdicar de tantos atributos que adquiriu ao longo dos séculos, se parece querer retornar ao ponto zero de sua gênese, talvez seja pela necessidade de rever seu próprio corpo num espelho e de rejeitar o que ali enxerga envelhecido. Talvez seja porque a ficção, a invenção [...] isso que foram suas melhores vestes, isso se lhe mostrou insuficiente, disso ele se vê despido. Se o romance se priva hoje do que lhe foi característico por tanto tempo, talvez não seja por um gesto sacrificial [...] a abolição terminante da invenção, mas por uma necessidade de reinventar-se como gênero. Nessa

perspectiva, não estaríamos diante de uma nova crise, portanto: **estaríamos diante de uma nova possibilidade**, ainda que estranha e controversa, **de reascensão [do romance contemporâneo]** (FUKS, 2017a, p. 78-79, grifos nossos).

Fuks também defende a “reascensão” do romance contemporâneo, um romance, como já discutimos anteriormente, que possa “[...] reinventar-se como gênero” e assim acolher as novas formas de escritas de si da atualidade, conforme nos sugeriu Trefzger em seu artigo. Como já apontava Bakhtin (2010, p. 399) “O romance é um gênero inacabado e aberto [...] ele está sempre se reinventado; [...]” (BAKHTIN apud FIGUEIREDO, 2022, p. 174). Conforme Figueiredo, “[...] desde as últimas décadas do século XX, ao se apropriar da tradição autobiográfica, o romance se reinventa na forma de autoficção [...]” (FIGUEIREDO, 2022, p. 174-175).

A abordagem de Figueiredo, da reinvenção do romance, é também evidenciada por Fuks em artigo, ao elucidar que o relato, antes focado na “[...] ficção, [...] invenção”, atributos que eram marcantes nesse tipo de narrativa, hoje, essas características “[...] mostra[m]-se insuficiente[s]” (FUKS, 2017a, p. 78). Essa mudança, para Fuks, é consequência de uma nova era: da pós-ficção, época em que o romance contemporâneo, com seu discurso híbrido, “se reinventa na forma de autoficção” e, assim, distancia-se da mera “invenção”, visto que seu “[...] narrar avança outros limites, o narrar testemunha, o narrar disserta, o narrar critica, o narrar opina” (FUKS, 2017a, p. 78).

Para Fuks “[...] somos ficcionistas **na era da pós-ficção** (FUKS, 2017a, p. 76, grifos nossos). Nesse tempo de pós-ficção, todavia, esse prefixo ‘pós’ não indica uma era posterior à ficção, ou seja, em que a ficcionalidade adquira um valor pejorativo ou, até mesmo, que a ficção seja afastada da narrativa, visto que ela permanece bastante presente na hibridez, por exemplo, das narrativas autoficcionalis. Fuks valida que “No hibridismo de algumas autoficções, então, a dimensão ficcional não perde seu espaço, é possível até que o tenha inflado” (FUKS, 2017a, p. 88), posto que, ao escrever uma narrativa autoficcional que se aproxima da realidade, “[...] a ficção não é abandonada, mas ressignificada [...] os autores ficcionalizam, dando ênfase, amalgamando, distendendo, mudando as temporalidades [...]” (FIGUEIREDO, 2022, p. 174).

Fuks considera que o romance contemporâneo vem, atualmente, passando por transformações e, em função disso, a invenção não é mais o principal estímulo para a escrita. Ele percebe as mudanças dessa literatura híbrida da atualidade que não almeja criar oposição entre realidade e ficção, nem configurar uma simples cópia do mundo por intermédio da

verossimilhança, mas ser um romance que reelabora a realidade em meio à ficção, incorporando uma escrita da desconfiança. Em seu artigo, citado anteriormente, Fuks retoma uma visão antiga de autores como Juan José Saer, Henry James, Saer Flaubert que apontam a ficção como uma narrativa a serviço da complexidade.

A literatura pós-ficcional apresenta-se para Fuks como uma escrita contemporânea que corresponde às complexidades da atualidade. A respeito disso, o escritor declara em entrevista à revista *Época*, ao ser indagado sobre o uso do termo pós-ficção sobre [...] o modo como a literatura tem tocado diretamente diversas realidades e se deixado atravessar por diversos discursos, além do autobiográfico, como os discursos histórico, político e ensaístico. [...] A pós-ficção é uma ficção transformada, ocupada pelo real” (FUKS, 2017c, s/p). Essa ficção “[...] ocupada pelo real” é verificada em diversas passagens de *A resistência*, como no trecho seguinte sobre o pai de Sebastián:

À casa dele não iam tanto, porque ele também tinha medo. Temia o tranco de ombros contra a porta, temia que braços bruscos se pusessem a revolver suas coisas, temia ver-se de braços com as mãos constringidas por algemas, essas as imagens sombrias que perturbavam seu sono e lhe renderiam a insônia crônica que tantas vezes flagrei, meu pai como um vulto inquieto rondando a geladeira. Temia também que ela quisesse olhar embaixo da cama e ali encontrasse as armas que ele aceitara esconder (FUKS, 2015, p. 37).

Notamos que o narrador ficcionaliza o medo da família perante a situação violenta da época ditatorial, que é apontada nos seguintes fragmentos: “tranco de ombros contra a porta”, “braços bruscos” e “ver-se de braços com as mãos constringidas por algemas”. *A resistência* pertence, destarte, à era da pós-ficção, uma época em que a literatura se aproxima mais da realidade, representando experiências pessoais e coletivas de um escritor, de forma mais íntima, porque “[...] o autor, autoconsciente e autorreflexivo, não quer só contar uma história, ele pretende construir uma reflexão ética e estética sobre o presente” (FIGUEIREDO, 2022, p. 175).

Alguns romances autoficcionais da contemporaneidade, a exemplo de *A resistência*, além de “[...] constru[írem] uma reflexão ética e estética **sobre o presente**” (FIGUEIREDO, 2022, p. 175, grifos nossos), fazem essa reflexão, no tempo presente, ao se apresentarem como um “[...] romance da era da pós-ficção [que] aparece como testemunha do nosso tempo, testemunha dos horrores vivenciados por tantos humanos que perderam sua humanidade nos porões dos centros de tortura ou nos campos de extermínio durante a Segunda Guerra [...]. É

nesse contexto que o romance se reinventa e se mostra fragmentário, lacunar [...]” (FIGUEIREDO, 2022, p. 191).

Nessa época de pós-ficção, por intermédio de um “[...] autor, autoconsciente e autorreflexivo” (FIGUEIREDO, 2022, p. 175), o romance se faz híbrido, visto que a ficção não se sustenta mais sozinha na narrativa, porque o narrar mostra-se de modo mais complexo ao misturar ficção e denúncia, ao rememorar um fato por meio de uma dimensão ficcional reflexiva que o recria de forma crítica. Um narrar entrelaçado a vários discursos, como o histórico, o social, o filosófico, entre outros, e que, assim, se apresenta resistente, posto que se renova.

3 A ESCRITA OCUPADA DE JULIÁN FUKS

Um fator que entendemos ser importante para o estabelecimento da intervenção crítica é trazido à tona por Fuks, ao afirmar que “[...] a literatura é uma construção coletiva, dá-se pelo diálogo, pelo contacto com o outro, não é o escritor no seu isolamento” (FUKS, 2017a, p.1). Na narrativa de Fuks, o fazer literário, quando incorpora dados empíricos do autor na escrita, trilha caminhos que se bifurcam e o conduzem a falar dos outros ao mesmo tempo em que fala de si. Corroboramos com essa assertiva o escritor Patrício Pron (2018, p. 95), ao inferir que “[...] é necessária uma justiça que intervenha em nosso nome, em nome de um coletivo cujas normas foram postas à prova pelo crime individual”. Isso pelo motivo de que o que foi realizado por um indivíduo, em muitos casos, pode interferir em toda a situação de um determinado grupo. Dessa forma, tendo em vista nossa impossibilidade para conter os crimes do passado, devemos nos esforçar para conter os do presente, com uma força que “[...] não emana de um sujeito individual nem de uma classe social e sim de um coletivo, ferido, mas ainda de pé” (PRON, 2018, p. 95).

Exemplo de coletivo ferido, mas ainda de pé, está presente na obra *A resistência*, em que o tema da busca da história da própria família repercute também a de uma coletividade, quiçá de um país. Esse romance nasce de uma preocupação de caráter ético-político, em que a arte expõe uma linguagem que aproxima realidade e fator estético, evidenciando que “Entre a estética e a vida há uma distância, mas não uma separação” (MERQUIOR, 2013, p. 240). Não por acaso, o sinal de intervenção crítica de Fuks: “o sinal de menos em relação aos discursos dominantes” (BRANDÃO, 2006, p. 263). Um sinal que propõe, por intermédio da ficção, (re)memorar os impactos do passado sobre o presente.

Esta obra, narrada em primeira pessoa, realiza uma aproximação entre testemunho e ficção, pois se trata de um texto autoficcional que fala sobre a história familiar atravessada pela experiência da resistência às barbáries, como podemos observar na voz do próprio narrador Sebastián,

[...] estou escrevendo um livro [...], e aqui minha voz assume alguma imponência, um orgulho injustificado que tento esconder, 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, p. 57-58).

Em *A resistência* a exposição do particular registra a descentralização do eu e configura uma voz que se faz militante por meio da arte da palavra. Logo, uma narrativa sobre os problemas que nos assolam, uma escrita ocupada com a memória coletiva, uma ficção em que emerge a abertura à alteridade, pois “O que está em jogo aqui, e que a meu ver ultrapassa uma performance autoral como mera autocelebração narcísica, é o acolhimento do outro, a abertura à alteridade” (PADILHA, 2020, p. 85).

A autoficção nas obras de Fuks, conforme observamos, não é sinônimo de um romance “[...] necessariamente narcisista e umbiguista. Pode ser uma autoficção de aproximação ao outro, mas que respeite o meu olhar, a minha voz e minha compreensão de mundo” (FUKS, 2017d, s/p). O professor, crítico e escritor Nascimento propõe situações em que a fala do eu (auto) se amplifica para falar também do outro (alter), reformulando o termo autoficção para alterficção, “[...] ficção de si como outro, francamente alterado, e do outro como uma parte essencial de mim” (NASCIMENTO, 2010, p. 193). Desse modo, o termo “alterficção” traduz a intensa relação de alteridade em obras de ficção em que o eu se forja a partir do eu com o outro. As obras de Fuks são exemplos de narrativas que marcam a aproximação com o outro, em um exercício de alteridade que a diferencia de uma autoficção exibicionista.

O teórico francês Colonna (2004) criou o termo “autoficção especular”, em que o eu da narrativa não se coloca como centro da obra. Ele é somente uma silhueta que se posiciona no canto da narrativa, recriando, então, uma imagem. Nessa classificação dada à autoficção, a verossimilhança, portanto, é secundária.

A escrita de Fuks, no entanto, não se enquadra totalmente na categoria desse teórico, pois tanto no romance *A resistência* quanto em *A ocupação* (2019), o autor em momento algum vislumbra ser reflexo. Ao contrário, pretende mesclar seu olhar nos olhos do outro e, nesta escrita aberta à alteridade, mergulhar em um hibridismo de sensibilidades na iminência de se perder, como lhe sugere Mia Couto, escritor moçambicano, tutor de Fuks no programa de mentoria Rolex de Mestres e Discípulos, conforme nos revela este trecho da obra *A ocupação* (2019):

Disse que eu devia tentar, devia procurar nos olhos dos outros algo além do meu reflexo, devia mergulhar nos olhos dos outros a ponto de me perder.
[...] Acho que não consegui me perder, que em cada palavra que atribuí aos outros encontrei uma palavra minha. [...]
Só o que faço é deixar que me ocupem, que ocupem minha escrita: uma literatura ocupada é o que posso fazer neste momento (FUKS, 2019a, p. 107).

Fuks vai além do que sugere Mia Couto, na medida em que não se perde no outro, mas se encontra nas palavras que atribui ao outro. Deixa-se ocupar, permite que sua narrativa se torne uma escrita ocupada, fundida na voz de outrem. Assim, sua arte da palavra se apresenta como mais um instrumento de resistência nestes tempos sombrios, como, sabiamente, assegura o escritor Mia Couto, ao responder a carta de seu discípulo do programa Rolex, em um dos capítulos de *A Ocupação*:

O facto é o seguinte, meu caro amigo: o mundo que nasce da tua escrita e dos teus livros é bem maior que as circunstâncias políticas que nos cercam. A literatura deve afirmar a sua própria soberania e inventar aves que, por sua vez, inventam um outro céu. E o escritor deve proclamar que, mesmo cercado e ameaçado³⁰, ele atravessa caminhos que não são manchados pela miséria moral e a imbecilidade quotidiana dos mandantes do dia. O teu livro diz isso mesmo de modo firme e sereno: que a literatura permanecerá para além de toda a ocupação. Como sucedeu antes com a tua *Resistência* (COUTO apud FUKS, 2019a, p. 122).

O escritor Mia Couto reafirma a grandeza da literatura de Fuks, uma escrita livre para ocupar as páginas em branco e, assim, transcender “[...] as circunstâncias políticas que nos cercam”. A arte da palavra é soberana. Logo, o escritor “mesmo cercado e ameaçado” tem o poder de inventar, de produzir uma literatura que vai superar a “imbecilidade quotidiana dos mandantes do dia” e permanecer “[...] para além de toda a ocupação”, pois é resistência, é militância.

³⁰Esse fragmento ficcional: “o escritor [...] mesmo cercado e ameaçado”, retirado da obra *A ocupação*, publicada em 2019, remete-nos a uma situação recente, ocorrida em agosto de 2022, com o escritor Fuks: “O colunista do UOL Julián Fuks sofreu ameaça de morte e agressões verbais após filhos do presidente Jair Bolsonaro (PL), aliados e a Jovem Pan News distorcerem o conteúdo de sua coluna publicada no sábado (27). Os ataques começaram no dia seguinte e ocorrem desde então.

Julián Fuks [...] escreveu uma crônica em que critica decisão do governo federal de tratar o coração de dom Pedro 1º com pompas de chefe de estado no próximo 7 de Setembro, quando será comemorado o bicentenário da Independência do Brasil.

Fomentados por notícias e posts distorcidos, os ataques virtuais contra o colunista envolvem mensagens com ameaças. Entre elas, de natureza xenofóbica [...] e até mesmo uma ameaça de morte.

Na crônica intitulada ‘Precisa-se de terrorista, capaz de um ato sutil que transforme a história’, Fuks emprega a palavra “terrorista” para criticar os festejos oficiais do 7 de Setembro. O termo foi, contudo, tirado do contexto e distorcido por apoiadores de Bolsonaro.

‘Tudo tem sido divulgado como se eu estivesse incitando um ato terrorista real contra o presidente no 7 de Setembro - numa leitura completamente manipulada e desleal’, afirmou Fuks.

Em seu perfil no Twitter, o senador Flávio Bolsonaro (PL-RJ) reproduziu um link de um site bolsonarista que distorce a crônica de Fuks e escreveu: ‘A esquerda ameaçando a democracia, de verdade!’ (UOL, 2022, s/p).

É isso que o momento exige: uma escrita que se deixe ocupar pela voz coletiva, pelas intempéries atuais, uma literatura ocupada, pois “É tempo de poucos sorrisos neste país, e há dias em que o desalento de tantos nos contagia” (FUKS, 2019a, p. 108). Em *A resistência e A ocupação*, o mundo, assim, é “bem maior que as circunstâncias políticas que nos cercam” (FUKS, 2019a, p. 122).

Desde *A resistência*, inicialmente pensada para debater o tema da adoção, o autor produz uma narrativa que fala do contexto político e social da Argentina e do país no qual a família do narrador se exilou – o Brasil. Uma escrita que acaba por ressoar em outras vidas e, assim, tornar-se uma ferramenta de preservação de memória coletiva.

Os países Argentina e Brasil estão presentes nessa obra de Fuks que nasce do contexto político e social que tais nações representam, já que a narrativa enlaça vigor crítico com temáticas sociais, o que possibilita ponderar a identidade nacional e as questões históricas de relevância no país, conforme nos confessa o escritor em entrevista:

A vocação argentina tem sido, desde sempre, pensar a literatura a partir de si mesma e de se aproximar da crítica literária, não da sociologia e da historiografia. Sempre quis me aproximar disso. *A resistência* tem esse elemento metaficcional argentino. O Brasil [...] aproxima a literatura da sociologia para pensar a identidade nacional e as grandes questões históricas do país. Por causa da noção de **literatura ocupada**, quero me aproximar dessa tradição literária que consegue encampar algo da realidade do país [...]. Quero combinar as duas coisas: o vigor crítico que existe na literatura argentina com a pertinência temática da literatura brasileira (FUKS, 2017c, s/p, grifos nossos).

Fuks afirma que para produzir literatura ocupada irá mesclar a relevância da literatura brasileira com o que absorverá do “vigor crítico que existe na literatura argentina”. Contudo, ao fazer tal declaração, relata que a literatura brasileira não possui criticidade, considerando-a menos importante, o que, a nosso ver, não é verdade. Ao conjugar as literaturas argentina e brasileira, enfatiza que extrai de ambas o essencial: força crítica e pertinência temática.

A literatura de Fuks, portanto, é ocupada por uma escrita em que trajetória pessoal e questões sociais se cruzam, criticamente, com foco na militância política. Isso ocorre por meio de uma escrita cuidadosa, como evidencia o próprio escritor: “Escrever é um exercício penoso. Achar a palavra certa e a sonoridade que agrade aos meus ouvidos. Achar algo que efetivamente mereça ser dito. [...]. O prazer que a escrita me dá é o prazer de ter escrito” (FUKS, 2020c, s/p).

Um fator relevante a ser observado nessa produção híbrida de Fuks é a precaução de não simplificar sua autoficção como sendo apenas sinônimo de uma ficção de fatos autobiográficos, conforme afirmou em entrevista em 2017 para Oliveira, jornalista do *El País*. O autor esclarece que há inúmeros hibridismos no romance contemporâneo. Nesse caso, sua escrita se aproxima de outros discursos: “Uma aproximação com a historiografia, com o ensaio, com o discurso político, com a filosofia” (FUKS, 2017d, s/p). Para ele, interessa a noção de pós-ficção, “[...] uma ficção que se deixa permear pelo real, se confunde com o real, se funde com o real. A pós-ficção é uma ficção transformada, ocupada pelo real” (FUKS, 2017c, s/p).

Fuks nos chama a atenção para uma nova roupagem do romance contemporâneo, em que considera que “escritas puramente ficcionais” parecem insuficientes para evidenciar todos os problemas da atualidade. Dessa forma, pratica uma literatura ocupada, tendo em vista a realidade de que trata e que resulta de uma narrativa que funde arte literária e denúncia. Ambas surgidas da elaboração de um discurso pós-ficcional, que rasura o real, uma vez que não se prende ao puramente visto e percebido, indo além dele, resgatando, assim, um passado esquecido.

Abdicar dessas escritas focadas essencialmente na fabulação é uma exigência do momento presente, neste mundo de pós-verdade, em que muitos leitores almejam o verdadeiro. O anseio pelo real justifica o hibridismo dos romances contemporâneos narrados a partir do “eu”, conferindo autenticidade à narrativa, posto que

Em uma época em que a falsidade tem sido agressiva e a verdade se torna tão pouco confiável, como no caso das *fakenews*, é natural que o leitor procure algo de mais verdadeiro. E o verdadeiro não é necessariamente o literal ou o que é baseado, estritamente, em fatos reais. O verdadeiro pode estar em outro lugar que não o da factualidade. Parece sintomático e de fundamental interesse que as pessoas estejam procurando na literatura algo mais autêntico do que encontram em outros espaços (FUKS, 2017d, s/p).

Utilizar-se do discurso literário para (re)apresentar o real, além da enorme gama de reflexão obtida pela fusão da ficção à realidade, no caso dos romances híbridos da atualidade, muitas vezes, permite ao leitor poder encontrar vestígios da verdade nesse discurso. Não sem motivo, a literatura possibilitar ao leitor o encontro com essa “verdade”, inclusive em textos autoficcionais como *A resistência*.

No contexto atual, saturado de ceticismo, como afirma Fanon (2008, p. 27), “[...] não é mais possível distinguir o senso do contra-senso, tornando-se complicado descer a um nível

onde as categorias de senso e contra-senso ainda não são utilizadas”. Fuks, consciente dessa indistinção, acredita que a “[...] obsessão pelo real devolve um sentido de relevância para o leitor [...]. Hoje a ficção pura talvez tenha perdido esse elemento pedagógico e o elemento de real devolveria essa pertinência ao ato da leitura” (FUKS, 2017c, s/p).

Ademais, “A literatura tem um papel particular a cumprir [...] diferentemente dos discursos religiosos, morais ou políticos, ela não formula um sistema de preceitos; por essa razão, escapa às censuras que se exercem sobre as teses formuladas de forma literal” (TODOROV, 2009, p. 80). Desse modo, inclusive as “[...] verdades desagradáveis [...] têm mais chances de ganhar voz e ser ouvidas numa obra literária do que numa obra filosófica ou científica” (TODOROV, 2009, p. 80). Destarte, a arte literária, em meio à ficção, mostra vestígios da realidade, em que a liberdade torna-se um fator imprescindível e presente, uma vez que Fuks, sendo um autor comprometido com uma literatura engajada, utiliza as palavras como dispositivo de militância, porque

[...] quando se trata de arte e literatura, os repressores nunca alcançam o que desejam. Podem tentar estrangular a produção artística, podem tentar calar ou alijar artistas, mas nunca conseguirão estancar a criação e a cultura [...] Assim, a resposta mais eficaz a esse quadro nefasto que enfrentamos, a essa sanha disseminada de cerceamento e censura, talvez seja simplesmente continuar escrevendo, continuar produzindo. Escapar do desalento e da apatia e nos manter vivos, ativos, em íntimo contato com a humanidade que nos habita (FUKS, 2019b, s/p).

É isso que Fuks faz: continua escrevendo. Ele permanece elaborando textos ocupados pelas denúncias sociais e políticas, pois como afirma, mesmo na desilusão, mesmo na desesperança, a literatura deve persistir. Ela é construção coletiva, campo aberto, terreno da liberdade do pensamento, em um momento em que querem nos calar. Contudo, não nos deixemos silenciar, vamos produzir ininterruptamente, ocupar nosso discurso de protesto, dado que

A vivacidade e a diversidade do que podemos produzir, e a visão de futuro que elas albergam, e os tantos anseios emancipatórios que nos governam, tudo isso é a fonte do desespero desses homens e a razão por que nos odeiam. A esse ódio contrapomos o nosso ódio, e contra a sua guerra fazemos a nossa guerra. ‘A poesia é uma insurreição’, volta a dizer Neruda, mas uma insurreição em novos termos. Nosso ódio não pode ser feito de ódio, e nossa guerra não pode ser feita de guerra (FUKS, 2021, s/p).

Em diálogo com Fuks, consideramos que, realmente, “nossa guerra não pode ser feita de guerra”, uma vez que nossa luta é por meio dos discursos, da ocupação das páginas em branco. No entanto, mesmo que saibamos do poder da palavra ocupada, o autor nos adverte que apesar da potência da arte literária, precisamos nos conscientizar de que ela e toda forma de arte necessitam deixar-se ocupar “Em nome de uma arte política e incisiva” (FUKS, 2021, s/p), porque

Ocupar a literatura, ocupar as artes, ocupar a cultura, é um gesto fundamental, ainda penso, é a forma de luta mais imediata que nos resta. Mas é um gesto insuficiente diante de tamanho desafio. A uma tentativa tão clamorosa de desmanche da cultura e das artes, não se pode reagir em uníssono, com uma prática única, com um único pensamento. Em nome de uma arte política e incisiva, não cabe calar outros anseios, não cabe interromper outros processos artísticos que nos guiam, não cabe abdicar da pluralidade, da vastidão, da complexidade que desejamos em nossos ofícios. Não cabe sucumbir a nenhuma forma de silenciamento, algo que corresponderia com exatidão ao desejo desses homens velhos (FUKS, 2021, s/p).

O momento presente exige uma arte ocupada, e Fuks, como escritor e jornalista, tanto em suas obras literárias quanto em suas colunas jornalísticas, a exemplo da coluna Ecoa da UOL, a qual ele escreve semanalmente desde 2020, busca ocupar politicamente seu discurso, por acreditar que, “Como o fascismo se combate em todas as frentes, como quem se omite é tão culpado quanto quem exerce a opressão ativamente, é o que prega esse argumento, cabe ao indignado hostilizar todos os resignados que estejam ao seu alcance, todos os que pareçam indulgentes” (FUKS, 2020b,s/p).

Ao referir-se ao contexto brasileiro e à importância de uma arte política que não nos faça reféns destes tempos obscuros que estamos presenciando, este romancista desabafa nas linhas ocupadas de sua coluna da UOL:

Compreendo e compartilho a aflição de todos, escritores ou não, o sentimento de que é preciso não se calar, não se distrair, não se alienar, não dar paz ao tirano do momento - vírus ou presidente³¹, tanto faz. Só acho que não podemos

³¹O “vírus” citado refere-se ao da Pandemia por Covid-19, que é devastador, sendo que, desde o início da pandemia, até março de 2023, data em que ela completa três anos, o Brasil se aproxima de 700 mil mortes e 37 milhões de casos. Esses indicadores posicionam o país como o segundo país com a maior quantidade de mortes por Covid-19, ficando apenas após os Estados Unidos da América que ultrapassaram um milhão de óbitos. Uma doença que, no mundo, matou 6,8 milhões de pessoas, chegando a 759 milhões de contaminações. Até janeiro de 2023, mais de 170 milhões de brasileiros completaram a vacinação, cerca de 80% da população, porém, como o vírus continua a sofrer mutações, os riscos ainda existem. Essa porcentagem poderia ser bem maior, mas, no Brasil, no período crítico da doença (2020 a 2022), o presidente da época também pode ser considerado o

nos tornar reféns do presente, dessa versão monolítica de um tempo, desse rumor uníssono e homogêneo (FUKS, 2020f, s/p).

As aflições deste escritor, que não se calam, revelam-se na produção que se desloca do jornalismo crítico a textos ficcionais, já que ele declara ter percebido como a literatura pode conseguir, com similar êxito, alcançar “[...] a urgência do jornalismo, que também podia tentar se calcar na busca de uma realidade. Não que eu deseje para toda literatura essa solução, mas, para mim, a síntese dessas duas disposições foi muito proveitosa” (FUKS, 2020c, s/p).

Fuks percebe como o presente mostra-se um campo minado de notícias, e sente-se convocado a ocupar sua escrita com a política. Contudo, ratifica que “[...] isso não significa que sejam impertinentes as obras que não façam isso. A literatura deve ser muitas coisas ao mesmo tempo. Eu me inclino na direção da tomada de posição política” (FUKS, 2017e, s/p). Mesmo que haja escritores que optam por produzir textos de pura ficção, Fuks compreende essa necessidade de alguns romancistas, e confessa, em entrevista ao *Homo Literatus*, em 2017, que “Nem sempre minha literatura foi marcada pela política. Em outros tempos, a questão literária me interessava muito mais. [...]. Mas acho que o mundo está tornando a questão política mais urgente” (FUKS, 2017e, s/p).

Mesmo preocupado com o destino da arte literária “[...] quando todo desvio de assunto parece incorrer em impertinência, quando toda incursão pelo desconhecido se torna um gesto de alienação” (FUKS, 2020f, s/p), ele confessa que sua literatura é atenta e ocupada com o presente, com os inúmeros problemas que nos assolam, pois “A realidade que a gente tem acompanhado tem exigido do escritor uma tomada de posição: um posicionamento mais claro e incisivo” (FUKS, 2017e, s/p). Logo, admite,

Eu me alinho a Drummond e repito que a casa é pequena para um homem e tantas notícias. [...]. Não nego: eu mesmo tenho defendido que a literatura

“tirano do momento”, pois Bolsonaro minimizou e debochou da pandemia. Em várias situações, ele fez declarações que iam de encontro à ciência, deu péssimos exemplos de conduta, além de atrasar a compra de vacinas, o que agravou ainda mais a situação da pandemia, no Brasil.

De modo diferente, o atual presidente Lula, incentiva a vacinação da população e acelera a compra de vacinas. Em março de 2023, o Brasil, por meio do SUS, iniciou a aplicação das vacinas bivalentes contra a covid-19, em que foram distribuídas cerca de 19 milhões de doses por todo o país.

O Comitê de Emergência do Regulamento Sanitário Internacional emitiu, em janeiro de 2023, um relatório afirmando que a pandemia permanece sendo uma emergência de saúde pública de importância internacional. Contudo, mesmo a doença ainda constituindo uma emergência, com a continuação do esquema vacinal, testes e algumas precauções, o coronavírus deixa de representar, para a maioria das pessoas (que não pertencem aos grupos vulneráveis), uma ameaça mortal.

deve estar atenta ao presente, deve dar sua resposta a estes tempos indignantes e convulsivos. Esquecer nos livros esse presente, escondê-lo, seria afinal negar algo de fundamental que toma os nossos dias e provoca as nossas emoções mais fortes, seria trair a nós mesmos (FUKS, 2020f, s/p).

Nessa produção calcada no presente, a arte da palavra de Fuks realiza, nesta era da pós-ficção, um discurso literário que, com a reescritura da história por meio da ficção, revela contra todas as formas de repressão uma relação entre ética e estética. A atualidade, com suas inúmeras catástrofes, convoca escritores, de diversas maneiras, para falar. Para o autor de *A resistência*, a relação entre literatura e política é polêmica, visto que

Alguns dizem que a literatura nada tem a ver com a política; outros, que defendem que a finalidade da literatura é um tipo de intervenção no mundo e, por isso, é, sim, política. Sinto que cada tempo pede um tipo de literatura. **Hoje é o momento de uma literatura ocupada**, pelas questões mais relevantes do momento. Vivemos uma realidade aguda, percebemos uma tendência ao retrocesso e à violência [argumentativa inclusive], e a literatura deve dar uma resposta a isso. E a resposta que eu vislumbro é se deixar ocupar por esses discursos, participar desses discursos de emancipação e combate às violências que estamos vivendo (FUKS, 2017c, s/p, grifos nossos).

A literatura pode se desvincular da política? Realmente é um assunto polêmico. No entanto, se a literatura possibilita uma intervenção social, e que é, como nos afirma Brandão (2006), um sinal de menos em relação aos discursos dominantes, tem como se desvincular? Não é o objetivo aqui adentrar nessa discussão. Todavia, se o momento é de uma literatura ocupada, vincada na realidade “aguda”, nas questões relevantes do momento, como o retrocesso e a violência, a literatura pode instigar reflexões e, assim, ser propositiva a tais questões. Eis que se faz um regime estético das artes³², em que ética e política caminham paralelamente.

³²Conceito presente nas obras do filósofo Jacques Rancière para indicar questões relativas à estética. O filósofo distancia-se do termo modernidade como referência ao período histórico de ruptura artística do final do século XVIII e meados do século XIX e passa a empregar o termo “regime estético das artes” para identificar esse mesmo período. Tem como referência a publicação, em 1750, do texto de Alexander Gottlieb Baumgarten intitulado Estética (*Aisthesis*). Esse regime indica uma forma inovadora de pensar a produção artística contemporânea fora da análise representacionista que sempre vinculam a obra ao contexto histórico e à intencionalidade do autor. Para Rancière: “O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2005, p. 33-34). Segundo Rancière, arte e política têm uma origem comum. Em sua obra *A partilha do sensível* (2005), ele distingue três regimes de identificação da arte. Sendo assim, além do Regime Estético das Artes, temos o Regime Ético das Imagens e o Regime Poético ou Representativo. No primeiro, o Ético das Imagens, a identificação do lugar da arte está subordinada às imagens e a uma hierarquia delas. Não existe ainda a “Arte” em letra maiúscula e no singular. Há apenas as artes entendidas como fazeres que constituam, inclusive, imagens.

A escrita literária de Fuks responde, em forma de arte, a esse melindroso momento em que estamos presenciando um perigo iminente da volta da censura e de práticas de violência. Tempos em que alguns escritores, conscientes da importância que sua escrita militante tem na luta para a preservação da memória coletiva, buscam combater, por meio de seu discurso, esse perigo latente, como nos alerta Fuks, em entrevista, ao afirmar que

No Brasil, por exemplo, a tortura continua sendo amplamente usada pelo Estado. As mortes praticadas por militares também têm sido massivas, sobretudo contra a juventude negra. Além disso, hoje há um ímpeto de censura muito forte surgindo na sociedade brasileira. Tentando silenciar artistas, interromper exposições, acabar com peças de teatro. O tripé fundamental da ditadura: tortura, desaparecimento e censura está plenamente preservado na sociedade brasileira. Assim, falar da ditadura militar, dos crimes dessa ditadura, é falar também dos males que persistem hoje na sociedade brasileira e como isso impacta na vida das pessoas (FUKS, 2017d, s/p).

Além de *A resistência* rememorar a época sombria dos anos de chumbo, ao longo do romance, nos deparamos com o perigo de as ditaduras voltarem, pois como afirma o pai do narrador “As ditaduras podem voltar, eu sei, [...]” (FUKS, 2015, p. 40). Em outros trechos da obra também verificamos esse alerta aos leitores, o do perigo de as ditaduras voltarem, ainda que oficialmente encerradas, mas marcas deste tempo atual de retrocesso e violência. Dessa forma, se conhece

[...] a atrocidade de um regime que mata e que, além de matar, aniquila os que cercam suas vítimas imediatas, em círculos infinitos de outras vítimas ignoradas, lutos obstruídos, histórias não contadas – a atrocidade de um regime que mata também a morte dos assassinos (FUKS, 2015, p. 78).

Essa é nossa responsabilidade com as gerações posteriores: não deixar que as atrocidades do tempo ido voltem a se repetir, devido ao esquecimento do fato ocorrido ou até mesmo ao esquecimento das reais consequências de tais brutalidades. Assim, é preciso recordar, pois “As memórias não são mais dos fatos, e sim dos sentimentos vividos” (FUX, 2014, p. 37). Em *A resistência*, a arte literária resgata os sentimentos vividos pela geração que presenciou

No segundo regime das artes, o qual Rancière denomina de Poético ou Representativo, novamente, estabelece-se uma hierarquia nas artes e, também, nos modos de fazer. Essa hierarquia das artes faz analogia às hierarquias sociais, que, ao valorizar a *mimesis*, traz consigo a determinação do que é realmente digno de ser representado.

esse passado, revelando, inclusive, como demonstrado anteriormente, as iminentes catástrofes do momento hodierno, porque para Fuks:

Hoje, nas circunstâncias que temos vivido, neste mundo em convulsão que parece tão dado a retrocessos, à revogação de direitos, ao retorno de autoritarismos, penso que a literatura deve se fazer mais precisa, mais contundente, mais incisiva, na tentativa de dirimir uma situação de pleno desentendimento (FUKS, 2017b, s/p).

O livro *A resistência*, pelo contexto político de ruptura democrática no ano seguinte ao seu lançamento (2016), acabou por responder aos anseios do momento presente, ainda que esse não fosse o objetivo primeiro do texto. Tornou-se um livro mais político, diferente da obra mais recente, *A ocupação*, que já tinha o intuito inicial de ser uma escrita de intervenção, conforme afirmou o autor em diversas entrevistas. O próprio Fuks revela que não descarta a relevância para a obra *A resistência* do contexto brasileiro³³ de seu lançamento, já que “Um livro chamado *A Resistência*, publicado em 2015, durante o dramático processo de impeachment, ou, para ser mais preciso, de golpe³⁴, ganhar relevância é simbólico” (FUKS, 2017d, s/p). Isso porque “As pessoas foram atrás de uma narrativa que as ajudasse a encontrar uma reação ao que está acontecendo no país” (FUKS, 2017d, s/p).

Logo, a obra revelou-se como um texto de literatura política, de intervenção, pois o livro criou uma “[...] continuação dos diálogos, que a partir disso tenham me convocado para tratar sobre ditadura militar e da relação dela com o Brasil do presente, isso me enriquece e enriquece o livro” (FUKS, 2017e, s/p). A obra revela-se, assim, literatura ocupada. Não porque ocupa, mas porque se deixar ocupar, se deixar intervir nos problemas históricos e sociais. A literatura sozinha não fará revolução alguma, porém, é parte desta luta. Uma luta que se faz urgente e necessária neste momento.

No entanto, não confundamos a escrita militante de Fuks como sinônimo de um discurso panfletário. Ele próprio nos adverte: “Não é que a literatura deva ser política sempre. [...] Mas

³³O Brasil encontrava-se, nesse período, no processo de impeachment da ex-presidente Dilma Vana Rousseff, que, após seis dias de julgamento, foi destituída do cargo, no dia 31 de agosto de 2016, mediante acusações de ter praticado crimes de responsabilidade. O impeachment cassou o mandato da presidente, porém manteve os seus direitos políticos. No julgamento, foram 61 votos favoráveis e 20 contrários.

³⁴Segundo o autor Luis Felipe Miguel: “A derrubada da presidente Dilma, mediante um processo ilegal, sinalizou que tais institutos deixaram de operar e, por consequência, o sistema político em vigor no país não pode mais receber o título de “democracia - mesmo na compreensão menos exigente da palavra” (MIGUEL, 2016, p. 31).

este é o momento de uma **literatura ocupada**, [...]” (FUKS, 2017c, s/p, grifos nossos). Na mesma entrevista à *Época*, em 2017, ele faz uma distinção entre a literatura panfletária - que apenas representa/tematiza os fatos políticos - e a literatura que se deixa ocupar pela história política, dado que

Quando o discurso político se simplifica demais dentro da literatura, se torna caricato, [...]. A minha proposta de literatura ocupada se distancia bastante da literatura panfletária. Não pretendo tematizar exatamente o que está acontecendo, [...] mas perceber como a política tem afetado o pessoal e como essas histórias individuais, que são desde sempre o interesse do romance, estão marcadas por uma história política e social (FUKS, 2017c, s/p).

Em *A resistência*, o discurso político não se encontra abreviado, resumido. Distanciando-se da literatura panfletária, Fuks utiliza-se de histórias individuais, dá a tônica de como a política afeta o indivíduo. Não sem motivos, haver, no romance, exemplos diversos de relatos aparentemente individuais. Estes servem para ampliar a visão do interlocutor atento para os problemas gerais da história política de uma nação. Vejamos um trecho em que o narrador relata sobre Marta Brea, uma amiga de sua mãe:

Minha mãe não deixou de perguntar, mas o silêncio foi se tornando mais frequente que as palavras e aos poucos aquela ausência ocupou o espaço que a amiga ocupava, [...].
[...] 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, [...] (FUKS, 2015, p. 78).

Um espaço ocupado pelo silêncio. Sebastián, embora confesse não ter conhecido Marta Brea não sentir a ausência dela, essa ausência residia na casa dele. Em sua residência, ela se estabelecia pela dor, representada por uma história pessoal familiar: a morte da amiga de sua mãe. Marta Brea era uma entre tantas outras vítimas da ditadura militar. Esse absentismo se amplifica em tantos outros lares, “a ausência de muitas Martas” (FUKS, 2015, p. 78), revelando um regime que muito matava, torturava suas vítimas. Assim, há “círculos infinitos de outras casas ignoradas” (FUKS, 2015, p. 78). Semelhante a esse exemplo, há neste romance outros constantes relatos pessoais atravessados pela história política, reafirmando que para Fuks escrever é se reposicionar, denunciar, reelaborar e manter a memória ativa por intervenção de uma literatura ocupada.

Para este autor, a arte deixa-se ocupar por uma escrita de militância, revelando a urgência da defesa de um discurso engajado politicamente, em nosso tempo, contra o discurso hegemônico da história dos opressores, ou seja, contra uma narrativa de dominação. Nosso momento atual exige uma literatura que realize a tradução de discursos na luta contra as metanarrativas da história oficial, que legitimaram as ideologias que naturalizam a dominação do homem pelo homem (HALL, 2009). Na ruptura com a história única, reside a grandeza de um discurso militante, a contrapelo, dado que

Escrever a história dos vencidos exige a aquisição de uma memória que não consta nos livros da história oficial. [...] O passado pode ser salvo, mas pode também ser novamente perdido. [...] Não se trata, simplesmente, de impedir que a história dos vencidos se passe no silêncio; é necessário, ainda, atender suas reivindicações, preencher uma esperança que não pôde cumprir-se. Certo, o passado está consumado e é irreparável. Mas podemos, segundo Benjamin, ser-lhe fiel para além de seu fim, retomando em consideração suas exigências deixadas sem respostas. [...] o trabalho do historiador materialista é arrebatá-lo ao esquecimento a história dos vencidos e, a partir daí mesmo, empenhar-se numa dupla libertação: a dos vencidos de ontem e de hoje. A esperança do passado não deve, por uma segunda vez, ser frustrada [...] (GAGNEBIN, 2018, p. 67-72).

A escrita política de *A resistência* revisita os fatos do passado ditatorial ao (re)apresentá-los, aceitando o desafio de reescrever “uma espécie de anti-história, uma história a ‘contrapelo’, [...] a história da barbárie”, por meio das vozes silenciadas, das vítimas da ditadura, que ganham força no romance de Fuks e são ocupadas pela voz do narrador, posto que “Ocupar é apoderar-se ou invadir, mas também é cumprir uma obrigação. [...] O futuro, afinal, talvez dependa da disposição de se deixar ocupar, contaminar pela voz do outro e, mesmo na obscuridade, viver sob o sol do olhar alheio (PINTO, 2019, s/p). Nessa vertente, o presente nos convoca a dar corpo narrativo às palavras do momento: resistir e ocupar.

Essa relação entre os verbos resistir e ocupar fica ainda mais evidenciada na sequência da publicação dos livros *A resistência* e *A ocupação*, romances que representam uma literatura militante, com títulos que, por meio desses substantivos, expressam “[...] o sentido de ocupar e resistir no quadro de retrocesso que a gente tem acompanhado com aflição, não só no Brasil, mas no resto do mundo” (FUKS, 2017e, s/p), afirma Fuks. Essas obras, ao explicitarem tais palavras, reforçam a relação de uma com a outra, conforme nos confessa o autor, ao declarar que

A ocupação, guardando evidente relação com *A resistência*, formando com ele um díptico que tenta dar corpo literário a duas das palavras de ordem fundamentais do presente, ‘ocupar e resistir’. [...] É o que nos pede este presente tão grave: que abdicuemos de purismos e deixemos nossa linguagem ser tomada pela urgência de uma reação, de uma ação, de uma resposta (FUKS, 2019b, s/p).

Fuks afirma que os títulos de suas obras formam “um díptico”, já que os verbos “ocupar e resistir” são “palavras de ordem fundamentais do presente”. O conceito de palavra de ordem aparece no volume dois de *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, em que Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) afirmam que, enquanto função-linguagem, a palavra de ordem constitui a unidade elementar do enunciado e, assim, a linguagem pode ser definida como um conjunto de palavras de ordem, posto que o que lhe qualificaria como tais não seria apenas suas formas explícitas, a exemplo de enunciados imperativos, mas a relação de qualquer palavra ou enunciado com pressupostos implícitos. Logo, as palavras de ordem remetem não apenas aos comandos, mas a todos os atos que estão ligados aos enunciados por uma “obrigação social” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 10-11).

Seriam, portanto, realmente, os verbos resistir e ocupar palavras de ordem, como as denomina o autor de *A resistência*? Não seria o autoritarismo, gerado pelo regime militar, que dita palavras de ordem, devido à imposição da obrigação social? Ocupar e resistir não seriam, assim, os atos gerados a partir dos comandos dados pelas palavras de ordem de uma sociedade do controle?

Em *A resistência*, tudo que foi inculcido do autoritarismo, do controle social em relação ao que Fuks apresenta em sua narrativa, são exemplos de palavras de ordem de uma sociedade do controle, dado que tais palavras, ditadas pela ditadura, pelo controle social, a exemplo do que Deleuze e Guattari falam, são uma sentença de morte e podem encerrar tons de morte ou de fuga.

No entanto, quando Fuks aborda o díptico “ocupar e resistir”, ele não está trabalhando com palavras de ordem, conforme defende, pois “Na palavra de ordem, a vida deve responder à resposta da morte, não fugindo, mas fazendo com que a fuga aja e crie” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.48). Desse modo, de acordo com Deleuze e Guattari, a linha de morte é aceitar o veredito das palavras de ordem, e a linha de fuga é agir e criar ao receber essas palavras.

Ainda em *Mil platôs*, os autores refletem que “[...] a questão não era: como escapar à palavra de ordem?, mas como escapar à sentença de morte que ela envolve, como desenvolver a potência de fuga (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.48).

Fuks, “respondendo” a esse questionamento de “como escapar à sentença de morte” e “como desenvolver a potência de fuga”, vai contra as palavras de ordem, “fazendo com que a fuga aja e crie” por meio de sua literatura de militância, que seria a própria “potência de fuga”. Desse modo, foge às palavras de ordem, resistindo e dizendo não à sentença de morte, à aceitação.

É na linha de fuga, contra a autoridade do controle, que Fuks enxerga a possibilidade de a literatura agir e criar, mostrando, assim, que ela não se curva ao controle. A arte resiste às palavras de ordem. Destarte, por intermédio de sua obra, Fuks nos traz tudo aquilo que a sociedade de controle tenta tornar nula, acabar. Essa relação de resistência e palavra de ordem é evidenciada na conferência “O que é ato de criação” (2012) de Deleuze.

Quando Deleuze e Guattari trabalham linha de fuga, a validam no conceito de um rizoma, posto que, enquanto agente de desterritorialização, a palavra de ordem tem a potência de transformar a estrutura de uma língua a partir de um deslocamento que a leva para além dos seus limites. Nesse movimento, ela exige da vida um ato criativo (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.16).

Quando as palavras de ordem da ditadura militar são impostas, Fuks cria, por meio da literatura, linhas de fuga. Essas linhas é que darão possibilidade de ele criar um texto rizomático, que fará novas conexões, com novas ideias. Logo, Fuks está resistindo àquelas palavras de ordem e ocupando um espaço, o da literatura, por onde o autor pode fazer muito mais do que simplesmente comunicar um fato.

O que o autor de *A resistência* faz é exatamente o que Deleuze e Guattari classificam como desterritorialização, que é sair do território da palavra de ordem da sociedade de controle e se reterritorializar em outro lugar. Ao se reterritorializar, ele faz a desterritorialização desse território, que é a palavra de ordem. Então, nesse jogo de sair de um território e ir a outro, o escritor ocupa outro lugar: o da arte literária, que expõe e que denuncia, ao quebrar o poder das palavras de ordem e ao mostrar o outro lado, o da resistência.

Sendo assim, “ocupar e resistir”, diferentemente do que afirma Fuks, são linhas de fuga criadas para resistir às palavras de ordem. Posto isto, a linha de fuga é a possibilidade que a literatura de militância de Fuks busca de fazer o inverso do que a sociedade de controle almeja conseguir.

Ainda sobre os verbos ocupar e resistir, podem ser explorados em sua polissemia por significados diversos. O verbo resistir abarca tanto um sentido negativo (aceitar, aguentar, se entregar), quanto um positivo (lutar, agir, gritar, enfrentar). Na obra, o narrador explora ambos os sentidos do verbo. Ao afirmar que “É preciso aprender a resistir. Nem ir, nem ficar, aprender a resistir” (FUKS, 2015, p. 79), o verbo é usado no sentido positivo, pois o ato de enfrentar as aguras é muito mais significativo do que simplesmente se deixar ficar, suportando ou abandonar, tanto o espaço físico quanto o estabelecido pela situação imposta. No mesmo parágrafo, o autor, ao relatar que seu pai, na última reunião clandestina, entre militantes exaltados, ficou quieto, questiona o sentido negativo da palavra resistir: “Resistir: quanto em resistir é aceitar impávido a desgraça, transigir com a destruição cotidiana, tolerar a ruína do próximo? Resistir será aguentar em pé a queda dos outros, e até quando, até que as pernas próprias desabem?” (FUKS, 2015, p. 79).

Somada as primeiras indagações, o narrador apresenta outra. Dessa vez, interroga acerca do sentido positivo do vocábulo: “Resistir será lutar apesar da óbvia derrota, gritar apesar da rouquidão da voz, agir apesar da rouquidão da vontade?” (FUKS, 2015, p. 79). A resposta não tarda. Ele mesmo, ao final do parágrafo, não mais se questiona, afirma sua opção por uma resistência no sentido positivo e condena o resistir negativo, que aceita e se entrega, ao declarar que “É preciso aprender a resistir, mas resistir nunca será se entregar a uma sorte já lançada, nunca será se curvar a um futuro inevitável” (FUKS, 2015, p. 79). Mas um novo questionamento surge e Sebástian o deixa para o leitor refletir e tirar suas próprias conclusões: “Quanto do aprender a resistir não será aprender a perguntar-se?” (FUKS, 2015, p. 79). Instigados pelo questionar-nos, ousamos inquerir: será que ainda é preciso aprender a nos indagar sobre o resistir? No contexto político atual, acreditamos que não há dúvidas, é momento de uma resistência positiva, de luta contra os problemas que nos afrontam.

O verbo ocupar também tem uma ampla carga semântica, porque se refere tanto a uma ocupação de sem-teto³⁵ no centro de São Paulo, como ao corpo ocupado pela gravidez da esposa

³⁵Em 2016, Fuks foi convidado a participar de uma residência artística no antigo Hotel Cambridge, edifício localizado na Avenida 9 de Julho, no centro da cidade de São Paulo, onde no passado funcionava uma repartição pública. Abandonado por oito anos, até ser ocupado pelo Movimento Sem Teto do Centro – MSTC, essa ocupação abriga cerca de 170 famílias, o que a faz ser considerada como uma das maiores da América Latina. Juntando-se a militantes sem-teto, o escritor Fuks, em uma madrugada, ocupou este prédio. Em sua obra, *A ocupação*, essa madrugada é narrada por meio da autoficção, em que ao misturar ficção e realidade, o romance evidencia a luta dos sem-teto pela justiça no direito à moradia, nos grandes centros urbanos. “Depois do filme da Eliane Caffé, ‘Era o Hotel Cambridge’, o movimento quis se aproximar das artes e convidou diversos artistas para residências ali. [...] Frequentei diariamente a ocupação por três meses. Depois, continuei frequentando, acompanhando assembleias e participando da luta” (FUKS, 2019b, s/p).

do narrador, a ocupação do corpo do pai do narrador pela doença, a ocupação das páginas do livro pelas palavras escritas, a ocupação de ruas, universidades, entre outros espaços públicos. Além da ocupação do livro pelas outras vozes³⁶ que também aparecem em *A ocupação* e a própria literatura ocupada pelas temáticas políticas e sociais que quer revelar. Trata-se de um se ocupar pelo presente que, junto com o resistir, revela:

[...] a prática de uma literatura ocupada, em consonância com o gesto mais transformador de nossa época, e com o brado mais ressonante que temos ouvido: ocupar e resistir. Por toda parte, em décadas recentes, movimentos sociais diversos tomaram ruas, praças, escolas, edifícios oficiais, edifícios abandonados, fazendo de seus corpos agentes eficazes de mudança e protesto. A uma literatura atenta a esses processos caberia deixar-se também ocupar por esses corpos, por essas vozes, por essas lutas. Caberia deixar-se ocupar, ainda que momentaneamente, em movimento pulsante, pelo presente e pela política, pela liberdade e pela justiça que tanto almejamos — e que agora, mesmo antes que se cumpram em nossa sociedade, já vemos sob ataque (FUKS, 2021, s/p).

Resistir e ocupar apresentam-se, desse modo, como imperativos nesta sociedade “sob ataque”. Há, como percebe Fuks, uma literatura atenta ao presente, uma escrita, parte dessa ficção contemporânea, que procura ser instrumento de luta e de resistência, uma vez que “A literatura se faz nessa busca. Há em certa medida uma dívida com o passado que a literatura não vai saldar, mas ela possibilita a compreensão desse passado” (FUKS, 2018, p. 284).

A literatura deste escritor aproxima-se, assim, de uma narrativa ensaística que se apropria da realidade e torna-se ferramenta de preservação da memória coletiva. Uma escrita que, nesse tempo de vestígios fascistas, se faz militante, ao se ocupar do presente e se ocupar de compreender o passado, já que Fuks quer “[...] pensar como uma literatura do passado reverbera no presente, mas também como a literatura atual revela o que está acontecendo” (FUKS, 2020d, s/p). Em sua autoficção *A ocupação*, o corpo do escritor também se faz moradia, ocupação, junto a um coletivo no centro de São Paulo. Eis a exteriorização do ocupar que salta da vida para a obra, pois como o autor confessa:

³⁶Na obra *A ocupação*, o narrador mistura sua voz às vozes dos sem-teto que ocupam o antigo Hotel Cambridge. Essas vozes traduzem as reflexões que Sebastián, espécie de alter ego do escritor, relata ouvir dos personagens que compõem a narrativa. Relatos abafados, mas que emergem a partir dessa literatura de intervenção no presente. Essas vozes, ao serem expandidas na autoficção de Fuks, ganham nome: Preta, Sandra, Antônio, Brito, Carmen, Rosa, o refugiado Sírio Najati, entre outras pessoas, que representam aqueles que habitam esse prédio abandonado, que lhes serve, precariamente, como moradia. “Não existia mais nenhum hotel, e, no entanto, suas portas escondiam uma infinidade de corpos tão firmes quanto o meu, suas portas filtravam vozes quase inaudíveis, vozes que me alcançam em pela marcha, vozes que me mantinham em movimento” (FUKS, 2019a, p.14).

Ocupar era o imperativo de todos eles, ocupar as praças, as ruas, os prédios vazios, povoá-los com seus corpos ainda firmes, com sua vida incontível. Ocupar era uma urgência dos corpos, convertida no mais contundente dos atos políticos, a afrontar a resignação dos serenos. Ocupar, nem que fosse para estar entre muitos, para existir ainda uma vez em coletivo. Meu imperativo talvez fosse outro, embora impossível: me fazer praça, me fazer rua, me fazer prédio vazio, e que enfim me ocupasse o incontível da vida (FUKS, 2019a, p. 104-105).

O imperativo de Fuks é possível, mesmo que ele afirme o contrário, posto que sua literatura ocupada se faz rua, prédio vazio, praça. Contudo, não falamos aqui somente de espaços físicos. Antes de um “lugar”, que seja cosmos, infinito, capaz de se preencher do irreprimível. Eis a possibilidade de uma ocupação física, já que “Tomar as ruas é preenchê-las de corpos para logo esvaziá-las, em movimento inócuo, devolvê-las à normalidade sem que nada tenha se alterado de imediato” (FUKS, 2020e, s/p). Logo, a ocupação que aqui se almeja é de outro tipo: ocupar pela escrita, porque “O que se transforma é de outra ordem: é a percepção social, o discurso, a narrativa, o imaginário. Nada nos impede de pensar, então, numa ocupação feita inteiramente de ideias, de palavras” (FUKS, 2020e, s/p). A escrita, portanto, é quem realiza essa ocupação pelas palavras de militância, “Uma ocupação feita de tudo o que compõe um corpo para além de sua carne, de tudo o que nos faz humanos e nos permite respirar (FUKS, 2020e, s/p).

No entanto, em outro momento, Fuks amplia o conceito de ocupação que passa a demonstrar não apenas um ato realizado por palavras, mas também pelo corpo, ao declarar que “Ocupar é a palavra de ordem fundamental do tempo em que vivemos, ocupar praças, escolas, universidades, prédios abandonados. Ocupar e resistir: todos os movimentos de resistência mais potentes do nosso tempo tiveram essa diretriz clara” (FUKS, 2020e, s/p). Ocupar torna-se, assim, “uma urgência dos corpos, convertida no mais contundente dos atos políticos” (FUKS, 2019a, p. 104-105), uma necessidade de quem sofreu e ainda sofre as agruras da injustiça e da violência. Então, que a ocupação seja realizada por corpos e, também, por uma literatura ocupada. Desse modo, os espaços vazios serão preenchidos, sejam eles prédios, praças, ruas ou as páginas ocupadas pelas palavras do escritor. Este, em sua narrativa, “fala” ao dar voz aos discursos silenciados do passado, porque essas vozes precisam ser ouvidas para “afrontar a resignação dos serenos” (FUKS, 2019a, p. 105).

3.1 A RESISTÊNCIA: UMA ESCRITA INVEROSSÍMIL

Em *A resistência*, romance autoficcional, verdade e ficção não são apresentadas como categorias opostas, mas como elementos que se mesclam. Os fatos históricos do período da ditadura militar, reapresentados na obra, são rememorados pela escrita ficcional. Dessa forma, ao colocar em atrito testemunho-ficção, o texto revela que falso e verdadeiro não são opostos que se excluem, mas, sim, apenas conceitos que encarnam a razão de ser da ficção (SAER, 2012). Nessa obra de Fuks, ainda que calcada na realidade, há o exercício da ficção na construção da narrativa, nas reflexões que são apresentadas por um arranjo na linguagem, na modificação de um fato do passado.

Fuks, em *A resistência*, ao produzir “Biografias em que nada ou quase nada está permitido francamente fantasiar” (FUKS, 2017a, p. 77), realiza o exercício da ficção, característico do gênero romance, posto que é um texto autoficcional, como nos revela o seguinte trecho: “Não sei por que recupero essas trajetórias, por que me disperso em detalhes prescindíveis, tão distantes de nossas vidas como quaisquer outros romances” (FUKS, 2015, p. 34). Nessa passagem, o narrador apresenta a trajetória de migração de seus avós e pais, por meio da ficção. Ao “recuperar essas trajetórias” familiares, o recurso ficcional se faz presente, inclusive nos “detalhes prescindíveis”, sendo que Fuks se apropria desses dados autobiográficos e os ficcionaliza em seu romance. Ficção que permeia os relatos como ocorre em “quaisquer outros romances” (FUKS, 2015, p. 34). Logo, em quaisquer autoficções.

Em outro trecho, ao imaginar o parto do irmão adotivo, o narrador, mais uma vez, parece querer mostrar a ficção como supérflua, ao afirmar que “O quarto branco ou o opressivo pavilhão, o som de botas contra o piso ou as mãos doutas em inspeção, basta, já chega, **são todas ficções descartáveis**, são meras deturpações” (FUKS, 2015, p. 59, grifos nossos). A ficção, porém, não é desnecessária ao romance, ela é parte da narrativa autoficcional. A própria afirmação da inutilidade da ficção, nessa escrita da pós-ficção, mostra-se como estratégia ficcional, usada pelo narrador, para registrar a presença inevitável da ficção nas autoficções.

A autoficção mescla dados empíricos com dados ficcionais. Ela é um romance, não há obrigação em ser fiel à realidade. Logo, uma “[...] ficção de acontecimentos e de fatos estritamente reais” (DOUBROWSKY, 1988, p. 69). Em *A resistência* esse texto híbrido se revela em uma íntima relação com a memória, conforme Fuks declara, em resposta à entrevista da TAG,

Desde a primeira linha que escrevi de *A resistência*, senti um forte compromisso com o real, com a memória, com os fatos passados, com personagens de carne e osso que me cercavam. Por mais que eu dissesse a mim mesmo que aquele era um terreno ficcional e eu devia ser livre para inventar, esse apego ao real foi transformando a história que eu tinha para contar e deixando marcas profundas no livro (FUKS, 2019b, s/p).

Mesmo tendo consciência de se tratar de um romance, um “terreno ficcional”, Fuks nos revela seu forte “compromisso com o real”, pois, segundo ele, o romance contemporâneo “[...] tem cruzado com liberdade as fronteiras tortuosas entre ficção e realidade, entre ficção e memória, entre ficção e testemunho pessoal, fazendo proliferar amplamente o hibridismo das autoficções” (FUKS, 2017a, p. 84). Essas narrativas pós-ficcionais, a exemplo de *A resistência*, embora não deixem de ser ficção, são narrativas “[...] carentes dos vastos recursos da fabulação” (FUKS, 2017a, p. 76). A escrita de *A resistência* revela essa constante aproximação em que “Romance e testemunho se fundem ou se confundem como poucas outras vezes” (FUKS, 2017a, p. 82). Assim, “O romance [...] se aproxima do ensaio, da reportagem, da autobiografia, do relato historiográfico [...]” (FUKS, 2017a, p. 82), como notamos no trecho a seguir:

Avisto então a placa da rua Virrey Cevallos e posso enfim dar algum ritmo aos meus passos. Descubro que encontrei meu rumo ao me ver acompanhado, caminho em companhia de outras pernas ágeis. Uma pequena multidão se acumula ante a sede das Avós da Praça de Maio, vislumbro a alguma distância a exaltação de seus braços, sinto em meu tórax a vibração de seus gritos. [...] Não tento mais chegar à porta, estou parado a alguns metros da entrada, e no rádio de um camarada se repete a notícia que nos convoca: hoje anunciaram mais um neto recuperado. É apenas o neto 114, quatro centenas de netos ainda faltam, quatro centenas de crianças usurpadas após o parto, quatro centenas de destinos ignorados. É apenas o neto 114, vocifera o locutor emocionado, mas este caso tem um valor simbólico, este é o neto de Estela de Carlotto, líder histórica das Avós. Foram trinta anos, foram mais de trinta anos de busca, de espera, de luta e tenacidade, mais de trinta anos que culminam nesta tarde (FUKS, 2015, p. 128-129).

O fragmento do romance, ao se aproximar da realidade, narra um acontecimento real, ocorrido em 2014: a comemoração das Avós da Praça de Maio ao encontrar o neto de número 114. Era Ignacio Hurgan, 36 anos, que após ser descoberto, soube que também se chamava Guido Montoya Carlotto, filho de Laura Carlotto, vítima da ditadura militar, assassinada aos 24 anos. Um episódio de “valor simbólico” na história desse país, pois se trata do neto de Estela

de Carlotto, titular das Avós da Praça de Maio, que concretizou esse encontro, após 36 anos de busca.

O fato narrado exemplifica esse momento de pós-ficção de que nos fala Fuks. Trata-se de uma ficção transformada pelo real, em que, mesmo não deixando de fabular, o real ganha um maior destaque no enredo. Neste, o autor, ao explorar sua própria biografia na narrativa, rememora os episódios da história política da Argentina. Desse modo, “[...] o narrar avança sobre outros limites, o narrar testemunha, o narrar disserta, o narrar critica, o narrar opina” (FUKS, 2017a, p. 78). Esse narrar é evidenciado em *A resistência*:

Ao fundo alguém conclama à lembrança de todos os desaparecidos, de todos os presos, e juntos entoamos o brado costumeiro, juntos afirmamos que eles estão e estarão presentes, agora e sempre – *presentes, ahora y siempre*. Há algo de êxtase que ali se vive, há uma euforia que perpassa os ombros, que se institui de mente a mente, há um furor coletivo que ninguém poderia prever. No rádio, o locutor se empenha em definir o acontecimento, este capítulo eloquente da história nacional, este triunfo tardio contra o terror e o esquecimento, este desfecho feliz contra toda expectativa, este sentimento de reconciliação do país (FUKS, 2015, p. 130).

A restituição desse neto à avó representa o “[...] desfecho feliz contra toda expectativa, [...] sentimento de reconciliação do país” (FUKS, 2015, 130). Um narrar permeado pelo real, uma narração que “opina” ao se reapropriar de um fato da história para discuti-lo, a partir desse romance contemporâneo da era pós-ficcional. Embora prolifere na obra de Fuks o hibridismo dos vários discursos, como já verificamos, que marca sua autoficção em tempos de pós-ficção, o texto não abdica da invenção, ainda que o romance comporte um grau menor de fabulação, nesta literatura mais “realista”. Rancière corrobora para essa discussão, ao afirmar que

A tarefa própria da literatura “realista” é então transcrever a potência desses momentos de oscilação entre o acontecimento e o não-acontecimento, a fala e o mutismo, o sentido e o não-sentido sob suas duas figuras: a estupidez do déficit de sentido e a loucura do excesso de sentido. É construir com palavras um mundo comum que inclua a própria separação, [...] (RANCIÈRE, 2021, p. 139).

É isso que essa escrita pós-ficcional faz: “um mundo comum que inclua a própria separação” por meio do hibridismo dos discursos, ou seja, discursos que se entrecruzam, ficção e realidade que se aglutinam por intermédio do pacto ambíguo. *A resistência*, com toda presença constante da realidade, mescla-se com a ficção. Para Fuks, a ficção consegue “restringir a

vastidão do real” (FUKS, 2017a, p. 92). Assim “A ficção seria uma parte do real, sua circunscrição em espaço reduzido e, só assim, metonimicamente, se poderia conceber algum princípio de representação” (FUKS, 2017a, p. 92).

Será realmente a ficção uma parte do real? Será um espaço reduzido de reapresentação deste real? Acreditamos que se o contexto da pós-ficção é híbrido, ele entrelaça ficção e real em vez de separar. Não caberia, assim, essa relação metonímica, já que, no mesmo ensaio, Fuks usa da metáfora ao afirmar que “O passado é uma ficção como o presente é uma ficção [...], como é ficção a própria concepção de uma era em que a ficção seria impossível, a era da pós-ficção” (FUKS, 2017a, p. 91). Logo, pensamos não se tratar de uma relação de contiguidade (metonímia) entre ficção e real, mas sim uma relação de semelhança, de inclusão, uma relação metafórica, em que a ficção permeia tudo, inclusive o real, pelo pacto ambíguo dessa era pós-ficcional.

Para podermos dar continuidade à discussão sobre a fabulação/ficção em *A resistência*, se faz necessária, primeiramente, uma digressão. O objetivo é podermos evidenciar as estratégias linguísticas da narração, a possível obsessão lexical que o escritor tem na escolha das palavras, as quais serão primordiais ao debate. Em entrevista cedida por Fuks ao *Homo Literatus*, antes de sua participação no festival literário em Londrina – o Londrix, o próprio autor declara:

Talvez seja um comportamento obsessivo, mesmo. Talvez na “Procura do Romance”, a intenção de escrever o melhor livro que poderia escrever, o mais meticuloso, com maior controle sobre aquilo que eu estava criando, isso me fez ter uma preocupação constante com a escolha de cada palavra. [...] é um tipo de cuidado que acho interesse de ter. [...] Mostra que não há leviandade na construção e na escolha das palavras, afinal, essa é a matéria de que é feita a literatura e é preciso zelar por ela (FUKS, 2017e, s/p).

Na mesma entrevista, o romancista faz uma revelação sobre seu procedimento na escrita de *A resistência*:

[...] a preocupação em dizer, de buscar novas coisas a partir de outras situações me exigia um esforço constante de renovação de linguagem. [...] Aí, em *A resistência*, percebi que precisava criar outro mecanismo. Esse sistema, que serviu melhor, foi o das repetições. Há palavras importantes e capitais que ao longo do livro ressurgem, somem e que depois aparecem novamente: é a tentativa de criar ressonâncias internas, para que uma passagem remeta a outra. Exige uma crença quase absurda em que o leitor vá se atentar a essas questões, [...] (FUKS, 2017e, s/p).

A crença de Fuks pode ser realmente absurda até certo ponto, pois nem todo interlocutor da obra irá se atentar ao mecanismo adotado pelo escritor: a cadeia de repetições, a ênfase nas palavras de peso que nascem e ressuscitam em outras páginas. No entanto, esses signos, que têm toda uma razão de ressurgirem, chamaram nossa atenção durante a leitura do romance. Podemos destacar: silêncio, calar, cicatriz, invenção, imaginação, entre outros vocábulos que constroem uma cadeia semântica dentro e fora da obra. Isso porque, a carga polissêmica provocada pela reiteração dessas palavras ou de seus cognatos produz uma repercussão que excede o plano linguístico, o qual analisaremos no decorrer deste capítulo.

Inicialmente, vamos nos atentar para o verbete “invenção” e para os vocábulos análogos a esse termo que aparecem reiterados em várias páginas da narrativa, conforme os exemplos:

Na minha lembrança os olhos do meu irmão estavam lacrimosos, mas desconfio que seja uma nuance **inventada** [...] (FUKS, 2015, p. 14, grifo nosso).

Não consigo lembrar como era passar um minuto, dez minutos, uma hora ao seu lado, e também não consigo **inventá-lo** (FUKS, 2015, p. 21, grifo nosso).

Uma brincadeira não sei se recupero intacta de algum recôndito da memória ou se **invento** agora, [...] (FUKS, 2015, p. 26, grifo nosso). [...] Vejo ou **invento** meu irmão a nos convocar calado, [...] (FUKS, 2015, p. 26, grifo nosso).

O corpo encolhido da minha irmã como uma silhueta desenhada [...] – vejo ou **invento** essa imagem? (FUKS, 2015, p. 27, grifo nosso).

[...] pretendo absurdamente atestar minha **invenção** com um documento (FUKS, 2015, p. 40, grifo nosso).

Um avaro, um pródigo, um sábio e um louco, tal como os descrevia o ensaísta amador que **inventara** a parábola (FUKS, 2015, p. 44, grifo nosso).

O parto eu não posso **inventar**, do parto nada se sabe (FUKS, 2015, p. 59, grifo nosso). [...] O parto eu não posso **inventar**, repito, do parto não há informação (FUKS, 2015, p. 59, grifo nosso).

[...] talvez eu **invente** agora: era na cama feita que se revelava sua morte (FUKS, 2015, p. 69, grifo nosso).

[...] como se **inventasse** um personagem qualquer para um novo livro (FUKS, 2015, p. 73, grifo nosso).

[...] eu **inventava** alguma razão para deixar a casa, [...] (FUKS, 2015, p. 98, grifo nosso).

[...] são como eu **invento** na memória aquelas manhãs [...] (FUKS, 2015, p.

113, grifo nosso).

No fundo acho que falamos de outras coisas, **inventamos** empecilhos, porque um pouco esse livro nos inquieta, [...] (FUKS, 2015, p. 136, grifo nosso).

Nos fragmentos acima, ao aparecer repetidas vezes a palavra “inventar”, o autor evidencia a constante presença da invenção/fabulação, ainda que o romance faça parte da era da pós-ficção, em que a fabulação se mostra menos vasta. Ao reiterar o uso do termo, o narrador, constantemente, ratifica aos interlocutores que *A resistência* se apresenta como um texto híbrido. Dessa forma, “No hibridismo de algumas autoficções, então, a dimensão ficcional não perde seu espaço, é possível até que o tenha inflado” (FUKS, 2017a, p. 88).

Concordamos que a ficção está em todo momento presente na escrita autoficcional, já que, mesmo o autor buscando uma maior aproximação com os acontecimentos da realidade, trata-se de um romance, de um ato ficcional. No entanto, a afirmativa de Fuks sobre a possibilidade de a ficção ter “inflado” mostra-se contraditória quando ele afirma, no mesmo ensaio, de onde foi retirada tal citação, que há insuficiência da fabulação no romance contemporâneo.

Retomando os trechos citados de *A resistência*, percebemos que, na maioria das vezes em que aparece o vocábulo “inventar”, ele vem acompanhado por palavras ou expressões como – “não”, “ou”, “talvez” – em que o narrador hesita sobre o processo de inventar, conforme verificamos nos fragmentos: “[...] **não** consigo **inventá-lo**” (FUKS, 2015, p. 21, grifo nosso). / “Uma brincadeira não sei se recupero intacta de algum recôndito da memória **ou se invento** agora, [...]”. (FUKS, 2015, p. 26, grifo nosso). “E ainda nesta página: Vejo **ou invento** meu irmão a nos convocar calado, [...]” (FUKS, 2015, p. 26, grifo nosso). / “O corpo encolhido da minha irmã como uma silhueta desenhada [...] – vejo **ou invento** essa imagem?” / (FUKS, 2015, p. 27, grifo nosso). / “O parto eu **não posso inventar**, repito, do parto não há informação” (FUKS, 2015, p. 59, grifo nosso). / “[...] **talvez eu invente** agora: era na cama feita que ser revelava sua morte” (FUKS, 2015, p. 69, grifos nossos).

Esse dilema do narrador em inventar, toda sua hesitação, evidenciada pela constante utilização da conjunção alternativa, do advérbio de dúvida e do de negação, podemos analisar como uma atitude performática do escritor que problematiza a invenção do fazer literário, a fim de indicar, de forma ética, a relação fronteira entre real e ficção. Ao reiterar o termo inventar, somos lembrados de que, no decorrer da obra, o narrador segue inventando, preenchendo as linhas de *A resistência* de acontecimentos inventados e preenchendo, literalmente, essas mesmas

linhas com o vocábulo inventar/ invenção / imaginação porque o escritor percebe que não há como abdicar da ficção nas linhas de um texto autoficcional. Não há como abolir a fabulação, mesmo nesses tempos que registram a sua insuficiência.

Além da palavra inventar e suas variações, os termos imaginar, imaginação e outras expressões similares são recorrentes na narrativa de Fuks. Esse mecanismo utilizado pelo autor não é mera coincidência. É um gesto performático usado para reforçar a presença constante da ficção ocupada por temáticas históricas e sociais, que se mescla com a realidade, em uma escrita que “[...] denota uma postura que recusa as duas visões antagônicas expressas ou na ideia de que tudo seria ficção, ou de que tudo, por outro lado, seria verdade” (SILVA, 2020, p. 92). A afirmação de Silva representa o entre-lugar das escritas de autoficção, posto que “O entre-lugar [...] é um conceito que [...] se caracteriza por ser fronteira, ou seja, ao mesmo tempo em que separa e limita, permite o contato e aproxima. [...]. É lugar de estranhamento e ao mesmo tempo potencializador de identidades” (FERRAZ, 2010, p. 30).

O termo “entre-lugar” pode gerar dúvidas quanto ao seu significado, posto que, nos últimos anos, abarca sentidos mais amplos. O conceito inicial do termo foi anunciado pela primeira vez, na década de 1970, por Silviano Santiago (2000) no ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, um de seus artigos mais relevantes, incluído no livro *Uma literatura nos trópicos*, de 1978. Nele, o autor propõe a queda da hierarquia entre a cópia e o original, o colonizador e o colonizado, concebendo um espaço intervalar, rompendo os sentidos de pureza e unidade. Nesse caso, o conceito de entre-lugar deve ser compreendido como um empenho da análise cultural que almeja, nas décadas de 1970 e 1980, incluir a produção literária latino-americana num contexto de discussões mais amplas.

O conceito de entre-lugar de Santiago, porém, vai sendo reconfigurado no decorrer de sua obra. O escritor também migra entre vida e ficção, realidade e fabulação, por meio de uma produção textual em gêneros híbridos. Esse discurso híbrido representa o entre-lugar que redimensiona os limites da fronteira entre o ficcional e a realidade, e que nos aproxima do neologismo autoficção, criado por Doubrovsky.

A autoficção se vê em um tipo de entre-lugar, que Paul de Man (2012) entende como uma situação de desconforto, como “ficar preso em uma porta giratória ou catraca” (MAN, 2012, s/p). Esse desconforto ocorre, sobretudo, pela ambiguidade do pacto de leitura desse tipo de narrativa, que torna essa escrita indecível, em virtude de o narrador, autor do texto autoficcional, se encontrar nesse entre-lugar, impossibilitado de demarcar uma linha limítrofe entre invenção e realidade.

A estudiosa Diana Klinger (2012) também defende que o autor/narrador do texto autoficcional reside em um entre-lugar: entre real e ficcional. Anna Faedrich (2014), do mesmo modo, concorda com Klinger e com outros estudiosos da autoficção, ao apontar a incerteza desse tipo de narrativa, estabelecida “no entre-lugar, entre a autobiografia e o romance” (FAEDRICH, 2014, p. 30).

Desse modo, o termo entre-lugar, surgido, inicialmente, no ensaio de Santiago, como um instrumento para analisar a produção estética da América Latina em contraposição ao pensamento hegemônico, também pode ser utilizado para representar a função das narrativas que estão no íterim entre realidade e ficção, como é o caso de *A resistência*.

A obra de Fuks constitui uma narrativa que representa o entre-lugar de uma escrita desafiada entre o apego à realidade e a necessidade de imaginar. Exemplo disso é notado no trecho em que o narrador precisa relatar uma cena que não presenciou: o parto do irmão. Embora afirmar, repetidas vezes, não querer imaginar, segue imaginando, segue narrando e enchendo sua história de ficção, seja pelo ato de imaginar, seja literalmente por meio do mecanismo de repetição do vocábulo imaginar:

Não quero imaginar um galpão amplo, gélido, sombrio, o silêncio asseverado pela mudez de um menino franzino. **Não quero imaginar** a mão robusta que o agarra pelas panturrilhas, os tapas ríspidos que o atingem até que ressoe seu choro aflito. **Não quero imaginar** a estridência desse choro, o desespero do menino em seu primeiro sopro, o anseio pelo colo de quem o receba: um colo que não lhe será servido. **Não quero imaginar** os braços estendidos de uma mãe em agonia, mais um pranto abafado pelo estrondo de botas contra o piso, botas que partem e o levam consigo: some a criança, resta a amplidão do galpão, resta o vazio. **Não quero imaginar** um filho como uma mulher em ruína. Prefiro deixar que essas imagens se dissipem no inaudito dos pesadelos, pesadelos que me habitam ou que habitaram uma cama vizinha à minha (FUKS, 2015, p.11, grifos nossos).

Percebemos, pelo exemplo acima, a imaginação sendo usada para preencher as lacunas da realidade. Deste modo, mesmo recusando-se a imaginar, o escritor não silencia, pois a ficção se impõe como essencial para a narração desse episódio familiar. Novamente, a “recusa” à imaginação, semelhante a sua “hesitação” em inventar, reafirma a atitude performática desse escritor da era da pós-ficção, que, após escrever sobre a insuficiência da fabulação em autoficções contemporâneas, reforça a relação real/ficção por meio do recurso de hesitação no imaginar/inventar no seu texto.

Ao hesitar em imaginar, o que é comprovado pela constante repetição do advérbio de negação, anteposto ao verbo querer, “não quero”, Fuks usa da própria ficção para simular sua hesitação na escrita. O narrador “confessa”, assim, sua recusa a se distanciar do apego ao real, ao reafirmar repetidas vezes, a negativa de não querer. Todavia, a ficção ali se apresentou. O narrador imagina o parto, porque a ficção se faz presente no texto. O real e o ficcional rompem suas fronteiras e o romance, com sua hibridez, embaralha ficção e história. A autoficção, nessa vertente, reafirma a ambiguidade de seu pacto em que o escritor “[...] deixa claro a própria suspeita que o acomete, aquele que duvida da própria história e resiste a nela crer piamente” (SILVA, 2020, p. 100).

Finda essa digressão, retomemos à fabulação/invenção. Mesmo criticando algumas vezes a fabulação/invenção no romance contemporâneo e pautando sua narrativa nos resquícios verídicos de sua história familiar, Fuks produz autoficção. Logo a história se constrói por meio de um pacto ambíguo com o leitor, em um constante hibridismo de trechos fictícios e fragmentos do real, dado que

O redimensionamento das fronteiras entre real e ficção aponta para uma relação instável que se estabelece entre real e ficção, e verdadeiro e verossímil. O que o romance contemporâneo o faz é questionar esses valores enquanto paradigmas cristalizados e demonstrar a insuficiência deles em uma sociedade cujas fronteiras estão mais tênues (SILVA, 2020, p. 94).

Fuks, ao fundir ficção e fatos da realidade, confirma a fragilidade dessas fronteiras. Dessa forma, mesmo o narrador revelando seu apego à realidade, ao declarar, repetidas vezes, que tem dúvida se irá inventar, ao demonstrar não querer imaginar, Sebastián não permite que a memória abdique da imaginação. Ele renova, assim, o discurso da ficção. Contar uma história com essa imaginação, que une ética e estética, é uma forte característica de Fuks. Inclusive para apresentar o real, por meio de seus textos, é imprescindível que se deixe permear de ficção, porque

O real precisa ser ficcionado para ser pensado. [...] Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e forma de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção [...] (RANCIÈRE, 2005, p. 58).

Rancière aborda as mudanças ocorridas com a ficção no romance contemporâneo, no livro *As margens da ficção* (2021). Essa nova ficção³⁷, devido ao seu hibridismo, ao mesclar invenção e realidade, borra as fronteiras entre os acontecimentos relatados e os inventados. A ética do artista dessa nova ficção faz com que o real, por ele apresentado, trabalhe com as coisas, “como elas são”, com a narração dos vestígios de uma realidade que existiu, ou seja, exclui do exercício da ficção a esfera do possível, do “como as coisas poderiam ser”, que era o fundamento da poética representativa (RANCIÈRE, 2017, p. 45). Torna, assim, tênue o limiar entre a ficção e essa nova textura do real, marcada pela destruição do antigo “possível”, como também, pela organização dos acontecimentos no romance e da relação entre os mundos, sendo que o real não é mais um espaço de desenvolvimento estratégico para as vontades e pensamentos, mas é a cadeia de percepções que tece esses pensamentos e essas vontades (RANCIÈRE, 2017, p. 28-29). A abordagem de Rancière remete-nos à autoficção de Fuks, que narra acontecimentos reais por meio da ficção, sem conceber uma literatura verossímil - âmbito da poética representativa - mas sim uma escrita comprometida com a memória, sendo que para este escritor

A autoficção tem ganhado destaque, [...], justamente por promover uma travessia de fronteiras, por não seguir regras estritas, por não se deixar conter. [...] esse tipo específico de autoficção que lida com as memórias sociais talvez não seja tão proveitosa a concepção da literatura como jogo, como brincadeira sagaz, mas sim um senso de responsabilidade e de precisão na atenção ao real (FUKS, 2019b, s/p).

A resistência, ao fazer a rememoração do passado histórico, “lida com as memórias sociais” e, assim, tem “um senso de responsabilidade e de precisão na atenção ao real”. Nem por isso será menos proveitosa caso seja uma “literatura como jogo, como brincadeira sagaz”. Acreditamos que o próprio exercício ficcional, o gesto performático de repetição das palavras, o uso de uma linguagem metafórica, fazem parte dessa “literatura como jogo”,

37A nova ficção, apresentada por Jacques Rancière, recusa a estrutura da racionalidade. O regime estético das artes é o que propriamente marca as ficções modernas que se opõem ao princípio da ficção, desde Aristóteles, do encadeamento de ações segundo a necessidade ou verossimilhança. Essa nova ficção indica, assim, uma mudança radical na hierarquia das formas de vida. Escritores como Gustave Flaubert, Joseph Conrad, Virginia Woolf, Baudelaire, entre outros produziram textos pertencentes à nova ficção. Eles têm suas obras, que mostram indícios da decadência do regime representativo, analisadas no conjunto de ensaio *Fio Perdido* (2017), de Rancière.

porque “joga” com as palavras, com os sentidos, enfim, com a ficção. Podemos pensar que talvez o autor queira se referir ao excesso de fabulação, porém o termo “literatura como jogo” engloba uma infinidade de atitudes da ficção, sendo que algumas delas, como o “jogo” com as palavras, estão presentes em *A resistência*, como já analisamos.

O que defendemos nessa escrita que marca o tempo da nova ficção é um romance que não delimita as fronteiras entre real e invenção. Uma escrita que não mais pertence a uma verossimilhança que regulava a ficção, mas a uma coexistência entre imaginação/realidade. Uma narrativa que não exige um encadeamento de início, meio e fim rumo a um desfecho, mas somente um “meio sensível”. Isso, para Rancière, é a própria vida, que tem como temporalidade o presente, que envolve tanto resquícios de um passado, quanto preocupações futuras. Em *A resistência*, há essa coexistência imaginação/realidade e o registro de um passado no tempo presente e com uma preocupação tanto no momento atual quanto no futuro, conforme o trecho a seguir:

A quem, é o que pergunto, quem se interessaria hoje por tão mesquinhos meandros de um tempo distante, e a resposta que meu pai repete é uma absurda mescla de devaneio e lucidez: as ditaduras podem voltar, você deveria saber. As ditaduras podem voltar, eu sei, e sei que seus arbítrios, suas opressões, seus sofrimentos, existem das mais diversas maneiras, nos mais diversos regimes, mesmo quando uma horda de cidadãos marcha às urnas bienalmente – é o que penso ao ouvi-lo mas me privo de dizer, para poupá-lo da brutalidade do mundo ou por algum receio de que não me entenda (FUKS, 2015, p. 40).

O narrar, em *A resistência*, ao registrar o passado histórico ditatorial, alerta os interlocutores de que “As ditaduras podem voltar, [...] seus arbítrios, suas opressões, seus sofrimentos, existem das mais diversas maneiras, nos mais diversos regimes, mesmo quando uma horda de cidadãos marcha às urnas bienalmente”. Esse texto, permeado por ficção e realidade, demonstra uma apreensão com o presente e o futuro. Ele nos adverte a ficarmos atentos aos sinais de um retorno às ditaduras, que podem se revelar até mesmo em regimes aparentemente democráticos.

Dessa maneira, visando à transformação do agora, é necessário conhecer as experiências de outrora. *A resistência* contribui nesse ato de militância do presente, ao relatar sobre o passado, buscando uma centralidade no real, porém sem deixar de fabular. Assim, além disso, a partir de alguns trechos de “O escritor que não sabia inventar”, de Fuks, a fabulação nos romances contemporâneos será analisada. Esse texto pertence à categoria Bastidores do livro *Ficcionalis 2 – O Ato de Forjar Seus Mundos*, da Cepe Editora, em que alguns autores revelam

os bastidores da produção de suas obras.

Fuks, ao refletir sobre os processos que o direcionaram durante a escrita de *A resistência*, reconhece que “[...] um dia acordei convertido num ser improvável, um ser inverossímil: um escritor sem nenhuma criatividade, um escritor acometido por uma profunda incapacidade de inventar” (FUKS, s.d, s/p). A afirmação de Fuks de ter se convertido em “um escritor sem nenhuma criatividade, um escritor acometido por uma profunda incapacidade de inventar” é muito perigosa, sendo que, em sua narrativa, mesmo “inverossímil”, há criatividade. Um romance que, embora não mais pautado na esfera do possível, não dispensa a invenção, que ocorre no hibridismo das fronteiras do real/ficcional de sua escrita. No entanto, ao declarar essa “profunda incapacidade de inventar”, o escritor, provavelmente, esteja expondo sua “incapacidade” para a fabulação de personagens possíveis, em oposição a uma invenção mesclada a fatos de sua memória sobre o passado. No mesmo texto, o escritor continua sua argumentação sobre o ato de inventar ao confessar que

Eu já não era capaz de mentir, já não conseguia alinhar sequências falsas, urdir em palavras fatos não acontecidos. Me via, em vez disso, tomado por uma estranha literalidade, me via a vasculhar aqueles resíduos de mundo em busca de alguma boa história, me via apegado, contra a minha vontade, ciente de quão ingênuo aquilo me tornava, me via apegado à verdade – essa ilusão que, apesar de toda consciência, insiste em se perpetuar entre nós (FUKS, s.d, s/p).

Será um artífice da palavra incapaz de mentir? Onde há fabulação, não há “mentira”? Apesar da afirmativa de Fuks, há fabulação (mentira) em sua arte da palavra. Inclusive, como visto anteriormente, em sua atitude performática, ele, em hesitação, imagina/inventa, ou seja, é capaz de “alinhar sequências falsas, urdir em palavras fatos não acontecidos”. Eis a ficção se fazendo presente em sua obra.

Fuks, ao afirmar que “[...] já não era capaz de mentir”, talvez teria usado da ingenuidade nessa declaração, uma vez que é imprescindível a um escritor usar do artifício da ficção para preencher a narrativa com cenas inventadas, quando não se tem certeza da memória dos fatos ou também por não ter presenciado alguns episódios que precisam ser narrados no texto. Então, ao final do mesmo artigo, o autor, de forma menos inocente, tenta desfazer a incoerência de sua afirmação e declara que a própria prática constante da escrita narrativa o levou a não demorar muito a perceber “que aquela escrita não se distinguia em quase nada de nenhuma escrita a que eu me dedicara antes. Invenção e memória, fabulação e história, ficção e real se

indiferenciavam” (FUKS, s.d, s/p). Ao reiterar a expressão “não demorei muito a perceber”, Fuks enfatiza que sua ingenuidade foi breve e que, deste modo:

Não demorei muito a perceber, porém, entregue às agruras sempre presentes na constituição de um texto, às infinitas inconveniências do exercício narrativo, às hesitações inevitáveis, aos muitos sacrifícios, à dura batalha diária com as palavras, a memória, a experiência, **não demorei muito a perceber** que aquela escrita não se distinguiu em quase nada de nenhuma escrita a que eu me dedicara antes. Invenção e memória, fabulação e história, ficção e real se indiferenciavam. **Não demorei muito a entender** que uma coisa e outra eram a mesma coisa, que eu só podia inventar ao relembrar tantos momentos, que eu inventava a cada momento como agora ainda invento, e então pude voltar a me olhar no espelho e ver que em meu rosto se mantinham os mesmos traços de sempre (FUKS, s.d, s/p, grifos nossos).

Tenhamos, porém, em mente, que, também nessa afirmação, a imaginação para esse escritor parte de um eixo de fatos da realidade, pois, em sua escrita, a invenção sempre tem como ponto de partida vestígios de memória de um real que existiu, e não de um real que poderia acontecer, como na mimese aristotélica. Portanto, ele “só podia inventar ao relembrar tantos momentos” (FUKS, s.d, s/p), ou seja, uma imaginação denominada de “verdadeira”, conforme Rancière (2017) classifica.

A “imaginação verdadeira”, segundo as análises de Rancière, se desdobra a partir de um núcleo do real, que carrega a virtualidade de uma história, e seria o oposto do verossímil inventado. Além disso, ela é consubstancial à ficção moderna que percorreu todo o século XIX. Fuks utiliza-se da imaginação verdadeira em sua criação, ao se opor às invenções e às racionalizações da verossimilhança da época representativa, em que se inventavam personagens e situações que nunca existiram, mas que poderiam existir (campo do possível), dado que a mimese não significa sinônimo da reprodução de acontecimentos reais (RANCIÈRE, 2017, p. 98).

Rancière, ao opor a invenção da verossimilhança à “verdadeira imaginação”, ao afirmar que o verdadeiro criador “não inventa”, não nega a existência da fabulação no romance, apenas opõe o ato de inventar - de extrair de seu cérebro personagens e intrigas possíveis - à invenção existente em uma história contida no universo sensível real, uma confiança, ou seja, a imaginação verdadeira. Exemplo disso é o trecho que segue:

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, [...] (FUKS, 2015, p. 78).

Nessa passagem, a obra revela uma história contida na realidade do passado ditatorial argentino: a morte de uma mulher. Essa mulher, de vivência real, foi uma militante que trabalhava no serviço de psicopatologia, no mesmo hospital que a mãe de Sebastián. Maria Martha Brea, sequestrada em 31 de março de 1977, teve seus restos mortais identificados em fevereiro de 2011 pela Corte de Apelações no Criminal Federal da Argentina. Essa pessoa adentra a narrativa de Fuks com outra roupagem, pois apesar de ter sido nomeada pelo seu real nome, na narrativa, torna-se ficcional. A ficção ocorre por meio da utilização da imaginação verdadeira, a partir de uma situação da realidade em que se misturam vestígios da memória e da fabulação.

A fabulação, no texto de Fuks, diferindo-se da invenção verossímil, se faz presente. No entanto, notamos “inconsistências” nas afirmações do escritor, em uma entrevista a respeito da escrita do ensaio “A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo” (2017). A inconsistência se faz ver quando ele responde a uma pergunta inerente à afirmação que havia feito: a de que escritores e escritoras atuais têm preferido enredos que partem do real e são pobres de fabulação se comparados aos “fartos enredos verossímeis” de outra época. Fuks relata:

De fato, não tenho uma crítica aos escritores que abdicam da fabulação. Acho que têm saído obras muito interessantes a partir dessa busca dos enredos verdadeiros, a partir dessa recusa da fantasia, da invenção. Não me parece também que seja um fenômeno a se elogiar, necessariamente. A carência de fabulação é uma espécie de sintoma, algo do qual tantos de nós não têm conseguido escapar. Já faz décadas que se fala sobre isso. De uma arbitrariedade na invenção do sentimento; de que atribuir um nome, inventar uma vida, uma trama, um enredo seria um gesto problemático, artificioso. [...] A ficção foi aquilo que os autores não chegaram a abater por completo, e hoje a gente vê o exercício desse abatimento em tantos livros, e de uma maneira que, sim, eu julgo interessante (FUKS, 2020c, s/p).

Fuks diz não criticar escritores que “abdicam da fabulação” e, assim, produzem “enredos verdadeiros”, a partir de uma recusa da “fantasia, da invenção”. Contudo, essa atitude não seria um fenômeno digno de elogio, já que “A carência de fabulação é uma espécie de sintoma, algo do qual tantos de nós não tem conseguido escapar” (FUKS, 2020c, s/p, grifo nosso). Novamente, há oposição de ideias no depoimento, visto que os escritores, como Fuks, que também se enquadra como um escritor que não “escapa” dessa carência de fabulação, não

“abdicam da fabulação” e produzem “enredos verdadeiros”, sendo que a invenção não é totalmente abolida de seus textos. A “imaginação verdadeira”, nesse sentido, que parte de um núcleo do real existente, é oposta por Fuks à imaginação do verossímil, que surge “de uma arbitrariedade na invenção”. Esta acaba por “[...] atribuir um nome, inventar uma vida, uma trama, um enredo [que] seria um gesto problemático, artificioso”. No entanto, a arbitrariedade na invenção, não anula a invenção de “enredos verdadeiros” ou verossímeis, uma vez que ela se faz presente. A própria nomenclatura “enredos verdadeiros” já se mostra problemática.

Ao final da citação, Fuks explicita, mais uma vez, a contradição, ao afirmar que “A ficção foi aquilo que os autores **não chegaram a abater por completo**”. Embora dizendo, no início, não ser um fenômeno a se elogiar, o autor conclui sua fala com um elogio a esses “enredos verdadeiros”, ao declarar que “[...] sim, eu julgo interessante” (FUKS, 2020c, s/p).

Embasados na teoria de Rancière, juntamente com a análise da escrita de Fuks, notamos que esse escritor não apenas “julga interessante” a insuficiência de fabulação, ele próprio faz parte dos autores de romances contemporâneos da era da pós-ficção, que diferem seus enredos da narrativa de excesso de fabulação verossímil da escrita representativa.

No ensaio de Fuks, “A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo”, que serviu como referência para o trecho da entrevista acima discutida, o escritor aborda a carência de fabulação dos romances desses tempos de pós-ficção. Em algumas passagens do ensaio, há afirmações que evidenciam contradições, como, por exemplo, a declaração relativa ao romance.

Talvez seja porque a ficção, a invenção, a fantasia, a fabulação, tenha isso o nome que tiver, isso que foram as suas melhores vestes, isso se lhe mostrou insuficiente, disso ele se vê despido. Se o romance se priva hoje do que lhe foi característico por tanto tempo, talvez não seja por um gesto sacrificial, contrário a si mesmo, a abolição terminante da invenção, mas por uma necessidade de reinventar-se como gênero (FUKS, 2017a, p.78-79).

Se a fabulação se “mostrou insuficiente”, o romance não se despiu dela. Ele não “se priva” da imaginação, pois nunca houve em romances, mesmo da era da pós-ficção, a “abolição terminante da invenção”. Inclusive, a pós-ficção não deixa de ser ficção. O próprio romance *A resistência*, mesmo baseado em fatos da realidade, registra as marcas da invenção. Um exemplo é o trecho em que o narrador, ao comentar sua própria obra, afirma que “[...] isso é ficção, e nem sequer das mais convincentes” (FUKS, 2015, p. 99). Tal afirmação é enfatizada quando o narrador valida o que seus pais acharam do livro:

Na noite passada meus pais leram o livro que lhes enviei, 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 podem fazer observações meramente literárias, ambos ressalvam 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 (FUKS, 2015, p. 134-135).

O narrador, nesse excerto, mostra a reação dos pais após a leitura da obra. Ao relatar ficcionalmente esse episódio, ele brinca com a duplicidade deste ao narrar o dia em que os pais “[...] sentiram-se partidos entre leitores e personagens”. Esse embaralhamento entre leitor/personagem, autor/escritor, é comum à autoficção, em que a mescla entre acontecimentos da realidade e da ficção oscilam “[...] ao infinito entre história e história”. Já não se pode diferenciar a “história” (real) da “história” (ficcional), sendo que a invenção permeia todo o narrar.

Retomando o ensaio de Fuks, podemos notar que ele percebe o “peso”, ou melhor, a confusão que sua declaração “apressada”, no início do ensaio, pode causar. Então, confessa que “Muitas ideias se apresentam nestas linhas, peço perdão. Decerto convém fazer uma análise mais calma e criteriosa de tais fenômenos imprevisíveis, uma análise também mais calma e criteriosa do que a que poderei fazer nas linhas por vir” (FUKS, 2017a, p. 79). No desenrolar do ensaio, Fuks, após “fazer uma análise mais calma e criteriosa” sobre a insuficiência da fabulação, apresenta-nos uma afirmação coerente da escrita do romance contemporâneo, ao dizer que

Ante a insuficiência que se verifica na ficção nesse novo contexto, o real acode para desenvolver ao romance sua relevância. Um real transformado, porém não a velha tentativa de emular o mundo numa ficção convincente ou de aprimorá-lo em sua reinvenção fantasiosa, mas um real acessado de maneira direta, convocado a participar da ficção para que não a deixe incorrer em impertinência (FUKS, 2017a, p. 82).

Nesse fragmento, fica evidente para o leitor a ficção que se apresenta nos romances contemporâneos: textos em que, por intermédio de uma escrita inverossímil, o real ganha relevância, ao ser acessado de “maneira direta”, o que Rancière denominou de “imaginação verdadeira”. Essa “imaginação verdadeira” está presente em *A resistência*, obra autoficcional em que “[...] se constrói um novo pacto ficcional, um pacto ambíguo em lugar do ficcional, ou se resgata ao pacto ficcional uma longínqua ambiguidade” (FUKS, 2017a, p. 83). Um romance

em que o real é resgatado via ficção, porém não em uma ficção que queira “emular o mundo” em uma “reinvenção fantasiosa”, pois como Fuks afirma “Escrevo a partir da memória, sem dúvida, mas com a clareza quase absoluta de que, na tentativa de acessar o passado, ele já se distorce, e que no momento em que se atribuem palavras a ele a construção já é completamente distinta, e isso seria, já por si mesmo, ficção” (FUKS, 2020c, s/p).

Na declaração do escritor, percebemos a afirmação do que é notório: sua preferência pelos textos autoficcionais, o que proporciona um efeito de dúvida sobre a empiricidade agenciada. No entanto, fiquemos atentos, como nos adverte Rancière, pois “Não há um ‘efeito de real’ que substitua a antiga verossimilhança. Há uma nova textura do real produzida pela transgressão das fronteiras entre as formas de vida” (RANCIÈRE, 2017, p. 28). Essa textura do real altera a textura da ficção, em que, diferente da época representativa, agora o real não é mais um espaço estratégico para inventar enredos verossímeis, mas uma textura nova para o desenrolar dos episódios do romance. Inclusive, Rancière, ao relatar sobre a escrita de Roland Barthes, afirma que o filósofo francês ainda estava preso na tradição representativa, pois

[...] Barthes desconhecia essa importância política porque a ideia de estrutura que a comanda [...] é, ela própria, dependente do modelo orgânico que governava a ordem representativa. [...] Barthes analisa o “efeito de real” do ponto de vista estruturalista que identifica a modernidade literária e sua influência política em uma purificação da estrutura narrativa, varrendo as imagens parasíticas do real. Mas a literatura, como forma moderna da arte da escrita, é exatamente o oposto. Ela é a supressão das fronteiras que delimitam o espaço da pureza ficcional (RANCIÈRE, 2017, p. 29-30).

A produção do efeito de real proposta por Barthes, ligada ao modelo representativo, não notava a relevância política, diante de uma narrativa em que os detalhes são vistos como sem função na totalidade do texto. No entanto, a literatura moderna, a exemplo do romance de Fuks, difere dessa visão, porque é uma escrita pertencente à nova textura do real, em que o excesso da descrição e do detalhe faz com que todos os acontecimentos e personagens sejam, da mesma forma, importantes ou insignificantes. Eis a “democracia literária”.

Foi Armand de Pontmartin que denominou esse reino do “detalhe” de “democracia literária”. Esta, para ele é o privilégio dado à visão material e, ao mesmo tempo, à igualdade de todos os seres, de todas as coisas e de todas as situações oferecidas à visão (RANCIÈRE, 2017, p. 22). Segundo Rancière, é uma democracia da palavra e, ainda, não se confunde com a democracia como forma política (RANCIÈRE, 2017, p. 30).

Essa democracia vem revogar a pureza ficcional da lógica da Poética representativa de

Aristóteles, que não se apresenta apenas como uma estrutura de racionalidade, mas, também, como “[...] uma categoria organizadora de uma divisão hierárquica do sensível” (RANCIÈRE, 2017, p. 21). Uma trama representativa clássica de ordenamento social, que representa a verossimilhança por meio da estratificação social e, assim, determina as ações, pensamentos e sentimentos do personagem da narrativa. Dessa forma, os homens são divididos entre ativos e passivos, sendo os aristocratas tidos como ativos (ilustres), das grandes ações e sentimentos elevados na narrativa, e os passivos como o povo e os objetivos materiais deixados com pouco espaço no enredo.

A democracia literária, ao realizar na prosa romanesca a coexistência de qualquer pessoa e qualquer objeto, revela a nova ficção, o regime estético das artes, que abole o sistema de representação e, assim, eleva “[...] qualquer nada a altura do tudo” (RANCIÈRE, 2021, p. 141). A obra de Fuks busca a duplicidade da autoficção, pois, embora pautado no real, o texto não difere quais trechos representam a realidade histórica e social e quais são frutos da invenção/ficção do autor. Logo, temos uma escrita em que o empírico e o ficcional não se distinguem, pertencente ao tempo dessa nova ficção de que nos fala Rancière, posto que

A soberania estética da literatura não é, portanto, o reino da ficção. É, ao contrário, um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social. [...]
Assim se encontra revogada a linha divisória aristotélica entre duas “histórias” – a dos historiadores e a dos poetas –, a qual não separava somente a realidade e a ficção, mas também a sucessão empírica e a necessidade construída (RANCIÈRE, 2005, p. 55-56).

Para Rancière, a marca da verdade não está na possibilidade das coisas, que seria o verossímil inventado. Está no necessário, que seria a própria vida. Logo, o necessário, a exemplo da escrita ocupada de Fuks, tornou-se o oposto do verossímil. É uma narrativa dessa nova ficção, que a partir de uma verdadeira imaginação é engajada na realidade, o que para Fuks é inevitável neste momento político que enfrentamos, pois “Fazia tempo que a literatura não produzia esse efeito em mim, não fugia de seus jogos cansativos, suas vaidades, seus engodos pueris. Fazia tempo que a literatura não se mostrava tão urgente e expressiva” (FUKS, 2019a, p. 36).

A *resistência*, ao expor um momento histórico acometido pelos regimes de exceção, contribui para que os interlocutores conheçam o drama das famílias que testemunharam essas experiências. A situação familiar, apresentada literariamente, exprime o problema coletivo das

ditaduras. O romance, assim, “Como estetização do real, [...] devolve ao mundo não apenas sua imagem distorcida, mas também uma especulação empírica sobre o real e sobre a escrita: uma específica proposta estética em que escrita e real não são coisas diversas” (FUKS, 2016a, p. 12).

A “estetização do real” realiza uma imaginação verdadeira, pelo artifício da ficção, em tempos de pós-ficção. Fuks, em seu romance, ao se aproximar do real e misturar fragmentos imaginados (ficção) não o faz dentro da esfera da possibilidade, pois foge à verossimilhança inventada, já que “[...] a lógica da verossimilhança é uma mentira antiartística” (RANCIÈRE, 2017, p. 40).

A literatura desta era da pós-ficção apresenta-se como um elemento revelador da realidade que vai além da esfera do possível, recusa a mera racionalização do verossímil. Uma literatura ocupada pelo real, que mostra como a política da ficção apresenta-se como um remédio contra a banalização do real, por meio de uma ficção diferente da invenção verossímil. A questão “Não é então ficção contra realidade, mas ficção contra ficção” (RANCIÈRE, 2021, p. 140). É usar o artifício da ficção, mas para o inevitável, para expor uma realidade paralela a si mesma, à vista disso

A literatura envolve sempre algum grau de invenção (ainda que a insuficiência fabular seja uma tônica, como em muitos textos recentes), e na contemporaneidade a máscara que o escritor coloca para separá-lo dos fatos narrados está sempre a ponto de ser retirada, dando espaço à honestidade. É nesse jogo de vestir e retirar uma máscara que reside a tensão entre biográfico e ficcional (SILVA, 2020, p. 96).

No jogo de vestir e retirar a máscara, a fidelidade com a história real que serviu como seu referente se desnuda. Em *A resistência*, nas diversas passagens metalinguísticas, os pais do narrador Sebastián questionam a veracidade dos relatos do livro escrito pelo filho. Indagam a verossimilhança da narrativa, posto que as informações sobre o passado de sua família são narradas sem compromisso fiel aos detalhes dos fatos, por se tratar de um texto autoficcional, de pacto ambíguo com o leitor. Exemplo disso é a assertiva da mãe de Sebastián: “Você não mente como costumam mentir os escritores, e, no entanto, a mentira se constrói de qualquer forma” (FUKS, 2015, p. 135).

No entanto, diferentemente do que questionam os pais do narrador, e por toda a discussão até aqui apresentada, reconhecemos que as obras de Fuks diferem dos romances verossímeis, pois optam pelo verdadeiro em detrimento do verossímil para retratar as temáticas

apresentadas na obra. Em sua dissertação de mestrado, *A ditadura brasileira sob a ótica dos filhos: pós-memória, representação e culpa em Julián Fuks* (2020), João Paulo Coleta da Silva, ao citar o nome de importantes escritores latino-americanos que rejeitam uma escrita verossímil, cita Fuks, ao afirmar que

[...] a clara recusa do verossímil como horizonte da escrita, operada por ao menos três importantes escritores latino-americanos de uma mesma geração, pode encontrar na suspeita uma chave de leitura. Alejandro Zambra, Julián Fuks e Patrício Pron, para se limitar a um recorte geracional de três escritores do Cone Sul que trabalham a temática da ditadura e defendem o verdadeiro como valor em substituição ao verossímil. Nesses casos, trata-se não de denunciar a inverossimilhança de que a realidade latino-americana recente se revestiu, embora essa ideia não seja de todo falsa, mas de atestar a insuficiência desse parâmetro para a estética contemporânea. Em outras palavras, não é a realidade que se tornou inverossímil — e por isso a literatura deveria acompanhá-la —, é o critério da verossimilhança que não faz mais sentido dentro do contexto atual, pois ela foi substituída pela verdade, respaldada no uso de dados biográficos e de universos que replicam os universos dos escritores (SILVA, 2020, p. 82).

Em *A resistência*, por meio de fragmentos metalinguísticos, expostos pelas falas dos pais do narrador, o escritor revela o quanto seu romance é inverossímil. Há um trecho, na obra, em que a mãe de Sebastián confessa a lealdade que ele tem com sua escrita sincera. No caso das palavras expressadas pela mãe, essa sinceridade refere-se aos momentos em que o romance retrata com coerência os dados da realidade externa. Assim, ela exige do filho um compromisso com a representação da realidade, com a veracidade dos fatos narrados, ao questionar um episódio sobre o irmão de Sebastián:

[...] é evidente seu compromisso com a sinceridade, um compromisso que eu não termino de decifrar. 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, p.135).

É nítido como, tanto nas falas da mãe do narrador, quanto nas do pai, existe uma procura pela verossimilhança, que para eles significa ser fiel à realidade que é relatada na obra. Entretanto, como já afirmamos, no caso de *A resistência*, o comprometimento com a escrita se faz no hibridismo do relato, na imaginação verdadeira que foge à verossimilhança da esfera do possível, dado que se trata de um romance de autoficção.

Em outra passagem, há um novo questionamento da mãe:

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. 135).

Essa dúvida, evidenciada na fala da mãe do narrador, “Não sei se essa mulher sou eu, me sinto e não me sinto representada, não sei se esses pais somos nós”, comprova o entrelaçamento entre ficção e realidade, característica da autoficção, uma narrativa, assim, em que não se pode exigir fidedignidade aos dados empíricos e, desse modo, procurar uma rígida identificação entre pessoa/personagem, posto que há apenas vínculos e influências entre dado empírico e expressão artística.

Nessa produção contemporânea, há um compromisso com a realidade, embora isso não signifique uma obrigação em adotar os recursos do realismo, nesse texto de ruptura com o pacto romanesco e com o pacto autobiográfico. Uma narrativa que, ao explorar os limites entre ficcional e biográfico, justifica esse equívoco entre vida e obra. Essa imprecisão, “logo o rosto se transforma e a voz se distorce, logo não me identifico mais”, é o que faz a mãe de Sebastián sentir-se confusa, uma vez que “O aspecto ambíguo que a narrativa gera faz com que os leitores não saibam ao certo se estão lendo uma ficção ou uma obra autobiográfica” (HAISKI; CALEGARI, 2018, s/p).

Esses questionamentos dos pais do narrador são frequentes no capítulo 46 do romance, como destacaremos, novamente, no seguinte trecho:

Nunca tive armas embaixo da cama; guardei armas em casa, sim, mas nunca as guardaria embaixo da cama, num lugar tão óbvio. E o jantar que você descreve para depois insinuar a tortura, a ausência dos amigos no jantar, nós nunca ficaríamos tão abalados. Eram tempos duros, cancelavam-se jantares. O que quero dizer é que sinto ingênuo esse militante que você evoca, e não quero me reconhecer nessa ingenuidade. Que no final tudo isso se discuta, que apareçamos criticando o livro, fazendo reparos, ressaltando impropriedades, pode até ser um recurso engenhoso, mas não sei se redime algo (FUKS, 2015, p. 136).

O pai questiona o filho sobre a veracidade dos fatos narrados e, semelhante à esposa, ratifica que nem tudo, no romance, corresponde à realidade. Pela fala dos pais, nota-se que eles acreditam que a imaginação deva ser coerente ao referente da realidade e que qualquer desconexão mancharia a sinceridade da obra. O pai, ainda, continua, com a mãe, exigindo de Sebastián a verossimilhança. No entanto, o genitor se mostra ainda mais indignado que a

esposa, ao declarar não ter gostado de ser retratado, na narrativa, como um ingênuo militante, que guardava armas embaixo da cama, e que participou de uma ilógica, segundo ele, reunião no Parque da Água Branca. Ele critica a falta de verossimilhança na narrativa e declara:

É absurda a cena que se passa no Parque da Água Branca, meu pai se alonga, e agora é minha mãe quem sinaliza uma concordância enfática: como alguém, à luz do dia, em pleno parque, sacaria da mochila uma granada? A essa passagem me parece faltar verossimilhança, meu pai diz, e por um instante eu não consigo conter minha revolta: Mas foi assim, vocês me contaram, desse caso eu acho que me lembro bem [...]. Há muitas estranhezas na história de vocês, eu argumento, essa não seria a única. [...] Bom, pode ser, minha mãe contemporiza, que seja, a reunião no parque pode ter acontecido, meu pai aceita e concede: Aqueles eram mesmo anos inverossímeis (FUKS, 2015, p. 136).

Há um constante questionamento dos pais sobre a falta de verossimilhança no romance, sobre o desvio da realidade representada. O narrador Sebastián chega a justificar para os pais o compromisso com a realidade que seu texto possui, o que não justifica que sua escrita precise abdicar da ficção. O narrador conclui que até a própria realidade mostra-se, naquele momento, mais estranha que a própria ficção, ao que a mãe concorda acrescentando que os anos eram inverossímeis.

Além das tantas indagações dos pais, o narrador também questiona o apego à realidade e a necessidade de inventar, ou seja, a fronteira entre realidade e ficção. Ele chega a declarar que acredita escrever seu fracasso, pois sua obra é permeada de dúvidas entre o apego à realidade e a inevitabilidade do fabular, ao desabafar:

Sei que escrevo 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 de forjar sentidos que a vida se recusa a dar.

[...]

Sei que escrevo meu fracasso. Queria escrever um livro que falasse de adoção, um livro com uma questão central.

[...]

Sei que escrevo meu fracasso. Não sei bem a quem escrevo. [...] queria, creio, que o livro fosse para ele, que em suas páginas falasse o que tantas vezes calei, que nele redimissem tantos dos nossos silêncios (FUKS, 2015, p. 95-96).

Sebastián assevera “vacilando” entre um “apego incompreensível à realidade” e “uma inexorável disposição fabular”, uma característica comum aos textos ficcionais, que, ao

narrarem os fatos da realidade empírica, também necessitam fabular e, assim, usar desse “truque alternativo” que é a ficção. Podemos perceber essa constante afirmativa do narrador “Sei que escrevo meu fracasso” como uma atitude performática, uma atuação para justificar o uso constante da ficção em uma narrativa que tem como eixo a realidade da adoção dentro do contexto do regime ditatorial.

A temática da adoção é também mostrada no trecho como um possível “fracasso”, visto que o narrador afirma que seu objetivo era escrever “um livro com uma questão central”, que seria a do irmão adotivo. A obra, mais do que se referira essa temática, repercute em outros dramas das inúmeras resistências dos anos da ditadura. Seria mais um exemplo de “fracasso” forjado pelo narrador para mostrar a amplitude que essa narrativa alcançou por meio da autoficção.

Não apenas o narrador demonstra sua opinião sobre a narrativa. No final do capítulo 46, o pai de Sebastián tece comentários que indicam apoiar a escrita do filho, ao pedir que este não se deixe guiar pelas suas lamentações. Dessa forma, incentiva-o a publicar a obra, ao declarar que “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. 137).

Essas palavras do pai, ao final desse capítulo, demonstram que ele apoia o filho sem, contudo, colocar muita credibilidade em seu texto, ao indagar que há apenas uma probabilidade, já que “até é possível” que alguém considere a obra do filho “um bom romance”.

Essa escrita, ao narrar ficção e fatos empíricos, dá liberdade ao narrador no seu fazer literário. Ele pode decidir entre narrar passagens reais trazidas pela memória ou a fazer uso da ficção. Como ele confia:

Não posso fazer deste menino, [...] um personagem frágil. E não posso, sobretudo, fazer do meu irmão um sujeito mudo, desprovido de recursos para se defender, para se confessar – ou para calar quando a situação assim o convoque. Por que não consigo lhe passar a palavra, lhe imputar nesta ficção qualquer mínima frase? Estarei com este livro tratando de lhe roubar a vida, de lhe roubar a imagem e de lhe roubar também, furtos menores, o silêncio e a voz?

Não consigo decidir se isto é uma história (FUKS, 2015, p. 24-25).

A ficção permite a Sebastián escolher sobre como apresentará o irmão dentro da narrativa. Possibilita, inclusive, que opte por silenciar esse irmão e, assim, em um dialogismo

monofônico³⁸, “roubar” a voz do irmão adotivo, além da imagem. Mais uma estratégia narrativa que a ficção permite: falar pelo outro, calar o outro, caracterizar os personagens de acordo com a intenção do narrador.

Sebastián, a voz que domina no romance, sabiamente, usa do dialogismo monofônico para falar por esse coletivo. Ainda que em meio a tanta insegurança de “Não posso fazer”, “Não consigo”, o narrador tem poder na escrita. Desta forma, utilizando o irmão como subterfúgio, silencia a voz dele. No entanto, a voz do irmão, aparentemente abafada, se faz notada por intermédio do narrador, que grita por ela e pelas outras vozes das vítimas silenciadas, uma vez que, como testemunha, Sebastián também é vítima.

Essa indecisão de Sebastián, ao afirmar: “Não consigo decidir se isto é uma história” (FUKS, 2015, p. 25), evidencia o hibridismo ficção/realidade do texto autoficcional, marcado pela presença de um narrador que, como dito, também é vítima, testemunha das memórias que relata. Logo, em *A resistência* é comum essa hesitação invenção para expor sobre a ficção que se confunde com os fragmentos do real. Essa atitude verificamos, inclusive, em um trecho de *A ocupação*, em que o narrador-protagonista, *alter ego* de Fuks, que aparece também nas obras *Procura do Romance* e *A resistência*, afirma:

Pai, eu vou ter um filho.
Que notícia linda, Julián. Obrigado por me dizer.
Obrigado a você, pai. Mas **aqui** você me chama de Sebastián (FUKS, 2019a, p. 78, grifo nosso).

O advérbio “aqui” se refere à obra, espaço ficcional, em que o narrador Sebastián é confundido com o autor Fuks, que, no decorrer da escrita do romance, também se tornaria pai. Identificamos essa “confusão” de nomes na narrativa como uma outra estratégia usada pelo escritor para “confundir” as instâncias narrador e autor e registrar, assim, uma característica da ambiguidade da autoficção: o embaralhamento do empírico com a ficção.

Nos romances contemporâneos da pós-ficção, o narrador se desdobra a partir de um núcleo de real que carrega a virtualidade de uma história contada com as palavras exatas

38 O dialogismo monofônico é definido por Bakhtin (1981) quando a voz narrativa é conferida a uma autoria. Na monofonia ou dialogismo monofônico, o diálogo é mascarado e somente uma voz se faz ouvir, visto que as outras são abafadas por uma única voz que domina.

escolhidas pelo romancista para narrar um acontecimento. Esse real se opõe às racionalizações da verossimilhança. Ele é objeto do romancista que usa da “imaginação verdadeira”. Contudo, esse poder imaginativo é uma característica de escritores que passam a sentir junto e, muitas vezes, até a sofrer junto (RANCIÈRE, 2021, p. 98-99). É um sofrer e um sentir com o outro, com a coletividade.

A invenção não verossímil parte de um núcleo do real e usa a “imaginação verdadeira” para sensibilizar os interlocutores a partir deste real, mesmo que ficcionalizado, pois “Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas” (RANCIÈRE, 2005, p. 58).

A realidade ou irrealidade das coisas é discutida pelo narrador que questiona: “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” (FUKS, 2015, p. 23). É isto que faz a história do romance: os vestígios do real trazidos pela memória por meio da autoficção e preenchidos pela imaginação do narrador.

No tempo atual, escritores contemporâneos, como Bernardo Kucinski, Rosângela Vieira Rocha, Patrício Pron, Urariano Mota, Luciana Hidalgo e Julián Fuks, entre outros, percebendo a urgência dessa revisão da escrita do passado dito oficial, produzem, na era da pós-ficção, textos que mesclam realidade e ficção, por intermédio de uma narrativa inverossímil, com uma linguagem dialógica monofônica. Uma reapropriação do passado, um revisitar esse tempo, mas com o olhar no momento presente, com uma compreensão híbrida da realidade atual. Uma literatura dessa nova ficção, dessa nova temporalidade, que produz obras que não irão apresentar soluções, mas servirão como ferramentas que exercem a política da ficção por meio de sua escrita.

3.2 - MILITÂNCIA LITERÁRIA EM A *RESISTÊNCIA*: O SILÊNCIO QUE GANHA VOZ NO DISCURSO SUBVERSIVO DE JULIÁN FUKS

A *resistência*, por pertencer ao campo das artes, consegue realizar, com mais sensibilidade, a escavação do passado ditatorial e contribuir para a política da memória, para uma literatura de militância, em que a história nos é rerepresentada via literatura, por meio de uma escrita que transborda na vida, uma vida que transborda na arte. Literatura como gesto

expansivo, que transforma uma resistência negativa (não poder falar) em *A resistência* no sentido positivo/político (encarar, denunciar).

Ao expor fatos da ditadura argentina nessa autoficção, o narrador de *A resistência* declara que “Entre uma mentira e outra se desloca o drama desta narrativa: não mais os mesquinhos dogmas de uma família entre outras famílias, mas os ideais de dois jovens argentinos no tenso vértice de sua atuação política” (FUKS, 2015, p. 36). O narrador, ao evidenciar os dramas familiares de seus pais, revela a militância coletiva daquela época, de tantos outros jovens que também viveram essa “atuação política” (FUKS, 2015, p. 36) de resistência à ditadura argentina.

Essa escrita de resistência, a partir da narração do particular, repercute no coletivo, pois, conforme Doubrovsky (2013, p. 77), “[...] escrever sobre si é inevitavelmente escrever também sobre os outros [...]”. Uma autoficção com alteridade que, conforme afirmou Fuks, manifesta “[...] a possibilidade de uma militância hoje, algo que está constante na voz do meu narrador ao longo do livro” (FUKS, 2018, 285). *A resistência* é um “[...] livro sobre essa criança, meu irmão, sobre dores e vivências de infância [...]” (FUKS, 2015, p. 57-58). Contudo, é um romance “[...] também sobre perseguição e resistência, sobre terror, tortura e desaparecimentos” (FUKS, 2015, p. 58). Logo, mais uma forma de militância hoje, no presente, como o próprio autor declarou.

Uma obra que nos lembra que há ainda, formas diversas de repressão e nos sinaliza sobre um perigo latente, como o pai do narrador adverte, ao afirmar que as “ditaduras podem voltar, você deveria saber” (FUKS, 2015, p. 40). A narrativa evidencia o que Sebastián “deveria saber”: o perigo do retorno das ditaduras. No entanto, esse alerta não é apenas para ele, mas para todos nós, interlocutores. Além de refletir sobre os crimes do passado, devemos reparar nos vestígios das ditaduras que ainda existem. Sobre isso, o próprio autor afirma que

Falar da história a partir das reverberações na vida particular de cada um parece ter sido extremamente relevante. Não é só uma maneira de dar conta do passado, não é só uma maneira de observar os crimes que foram cometidos e nunca foram punidos, mas é um modo de explicitar o que continua vivo das ditaduras latino-americanas ainda hoje (FUKS, 2018, s/p).

A obra consegue, por intermédio da ficção, mais do que contar uma história particular sobre o passado, alertar-nos sobre os vestígios das ditaduras ainda “vivos”. *A resistência*, portanto, se faz obra de intervenção, uma literatura de militância, ao mostrar e nos fazer melhor

compreender o passado e os perigos presentes. Em entrevista para Felício Laurindo Dias, a revista *Soletras* (2018), Fuks argumenta sobre a importância da escrita de *A resistência* como um romance que aborda um evento traumático, como as ditaduras no Brasil e na Argentina, por meio de uma visão acurada, em que “[...] evoca os pequenos atos por onde o trágico emerge, mascarado pela banalidade do cotidiano” (DIAS, 2018, p. 275). O escritor é questionado sobre a crença de que sua obra se “[...] constrói a partir dos objetos e espaços na ficção para lidar com esse débito com o passado traumático” (DIAS, 2018, p. 276). Ao responder, nos confessa que,

Depois da publicação de *A resistência*, que é uma busca identitária, ou uma busca lateral por uma identidade perdida, e marcas do passado que habitariam na minha existência e na dos meus familiares, meu pai veio conversar comigo, assim como a gente já vinha conversando ao longo de toda a escrita do meu romance. Mas dessa vez ele veio me contar que ele tinha ido atrás de informações sobre seus pais e seus avós, e havia descoberto, enfim, que meus bisavós morreram em Auschwitz. A gente só tinha uma informação vaga, algo como ‘foram deportados aos campos e não se sabe o que aconteceu’. [...]. Mas o que me chamou a atenção nessa história não foi o fato de eles terem morrido em Auschwitz, porque algo como ser deportado para os campos já significava isso (FUKS, 2018, p. 276).

Na própria obra *A resistência*, há um capítulo em que o narrador fala de seus avós:

Em algum vilarejo não registrado, então, nasceu o avô que não conheci, um lendário Abraham, não muito longe de onde nasceria minha avó, uma tal Ilena. [...] Ambos judeus, ambos inquietos no princípio de um século que se anunciava macabro, [...] em algum momento dos anos 1920 migraram juntos para Buenos Aires. [...] Ali, em 1940, conceberam meu pai (FUKS, 2015, p. 32-33).

Ao contar sobre seus avós, o narrador, aproximando seu discurso da realidade, mostra apenas a diáspora deles para Buenos Aires, porque tanto o narrador quanto seu pai desconheciam mais informações sobre o passado dos avós judeus. Mesmo que a narrativa sugerisse e “pedisse” mais informações, mais detalhes dessa história, o romance já tinha revelado o que sabia sobre o fato. O pai de Fuks, todavia, após a leitura da obra, é motivado a buscar mais informações sobre o passado familiar que desconhecia. Isso comprova a relevância da obra como ferramenta de intervenção. Destarte, na mesma entrevista para a *Soletras*, o autor continua sua resposta anterior. Referindo-se à descoberta de seu pai, ele nos declara que

Entretanto, o que me tocava era o fato de que não se falava na família dentro da casa dele, bem como não se discutia esse trauma e o envio da família aos campos. A resposta de meu pai foi muito significativa, muito representativa desse referencial geracional: não se pensa as questões históricas em função das trajetórias pessoais; ele [meu pai] se interessava muito pela questão do

Holocausto, pela migração, pelo trauma histórico, mas ele pensava isso à luz de outros fenômenos muito mais amplos, talvez sociais e políticos, por exemplo, ligados ao marxismo. Então, era uma coisa que para mim demonstrou muito claramente um corte geracional. Agora, ele próprio, **incentivado pelo meu texto e tantos outros relatos e ficções que fazem uma apreciação mais subjetiva dessa questão**, subjetivou o seu passado, foi atrás dessa trajetória pessoal que ilustra e representa uma coisa mais ampla, mais social, mais histórica e mais política. Para mim foi uma marca. Nesse caso, acho que a literatura que se fazia décadas atrás sobre o trauma histórico era uma literatura que estava mais preocupada com os fenômenos gerais do que com a particularidade da existência. [...]. Quando a narrativa do passado se subjetiva, você passa a procurar os vestígios da existência passada nos elementos mais acessíveis do presente (FUKS, 2018, p. 276, grifo nosso).

Após essa extensa confissão, fica evidente como o romance de Fuks, com outras obras que narram de forma subjetiva os eventos do passado, é exemplo de literatura de militância que contribui para que outras famílias também subjetivem seu passado histórico. Em entrevista anterior, publicada por *El País*, em 2017, e com abordagem semelhante, o escritor também assegura:

Parece que hoje temos dedicado um olhar, inclusive para política e compreensão de mundo, que passa necessariamente pelo ‘Eu’. Para dar um exemplo da minha vida pessoal. Só recentemente meu pai foi descobrir que os avós dele morreram em Auschwitz. Ele sabia que eles tinham sido enviados aos campos de concentração e que provavelmente morreram por ali. Recentemente, contudo, essa informação veio à tona e ele conseguiu, por uma pesquisa, chegar aí. O que eu me perguntava era por que não se falava disso na família dele? E a resposta é um pouco assim: não havia um interesse específico nos caminhos da família, nos caminhos do nome, nos caminhos do ‘Eu’. Havia um interesse geral no judaísmo, no marxismo, nos caminhos mais amplos da política, concebida como algo das coletividades. Hoje, o pessoal é político. As lutas identitárias trouxeram o elemento da identidade como o cerne da transformação política. Por isso, a gente passa a enxergar toda a nossa experiência a partir de um indivíduo, de um ‘Eu’ (FUKS, 2017d, s/p).

A escrita de Fuks comprova sua declaração que “Hoje, o pessoal é político” e, desse modo, “a gente passa a enxergar toda a nossa experiência a partir de um indivíduo”, por intermédio dessa escrita subjetiva, focada no “eu” da autoficção. Esse escritor faz, em vista disso, militância via literatura. No entanto, mesmo produzindo autoficção, destaca, em suas entrevistas, a urgência de todo tipo de construção poética hoje que reaja a tudo que estamos vivendo. A literatura, segundo Fuks, deve ser política e atenta ao passado, dado que, conforme afirma,

[...] para mim, escrever é me reposicionar, é reelaborar e me redimir. Eu fui percebendo aos poucos como a ideia de redenção aparece várias vezes na minha escrita, como se houvesse algo da existência real, cotidiana e familiar e de que fosse preciso me redimir. A literatura se faz nessa busca. Há em certa medida uma dívida com o passado que a literatura não vai saldar, mas ela possibilita a compreensão desse passado, você revista os sentidos e, como na psicanálise, encontrar as palavras para dizer o que se passou e, até de forma misteriosa, a literatura também transforma o que se passou simplesmente ao encontrar palavras. Não é preciso que ela incida sob a realidade e modifique-a, mas encontrar palavras e encontrar sentidos para isso, já é transformar (FUKS, 2018, 284).

A escrita de *A resistência* “possibilita a compreensão desse passado”, porque permite que o indivíduo “revista os sentidos”. Conforme Fuks, sua escrita militante transforma até quando não incide diretamente na realidade, pois contribuir para a compreensão dessa realidade atual e a do passado “já é transformar”. A militância política feita pelos pais do narrador também se manifesta por meio das palavras, da discussão, do questionamento, como a citação a seguir mostra:

Não, não tem um epílogo a história política dos meus pais. Seu inconformismo tem contornos mais discretos e a um só tempo mais nítidos: sua militância sempre se manifestou no hábito de questionar, disputar, discutir. Agora que assim os vejo, sinto que não me diferencio, ou que neste momento não o desejo (FUKS, 2015, p 109).

O narrador, em outra passagem do romance, questiona sobre as armas que o pai guarda em casa, porém, na citação acima, ao declarar que a palavra é a maior ferramenta que o pai usa para militar, Sebastián sente-se semelhante ao pai, ao relatar que “Agora que assim os vejo, sinto que não me diferencio, ou que neste momento não o desejo”. Essa é a vontade de Sebastián: não desejar se diferenciar dos pais na militância por meio das palavras. Não apenas Sebastián, mas o próprio autor da obra, Fuks, também milita, como já afirmamos anteriormente, por meio desta obra, ao revisitar o passado e nos alertar sobre os perigos do presente. Nesse trecho do romance, portanto, há uma evidente aproximação da ficção com a realidade, característica comum às autoficções.

Os romances contemporâneos da era da pós-ficção, como a exemplo de *A resistência*, fazem a rememoração dos fatos do passado, porém não apenas para relembrar com queixa o passado ou para torná-lo presente na memória como um simples culto do que passou, um

“sacralizar a memória” como afirmou Todorov (1995), mas para que a literatura contribua na ativação dessa memória coletiva, com implicação política.

Theodor W. Adorno (1997), em seu ensaio “O que significa a elaboração do passado?”, aborda os limites éticos dos usos da memória, além de tratar, também, da questão do esquecimento. Adorno defende que, “Antes de tudo, o esclarecimento a respeito do acontecido deve trabalhar contra um esquecimento [...]” (ADORNO, 1997, p. 568). Ele insiste no poder esclarecedor por meio de uma consciência racional, pois não basta lembrar o passado e trazê-lo à memória, posto que, para Adorno, realmente importante é a forma pela qual o passado é tornado presente, se esse passado “[...] permanece na mera recriminação ou se resiste ao horror através da força de ainda compreender o incompreensível” (ADORNO, 1997, p. 568).

Gagnebin (2006) remete-nos ao texto de Adorno, ao falar sobre esquecimento e memória. Para a autora, é importante observarmos que a noção de esclarecimento, posta por Adorno, não sacraliza a memória, mas propõe a ideia de esclarecimento racional. Interessa, assim, ir além da rememoração. Gagnebin afirma que o não-esquecimento não é um apelo a comemorações solenes, já que significa muito mais, é uma exigência de esclarecimento sobre o passado que deveria produzir instrumentos de análise para uma melhor compreensão do momento presente (GAGNEBIN, 2006, p. 103).

Eis a arte literária em sua contribuição como ferramenta política, uma escrita de militância, de interferência na luta contra o esquecimento, ao produzir textos que escavam no passado os dramas daquele momento repressor, revelando-se memória coletiva. Essa atividade de escavar é uma reflexão constante na filosofia de Benjamin (1997). Seria uma escavação que nos remete não apenas a um abismo do lembrar, mas a uma lembrança como forma de sepultamento. O verbo cavar, *graben*, é do mesmo radical que túmulo, *Grab*, logo: “O verdadeiro lembrar, a rememoração, salva o passado não somente porque o conserva, mas porque lhe assinala num lugar preciso de sepultura no chão do presente, possibilitando o luto e a continuação da vida” (GAGNEBIN, 2014, p. 248).

Ao falar da busca em relação ao passado, Benjamin (1997) afirma que, para se aproximar do que está soterrado, devemos agir como um homem que escava, o que nos remete, novamente, à fábula de Esopo, citada no ensaio de Benjamin. Contudo, o filósofo alemão esclarece que esse ato de escavar deve ser feito com cautela, ou seja, como quem espalha a terra, retoma as buscas e, também, confia no acaso, já que, ao escavar, não importa apenas o que será achado como resultado da escavação, mas todas as camadas atravessadas, ou seja, o próprio processo (GAGNEBIN, 2014, p. 248).

Escavando o passado para apresentá-lo lapidado ao leitor, a obra de Fuks busca recordar não apenas os fatos, mas, inclusive, expor as emoções sentidas por aqueles que viveram esse conturbado momento. Analisar todo o processo de escavação, todo o caminhar e todas as emoções desse percurso. Conforme essa passagem de *A resistência*:

Quieto entre militantes exaltados, abstraído do bulício das vozes, meu pai se entregava à política que sempre há no ensimesmar-se. Dentro de si nenhum chamado a batalhas literais, dentro de si nenhum espaço para a fúria e a coragem. Onde os horizontes utópicos, agora? Onde as ponderações ideológicas? Quantos importantes debates haviam se perdido na minúcia das dores, na contagem das baixas? Como ninguém notava que já não discutiam novas táticas, rumo à muito maltratada nova sociedade, como ninguém notava que aquilo se convertera numa clínica do fracasso? Como não percebiam que a política se reduzia, nesses encontros tormentosos, ao mero grito agônico? (FUKS, 2015, p. 79-80).

Ao narrar a reunião clandestina dos militantes argentinos, o romance descreve as emoções vividas pelos participantes, dentre eles, o pai de Sebastián, que já estava resistindo (no sentido negativo, de desistir) à luta. Já não há mais no pai do narrador “[...] nenhum espaço para a fúria e a coragem” (FUKS, 2015, p. 79), nessa “maltratada nova sociedade” que na “minúcia das dores” nem mais demonstrava utopia, não discutia mais “novas técnicas”. Essa desesperança marca todo o encontro, uma vez que tais reuniões se resumiam, nesse momento, em “clínica de fracasso”. Os membros dessa política militante reduziam-se a essas reuniões fracassadas, na agonia desses “encontros tormentosos”. A tormenta só aumenta quando o chefe da reunião, o ex-diretor do hospital que a mãe do narrador sucedera, demora a chegar a esse encontro, assim “Passava-se o tempo, os minutos se apressavam, e quem convocara a reunião não chegava para acompanhá-los, não chegava para devolver ao dia uma mínima tranquilidade” (FUKS, 2015, p. 80).

Os militantes políticos deduzem o pior: “Teria caído, então, quem os chamara?”. A narrativa desvela, mais uma vez, a sensação dos que ali presenciam a situação e, assustados, se indagam sobre o sumiço do chefe: “[...] E se assim fosse, se a essa altura estivesse rendido aos militares, até quando poderiam esperar ali sentados, distraídos, ignorantes dos azares que os espreitavam?” (FUKS, 2015, p. 80). O pai do narrador, nesse instante, mostra-se diante do dilema que se apresenta a ele “[...] ir ou ficar?” (FUKS, 2015, p. 80).

A voz que dá resposta à indagação do pai do narrador é de Valentín Baremlitt, psiquiatra e ex-diretor do hospital, desaparecido há mais de um mês, “incomunicável até aquele instante em que os convocara” para a reunião clandestina. Ao chegar ao encontro, afirma com

toda convicção: “Vocês têm que ir” (FUKS, 2015, p. 81). Ele que, após mais de um mês desaparecido, um ano depois foi preso, tinha, assim, “[...] a autoridade dos que sabem, dos que viram a face feia de um mundo despido de máscaras, dos que sentiram a dureza do mundo cravada na carne flácida” (FUKS, 2015, p. 81). Valentín, que “Estava magro e pálido [...] as mãos trêmulas, os lábios descorados” (FUKS, 2015, p. 81), enfatizava aos presentes na reunião: “Vocês têm que sair, vocês são os próximos, [...]” (FUKS, 2015, p. 81).

O romance, mais uma vez, registra as emoções daquele acontecimento traduzidas pela voz de Valentín com “[...] a tensão cortando como uma faca a calmaria falsa da madrugada” (FUKS, 2015, p. 81). A família de Sebastián opta pelo exílio no Brasil e, assim, decide “Partir e esquecer a derrota, partir e esquivar o descalabro, e preservar o que lhes restava, fosse muito ou fosse pouco, a existência diária que a cada dia lhes roubavam” (FUKS, 2015, p. 81). Essa descrição de *A resistência* escava o passado e o rememora lapidado pelas emoções presentes.

Ao sondar o passado, a obra evidencia os impactos da ditadura sobre a vida dos que militaram nos anos de chumbo. Dessa maneira, o discurso literário de Fuks recoloca em pauta, rememorando e, para muitos, revelando, a época da ditadura militar argentina e as memórias desse regime. Reflete, inclusive, sobre a ditadura no Brasil, país onde se exila a família do escritor e, para onde, na obra, igualmente, se exila a família do narrador. Essas memórias, tratadas literariamente, rasuram o real, revelando vestígios que validam um “[...] regime que se perpetua, que dura e *contamina* o presente” (GAGNEBIN, 2014, p. 255, grifo do autor).

Ao utilizarmos, portanto, da possível empatia gerada pela arte literária como ferramenta política para a preservação da memória coletiva, estamos travando uma “militância” em combate à imposição do esquecimento em relação às violências ocorridas na época da ditadura, pois

Por toda parte, também, nas mais diversas sociedades, nos mais diversos regimes, um conjunto grande de escritores vem se incumbindo de promover uma reflexão sobre as repressões várias, as violências oficiais, as incontáveis formas de autoritarismo, os muitos traumas históricos. Por toda parte a literatura tem se ocupado de combater o déficit de memória e a sordidez da linguagem institucional, enfrentando, ainda que tardia e quiçá inutilmente, a máquina coletiva de recalque (FUKS, 2017a, p. 84).

Ao produzir uma narrativa de militância literária, Fuks “grita” um discurso aparentemente individual, porém com vozes coletivas, por anos caladas pela história oficial. A literatura revisita esse passado histórico e se ocupa “[...] de combater o déficit de memória e a

sordidez da linguagem institucional, [...]”. Semelhante a Fuks, temos outros escritores da atualidade que, também, acreditam na revolução por um mundo mais humano e menos opressor. Corroboram essa crença, intelectuais da diáspora, de engajamento na causa dos pós-coloniais, como Fanon (2008). O filósofo francês adverte-nos que “Todas as vezes em que um homem fizer triunfar a dignidade do espírito, todas as vezes em que um homem disser não a qualquer tentativa de opressão do seu semelhante, sinto-me solidário com seu ato” (FANON, 2008, p. 187). Ele nos anuncia que a luta deve continuar, as vozes não podem se calar, porque ainda despertamos em

[...] um mundo onde as coisas machucam; um mundo onde exigem que eu lute; um mundo onde sempre estão em jogo o aniquilamento ou a vitória [...] Desperto eu, homem, em um mundo onde as palavras se enfeitam de silêncio, em um mundo onde o outro endurece interminavelmente [...] Desperto um belo dia no mundo e me atribuo um único direito: exigir do outro um comportamento humano (FANON, 2008, p. 189).

No romance de Fuks, percebemos um discurso de tensão e de luta política. Uma literatura de militância que, semelhante à fala de Fanon, incomoda-se em despertar “**em um mundo onde as palavras se enfeitam de silêncio**”. Logo, Fuks busca uma escrita que também exija luta, resistência. Uma narrativa que, por intermédio de uma escrita em “voz alta”, ou seja, que se faça ouvir por um coletivo, rompa com o silêncio das vozes que foram silenciadas.

Ao “falar” do vocábulo silêncio, não podemos deixar de analisar a ênfase dada a essa palavra em *A resistência*, pois, conforme já discutido no subcapítulo anterior, Fuks é questionado, por um entrevistador, por ser um escritor obsessivo, devido a todo zelo que tem na escolha lexical de seus textos. Além de confirmar sua obsessão, o romancista revela, em entrevista sobre *A resistência*, o procedimento de reiteração de algumas palavras na obra, com o propósito de enfatizá-las, porque “Há palavras importantes e capitais que ao longo do livro ressurgem, somem e que depois aparecem novamente: é a tentativa de criar ressonâncias internas, para que uma passagem remeta a outra” (FUKS, 2017e, s/p).

Neste subcapítulo, abordaremos outra cadeia lexical de repetições percebida na obra: a do vocábulo silêncio e seus cognatos, que aparecem 37 vezes na narrativa de Fuks. Um signo que tem toda uma motivação que justifica o uso desse mecanismo, o da repetição, no romance. Sendo assim, buscamos trechos em que essas palavras aparecem, a fim de melhor compreensão dessa estratégia. Vejamos, por ora, dois exemplos:

[...] é o que exclamo em **silêncio**. [...] (FUKS, 2015, p. 105, grifos nossos).

Acontece numa tarde **silenciosa** [...] (FUKS, 2015, p. 105, grifos nossos).

Veremos, no decorrer dessa discussão, a forte incidência do uso desses vocábulos remete-nos a vários significados. Acreditamos que a narrativa de Fuks, ao reiterar o uso do termo “silêncio” e seus cognatos, almeje enfatizar o peso da representação da censura, como também, metaforicamente, revelar o autoritarismo exercido pelo regime militar ditatorial sobre os indivíduos, a ponto de tirar-lhes o direito à voz. O medo de falar e o medo de lembrar os traumas levam as vítimas diretas ou indiretas a silenciar.

Essas reiterações almejam, além disso, evidenciar o silêncio do irmão adotivo de Sebastián. Um personagem que se mostra taciturno, em quase todos os capítulos do romance. A própria obra pode ser pensada como uma literatura que se deixa ocupar por numerosas vozes que tenham sido silenciadas pela ditadura, vozes que a narrativa deixará significar em meio aos diversos silêncios, por intermédio de uma literatura ocupada pela voz do narrador e pelas situações políticas e sociais.

A estudiosa Eni Puccinelli Orlandi, em *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos* (1995), nos fornece um importante aporte para estudarmos o silêncio que “[...] foi relegado a uma posição secundária como excrescência, como o ‘resto’ da linguagem” (ORLANDI, 1995, p.12), posto que

O nosso imaginário social destinou um lugar subalterno para o silêncio. Há uma ideologia da comunicação, do apagamento do silêncio, muito pronunciada nas sociedades contemporâneas. Isto se expressa pela urgência do dizer e pela multidão de linguagens a que estamos submetidos no cotidiano. Ao mesmo tempo, espera-se que se esteja produzindo signos visíveis (audíveis) o tempo todo. Ilusão de controle pelo que ‘aparece’: temos de estar emitindo sinais sonoros (dizíveis, visíveis) continuamente (ORLANDI, 1995, p.37).

A autora, em sua obra, apresenta-nos os inúmeros sentidos que o silêncio pode adquirir como parte do discurso na vinculação do indizível com o dizível, o que nos permitirá melhor compreender a multiplicidade do silêncio e suas profundas formas. Desse modo, devemos ponderar sobre algumas características discursivas para analisar o silêncio: o representado pela própria fala que, às vezes, nada diz; o não-dizer; e o silêncio que seria a própria censura, pois segundo Orlandi, “[...] se uma dessas características livra o silêncio do sentido ‘passivo’ e ‘negativo’ que lhe foi atribuído nas formas sociais da nossa cultura, a outra liga o não dizer à

história e à ideologia” (ORLANDI, 1995, p.12). Dessa forma, mesmo que o significado do silêncio carregue um legado de abdicação de posicionamento ou de conformismo perante certa circunstância, a situação é oposta no campo histórico e ideológico, em que o silêncio, ao não dizer nada, acaba por dizer bastante, inclusive de modo até mais perceptível.

No caso da obra literária, o silêncio revela muito na construção do discurso, pois o não-dito incorpora uma série de significados e, desse modo, possibilita aos leitores atribuir as significações várias que o silêncio abarca, posto que “O não-um (os muitos sentidos), o efeito do um (o sentido literal) e o (in)definir-se na relação das muitas formações discursivas tem no silêncio o seu ponto de sustentação” (ORLANDI, 1995, p. 15).

Foucault, ao falar sobre o silêncio, afirma que “[...] não existe um só, mas muitos silêncios e são parte integrante das estratégias que apoiam e atravessam os discursos [...]” (FOUCAULT, 2005, p. 30). A estudiosa Orlandi também corrobora o pensamento de Foucault ao apontar algumas distinções do silêncio, a saber:

Por isso distinguimos entre a) o silêncio fundador, aquele que existe nas palavras, que significa o não dito e que dá espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar e b) a política do silêncio que se subdivide em b1) silêncio constitutivo, o que nos indica que para dizer é preciso não dizer (uma palavra apaga necessariamente as outras palavras) e b2) o silêncio local, que se refere à censura propriamente (aquilo que é proibido dizer em uma certa conjuntura) (ORLANDI, 1995, p.24).

Sobre a distinção dos tipos de silêncio, ao debater sobre o fundador, Orlandi declara: “[...] penso, como E. Dickinson, que ‘silêncio é infinidade’. Esta é a abertura do simbólico, o silêncio pensado como silêncio fundador, que se abre para o horizonte de sentidos” (ORLANDI, 2020, s/p). Ao falar sobre a política do silêncio, a autora subdivide-o em silêncio constitutivo e silêncio local. Ela elucida em sua obra que essa designação está relacionada ao contexto histórico-social, pois, ao dizer algo, estamos apagando outras possibilidades de sentidos.

Posto isso, ao falar, também estamos silenciando outras palavras. Para Orlandi, “A diferença entre o silêncio fundador e a política do silêncio é que a política do silêncio produz um recorte entre o que se diz e o que não se diz, enquanto o silêncio fundador não estabelece nenhuma divisão: ele significa em (por) si mesmo” (ORLANDI, 1995, p. 75). Sobre o silêncio fundador, a autora ainda esclarece:

[...] o que denomino de *silêncio fundador*, considero o silêncio como a própria condição da produção do sentido. Não estou falando do silêncio em sua qualidade física, mas do silêncio como sentido, [...] matéria significativa. [...]. Silêncio que não é falta, não é o vazio, é horizonte. [...] (ORLANDI, 2020, s/p).

Ao evidenciarmos a frequência em que aparece a palavra silêncio em *A resistência*, somos impulsionados a analisar a pluralidade de significados que ele carrega, na medida em que “[...] há silêncios múltiplos: o silêncio das emoções, o místico, o da contemplação, o da introspecção, o da revolta, o da resistência, o da disciplina, [...]” (ORLANDI, 1995, p. 44).

A palavra silêncio, que aparece constantemente em *A resistência*, reporta-nos a diversas conotações, podendo ser denominadas, de acordo com os estudos de Orlandi, de silêncio fundador, constitutivo ou local. A pluralidade de significados que abrange indica-nos que sua repetição constante não é mero complemento ao texto, mas tem todo um propósito, dado que esse mecanismo assegura movimento de sentidos. Em vários trechos da obra de Fuks, o silêncio representa o próprio não dizer, o calar, como verificamos em:

Fez-se um **silêncio** imediato. [...] Tão contundente foi aquele **silêncio** que dele me lembro até hoje, entre tantos **silêncios** pouco memoráveis (FUKS, 2015, p. 13, grifos nossos).

[...] foi meu irmão quem impôs a todos o **silêncio** que lhe era mais confortável, [...] (FUKS, 2015, p. 14, grifos nossos).

Que força tem o **silêncio** quando se estende muito além do incômodo imediato, muito além da mágoa (FUKS, 2015, p. 15, grifos nossos).

Estarei com este livro tratando de lhe roubar a vida, de lhe roubar a imagem e de lhe roubar também, furtos menores, o **silêncio** e a voz? (FUKS, 2015, p. 25, grifos nossos).

Essa noite esperamos em **silêncio** a volta da nossa irmã, [...] (FUKS, 2015, p. 27, grifos nossos).

[...] sinto que me faço acompanhar por muitos **silêncios**, [...] (FUKS, 2015, p. 29, grifos nossos).

[...] mas tão largo era seu recolhimento, tão ressoante seu **silêncio**, que parecia ocupar o espaço inteiro e nos coagir também a calar (FUKS, 2015, p. 30, grifos nossos).

[...] que não partilhávamos o **silêncio** e a solidão, [...] (FUKS, 2015, p. 46, grifos nossos).

Entre três garotos o **silêncio** parecia inadequado, era preciso preenchê-lo com piadas e risos, [...] (FUKS, 2015, p. 47, grifos nossos).

Explico, para cobrir o **silêncio** que ele estende, [...] (FUKS, 2015, p. 57, grifos nossos).

[...] um diálogo entre o pranto e o **silêncio**, [...] (FUKS, 2015, p. 60, grifos nossos).

Volto com eles no carro e também **silêncio**, não sei responder a essas questões (FUKS, 2015, p. 62, grifo nosso).

[...] chego a entender quanto mentem as fotos com seu **silêncio** (FUKS, 2015, p. 65, grifos nossos).

[...] mas o **silêncio** foi se tornando mais frequente que as palavras [...] (FUKS, 2015, p. 78, grifos nossos).

[...] construir com o **silêncio** das ruínas, [...] a ausência de muitas Martas, diferentes nos restos desconstruídos, nos traços deformados, nas ruínas **silenciosas** (FUKS, 2015, p. 78, grifos nossos).

[...] que nele se redimissem tantos dos nossos **silêncios** (FUKS, 2015, p. 96, grifos nossos).

[...] guardando um **silêncio** sensível, [...] (FUKS, 2015, p. 103, grifos nossos).

[...] vida interrompida pela paralisia e pelo **silêncio** (FUKS, 2015, p. 110, grifos nossos).

[...] uma oscilação constante entre o **silêncio** e o lapso, entre o constrangimento e o sobressalto (FUKS, 2015, p. 113, grifos nossos).

[...] embora me cale e saia em **silêncio** da sessão, [...] (FUKS, 2015, p. 118, grifos nossos).

[...] há algo que se deixa gestar em **silêncio** (FUKS, 2015, p. 122, grifos nossos).

[...] a senhora começa a falar e o **silêncio** que se impõe é imediato (FUKS, 2015, p. 129, grifos nossos).

Ouvindo o **silêncio** das ruas, [...] (FUKS, 2015, p. 130, grifos nossos).

[...] a conversa se desfaz em **silêncio** estático e acabo devolvido à reflexão, ao exame obsessivo dos sentimentos (FUKS, 2015, p. 133, grifos nossos).

O silenciar, representado nesses fragmentos, assemelha-se ao silêncio constitutivo de Orlandi, em que “para dizer é preciso não dizer” (ORLANDI, 1995, p. 24). Todos esses silêncios significam (dizem) por meio da ausência de palavras. Esse silenciar ao “não dizer” exprime, pelo próprio ato de se calar, o desânimo, a desesperança, a introspecção, como nesses trechos: “[...] foi meu irmão quem impôs a todos o **silêncio** que lhe era mais confortável, [...]”

(FUKS, 2015, p. 14, grifo nosso) / “Volto com eles no carro e também **silêncio**, não sei responder a essas questões” (FUKS, 2015, p. 62, grifo nosso) / “[...] mas o **silêncio** foi se tornando mais frequente que as palavras [...]” (FUKS, 2015, p. 78, grifo nosso) / “[...] a conversa se desfaz em **silêncio** estático e acabo devolvido à reflexão, ao exame obsessivo dos sentimentos” (FUKS, 2015, p. 133, grifo nosso). / “[...] que nele se redimissem tantos dos nossos **silêncios**” (FUKS, 2015, p. 96, grifo nosso) / “[...] embora me cale e saia em **silêncio** da sessão, [...]” (FUKS, 2015, p. 118, grifo nosso).

Na obra de Fuks, podemos perceber, por meio dos vários silêncios que se referem à figura do irmão de Sebastián, como esse vocábulo é expressivo e fala muito na obra, pois “[...] há algo que se deixa gestar em **silêncio**” (FUKS, 2015, p. 122, grifo nosso). E esse “gestar em silêncio” revela-nos por meio do “não dizer” tudo que a obra quer nos declarar sobre esse irmão adotivo: uma pessoa introspectiva, calada, arredia e que, por raras vezes, fala na narrativa. Isso é o silêncio constitutivo, que não diz para melhor “falar” por esse irmão taciturno, pensativo e alheio ao convívio familiar. A narrativa revela essa carga semântica de introspecção do irmão, por intermédio do silêncio, como o trecho a seguir nos faz refletir, ao questionar:

Que força tem o silêncio quando se estende muito além do incômodo imediato, muito além da mágoa. Há anos observo meu irmão, impressionado, sua capacidade de afastar prontamente os pensamentos que lhe desagradam [...]. Não são poucos os indícios de que ele soube de fato esquecer, embora esquecer não seja a palavra exata [...]. [...] 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).

O silêncio tem ainda mais força quando se estende, semelhante ao do irmão de Sebastián, um silêncio que muito significa, que não é sinônimo de “ausência de pensamento”, de esquecimento. É um dizer de outra forma, por meio do silenciamento, já que essa palavra tanto pode significar o nada-dizer quanto o mais-dizer.

O dizer (significar) por meio do “não dizer” (silêncio) também pode indicar atenção, respeito e encantamento. Exemplo disso é o momento celebrado pelas Avós da Praça de Maio. Elas ouvem Estela Carlotto falar, após encontrar seu neto, e toda a emoção do momento é traduzida pela ação do silenciar: “[...] a senhora começa a falar e o **silêncio** que se impõe é imediato” (FUKS, 2015, p. 129, grifos nossos).

O silêncio constitutivo pode indicar, inclusive, a desesperança de quem tem que “[...] construir com o **silêncio** das ruínas, [...] a ausência de muitas Martas, diferentes nos restos desencontrados, nos traços deformados, nas ruínas **silenciosas**” (FUKS, 2015, p. 78, grifos

nossos). Os trechos demonstram que o “não dizer” também diz, ao representar a própria ruína da ausência de Marta Brea e de todos os desaparecidos na ditadura argentina.

Há ainda outra conotação da palavra silêncio, presente no romance de Fuks, que representa o silêncio local, ou seja, a censura, de acordo com Orlandi. Essa significação, observamos em:

[...] no fervor de uma voz que alguém falhara em **silenciar**, [...] (FUKS, 2015, p. 81, grifos nossos).

[...] era o que minha mãe pensava ao atravessar a cidade em **silêncio** absoluto, [...] (FUKS, 2015, p. 82, grifos nossos).

[...] já com uma criança a cortar com seu choro o longo **silêncio** do quarto ao lado, [...] (FUKS, 2015, p. 102, grifos nossos).

Como é imensurável o tempo da inação, o tempo da distância, o tempo do **silêncio**, como é diferente deste tempo do encontro, das vozes que se cruzam, dos rostos que se veem (FUKS, 2015, p. 132, grifos nossos).

Todo esse silenciar é resultado de uma proibição do falar, da livre expressão. Há, portanto, o medo de dizer, nesse contexto de repressão militar. Um tempo em que até mesmo uma mãe precisa “atravessar a cidade em **silêncio**”. Um silêncio que a mãe do narrador encontra, até mesmo, no Brasil, um país que também vive a censura desse regime, ao perceber que o choro de seu filho se opõe ao “longo **silêncio** do quarto ao lado”. O emudecer representa um “tempo da distância, o tempo do **silêncio**, [...] diferente deste tempo do encontro das vozes que se cruzam” (FUKS, 2015, p. 132, grifos nossos). Essa “proibição do falar” é a própria censura, o silêncio local.

Além do silêncio constitutivo e local, há um trecho da obra que se aproxima do silêncio fundador de que nos fala Orlandi, pois é um silêncio “que existe nas palavras” (ORLANDI, 1995, p. 24). Ele é o não dito em meio às palavras. Sob o prisma dos estudos de Orlandi, enxergamos o silêncio além da qualidade física, pois ele produz significados, como nos afirma a própria obra de Fuks:

Há casos que não habitam a superfície da memória e que, no entanto, não se deixam esquecer, não se deixam recalcar. No espaço de uma dor cabe todo o esquecimento, diz um verso sobre estas coisas incertas, mas os versos nem sempre acertam. **Às vezes, no espaço de uma dor cabe apenas o silêncio. Não um silêncio feito da ausência das palavras: um silêncio que é a própria ausência** (FUKS, 2015, p. 75, grifos nossos).

Nesse trecho, fica evidente que os múltiplos silêncios que o narrador nos apresenta, com base nos postulados de Orlandi, vão além “do silêncio em sua qualidade física”, porque o silêncio representado nesse fragmento também exprime “Não um silêncio feito da ausência das palavras”, mas um silêncio que produz sentido, porque é “um silêncio que é a própria ausência”. Essa ausência, citada na obra, refere-se à Marta Brea, amiga da mãe de Sebastián, que estava sumida e representava esse silêncio em forma de ausência, já que apenas após trinta e quatro anos receberam a carta que confirmava: “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” (FUKS, 2015, p. 78).

O narrador reitera o uso do silêncio, ao utilizá-lo por três vezes: “[...] mas o **silêncio** foi se tornando mais frequente que as palavras e aos poucos aquela ausência ocupou o espaço que a amiga ocupara, [...]” (FUKS, 2015, p. 78, grifo nosso). / “[...] construir com o **silêncio** das ruínas, e com seus traços deformados, o discurso que proferiu em sua homenagem” (FUKS, 2015, p. 78, grifos nossos). / “[...] a ausência de muitas Martas, diferentes nos restos desconstruídos, nos traços deformados, nas ruínas **silenciosas**” (FUKS, 2015, p. 78, grifos nossos). Além da palavra silêncio, o escritor menciona outros termos que quer enfatizar, como “traços deformados” e “ruínas”, que, junto à palavra silêncio, integram uma forte carga semântica para o episódio narrado sobre Martha Brea.

No entanto, é preciso que atualizemos os sentidos do silêncio para que a linguagem silenciada signifique. É isso que a obra nos traz: vários silêncios que se repetem incessantemente na urgência de serem “decifrados” pelos leitores. Um silêncio que se faz militante, portanto parte de uma linguagem de resistência.

Neste romance de literatura militante de Fuks, o uso frequente do vocábulo silêncio é feito de forma proposital. Há, por exemplo, uma passagem, em que o narrador Sebastián se questiona sobre a possibilidade de sua obra estar roubando o silêncio, a voz, a imagem ou até mesmo a própria vida do irmão: “Estarei com este livro tratando de lhe roubar a vida, de lhe roubar a imagem e de lhe roubar também, furtos menores, o silêncio e a voz?” (FUKS, 2015, p. 25). O narrador se indaga também: “Por que não consigo lhe passar a palavra, lhe imputar nesta ficção qualquer mínima frase?” (FUKS, 2015, p. 25). Ele não consegue “passar a palavra” ao irmão, pois Sebastián prefere que o silêncio prevaleça, na maior parte da obra, que até a mínima frase não lhe seja concedida, para que, desse modo, a fala dê lugar ao silêncio.

Nesse contexto, o silêncio fala mais que a própria voz. Quanto menos o irmão de

Sebastián se pronuncia, mais o silêncio prevalece, aumentando, assim, as possibilidades de sentido, ao revelar um irmão arredo, distante, que apresenta feições comuns “[...] à sua indiferença, sua neutralidade anestesiada” (FUKS, 2015, p. 15). Um silenciar que conota uma fuga da realidade ao “[...] afastar prontamente os pensamentos que lhe desagradam [...]” (FUKS, 2015, p. 15).

Nos vários momentos da narrativa em que o silêncio é tão evidenciado, torna-se um espaço abundante de sentido para ser interpretado pelos leitores, sendo que, no romance, o silêncio do irmão do narrador acaba por “contaminar” e imperar toda a obra, inclusive toda a família, pois “[...] tão largo era seu recolhimento, tão ressoante seu **silêncio**, que parecia ocupar o espaço inteiro e nos coagir também a calar” (FUKS, 2015, p. 30, grifos nossos).

Há outro exemplo que também nos demonstra como o silêncio é “imposto” pelo irmão de Sebastián a todos da família, que “tão gentis, tão covardes” (FUKS, 2015, p. 14), aceitam silenciar, conforme indica o trecho seguinte:

[...] o que era palavra se tornou indizível, calou-se a verdade como se assim ela se desfizesse. Não creio impreciso dizer que foi meu irmão **quem impôs a todos o silêncio que lhe era mais confortável** e nós simplesmente aceitamos tão gentis, tão covardes (FUKS, 2015, p. 14, grifos nossos).

Essa passagem narra a discussão sobre a expressão “ele é adotado” (FUKS, 2015, p. 13), usada para se referir ao irmão de Sebastián. Ainda que todos soubessem que ele era adotado, inclusive o próprio filho adotivo, a palavra “adoção” tornou-se “indizível”, já que essa verdade foi calada no ambiente familiar e deixou de ser pronunciada, “como se assim ela se desfizesse” com essa atitude de silenciamento. Contudo, ao não se expressar verbalmente essa verdade, a adoção do irmão de Sebastián não é esquecida, não se desfaz. Esse “não dizer” muito diz, porque representa todo o incômodo que a palavra traz à família, toda a perturbação que causa. Trata-se do silêncio constitutivo de que nos fala Orlandi, que diz ao não dizer.

O irmão do narrador, mesmo sabendo sobre sua adoção, como também sabiam “[...] todos os habitantes da casa, [...]”, opta pelo silêncio e acaba por impor “[...] a todos o silêncio que lhe era mais confortável [...]”. Inclusive o narrador silencia o irmão adotivo, na maioria dos capítulos da obra, não sendo capaz de “[...] lhe imputar nesta ficção qualquer mínima frase” (FUKS, 2015, p. 25).

Será que era o irmão de Sebastián realmente que se sentia mais confortável ao impor o silêncio a todos? O narrador também não se sente mais confortável ao calar a voz do outro

dentro da narrativa e falar por esse outro? Sebastián não consegue ou não quer “[...] lhe passar a palavra, lhe imputar [...] qualquer mínima frase?” (FUKS, 2015, p.25).

Tais indagações podem ser feitas ao observarmos a constante negação da voz do outro pelo narrador. Ao se apoderar da voz do irmão e deixá-lo tomado pelo silêncio, o narrador apropria-se desse silêncio e dos outros que ele impõe a todos e passa a “traduzir” com sua voz narrativa esses silenciamentos. Esse mecanismo de silenciar indica o dialogismo monofônico (monofonia) da obra, em que o narrador encobre as outras vozes e, assim, somente a voz dele se faz ouvir. Ele fala pelo outro, rouba a voz do silenciado e diz por ele, seja por intermédio do silêncio constitutivo (que diz ao silenciar), seja pela voz do próprio narrador, que, ao dominar as outras vozes, faz a sua imperar na narrativa.

A estratégia narrativa de “silenciar” o outro em *A resistência*, além de indicar o silenciamento da voz de outrem, com a monofonia, muito nos revela sobre a vida do filho adotivo e sobre o passado da época. O passado, representado no texto de Fuks, é marcado pelo silêncio da censura (silêncio local) e pelo silêncio constitutivo, aquele que significa por intermédio do não dizer. Na obra, o silêncio constitutivo possui múltiplas conotações: o calar para fugir da realidade (referente às repressões do regime ditatorial ou à realidade da adoção) e o silenciamento que indica a introspecção do filho adotivo, porque, como confessa o narrador, “Talvez meu irmão sempre tenha tido um jeito próprio de exercer sua militância” (FUKS, 2015, p. 105). Uma militância que é feita pelo silêncio constitutivo, de significar ao nada dizer. Um jeito de deixar sua insatisfação falar pelos interditos, visto que

[...] *A resistência* se constrói sobretudo como justaposição de interditos, camadas de silêncio como panos quentes sobre as fraturas expostas [...]. O texto de Fuks busca o que há de incompleto ou interdito nas brechas da linguagem para dali trazer à tona os sentidos cifrados da narrativa (LICARIÃO, 2018, p. 69).

Em *A resistência*, por meio de seus interditos, de suas “camadas de silêncio”, a narrativa deixa para o leitor a tarefa de completar esses sentidos, interpretar esses silêncios. Conforme Orlandi, o interdito é um silêncio fundador e constitutivo, pois o dizer algo é sempre faltoso, é sempre um dito pela metade, que, por ser interdito, não traz um sentido completo, já que é justamente essa falta do dito completo que provoca as camadas de silêncio. Assim, sendo o interdito um impedir que se diga tudo e, justamente por isso, possibilitando que se diga alguma coisa.

Esses vários silêncios, que não são roubados, mas são cifrados por meio dos interditos da narrativa, permanecem presentes em várias linhas da obra, tanto que, conforme mostramos, são repetidos e enfatizados em várias páginas do texto de Fuks, para lembrar que ali estão, que eles não foram furtados pelo narrador e, desse modo, ajudam a “dar voz” ao discurso da obra. Um texto que fala não apenas ao quebrar o silêncio do imão, mas também, ao romper o silêncio das inúmeras vozes silenciadas durante os anos de chumbo.

Fuks dá “voz” ao silêncio dos “sem voz”. Então, em *A resistência*, o silêncio ganha voz por meio do discurso desse escritor, de sua literatura militante, que consegue dar palavra aos sem voz, falar até em meio ao silêncio, posto que não podemos pensar o silêncio como falta. Para Rancière

A política pratica o dissenso sob a forma da palavra coletivamente tomada por aqueles que tencionam fornecer a prova de que falam. Já a literatura confere uma palavra singular àqueles que não podem provar isso, àqueles que não podem absolutamente falar. [...] é uma palavra dos sem voz, a palavra de uma justiça mais profunda e mais distante (RANCIÈRE, 2021, p. 153).

A revista *Abralin*, em 2020, para compor o dossiê "Discursos da cena política brasileira em análise: a (des)construção da educação, da ciência, da cultura" entrevistou Orlandi. Entre os diversos questionamentos desse considerável diálogo, as entrevistadoras Bethania e Evandra interrogaram Orlandi sobre seu livro *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, destacando que a obra recebeu o prêmio Jabuti em 1993. Elas lembram que Orlandi se propôs, nesse livro, a “escutar o dizível em circulação durante o período da ditadura militar”. O questionamento foi bastante abrangente e englobou uma variedade de questões da obra. No entanto, vamos nos limitar à abordagem principal que envolve a temática do silêncio.

Sobre a afirmação das entrevistadoras, que o livro de Orlandi buscou ouvir o dizível durante o período militar, a autora responde que se propõe “[...] *a escutar o dizível em circulação* durante o período da ditadura militar. [...] o *indizível* também, mas é mais complicado um pouco. [...]. O silêncio não fala, ele *significa*. Não se trata do dizível, pois, mas do *significável*” (ORLANDI, 2020, s/p, grifos da autora). Ela continua: “É pensando a *política do silêncio*, [...] que se poderia dizer que me proponho a escutar o *significável* e o *dizível*, mas também, eu diria, o *não significável* e o *indizível*, quando se trata da política do silêncio, da censura” (ORLANDI, 2020, s/p, grifos da autora).

Com essa afirmação, somos remetidos novamente à obra de Fuks, que, ao representar o período da época do regime militar, também tenta desvelar tanto o dizível quanto o *indizível*

por intermédio de sua literatura de militância. Além de significar pelas palavras, o autor também nos fala pelo indizível, pelos vários silêncios que são reiterados na obra e que incorporam uma série de significados para o texto.

Ao tratar da política do silêncio em sua obra, Orlandi a subdivide em silêncio constitutivo e silêncio local, conforme já apresentamos, sendo este último referente à censura. Logo, a censura pode ser vista como um simulacro do silêncio. Normalmente, o governo é quem impõe o silêncio aos sujeitos vistos como revolucionários e, assim, reforça o poder do silêncio dentro da luta social. Sobre a censura, em uma resenha da obra de Orlandi, a estudiosa Cely Bertolucci (1997) afirma que

A reflexão feita por Eni Orlandi sobre a censura objetiva compreendê-la como fato de linguagem, como política da palavra. [...]. No livro, é analisada tanto a censura quanto a recusa de submissão a ela, exemplificando com o momento político brasileiro pós-1964. [...]. O silenciamento produzido pela censura leva a um processo de produção de sentidos silenciados. É um processo que trabalha a divisão entre o não-dizer e o dizer, que impedem o sujeito e a sociedade de trabalharem o movimento de identidade e de elaborarem historicamente os sentidos. O silêncio intervém, portanto, na formação e no movimento dos sentidos e disso decorre, também, a ligação do não-dizer à história e à ideologia (BERTOLUCCI, 1997, p. 149).

Na resenha do livro de Orlandi, é declarado que “O silenciamento produzido pela censura leva a um processo de produção de sentidos silenciados” (BERTOLUCCI, 1997, p. 149). Mediante essa afirmativa, ao remetermos essa censura ao período ditatorial de 1964 no Brasil, podemos, novamente, afirmar que a obra *A resistência*, por se tratar de uma autoficção que representa esse momento político, permite, por meio dessa constante repetição do vocábulo silêncio, reforçar os tantos silenciamentos produzidos pela censura desse período ditatorial e, assim, gerar a produção desses sentidos que foram silenciados, conforme a citação afirma.

A censura, desse modo, incorpora a concepção de silêncio, pois a carga semântica da palavra censura significa calar, ou seja, manter silêncio sobre todo conteúdo que, segundo as “regras” da censura, estariam ofendendo ou desmoralizando outra pessoa da sociedade. Sendo assim, como já constatamos, a censura representa, segundo Orlandi, o silêncio local, pois “Trata-se da produção do silêncio sob a forma fraca, isto é, é uma estratégia política circunstanciada em relação à política dos sentidos: é a produção do interdito, do proibido” (ORLANDI, 1995, p. 77). Sendo assim, por meio do silêncio, a censura silencia as vozes dos sujeitos da sociedade que sejam contrários aos interesses de certos membros dessa mesma sociedade.

Se o silêncio local representa a censura que é a produção de interditos, novamente fica nítida a força dos silêncios e dos interditos em *A resistência*. As várias camadas de interditos, que são significados no texto de Fuks, externam a própria censura do período representado no romance. A obra representa, assim, por meio desse silêncio local, um regime em que “Na censura, o dizível não é o mais desejável socio-historicamente definido pelas formações discursivas; nela já não se diz o que se pode dizer” (BERTOLUCCI, 1997, p. 149).

Sobre a censura desse período, novamente Bertolucci contribui com essa discussão ao afirmar que

Na "língua-de-espuma", termo que traduz a formação discursiva da censura, os sentidos não se desdobram em outros sentidos. Porém, como o sujeito e a história estão sempre em movimento, onde há censura aparecem movimentos de resistência, levando o sujeito a mover-s nos sentidos antes impedidos pela censura. A resistência passa a trabalhar na mesma região da censura, jogando com as palavras do contexto hegemônico para ressignificá-las. Por exemplo, no contexto da ditadura militar brasileira pós-1964, a reação contra o vazio deixado pela língua-de-espuma vem da música popular brasileira/MPB, dos jornais, da literatura (BERTOLUCCI, 1997, p. 150).

Em *A resistência*, o próprio título do romance, como já analisamos, tem uma vasta carga de significados. Além da palavra “resistência”, apresentada no título, a narrativa “joga” com outras “[...] palavras do contexto hegemônico para ressignificá-las”, como a exemplo de silêncio, exílio, entre outros vocábulos que têm toda uma carga semântica explorada dentro do romance. A palavra silêncio, em determinado trecho da obra, é sinônimo de traição, como notamos no desabado de Sebastián:

Colegas de todas as horas, companheiros de lutas diárias, por que desapareciam, por que calavam agora? [...]

[...] Calar nesse caso, calar e se abster, calar e sumir, calar nesse caso não seria trair?

[...] meus pais prostrados diante da mesa, seus ombros curvados, a comida fumegante ainda intocada. Sei que dramatizo quando assim os vejo, sei que dou ao caso exagerado, um peso que os relatos deles jamais comportaram. Mas acho que dramatizo esse peso porque posso senti-lo, porque de alguma maneira o entendo, ou creio entendê-lo. Conheço a frustração de um jantar fracassado. [...] Conheço, ainda que indiretamente, a sensação de casa tomada.

[...] Não consigo imaginar, e por isso minhas palavras se fazem mais abstratas, a indizível circunstância em que calar não é trair, em que calar é resistir, [...] Colegas de todas as horas, companheiros de lutas diárias, por que desapareciam, por que calavam agora? (FUKS, 2015, p. 51-52).

Nesse trecho, ainda que não apareça claramente a palavra silenciar, o calar remete ao mesmo significado: a um silenciar censurado pelo regime ditatorial que a obra representa. No fragmento apresentado, o narrador refere-se a mais um jantar em sua casa em que ninguém aparece. A ausência dos convidados representa o medo gerado pela repressão, já que “É certo que as assembleias estavam proibidas, vedados todos os encontros de índole subversiva, mas podia um simples jantar ser enquadrado desta forma?” (FUKS, 2015, p. 51). A proibição, que é a própria censura, faz com que ninguém compareça ao jantar na casa dos pais de Sebastián, já que “[...] julgavam a casa deles perigosa”.

Esse silêncio que se instaura na casa vazia é mais um exemplo do silêncio local de que nos fala Orlandi presente na obra *A resistência*, um calar repreendido pela censura, em que os amigos dos pais do narrador se ausentam novamente de uma reunião na casa deles. Fica evidente que, como os encontros entre militantes estavam sendo censurados, sendo silenciados, os amigos não foram. E Sebastián não consegue imaginar “[...] a indizível circunstância em que calar não é trair, em que calar é resistir” (FUKS, 2015, p.52), pois, conforme interpreta o narrador, neste contexto, o calar não é resistir, é trair. Revoltado, se interroga: “por que calavam agora?”

O “calar”, esse silêncio frequente na obra, conforme verificamos nessa discussão, é enxergado como um acordo social na construção dos discursos, já que o domínio enunciativo é concentrado nos sujeitos que detêm o poder. Dessa forma, para Orlandi, o silêncio pode ser considerado uma produção histórica na sociedade. A obra dessa estudiosanos desperta a atenção para uma das preocupações da autora, conforme ela mesma confessa em entrevista, ao nos precaver de “[...] não opor o “ruído” ao silêncio. Porque, no barulho, também há silenciamento” (ORLANDI, 2020, s/p), pois mesmo que o silenciamento lembre o indizível, por meio do barulho também há silenciamentos.

Logo, há várias formas de censura por meio do silenciamento. E ainda, na mesma entrevista para a *Abralin*, a autora declara que a “[...] censura não existe só na ditadura militar. [...]. Mas a política do silêncio - seja constitutiva ou local, como as denomino - é uma constante, que se apresenta em qualquer conjuntura que for favorável, que crie as condições para o silenciamento” (ORLANDI, 2020, s/p). Tal afirmação é apoiada no seu livro, em que a autora afirma que

[...] a censura, vista aqui por nós não como um dado que tem sua sede na consciência que um indivíduo tem de um sentido (proibido), mas como um fato produzido pela história. Pensada através da noção de silêncio (...), a

própria noção de **censura se alarga para compreender qualquer processo de silenciamento que limite o sujeito no percurso de sentidos** (ORLANDI, 1995, p.13, grifos nossos).

A censura, conforme nos fala Orlandi, este “fato produzido pela história”, ganha uma proporção ainda maior, na medida em que se amplia para abranger qualquer forma de silenciamento. Como já afirmamos anteriormente, “[...] no barulho, também há silenciamento” (ORLANDI, 2020, s/p). Hoje, no nosso momento atual político, em que há vários indícios de fascismo, está muito comum a censura que ocorre não apenas pela proibição do falar, pela exigência do silêncio, mas principalmente por vozes que ao provocar muito “barulho” silenciam outros sujeitos. Esse seria o “[...] silenciamento produzido pelo excesso, pelo ruído incessante das redes, e das falas que buscam atrair a atenção para distrair a escuta mais apurada dos sentidos que vêm junto, para fazer “passar a boiada” da extrema-direita” (ORLANDI, 2020, s/p).

Fuks, em sua obra publicada em 2019, *A ocupação*, romance no qual ele declara que “*A Ocupação* é, sim, entre outras coisas, uma reflexão sobre a possibilidade de uma militância no nosso tempo” (FUKS, 2020c, s/p), nesta narrativa também de militância, somos prevenidos, por meio da voz do narrador Sebastián, sobre o “ruído incessante” dos ditadores do momento presente, da política atual, se comparado esse barulho ao “silêncio” dos ditadores da época do regime militar, dado que

Os ditadores desse tempo eram soturnos e calados. Alimentavam-se do silêncio que impunham sobre a vida. Os ditadores de hoje são papagaios ruidosos. Falam alto para não se escutarem a si mesmos e assim poderem voltar a mentir quando têm que se desmentir. Querem ser maiores do que o regime onde se deitam (FUKS, 2019a, p. 121-122).

Fuks tem razão: “Querem ser maiores do que o regime onde se deitam” (FUKS, 2019a, p. 121-122). Querem silenciar pelo excesso de ruídos, porque falar como “papagaios ruidosos” não seria apenas para “não se escutarem a si mesmos e assim poderem voltar a mentir”, mas também para conseguir por meio do barulho silenciar outras vozes, pois para Orlandi, conforme declarou em entrevista à revista *Abralin*:

[...] há também o que chamo de silenciamento, o que fecha, divide, silencia. [...] nós não havíamos conhecido a extrema-direita no poder, explicitamente. A direita, sim. Já tínhamos experiência vasta com isso. As ditaduras também. O inusitado, eu diria, foi nos defrontarmos com a extrema-direita. O nazismo,

o fascismo são tão inaceitáveis, grotescos mesmo, que parecem inconcebíveis. [...]. No entanto, foi eleito um presidente de extrema-direita, dizendo com todas as palavras ser de extrema-direita. Passamos do inusitado para o que, para nós, era inconcebível. Mas existente. Isso é real. Impossível que não seja assim. Olhando, agora, pela perspectiva analítica, podemos dizer que, no(s) discurso(s) político(s) atual(is), são muitas as formas de silêncio e de silenciamento (ORLANDI, 2020, s/p).

Embora sendo várias as formas de silenciamento que busca a política atual, o romance de Fuks, porém, não cala, não silencia. *A resistência* dá voz às vozes silenciadas, é uma escrita que denuncia, que diz até em meio a tantos silêncios, aliás, principalmente por meio dos silêncios, dos interditos, para reafirmar que se pode fazer uma literatura ocupada pelas vozes que foram emudecidas. Sinaliza que é tempo de uma literatura de militância, já que para esse autor “é uma percepção clara que o romancista não é um sujeito que vive isolado, comprometido só com a própria arte, mas que, sim, participa de um debate maior, político, e é mais um com uma voz numa participação no debate social” (FUKS, 2018, p. 280).

Ao falar sobre a militância em *A Ocupação*, Fuks segue afirmando, agora em entrevista para a Revista *Cândido* da Biblioteca Pública do Paraná, que “*A Resistência* já era isso em certo aspecto. A obra já trazia a questão: se a gente não pode exercer a mesma militância dos anos 1960 e 70 contra as ditaduras militares, porque ela não faz sentido hoje, que tipo de militância nos cabe?” (FUKS, 2020c, s/p).

Fuks escolhe a militância que lhe melhor cabe: a militância literária, já que para ele “O exercício da militância na literatura é sempre o exercício da indagação, da interrogação. [...] Também é evidente que não pretendo achar uma resposta precisa sobre qual a literatura política válida. E que não há só uma literatura política válida e não é imperativo que a literatura se faça política” (FUKS, 2020c, s/p), porque para esse escritor há outros diversos papéis para a literatura em nossa sociedade, porém ele opta por uma literatura que “se faça política”. A pesquisadora Figueiredo (2020) consolida essas informações sobre a literatura de Fuks, como podemos perceber nesta declaração:

O exercício memorial e escritural empreendido por Julián Fuks aponta para a atitude de resistência, de combate a todo autoritarismo e a toda violência fascista que afetaram a vida de seus pais. Seu livro é um alerta para novas formas de repressão que nos ameaçam a cada dia [...]. Os escritores, inseridos na sociedade num dado momento histórico, mais ou menos afetados pelos horrores cometidos por regimes de exceção, são levados a testemunhar suas experiências ou as de seus familiares. Este é o caso do escritor Julián Fuks, autor de *A resistência* (2015) (FIGUEIREDO, 2020, s/p).

Fuks é exemplo de um escritor engajado politicamente que, por intermédio do “exercício memorial e escritural”, testemunha, em sua narrativa autoficcional, os “horrores cometidos por regimes de exceção”. A escritora comprova, ainda, essa relevância política da escrita de Fuks, ao identificá-lo como um autor com “atitude de resistência, de combate a todo autoritarismo e a toda violência fascista”. Figueiredo, inclusive, reafirma a potência da literatura, do autor de *A resistência*, como ferramenta de militância para o momento atual, posto que “Seu livro é um alerta para novas formas de repressão que nos ameaçam a cada dia”.

Esse romancista não desiste da literatura como intervenção, que reaja a tudo que estamos vivendo na atualidade, como declara na mesma entrevista para a Revista *Cândido*: “Mas interessa, num momento em que por toda parte a política tem se mostrado pervasiva, tem ocupado tanto do nosso presente, do nosso cotidiano, do nosso pensamento — me parecia inevitável que isso transbordasse para o próprio livro” (FUKS, 2020c, s/p). E é isso que a obra *A resistência* faz, ao alertar-nos sobre os perigos do presente.

Na opinião de Fuks, sua literatura de militância, por meio do discurso híbrido desse tempo de pós-ficção, se faz necessária, pois conforme afirma na coluna do UOL: “É urgente, agora, desbrutalizar o discurso, aprofundar o pensamento, qualificar o que nos resta de debate público. De nada serve aderir à violência retórica dos propagadores do ódio, assemelhar-se a eles na pobreza de argumentos [...]” (FUKS, 2020a, s/p).

Esse escritor quer uma literatura que vá mais adiante, que, além de reagir ao momento presente, esteja atenta à rememoração dos fatos do passado, que denuncie as perversidades da ditadura militar. Desse modo, os profusos silêncios da obra ganham voz no discurso subversivo de Julián Fuks, que faz com que sua narrativa híbrida, de *A resistência*, contribua como ferramenta de militância literária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura, obviamente, não vai ser nenhuma panaceia, a literatura não se propõe a resolver nenhum problema social político. Ela é mais um discurso a participar de um pensamento. [...]. Sinto que, recentemente e não por acaso, justamente com esse recrudescimento político, tem surgido muito mais narrativas sobre o passado autoritário brasileiro que ajudam a pensar também um presente autoritário (FUKS, 2018, s/p).

No atual contexto político do país, sentimos, de modo tão próximo, a democracia ser ameaçada por incitações autoritárias, notadas em constantes noticiários sobre tentativas de golpe de Estado, ataques a instituições democráticas, agressões por motivações políticas, veiculação de informações falsas, enfim, um momento em que o negacionismo se encobre sobre o véu da estupidez, em fatos que registram semelhanças com o passado despótico, como nos alerta Fuks, nesta epígrafe. Diante dessa realidade, as “narrativas sobre o passado autoritário” nos ajudam a pensar o momento presente e, dentre essas narrativas, encontra-se *A resistência*, uma literatura militante e que se mostra necessária perante essa situação política do país. Segundo Fuks,

A nossa geração veio a descobrir, com um grande susto, a fragilidade da democracia brasileira. Aprendemos sobre os momentos de ruptura democrática, mas parecia que vivíamos em um país que tinha superado essa questão. E, justamente, a deixou para trás sem culpabilizar, julgar ou conhecer os crimes das ditaduras anteriores. O resultado é um país que desconhece os riscos dos regimes autoritários, com pouquíssimo respeito pela democracia e que não se importa em jogar fora, nos momentos mais agudos, instituições como o voto (FUKS, 2018, s/p).

Em meio a esse cenário de “fragilidade da democracia”, *A resistência* reelabora esse passado de terror militar, o que possibilita à geração atual “conhecer os crimes das ditaduras anteriores” e contribuir para que o país perceba os “riscos dos regimes autoritários” que muitos cidadãos negam, como se isso fosse uma farsa. “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” (BOSI, 1996, p. 27). A arte literária serve como um antídoto à mentira e, embora pareça um paradoxo, o “lugar da fantasia”, o discurso literário, mostra-se, muitas vezes, como o “lugar da verdade”, espaço para se refletir sobre a verdade do passado histórico que as narrativas oficiais não contaram. A respeito disso, Fuks afirma:

O que tenho feito é justamente pensar como o fato de não ter havido uma reflexão profunda do passado autoritário brasileiro, de não ter havido propriamente um apanhado crítico do que foi a ditadura militar para boa parte da população, faz com que a ditadura seja, muitas vezes, aceita. A gente percebe, por exemplo, um retorno desses ímpetos de querer a volta dos militares ao poder, essa noção de que a ditadura tinha alguma qualidade que se perdeu no período democrático brasileiro. Tudo isso, me parece, vem de um profundo desconhecimento de um país que não pensou a si mesmo. Para mim, alguns elementos centrais da ditadura brasileira permanecem preservados na realidade atual. O ímpeto de censura, de perseguição às vozes discordantes, uma defesa da tortura, a atitude de uma polícia muito violenta e repressora, que resulta, praticamente, na mesma violência militar de outros tempos, são elementos centrais da ditadura militar que hoje se preservam no nosso contexto. E mais: há um desejo, por parte da população, de que isso seja retomado (FUKS, 2018, s/p).

Perante todos esses graves problemas apontados por Fuks, problemas sociopolíticos que o país enfrenta, *A resistência* aparece como uma oportunidade de “reflexão profunda do passado autoritário brasileiro”. Destarte, esse romance reafirma o notório papel da literatura sobre a ditadura para a formação do imaginário social desse acontecimento, dado que

A literatura tem dado testemunho e construído um imaginário ficcional sobre os sucessivos golpes de Estado que levam à ascensão das ditaduras – inclusive em suas modalidades mais recentes, dobramentos da experiência autoritária do mundo contemporâneo (OLIVEIRA, THOMAZ, 2020, p. 13).

Ao resgatar da obscuridade esse passado de terror e analisá-lo sob a luz de seus desdobramentos “mais recentes”, a narrativa de resistência de Fuks acaba por tematizar uma situação contemporânea. Participando dessa reflexão, o professor Alfredo Bosi (1996) alerta-nos, porém, de que a realidade

[...] deva ser tematizada [...] como tal, degradada, sem a aura positiva com que as palavras “realismo” são usadas nos discursos que fazem a apologia conformista da “vida como ela é” A escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa “vida como ela é” é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida” (BOSI, 1996, p. 23).

A resistência apresenta-se, como pudemos perceber, nas discussões abordadas neste trabalho, como uma narrativa atravessada por essa “tensão crítica”, em que, ao recorrer às

memórias da geração anterior, produz um relato carregado de pós-memória, que faz também uso do discurso pós-ficcional, ao revelar a aproximação do discurso literário a outros discursos. Portanto,

[...] o ‘pós’ de pós-ficção situa o romance de Julián Fuks, em uma zona cinza entre real e ficção, ele também permite apreender a estrutura da pós-memória. [...] A resistência [se constrói] tanto como ficções impregnadas de real como memórias impregnadas de imaginação, o que se traduz em uma porosidade entre texto e seus referentes. Dessa maneira, podemos considerar que pós-memória e pós-ficção são duas perspectivas complementares para descrever a categoria de produção artística [...]. Se a pós-memória se focaliza na expressão artística da mediação da memória pelas gerações subsequentes ao trauma, a pós-ficção, por sua vez, acentua a ambivalência entre o real e a ficção (HEINEBERG, 2020, p. 5).

Por meio dessa narrativa de muitos “pós”, o romance híbrido de Fuks luta contra o silenciamento das memórias relativas à ditadura militar, por intermédio da “mediação da memória” realizada pela geração dos filhos que herdaram o trauma vivido pela geração de seus pais. Logo, “A pós-memória demonstra que a memória não é patrimônio de indivíduos ou grupos sociais, mas que permeia as relações sociais” (BAUER, 2017, p. 225). Portanto,

O apagamento da memória coletiva das referências à tortura, bem como sua banalização, potencialmente reforçam as chances de naturalizá-la e ignorar a intensidade de seu impacto. O esquecimento é, nesse sentido, em si, uma catástrofe coletiva. A leitura de textos literários voltados para o tema pode contribuir para evitar a banalização (GINZBURG, 2010, p. 149).

Contra essa naturalização da tortura, indo de encontro a essa “catástrofe coletiva” que o esquecimento pode gerar, o romance de Fuks nos propicia uma refinada análise entre passado e presente, ao pensar a estética como opção política e ética, dado que “[...] a construção de sentidos sobre as experiências passadas possui uma dimensão coletiva, que se relaciona à necessidade de conferir inteligibilidade às ações do presente [...]” (BAUER, 2017, p. 224).

O romance de Fuks, dentre as múltiplas resistências expostas, nos alerta para o perigo de o passado voltar a se repetir. Uma escrita, assim, que, ao exalar história, é um exercício de resistência e de memória. À vista disso, as memórias resgatadas em *A resistência*, como o presente trabalho evidenciou, voltam seu olhar crítico sobre os problemas da atualidade, por meio do resgate das memórias de um passado que a narrativa recupera e ressignifica para o momento presente. Contudo, lembremos da defesa de Benjamin, de que na rememoração, o passado nunca é resgate do que se passou, “como ele de fato foi”, visto que, ao serem trazidos

para o presente, esses acontecimentos são questionados e problematizados sob novas leituras dessas experiências (BENJAMIN, 2012, p. 244). Desse modo, essas memórias provocam uma “escrita a contrapelo”, uma narrativa que incomoda, pois vai de encontro ao discurso da classe dominante, visto que rompe com o discurso dos opressores.

Fuks faz de seu romance um espaço de militância, em que o escritor, via palavra ficcionalizada, rememora, sem ocultamento, as memórias que incomodam tanto uma história particular quanto a história de um coletivo. Em vista disso, trouxemos para essa discussão um trecho retirado da obra *O vermelho e o negro* (1830), de Stendhal, que ilustra bem o que abordamos anteriormente:

Pois bem, senhor, um romance é um espelho que se carrega ao longo da estrada. Tanto pode refletir para os seus olhos o azul do céu como a imundície do lamaçal. Por acaso o homem que carrega o espelho em sua sacola poderia ser acusado de imoral? Seu espelho mostra a sujeira e o senhor acusa o espelho? O senhor deveria acusar o longo caminho onde se forma o lamaçal e, sobretudo, o inspetor das estradas que deixa a água apodrecer e o lodo se acumular (STENDHAL, 2006, p. 383).

Não pretendemos com essa citação de Stendhal, interpretar essa metáfora do romance como espelho, reduzindo a literatura a um simples reflexo de tudo que a cerca, pois seria uma análise que aproximaria o romance de uma visão mimética, que almejaria apenas uma simples cópia da realidade. Sendo assim, buscamos mostrar como algumas narrativas, em vez de refletirem acriticamente apenas a beleza do “azul do céu”, optam, por meio de uma escrita interessada com os problemas que permeiam sua realidade, resgatar, de forma crítica, até mesmo a “[...] imundície, [...] não porque lhe interessa necessariamente o baixo, o vil, o abjeto, mas porque lhe interessa algo mais real, mais palpável do que o azul do céu” (FUKS, 2016a, p. 57).

Certos escritores, semelhante a Fuks, comprometidos com uma literatura ética, não encobrem a realidade, dado que voltam seu interesse, justamente, para evidenciar os problemas da realidade, seja de uma situação familiar, ou ainda, de uma causa social. Portanto, em *A resistência*, ao resgatar as memórias, por exemplo, do passado ditatorial, o autor faz a reelaboração dos fatos, sem ocultar todo o “lamaçal” encontrado. Dessa forma, Fuks nutre sua escrita com os problemas do mundo real que o escritor “habita” e “do qual se alimenta” (SCHMIDT, 2017, p. 40) para produzir seu texto, conforme ratifica Rita Terezinha Schimidt (2017):

Parte-se do pressuposto de que a arte literária mantém uma relação dialética [...] com a realidade situada fora do universo linguístico. A obra literária não habita um mundo ideal, mas um mundo real do qual se alimenta e no qual atua, refletindo e interpretando o mesmo e, assim, influenciando ideias, valores e ação (SCHMIDT, 2017, p. 40)

A escrita de *A resistência*, militante, como já evidenciamos neste trabalho, além de nutrir sua escrita “refletindo e interpretando” o mundo real, inclusive, acusa, sem temor, o “inspetor da estrada” por toda “imundície do lamaçal” (STENDHAL, 2006, p. 383), caso perceba que ele tenha sido negligente, visto que “[...] o homem que carrega o espelho”, metáfora para o romancista, não tem culpa de escrever um texto que mostra um realidade “suja”, pois ele apenas está narrando as memórias do que ele encontrou ao “longo caminho”.

Em vista disso, durante a escrita deste trabalho, após a análise da obra de Fuks e de observar sua postura politicamente engajada com a situação do país, ficou nítido que ele não ocultou a podridão encontrada pelo caminho e, quando notou que muito dessa “sujeira” foi espalhada pelo ex-governante do país, pelo “inspetor” dessa estrada, Fuks não permitiu que seu romance, ou mesmo, suas falas públicas, encobrissem tal realidade. Exemplo disso é o fragmento seguinte, publicado em maio de 2023, na coluna da UOL, em que o escritor declara:

No esforço de decifração desse passado recente, de seus arbítrios e atrocidades, um trabalho importante acaba de vir à tona. Há poucos dias, a organização internacional Repórteres sem Fronteiras publicou um relatório sobre o funcionamento das redes de ódio no Brasil, revelando que por aqui a violência virtual nada teve de desordenado ou de casual. Pelo contrário, o levantamento exaustivo comprova o que todos suspeitávamos: que os ataques virulentos contra jornalistas e outras figuras eram oficiais e centralizados, coordenados por líderes e influenciadores bolsonaristas, com a evidente intenção de silenciar a imprensa e intimidar opositores — para continuar a propagar as mentiras que enganavam até a eles próprios. O estudo focou nos três meses que antecederam as últimas eleições e trouxe dados assustadores: foram mais de três milhões de mensagens com afrontas e ameaças, com um enorme alcance alimentado por uma ampla rede de prováveis robôs. Durante esses meses, a cada três segundos um jornalista foi agredido nas redes sociais, o que contribuiu a fazer de 2022 o ano mais violento do século para a imprensa na América Latina. Os principais alvos foram as mulheres — também aí nenhuma surpresa, dada a misoginia escancarada do presidente (FUKS, 2023, s/p).

Como notamos, Fuks, ao destacar mais um “lamaçal” causado pelo “inspetor”, referindo-se ao ex-presidente Bolsonaro, reafirma o que apresentamos desde o primeiro parágrafo desta conclusão: o perigo iminente de ataque à democracia nos ronda. O escritor

ressalta que foi graças a essa “decifração do passado” que se desvendaram mais atrocidades desse governo antidemocrático. No mesmo artigo, Fuks nos alerta que

Há, no entanto, algo a aprender com o passado, com outros traumas que se inscreveram na história nacional. Distrair-se e esquecer é gesto compreensível, é parte de um impulso vital, ajuda a recuperar a sanidade que nos é tão cara. Mas, **contra uma violência oficial e estruturada, um arbítrio que corroeu por dentro as bases do país e gerou vítimas por toda parte, ignorar e deixar para trás nunca há de bastar.** O processo que agora se inicia tem que se fazer também ele oficial e estruturado, abrangente e sistemático. **Não nos distraiamos demais, é hora de realizar um vasto movimento de justiça e de memória** (FUKS, 2023, s/p, grifos nossos).

É inegável, diante dessa “violência oficial e estruturada”, o papel da literatura sobre a ditadura militar, como ferramenta de militância literária. O escritor nos lembra de “não nos distrairmos”, dado que o contexto atual exige um “vasto movimento de justiça e de memória”. Almejamos assim, com a conclusão deste trabalho, termos também contribuído com as políticas de memória do país, pois, como vimos, “No Brasil ocorreu uma privatização do trauma: apenas os familiares e pessoas próximas às vítimas, além dos próprios sobreviventes, se interessaram por esse tema e investiram na sua memória” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 30). Em vista disso, a carência de efetivas políticas de memória é tão grande no país, que marca uma enorme disparidade com o tratamento da memória realizado, por exemplo, pela Argentina, segundo analisamos nesta tese e como nos afirma o próprio escritor de *A resistência*:

É uma diferença abismal entre a Argentina e o Brasil, quase dois polos opostos na questão de lidar com a própria memória. A Argentina fez um exercício denso, contínuo, repetitivo até, de reflexão sobre o passado. Com idas e vindas também no campo jurídico [...]. No Brasil, pelo contrário, há a figura psicanalítica do recalque. O Brasil recalca o seu passado e tenta não pensar nele. [...]. **Aquilo que as pessoas deixaram silenciado volta à tona em um contexto de crise como uma reflexão contínua, às vezes histórica, sobre a situação do país.** E, de repente, temos de volta o grito pelos militares em um contexto absolutamente injustificável (FUKS, 2018, s/p, grifos nossos)

Frente à essa situação de memoricídio no país, sentimos a urgência de abordar, nesta pesquisa, o papel da literatura enquanto mais um discurso que fala aquilo que “as pessoas deixaram silenciado”. Conforme discutimos no decorrer da leitura da obra de Fuks, seu romance torna-se mais uma voz que reivindica a memória desse passado, que busca

[...] manter viva a memória dos sem nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados. Sua ‘narrativa afirma que o inesquecível existe³⁹’ mesmo se nós não podemos descrevê-lo. Tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que infelizmente, se reproduz constantemente). Tarefa igualmente ética [...] (GAGNEBIN, 2006, p. 47).

A produção literária de Fuks nos reafirma essa escrita “altamente política”, um texto que contribui para não enterrar a memória dos “sem nome”. Em *A resistência*, essa escrita de filiação, ao resgatar a memória de uma geração que sofreu diretamente os traumas da ditadura militar, nos proporciona o acesso a esse período, por meio de um discurso rico, dentro da liberdade do texto ficcional de oscilar entre fato e ficção e, assim, auxiliar na formação da memória coletiva, visto que

A obtenção de uma memória comum, que se transmite através das histórias contadas de geração a geração, é hoje destruída pela rapidez e violência das transformações da sociedade capitalista. Agora, o refúgio da memória é a interioridade do indivíduo, reduzido à sua história privada, tal como ela é reconstruída no romance (GAGNEBIN, 2018, p. 68).

Nesses tempos, de que nos fala Gagnebin, “a violência das transformações da sociedade capitalista” faz uma luta contrária às políticas de memória, com o objetivo de preservar a história dos vencedores, na qual a classe dominante é protagonista. Diante dessa situação, ratificamos a importância da temática que escolhemos para esta tese, que nos permite repensar o importante papel da memória e, ainda, destacar como alguns textos literários se mostraram como espaço privilegiado para se cumprir esse “dever de memória”, de que nos falou Ricoeur, porque O “dever de memória” mostra-se como uma relação ética e de responsabilidade com aqueles que não estão mais presentes, mas também com suas memórias no presente. Logo, o “dever de memória” pode ser visto como um imperativo moral (BAUER, 2017, p. 226).

Considerar a literatura como um lugar privilegiado para se exercer o “dever de memória”, não significa, todavia, que estamos menosprezando os outros textos, como a narrativa histórica. Estamos, como discutimos aqui, apontando para a perspicácia do discurso literário como uma elaboração mais espontânea desse trabalho de rememoração, livre de certas

³⁹ Frase de Kirkor Beledian, tradutor do jornal de deportação de Vahram Altounian, em Altounian, *op. cit.*, p. 118.

exigências que não escapariam ao ofício do historiador. Expusemos que algumas obras literárias, a exemplo de *A resistência*, aproveitando dessa liberdade da escrita literária para reelaborar os eventos do passado, realizam essa rememoração, mediante o entrecruzamento do discurso histórico com o literário.

Esse elo constituído entre essas duas instâncias, segundo analisamos, permite que as memórias apresentadas na obra literária favoreçam os processos de construção da memória individual e coletiva. Logo, nessa tarefa de impedir o esquecimento, *A resistência* mostrou-se, com seu discurso híbrido autoficcional, uma eficiente ferramenta de militância literária, respondendo, assim, ao nosso questionamento inicial, apresentado na introdução desta tese.

Ao finalizarmos este trabalho de reflexão crítico-analítica sobre *A resistência*, esperamos ter auxiliado com mais um instrumento que faz militância por meio das palavras e, com isso, contribuir com as políticas de memória, em um país onde querem sistematizar o esquecimento. Sendo assim, esse romance, que começou sendo a narração da resistência de um “irmão possível”, tornou-se algo bem mais amplo: a resistência por uma história possível, já que tenta tornar possível a história dos sujeitos que foram excluídos da escrita oficial, pois tiveram suas vozes ofuscadas por narrativas hegemônicas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O que significa a elaboração do passado? In: _____. **Gesammelte Schriften**. Tradução de J.M.G. Frankfurt: 1997. v. 10-2, p. 568.

AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: _____. **Profanações**. Tradução e apresentação Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 65-80.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. São Paulo: Argos, 2009.

AGÊNCIA BRASIL. **Museu Sítio de Memória é reconhecido como patrimônio do Mercosul**. Texto disponibilizado em 2 jun. 2023. In: agenciabrasil.ebc.com.br. Disponível em: < <https://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2023-06/museu-sitio-de-memoria-e-reconhecido-como-patrimonio-do-mercosul>>. Acesso em: 9 jun. 2023.

ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo**: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

ARBEX, Daniela. **Cova 312**. São Paulo: Geração Editorial, 2015.

ARFUCH, Leonor. **La vida narrada: memoria, subjetividade y política**. Villa María: Edivim, 2018.

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

ARNS, Dom Paulo Evaristo. Prefácio. **BRASIL NUNCA MAIS**. 20 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

BAKHTIN, Michail. O Romance Polifônico de Dostoiévski e seu Enfoque na Crítica Literária. In: _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. p. 1-38.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUER, Caroline Silveira. **Brasil e Argentina**: ditaduras, desaparecimentos e políticas da memória. Porto Alegre: Medianiz, 2014.

BAUER, Caroline Silveira. **Como será o passado?**: História, Historiadores e a Comissão Nacional da Verdade. 1. ed. Jundiaí: Paco, 2017.

BAUER, Julián. Desaparecimento nas ditaduras brasileira e argentina. Diferenças e desafios. **Revista IHU ON-LINE**, São Paulo, 17 out. 2012. Entrevista concedida a IHU On-Line. Disponível em: <<https://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/514588-desaparecimento-nas-ditaduras-efeito-multiplicador-do-medo-e-do-terror-entrevista-especial-com-caroline-bauer>>. Acesso em: 2 mar. 2023.

BBC BRASIL. **Centro de tortura nos anos 70 vira museu na Argentina**. Texto disponibilizado em 21 nov. 2007. In: BBB BRASIL.com. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/reporterbbc/story/2007/11/071121_esmaditaduramuseumcarmo>. Acesso em: 15 mar. 2023.

BBC BRASIL. **Kirchner pede perdão por crimes da ditadura**. Texto disponibilizado em 24 mar. 2004. In: BBB BRASIL.com. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/story/2004/03/040324_argentinarc>. Acesso em: 3 fev. 2023.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica**. Tradução de Francisco Dea Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1, 253 p. (Obras escolhidas).

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1997. v. 2, p. 239. (Obras escolhidas).

BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BENTIVOGLIO, Júlio; CARVALHO, Augusto. **Walter Benjamin**: testemunho e melancolia. Serra: Editora Milfontes, 2019. 172 p.

BERNARDO, Fernanda. A ética da hospitalidade, segundo J. Derrida, ou o porvir do cosmopolitismo por vir a propósito das cidades-refúgio, re-inventar a cidadania. In: **Revista Filosófica de Coimbra**, n. 22, 2002. p. 412-446.

BERND, Zilá. Notas para uma teoria da transmissão. In: _____. **A persistência da memória em textos literários**: romances da anterioridade e seus modos de transmissão intergeracional. Porto Alegre: Edições Besouro, 2018. p. 23-25.

BORGES, Jorge Luis. **Ficciones**. Tradução de Carlos Nejar. Vintage Books: 2012. 221p.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. **Itinerário Araraquara**, n. 10, 1996. Disponível em: <[2577-5998-1-CE \(2\).pdf](#)>. Acesso em: 5 jun. 2023.

BRANDÃO, Luis Alberto. Ficção brasileira contemporânea e imaginário social. In: CASTRO, Marcílio França; MARQUES, Ana Martins; MENDES, Francisco de Moraes (Coord.). **Ficções do Brasil**: conferências sobre literatura e identidade nacional. Belo Horizonte: Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2006.

BRASIL. **Câmara dos Deputados**. Sessão: 225.1.54.O. Data: 21 set. 2011. p. 65. Disponível em: <goo.gl/ehEPsa>. Acesso em: 20 dez. 2014. Acesso em: 12 fev. 2023.

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. Relatório da Comissão Nacional da Verdade. Brasília: CNV, 2014. v.1, 976 p. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br>. Acesso em: 14 fev. 2023.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CENTENARO, Natasha. Morder para viver e escrever para lembrar: mulheres que mordem, de Beatriz Leal, e a rememoração do tempo que não pode ser esquecido na América Latina. **Revista Travessias**, v. 12, p. 160-176, 2018.

COLONNA, Vincent. **Autofiction et autres mythomanies littéraires**. Auch: Tristram, 2004.

COSTA LIMA, Luiz. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. **Sociedade e Discurso Ficcional**. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1986.

COSTA LIMA, Luiz. **Trilogia do controle**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Memória e resistência: figurações da ditadura na literatura brasileira contemporânea. In: OLIVEIRA; Rejane Pivetta; THOMAZ, Paulo C. (org.). **Literatura e Ditadura**. Porto Alegre: Zouk, 2020.

DALCASTAGNÈ, Regina. Literatura e resistência no Brasil hoje. In: OLIVEIRA; Rejane Pivetta; THOMAZ, Paulo C. (org.). **Literatura e Ditadura**. Porto Alegre: Zouk, 2020.

DALCASTAGNÈ, Regina; DUTRA, Paula Q.; FREDERICO, Grazielle (org). Apresentação. In: _____. **Literatura e direitos humanos**. Porto Alegre: Zouk, 2018.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. v. 1, p. 7-48. (Coleção Trans).

DEMANZE, Laurent. **Encres orphelines**: Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon. Paris: José Corti, 2008.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Tradução: Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DETONI, Piero. Negacionismo, Estado de exceção e ódio à democracia. **História da ditadura**, 13 de mar. 2023. Disponível em: <https://www.historiadaditadura.com.br/post/negacionismo-estado-de-excecao-e-odio-a-democracia>. Acesso em: 27 mar. 2023.

DOUBROVSKY, S. L'autofiction dans Le collimateur. **autofiction.org**, 23 maio 2013. Disponível em: <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2013/05/23/Serge-Doubrovsky>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

DOUBROVSKY, Serge. C'est fini. Entretien réalisé par Isabelle Grell. In.: FOREST, Philippe. **La Nouvelle Revue Française**. Je & Moi. Paris: Gallimard, N° 598, octobre 2011.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte, UFMG, 2014. p. 111-125.

DOUBROVSKY, Serge. **Parcours critique**. Paris: Galilée, 1980.

FAEDRICH, Anna. **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**. 2014. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira. **Itinerários**. Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/8165/5547>>. Acesso em: 5 maio 2021.

FANON, Frantz. Introdução; À guisa de conclusão. In: _____. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 25-31; p. 185-191.

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

FERRAZ, Cláudio Benito. Entrelugar: Apresentação. **Revista Entre-Lugar**, Dourados, ano 1, n. 1, p. 15-31, 1º semestre de 2010.

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

FIGUEIREDO, Eurídice. **A nebulosa do (auto)biográfico**. Porto Alegre: Zouk, 2022.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A resistência*, de Julián Fuks: uma narrativa de filiação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. n. 60. Brasília, maio de 2020.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. In: **Revista Criação & Crítica**. USP, São Paulo, n. 4, abril/2010, p. 91-102. Disponível em: <https://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoocritica/dmdocuments/08CC_N4_EFigueire>. Acesso em: 3 fev. 2023.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Em torno de Roland Barthes: da morte do autor ao nascimento do leitor e à volta do autor**. Santa Maria: UFSM, 2015.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

FINAZZI-AGRÔ, Ettore. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 64. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, DF, n. 43, p. 179-190, 2014.

FOSTER, Edward Morgan. **Aspectos do Romance**. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Editora Globo, 2014.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. São Paulo: Edições Graal, 2005.

FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, Memória, Literatura** - O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 352.

FREDERICO, Grazielle. Sonhos e resistências no sertão: a ditadura em *Outros cantos*, de Maria Valéria Rezende. In: DALCASTÁGNÊ, Regina; DUTRA, Paula Queiroz; FREDERICO, Grazielle. **Literatura e direitos humanos**. Porto Alegre: Zouk, 2018. p. 77-86.

FUKS, Julián. O jantar. In: **GRANTA**, 9: os melhores jovens escritores brasileiros. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

FUKS, Julián. A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo. In: DUNKER, Christian [et al.] (Org.). **Ética e pós-verdade**. Porto Alegre: Dublinense, 2017a. p. 73-93.

FUKS, Julián. **A ocupação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a.

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

FUKS, Julián. A situação da narrativa contemporânea hoje. **Revista Soletras**, Rio de Janeiro, n. 36, p. 273-285, 2018 (jul.-dez). Entrevista concedida a Felício Laurindo Dias pela Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística – PPLIN – UERJ.

FUKS, Julián. Contra a brutalidade: é hora de dissolver o ódio que se apoderou do país. **UOL - Coluna ECOA**, São Paulo, 18 jul. 2020a. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/julian-fuks/2020/07/18/contra-a-brutalidade-e-hora-de-dissolver-o-odio-que-se-apoderou-do-pais.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

FUKS, Julián. Contra a tentação de esquecer, os últimos anos pedem memória e justiça. **UOL - Coluna ECOA**, São Paulo, 6 maio 2023. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/julian-fuks/2023/05/06/contra-a-tentacao-de-esquecer-os-ultimos-anos-pedem-memoria-e-justica.htm>>. Acesso em: 7 maio 2023.

FUKS, Julián. Da reação à ação coletiva: momento convida a unir indignações. **UOL - Coluna ECOA**, São Paulo, 30 maio 2020b. Disponível em:

<<https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/julian-fuks/2020/05/30/da-reacao-a-acao-coletiva-momento-convida-a-unir-indignacoes.htm>>. Acesso em: 8 jan. 2021.

FUKS, Julián. A cultura brasileira está sob ataque, e não é por um vírus. **UOL - Coluna ECOA**, São Paulo, 16 maio 2020g. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/julian-fuks/2020/05/16/a-cultura-brasileira-esta-sob-ataque-e-nao-e-por-um-virus.htm>>. Acesso em: 28 maio 2020.

FUKS, Julián. **História abstrata do romance**. 2016a. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016a.

FUKS, Julián. Julián Fuks e “Primavera num espelho partido”. **TAG Curadoria**, Porto Alegre, 15 mar. 2019b. Entrevista concedida à TAG Experiências Literárias. Disponível em: <<https://www.taglivros.com/blog/entrevista-julian-fuks-tag-livros/>>. Acesso em: 20 set. 2021.

FUKS, Julián. Julián Fuks faz autoficção com narrativa confessional. **Correio Brasiliense**, Brasília, 7 jun. 2017b. Entrevista concedida a Isabella de Andrade pelo Correio Brasiliense.

FUKS, Julián. **Julián Fuks: “Houve muita resistência para escrever este livro”**. Jornal Observador, Lisboa, 2016b. Disponível em: <https://observador.pt/2016/03/06/julian-fuks-houve-muita-resistencia-escrever-livro/>. Acesso em fevereiro de 2023.

FUKS, Julián. Julián Fuks: quero uma literatura ocupada pela política. **Revista Época**, Paraty, 28 jul. 2017c. Entrevista concedida a Ruan de Souza Gabriel pela Revista Época.

FUKS, Julián. Notícias da nossa crise. **Revista Cândido**, Curitiba, 23 abr. 2020c. Entrevista concedida a Christian Schwartz pela Biblioteca Pública do Paraná. Disponível em: <<https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/Entrevista-Julian-Fuks>>. Acesso em: 15 fev. 2021.

FUKS, Julián. O escritor que não sabia inventar. Diário Oficial do Estado, **Suplemento Pernambuco**, Pernambuco, s.d. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%c3%a7%c3%b5es-antiores/67-bastidores/1702-o-escritor-que-n%c3%a3o-sabia-inventar.html>>. Acesso em: nov. 2020.

FUKS, Julián. O presente profundo. **UOL - Coluna ECOA**, São Paulo, 2020d. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/e-bom-que-capacidade-de-criar-e-renascer-nao-desapareca-diz-escritor-julian-fuks/#cover>>. Acesso em: 14 fev. 2021.

FUKS, Julián. O tripé da ditadura, com tortura, desaparecimento e censura, está preservado no Brasil. **Revista IHU ON-LINE**, São Paulo, 30 dez. 2017d. Entrevista concedida a André de Oliveira pelo El País. Disponível em: <<https://www.ihu.unisinos.br/publicacoes/78-noticias/574903-o-tripe-da-ditadura-com-tortura-desaparecimento-e-censura-esta-preservedo-no-brasil>>. Acesso em: 6 mar. 2020.

FUKS, Julián. Ocupar e resistir a partir da realidade. **Homo Literatus**. Londrina, 18 mar. 2017e. Entrevista concedida a Victor Simião pela Homo Literatus. Disponível em: <<https://homoliteratus.com/ocupar-e-resistir-partir-da-realidade/?cn-reloaded=1>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

FUKS, Julián. Ocupar e respirar: sobre as formas de lutar em tempos de isolamento social. **UOL - Coluna ECOA**, São Paulo, 6 jun. 2020e. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/julian-fuks/2020/06/06/ocupar-e-respirar-sobre-as-formas-de-lutar-em-tempos-de-isolamento-social.htm>>. Acesso em: 13 dez. 2020.

FUKS, Julián. Pequena sabatina ao artista. 1 jun. 2016c. Entrevista concedida a Sérgio Tavares pela **Diversos Afins** – entre caminhos e palavras. **Disponível em:** <<https://diversosafins.com.br/diversos/pequena-sabatina-ao-artista-41/>>. Acesso em: 8 ago. 2022.

FUKS, Julián. Por uma literatura total, uma arte total que confronte o ódio à cultura. **UOL - Coluna ECOA**, São Paulo, 25 set. 2021. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/julian-fuks/2021/09/25/por-uma-literatura-total-uma-arte-total-que-confronte-o-odio-a-cultura.htm>>. Acesso em: 5 jan. 2022.

FUKS, Julián. Reféns do presente: por que nos submetemos tanto ao assunto da vez? **UOL - Coluna ECOA**, São Paulo, 11 jul. 2020f. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/julian-fuks/2020/07/11/refens-do-presente-por-que-nos-submetemos-tanto-ao-assunto-da-vez.htm>>. Acesso em: 15 dez. 2020.

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

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Ed. 34, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 177 – 186.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**: os cacos da história. Tradução de Sônia Salzstein. São Paulo: n-1 Edições, 2018. 112 p.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerhein. **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GASPARINI, Philippe. **Autofiction**. Paris: Seuil, 2008.

GASPARINI, Philippe. **Est-il je?**: roman autobiographique et autofiction. Paris: Seuil, 2004.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira**: nove reflexões sobre a distância. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 133 – 149.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane**, v. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790/2999>>. Acesso em: 30 jun. 2023.

GOMES, Gínia Maria. Apresentação – O romance brasileiro contemporâneo: as ruínas de um passado traumático. In: _____ (org.). **Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão**. Porto Alegre: Polifonia, 2020. p. 7-18.

GRELL, I. Pourquoi Serge Doubrovski n’a pu éviter le terme d’Autofiction. In: JEANNELLE, J.-L.; VIOLLET, C. **Gènese et autofiction**. Louvain-La-Neuve: Bruylant Academia, 2007. p. 39-51.

HAISKI, Vanderléia de Andrade; CALEGARI, Lizandro Carlos. A voz da resistência no romance de Julián Fuks. **Scripta Alumni - Revista Uniandrade**, Curitiba, v. 20, n. 20, 2018.

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? In: _____. **Da diáspora**. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 95-120.

HEINEBERG, Ilana. Exílio da ditadura na ficção brasileira da geração pós-memorial: a perspectiva e a estética dos filhos. **Revista de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília: UNB, n. 60, maio/ago. 2020. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/elbc/a/KsmVNcpwQnFLSgLMnKP9Qqs/?lang=pt>>. Acesso em: 3 dez. 2022.

HIDALGO, Luciana (2013). Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. **Alea**. Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, jan./jun 2013. p. 218-231. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a14v15n1.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2023.

HIRSCH, Marianne. **Family frames: photography, narrative and postmemory**. Cambridge: Harvard. University Press, 2002.

HIRSCH, Marianne. **The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust**. New York: University of Columbia Press, 2012.

HUBIER, S. **Littératures intimes: les expressions du moi, de l’autobiographie à l’autofiction**. Paris: Armand Colin, 2003.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução de Johannes Kreschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**. Perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kreschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chaves da época. Tradução: Luiz Costa Lima. In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes**. v. 2., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

JAFFE, Noemi. Orelha. In: FUKS, Julián. **A resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.) **Ensaaios sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha & Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

KAFKA, Franz. **Um artista da fome e A construção**. Tradução de Modesto, Carone. São Paulo: Brasiliense, 1991.

KANGUSSU, Imaculada. Sobre obras de arte e centelha de esperança. In: SOUZA, Ricardo Timm ... [et al.] (org.). **Walter Benjamin: barbárie e memória ética**. Porto Alegre: Zouk, 2020.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 123 – 132.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. São Paulo, n. 12, p. 11-30, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>. Acesso em: mar. 2023.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KUCINSKI, Bernardo. **K. Relato de uma busca**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LASCH, Christopher. **O mínimo eu: Sobrevivência psíquica em tempos difíceis**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão ... [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. Coleção Repertórios.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

LICARIÃO, Berttoni. Inventário de silêncio: memória e fotografia em *A resistência*, de Julián Fuks. In: DALCASTÁGNÈ, Regina; DUTRA, Paula Queiroz; FREDERICO, Grazielle. **Literatura e direitos humanos**. Porto Alegre: Zouk, 2018. p. 61-75.

LÍSIAS, Ricardo. Dez fragmentos sobre a literatura contemporânea no Brasil e na Argentina ou de como os patetas sempre adoram o discurso do poder. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 319 – 328.

LÖWY, Michael, **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de História’. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant; tradução das teses: Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAN, Paul de. Autobiografia como Des-figuração. **Sopro - Panfleto político cultural**, Florianópolis: editora Cultura e Barbárie, n. 71, maio 2012. Disponível em: <<https://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#V8MrvNQLQA>>. Acesso em: 20 ago. 2022.

MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema**: ensaios de crítica e de estética. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2013.

NASCIMENTO, Evando. Autoficção como dispositivo: alterficções. **Revista Matranga**. Rio de Janeiro: UERJ, v. 24, n. 42, p. 611-634, set./dez. 2017.

NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org.). **Literatura, crítica, cultura IV**: interdisciplinaridade. Juiz de Fora: Ed. UFJV, 2010. p. 189-207.

O GLOBO. **Impeachment de Dilma foi por falta de apoio político, e não pedaladas fiscais, afirma Barroso**. Texto disponibilizado em 3 fev. 2022. In: O Globo Política. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/politica/impeachment-de-dilma-foi-por-falta-de-apoio-politico-nao-pedaladas-fiscais-afirma-barroso-25379057>>. Acesso em: 9 set. 2022.

OLIVEIRA; Rejane Pivetta; THOMAZ, Paulo C. Apresentação – Ditadura: um passado para se fazer narrar no presente. In: _____(org.). **Literatura e Ditadura**. Porto Alegre: Zouk, 2020.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995. Resenha de: BERTOLUCCI, C. **Cadernos de Linguagem e Sociedade**, 3 (I), 1997. Disponível em: <<https://doi.org/10.26512/les.v3i1.4422>>. Acesso em: 12 maio 2022.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Revista da Abralín**, Sergipe, v. 19, n. 3, p. 247-268, 17 dez. 2020. Entrevista concedida a Evandra Grigoletto e Bethania Mariani em Revista da Abralín. Disponível em: <<https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/1778>>. Acesso em: 12 dez. 2021.

PADILHA, Fabíola. Identidade, memória e exílio em *A resistência*, de Julián Fuks. In: VESCOVI, Renata Conde; MOREIRA, Nelson Camatta (Org.). **Direito e psicanálise**: testemunho, memória, história. Vitória: FDV Publicações, 2020. p. 85.

PAIVA, Marcelo Rubens. Nós não esquecemos. **Veja**. São Paulo, 10 maio 1995. p. 106-107.

PEDROSA, Mário. As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz (1933). In: MAMMI, Lorenzo (org.). **Ensaio**: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 25-47.

PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008.

PIGLIA, Ricardo. **Anos de formação**: Os diários de Emílio Renzi. São Paulo: Todavia, 2017.

PIGLIA, Ricardo. **Una propuesta para el nuevo milênio**. Belo Horizonte: Margens/Márgenes. Caderno de Cultura, n. 2, oct. 2001. p. 1-3

PINTO, Júlio Pimentel. Orelha. In: FUKS, Julián. **A ocupação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PRON, Patricio. **O espírito dos meus pais continua a subir na chuva**. Tradução de Gustavo Pacheco. São Paulo: Todavia, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **As margens da ficção**. Tradução de Fernando Scheibe. 1. ed. São Paulo: Ed. 34, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **O fio perdido**: ensaios sobre a ficção moderna. Tradução de Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. Rancière: ‘A política tem sempre uma dimensão estética’. **Revista Cult**. 30 mar. 2010. Entrevista concedida a Revista Cult. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-jacques-ranciere/>>. Acesso em: 15 dez. 2022.

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

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** - Tomo III. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

ROBIN, Régine. **Le Golem de l’écriture. De l’autofiction ao Cybersoi**. Montréal: XYZ, 1997.

SAFATLE, Vladimir. Do uso da violência contra o Estado ilegal. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 237 – 252.

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.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução: Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAVEAU, Patrick. **Serge Doubrovsky ou l’écriture d’une survie**. Dijon: EUD, 2011.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **Descenramentos/convergências**: ensaios sobre a crítica feminista. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2017.

SÉCULO DIÁRIO. **Cláudio Guerra é condenado pela Justiça Federal do Rio de Janeiro**. Texto disponibilizado em 13 jun. 2023. In: SÉCULO DIÁRIO. Disponível em: <https://www.seculodiario.com.br/justica/claudio-guerra-e-condenado-pela-justica-federal-do-rio-de-janeiro>. Acesso em: 15 jun. 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e Theodor Adorno**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no Brasil. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 43, 2014. p. 13-34.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, Memória, Literatura - O testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 16, 59-89.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reprodução técnica e a crise de renovação da humanidade: ficção científica como crítica dos fascismos. In: SOUZA, Ricardo Timm ... [et al.] (org.). **Walter Benjamin: barbárie e memória ética**. Porto Alegre: Zouk, 2020.

SILVA, João Pedro Coleta. **A ditadura brasileira sob a ótica dos filhos: pós-memória, representação e culpa em Julián Fuks**. 2020. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

STENDHAL. **O vermelho e o negro**. Tradução de Raquel Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TELES, Edson. **O abismo na história**: ensaios sobre o Brasil em tempos de Comissão da Verdade. São Paulo: Alameda, 2018.

TELES, Janaína de Almeida. Ditadura e repressão no Brasil e na Argentina: paralelos e distinções. In: CALVEIRO, Pilar. **Poder e desaparecimento**: os campos de concentração na Argentina. Trad. Fernando Correa Prado. São Paulo: Boitempo, 2013. p. 7-18.

TELES, Janaína de Almeida. Os familiares de mortos e desaparecidos políticos e a luta por “verdade e justiça” no Brasil. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 253 – 298.

TELES, Janaína de Almeida. Os trabalhos da memória: os testemunhos dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (Org.). **Escritas da violência**: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 109-118.

TEZZA, Cristóvão. **A ética da ficção**. In: DUNKER, Christian [et al.] (Org.). **Ética e pós-verdade**. Porto Alegre: Dublinense, 2017. p. 43-71.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TREFZGER, Fabíola Simão Padilha. Autoficção: entre o espetáculo e o espectador. **Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC**, UEPB – Campina Grande, 08 a 12 jul., 2013.

UOL NOTÍCIAS. **Brasileiro desconhece os riscos de regimes autoritários**. Texto disponibilizado em 16 jun. 2018. In: UOL NOTÍCIAS. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/deutschewelle/2018/06/19/brasileiro-desconhece-os-riscos-de-regimes-autoritarios.htm>>. Acesso em: 6 maio 2023.

UOL NOTÍCIAS. **Julián Fuks sofre ameaça de morte após bolsonaristas distorcerem coluna**. Texto disponibilizado em 31 ago. 2022. In: Coluna Cotidiano. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2022/08/31/julian-fuks-sofre-ameacas-apos-bolsonaristas-distorcerem-conteudo-de-coluna.htm>>. Acesso em: 2 set. 2022.

VIART, Dominique. Le scrupule du roman. *Vacarme*. n.54. **Invers**. Paris, 2011. p. 26-28.

VIART, Dominique; VERCIER, Bruno. **La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations**. 2. ed. Paris: Boras, 2008.

VIDAL, Paloma. **A história em seus restos: Literatura e exílio no cone sul**. São Paulo: Anna Blume Editora, 2004.

VILAIN, Philippe. **Défense de Narcisse**. Paris: Bernard Grasset, 2005.

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso: ensaio sobre a crítica da cultura**. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

WOOD, James. **A mecânica da ficção**. Tradução: Rogério Casanova. Lisboa: Quetzal, 2010.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.