

A história adotiva¹

Romilda Mochiuti²

Resumo: Propomos neste artigo analisar, tanto do ponto de vista estético quanto do desenvolvimento da trama, o romance ganhador do prêmio Jabuti *A resistência*, como um projeto estético metaficcional crítico, assumidamente autobiográfico. Para tanto, teremos como pressupostos as teorias sobre o romance e a meta-ficção. Entendemos que é possível caracterizar esse romance como um gênero que se constitui pela **representação da imagem do homem e de sua linguagem**, entendida esta **linguagem** como a **experiência** de um mundo fragmentado e a **representação** como a ruptura com este mundo, e que ambas – **linguagem** e **representação** – carregam em si uma consciência tanto individual quanto coletiva. Em sendo assim, trabalhamos nesta proposta a possibilidade de interpretar essa **experiência** como a **representação mimética** individual do autor como leitor crítico de seu fazer literário, da tradição literária hispânica, da história pessoal e, por extensão, da Argentina e do Brasil, mais especificamente do período que envolveu o período repressor militar.

Palavras-chave: meta-ficção; experiência; representação mimética.

Resumen: Planteamos en este trabajo un análisis de la novela *A resistencia*, galardonada con el premio anual de literatura brasileña *Jabuti* en 2016, como un proyecto estético metaficcional crítico y autobiográfico de su autor, Julián Fuks. Para ello, se tendrá un aporte teórico específico sobre la novela y la metaficción. Entendemos que es posible caracterizar la novela como un género que se constituye a partir de la **representación de la imagen del hombre y de su lenguaje**, entendido este **lenguaje** como la **experiencia** de un mundo fragmentado y su **representación** como ruptura con este mundo, y que ambos – **lenguaje** y **representación** – cargan en sí una conciencia tanto individual como colectiva. Bajo esa perspectiva, se propone la posibilidad de interpretar esa **experiencia** como la **representación mimética** individual del autor como lector crítico de su quehacer literario, de la tradición literaria hispánico, de su historia personal y, por ende, la de Argentina y Brasil, más específicamente del período de la dictadura militar de ambos países.

Palabras-clave: metaficción; experiencia; representación mimética.

O estudo investigativo mais recente sobre a conjuntura da repressão da ditadura militar brasileira, *A casa da vovó*, de Marcelo Godoy, contém relatos e a reconstituição da “biografia” do DOI-Codi (1969-1991). Nesse contexto, apresenta uma realidade pouco divulgada: a que funcionou paralelamente à “História Oficial” e da qual praticamente se desconhecem as **experiências**. Cabe esclarecer que, ao contrário do que

¹ Recebido em 09 de abril de 2017. Aceito em 03 de agosto de 2017.

² Doutora em Letras, Língua e Literatura Espanhola e Hispano-americana pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). Professora da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). romilly2@hotmail.com

aconteceu na Argentina – onde não apenas se criaram grupos de apoio às vítimas e seus descendentes, como também se recriaram formas de povoar o imaginário coletivo e instruí-lo com outro modo de ler a realidade circundante, através de sua literatura estudada sob o contexto e teoria do “exílio interno e externo” –, no Brasil não houve um movimento tão estruturado, nem o julgamento dos algozes das violências perpetradas pelo Estado.

Conforme palavras de VARGAS LLOSA (2003: 63):

*En una política sin literatura, para decirlo groso modo, el lenguaje se va convirtiendo en una secuencia interminable de estereotipos y clichés. Efectivamente, muchas veces basta que un político abra la boca y comienza a emitir palabras para que sepamos que es político, que aquello que dice ya no lo representa a él, que es una especie de logomaquia que habla a través de él, como especie de logomaquia que habla a través de él, como habla a través de otros que hacen política. Y eso ocurre en México, en Perú, en Francia, en Inglaterra. Con pequeñas variantes, la política parece, inevitablemente, producir eso que no es un lenguaje vivo, sino muerto.[...]
Pero cuando la política, desde el punto de vista del lenguaje, se vuelve una mera presentación de estereotipos y clichés, una de las esencias mismas de la vida democrática desaparece.*

É em *Procura do romance* que Julián Fuks já estabelece o contexto e a base textual do volume posterior, *A resistência*. Publicado em 2011, *Procura do romance* se ficcionaliza como uma tentativa e erro – se poderia dizer “tese e antítese” – de busca de uma forma romanesca que valide como espelho crítico a sua leitura literária (ficcional ou não) da memória, de sua **experiência** e de sua própria escritura para ensaiar e dar lugar ao seu romance posterior, *A resistência*³.

A Resistência – vencedor do prêmio Jabuti 2016 –, portanto, se delinea como um projeto estético metaficcional crítico e assumidamente autobiográfico, cujo contexto histórico argentino da ditadura militar busca delinear um paralelo com a resistência que a identidade brasileira tem em assumir seu análogo processo identitário histórico. Mais ainda, esse contexto de (conform)ação narrativa evidencia, também, a estrutura identitária da escrita fuksiana.

Se em *A procura do romance* o narrador se desloca narrativamente no sentido de encontrar (e encontrar-se na) a forma narrativa, o seu primeiro achado se dará na forma

³ Fuks sempre assumiu em entrevistas o caráter mais biográfico que ficcional de sua literatura. Conf. entrevistas: 1. Entrevista ao canal “Escrita Criativa”; 2. Entrevista 103 ao Canal “Literatório”. Referências/links disponíveis na bibliografia.

e no contexto de *A resistência* (2016). Neste volume, há não somente a repetição do narrador – Sebastián – como também de alguns fragmentos de memória e o deambular pelos dois *topoi*: texto, lugar crítico do contexto meta-romance, e espaço geográfico, Buenos Aires. Entretanto, enquanto no primeiro romance há uma tentativa de a narrativa se concentrar numa discussão sobre o ato de escrever, o encontro da palavra, seu contexto e a precisão de sua realização estrutural poética; no segundo, o autor se concentra mais em sua experimentação propriamente dita.

Bakhtin em sua obra sobre a poética de Dostoiévski e as reflexões tecidas por Lukács, Adorno, Horkheimer e Benjamin caracterizam – em momentos particularmente truculentos da história mundial – o romance como um gênero que se constitui pela *representação da imagem do homem e de sua linguagem*, entendida esta *linguagem* como a *experiência* de um mundo fragmentado e a *representação* como a ruptura com esse mundo, e que ambas – *linguagem* e *representação* – carregam em si uma consciência tanto individual quanto coletiva.

Propomos, na análise aqui realizada, a possibilidade de entender essa *experiência* como a *representação mimética* individual que se pode fazer presente como leitura/leitor da *tradição* histórica e literária.

1 *A procura do romance e seu encontro n'A resistência*

No creo en la teoría de la catarsis. En cuanto a la crítica, pienso que es una de las formas modernas de la autobiografía. Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas.

Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*

A resistência tem como pano de fundo a história do irmão adotivo do narrador. A apresentação desse contexto emerge como elemento de autobiografia crítica, uma vez que restaura/ re-significa sua vida no interior do signo/texto em movimento:

Meu irmão é adotado, mas não posso e não quero dizer que meu irmão é adotado. Se digo assim, se pronuncio essa frase que por muito tempo cuidei de silenciar, reduzo meu irmão a uma condição categórica, a uma atribuição essencial: meu irmão é algo, e esse algo é o que tantos tentam enxergar nele, esse algo são as marcas que insistimos em procurar, contra a vontade, em seus traços, em seus gestos, em seus atos. [...].

Poderia empregar o verbo no 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. [...] Se digo que meu irmão foi adotado, é como se denunciasses sem desespero que o perdi, que o sequestraram, que eu tinha um irmão até que alguém veio e o levou para longe.

A opção que resta é a mais pronunciável; entre as possíveis, é a que causa menos inquietação, ou a que melhor a esconde. Meu irmão é filho adotivo. Há uma tecnicidade no termo, filho adotivo, que contribui para sua aceitação social (FUKS 2016: 1 -1/2)⁴.

Do mesmo modo que se ter “um filho há de ser sempre um ato de resistência” (FUKS 2016: 13 – 2/3), sendo ele adotivo ou não, o ato de resistência ao fato/ao modo de (re)significá-lo se fará presente no ato de escrever a história adotada e o percurso histórico repressor vivido pelos pais durante a ditadura militar argentina.

Mas por que se trata de uma história adotada? A resposta nos é oferecida pelo próprio irmão, quem pede para que o narrador- personagem tome como própria a missão de escrever sobre a sua condição: “meu irmão soltou a frase que não pude esquecer, a frase que me trouxe aqui: Sobre isso você devia escrever um dia, sobre ser adotado, alguém precisa escrever” (FUKS 2016: 42 -3/4).

Mas, ao adotar a história alheia, o Sebastián de *A resistência* se transforma em um detetive crítico de seu próprio serviço investigativo⁵. Confunde e se funde com a história de seu irmão, a do romance e a sua própria história de convivência com esse irmão – que resiste à convivência familiar – e com a realidade circundante. A pergunta latente nessa trajetória é: quando e de que modo o exercício de pertencimento a uma família e a uma sociedade pode ser um ato resiliente ou subversivo?

Em sua caminhada a fim de encontrar respostas para essa questão e seus desdobramentos, o narrador – no ímpeto de desvendar sua origem identitária argentina – age como se seu irmão fosse. Vai a Buenos Aires, perambula e busca, entre os retratos dos desaparecidos políticos pendurados na sede das *Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo*, traços que se assemelhem aos de seu irmão. Participa de manifestações dessas senhoras e vibra quando encontram notícias de algum filho ou neto desaparecido. Aguça

⁴ Conforme bibliografia a edição utilizada é a digital Kobo.

⁵ Pensando a narrativa como um romance policial, no qual Sebastián quer/tenta descobrir as origens de seu irmão e acaba delineando as origens de sua família e a de uma geração anterior – que também contém a história de uma adoção, entretanto malfadada, feita por seus avós –, há na narrativa de Fuks uma crítica e autocrítica que funciona como um motor *mise en abyme* que alimenta sua poética, tal como nos expõe PIGLIA (s/d: 24): “*En más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal. Se podría pensar que la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria. O una utilización magistral de las posibilidades narrativas de la crítica.*”

a sua curiosidade de – e se vê tentado a – ligar para o número de telefone da parteira (guardado anos a fio na gaveta de uma cômoda de sua casa) que entregou o seu irmão aos seus pais. Em frente a cada foto do museu de *Las madre y abuelas*, se detém à procura de algum indício fisionômico que possa contar a história de seu irmão:

Ao vê-la, percebo em mim um ímpeto involuntário de vasculhar seu rosto, de examinar com atenção cada um de seus traços quando sua figura não me resulta familiar, quando já não me revela nada, passo a vasculhar os outros rostos com interesse exagerado, a adivinhar as cores dos olhos, a ondulação dos cabelos, a trilhar a linha tênue do nariz, a curva do maxilar. Por que o faço não sei ou não quero saber, nem a mim mesmo posso confessar (FUKS 2016: 31 – 2/2).

É o mesmo movimento que ensaia Sebastián, inicialmente, com relação à sua identidade familiar, em *Procura do romance* (FUKS 2011: 21): “Postado na ampla sala, poderia se paralisar diante do retrato do avô, procurando com obsessão na linha curva do nariz dele, ou no olhar que se perde no vazio sem descuidar a concentração, ao anúncio do que viriam a ser seu nariz e seus olhos”.

Se em *Procura do romance* Sebastián ensaia, propõe e analisa as probabilidades do processo estético e imagético, e esse constante devir é o que caracteriza a sua ação novelesca; em *A resistência* o deambular entre o tempo e espaço (*cronotopo*) não deixa de seguir esse *modus operandi*, uma vez que se dá tanto concreta quanto memorial e imaginariamente. Entretanto, o narrador concretiza seu objetivo/desafio, unindo, através do quebra-cabeça de sua história, a História *pessoal, não contada* dos dois países durante a repressão militar. É essa a saída para a lucubração presente em *Procura do romance* que se elabora, concretiza e representa em *A resistência*:

Seria um equívoco explicitar de cara que se trata do apartamento em que o sujeito morou por dois anos em sua infância, e que logo abandonou ao ter de acompanhar a renovada decisão de seus pais de ir morar no Brasil, pois isso permitiria uma imediata redução de argumento e a possibilidade de uma sinopse, amiúde desinteressante. Num romance, pondera Sebastián, a história tem de ser a mais desprezível das contingências e deve se revelar nos interstícios de linguagem, de maneira mais discreta quanto possível. Se quando necessária, o narrador deve contá-la desempenhando a máxima virtude da síntese, como quem pede perdão pela digressão (FUKS 2011: 19).

Assim, Sebastián está – em *A resistência* – em Buenos Aires. Imagina, nesta cidade, como foi o passado de seus pais antes do exílio forçado ao Brasil. Para fazê-lo, visita o lugar provável onde moraram com o objetivo de tentar visualizar o espaço onde ocorreram essas ações. Participa de manifestações na *Plaza de Mayo* e as assume como lugar de reflexão e construção desse passado e de suas memórias brasileiras. A estrutura para esse resgate se dá, em sua maioria, através da memória de diálogos ocorridos no Brasil, sobre eventos ocorridos na Argentina antes do exílio forçado. Trata-se, portanto, de um espaço temporal mais experienciado pela memória afetiva do que composto pelos fragmentados da memória oral transmitida pelos seus atores.

Curiosamente, a memória oral persiste em momentos sinestésico proustianos ocorridos no Brasil, durante a “*sobremesa*”⁶. Sebastián tem especial predileção em resgatar experiências da memória oral com alimentos (frutas, em sua maioria), importados da Argentina, que os pais faziam questão de dividir à mesa com os filhos.

E é nesse limiar entre espaço (presente e intuído) e tempo (presente e passado/intuído/reconstruído) que seus personagens se inventam, se constituem. Em outras palavras, é sob o signo da ausência que o personagem-narrador reconstrói personagens, contextos e a memória do convívio com a família no Brasil e, na Argentina, a sua história. E este é o ambiente onde se explicitam algumas das resistências e resiliências narrativas. Como a família vai se adaptando às truculências políticas? Como os pais vão se resignando diante das investidas políticas e, posteriormente, as dos filhos? Em que momento se para de resistir para se adaptar? Em que momento se armam trincheiras de resistência e se repele a adaptação?

Uma delas é a visão crítica que o narrador estabelece entre o que pretensamente tem como memória, fragmentos de memória ou, ainda, o que supõe memória e o que se quer que prevaleça como memória. A outra, a própria história em si, que se delinea nesse não lugar (in)memorável⁷.

⁶ *Sobremesa*, como explica o próprio autor, parte da dinâmica cultural hispânica de se sentar à mesa para disfrutar mais da experiência de um bom papo que propriamente do que se serve como alimento. Geralmente, é o momento após a “sobremesa” brasileira, ou seja, o momento do cafezinho.

⁷ Há, ao longo da narrativa, um dizer e refutar constantes. É possível observar também um constante silenciar de vozes em meio a uma sinfonia agônica de reduções e ampliações estéticas e discursivas sobre a cadência do narrar:

Isto não é uma história. Isto é história.

Isto é a 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 2016: 7-1/3).

Um dos resgates desse universo mais revivido e reforçado pelo narrador é a de seu irmão (adotivo) mais velho a guiá-lo através de movimentos táteis de dedo em sua nuca:

[...] sua mão pousada sobre a minha nuca, o indicador e o polegar apertando o meu pescoço, alternados, sem força, apenas indicando a direção dos passos. Era assim que ele me conduzia quando caminhávamos lado a lado, em meio a qualquer multidão que porventura nos acercasse (FUKS 2016: 6-3/2).

Esse contato físico, essa proximidade do irmão que o guia tal como um exemplo a ser seguido – e que o personagem-narrador parece tentar se lembrar, intuir e imaginar ao longo da narrativa – é o que o narrador lamenta ter perdido ao longo do tempo e que se consubstancia no presente narrativo através da ausência. E essa ausência parece ser preenchida pela constante memória/imagem do irmão, que o guia na procura e resgate crítico da história identitária pessoal e familiar. É na ausência, portanto, que a história se (re)significa.

Ausência visível e sentida. Principalmente nos lugares vazios. No vazio da mesa de jantar. Presença intuída na porta fechada do quarto do irmão adotivo, signo de exílio voluntário. Memória transformada em tentativa de lembrança do como e do porquê da resistência ao convívio com a família. Resistência do próprio narrador em assumir seu passado imemorial, diante do presente estancado:

No álbum de fotos, há uma foto da minha mãe ordenando o álbum e fotos. Curioso registro de uma memória a se montar, de uma existência longínqua a se converter em narrativa numa sequência artificiosa de imagens; curiosa noção de que haveria algo de memorável na própria constituição da memória. Meu irmão, aos três ou quatro anos de idade, se debruça sobre o álbum. 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 – exercício que tanto ele tentará evitar anos mais tarde. Ao vê-los, me limito a pensar o óbvio: 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 2016: 35 – 1/3).

Esse *mise en abyme* nos remete à técnica narrativa clariceano presente, p.e., em “A quinta história”. Do mesmo modo, em seu livro inaugural de contos *Fragmentos de Alberto, Ulisses, Carolina e eu*, em especial na sequência de contos “Relato de um viajante” e “Relato de uma senhora”, nos quais é narrada a mesma história, mas desde pontos de vista diferentes.

Tentativa de (re)significar as demandas alheias, como se as próprias dores e sabores fossem. O reconhecimento de sua despidorada incompreensão, de sua resistência ao acolhimento do irmão como um igual, respeitadas suas idiossincrasias:

Eu me alongo então numa lucubração sobre a possível dificuldade em lidar com um filho que não se parece com eles em quase nada, sobre os conflitos que podem surgir quando se está submetido a tal imprecisão, a tal instabilidade, à quebra constante de expectativa, à potência do inesperado. A tempo meu pai me interrompe: Você acha que só seu irmão é diferente de nós, imprevisível, instável? Acha que algum filho se deixa moldar? Todo filho excede o que se concebe como filho. Nenhum de vocês jamais foi o que imaginávamos, nenhum cumpriu o que dele se esperava, e nisso sempre se escondeu a graça (FUKS 2016: 35 – 3/3).

2 Meta-ficção e os personagens que discutem sobre a verossimilhança da realidade

Só quando deixo de vê-los, só quando fecho o álbum e o enterro na estante tão alto quanto alcançam meus dedos, é que enfim chego a entender quanto mentem as fotos com seu silêncio.

A resistência – Julián Fuks

O conceito de meta-ficção está intimamente relacionado com o seu primeiro uso, a “metafísica”:

Metaficción es, evidentemente, un neologismo, formado a partir de la preposición griega *meta* (meta) que significa “junto a, después, entre”: *detrás, más allá, en medio de*. Como es sabido, su uso actual como raíz significante es de estirpe filosófica, y parte de una mera anécdota clasificatoria, mencionada en numerosas ocasiones por los historiadores de la Filosofía. Cuando Andrónico de Rodas hubo de ordenar los tratados de Aristóteles, nominó *Metafísica* a aquellos que, aunque diferenciados, estaban topológicamente *detrás, más allá o en medio* de la Física, aún cuando el mismo filósofo de Estagira se refiriese a esos mismos tratados como *prima philosophia* [...]. (OREJAS 2003: 24).

O fato de o termo “metafísica” ter surgido, justamente, a partir da intromissão de um leitor/compilador na organização do texto aristotélico é no mínimo curioso. Advertir que é na origem do termo *metafísica* que o leitor passa a ser o elemento chave para a

estruturação da *meta-ficção* é de especial relevância para o entendimento crítico que este tipo de narrativa pode estabelecer com o *modus operandi* de se construir a história.

Não devemos em nosso contexto interpretativo, claro está, deixar de aludir ao fato de que Fuks é – antes de qualquer consideração que se possa tecer sobre seu repertório narrativo – um ávido leitor, além de crítico e pós-graduado em literatura hispano-americana e crítica literária. Tais atributos podem ser vislumbrados no volume *Histórias de Literatura e cegueira (Borges, João Cabral e Joyce)*, no qual o autor ficcionaliza cada um desses grandes escritores como personagens que se movimentam entre seus afazeres e mundo literário. Em palavras de Silviano SANTIAGO (apud FUKS 2007, orelha do volume), Fuks “isola três ícones que se prefiguram como semelhantes” a partir de uma coincidência comum, a cegueira precoce. Em sua escritura, portanto, podemos perceber uma inquietação direcionada ao mecanismo de destrinchar e evidenciar essas construções e estruturas narrativas e de sua linguagem.

À raiz “da ficção que se sabe ficção”, podemos aferir, portanto, que suas narrativas e, por extensão, seus estudos dedicados à “ficção que se auto-referencia” reforçam a ideia de **experiência**. Ao lermos uma obra na qual o narrador nos submete à(s) leitura(s) – e também por extensão às críticas – que ele mesmo faz dela, estabelecemos na cadeia de re-leitura, um vínculo com a **experiência** desse narrador e, de certa forma, não deixamos de concretizar o conceito de utopia borgeana, de uma Literatura em transfusão *ab aeterno*:

En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres (BORGES 1989 II: 89-90).

Borges – sob os parâmetros aqui delineados – reforça no fragmento acima a ideia que subjaz a todas as teorias sobre influência e meta-ficção literária: a da concepção de que todos os autores são um único e que todos os livros não passam de um vasto Livro, o Livro infinito. Como Borges mesmo diz ao tomar “*la declaración de Mallarmé: El mundo existe para llegar a un libro*”, ou ainda, parafraseando Guimarães Rosa, para chegar a “O livro O”.

Pode-se verificar, nessa tentativa de “colonização” do leitor, que há dois movimentos antagônicos que se demonstram como um experimento de cumprir com o pedido feito pelo irmão, ao mesmo tempo em que não deixa de ser uma tentativa de tentar tirá-lo de seu exílio.

O escrutínio dessa tentativa em forma de narrativa é avaliado pelos próprios pais-personagens que, apesar de se sentirem incomodados com o relato e de se verem como personagens, autorizam a publicação:

É absurda a cena que se passa no Parque da Água Branca [...] A essa passagem me parece faltar verossimilhança, meu pai diz [...]. (FUKS 2016: 46-2/3)

[...] Eu sei, nós sabemos que é um livro saturado de cuidado, carregado de carinho, eu sei que a duplicidade não se restringe a nós, que o livro também é duplo em cada linha. Há momentos, porém em que me pego a duvidar, não estou certo de que ele deveria tão amplamente existir. Só não quero que você se guie pelo que digo, isso eu jamais quis: vá em frente, Sebastián, você fez o que tinha que fazer, e até é possível que alguém leia nisto um bom romance (FUKS 2016: 46 -3/3).

Este capítulo – presente já no final do volume – nos remete à segunda parte do Quixote, quando o personagem que dá título à obra, sabendo-se lido e narrado, critica não apenas alguns episódios e o volume escrito por Avellaneda, como também se nega a pisar no solo em que esse escritor narra suas pseudo-façanhas. Ou, ainda, os espelhismos narrativos borgeanos. Mais recentemente, nos remete também ao romance *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas.

A estratégia desse romance espanhol, publicado em 2001, tornou-se rapidamente um grande sucesso e, mais rapidamente ainda, foi adaptada (2002) por David Trueba para o cinema, repetindo o sucesso tanto de público como de crítica – ao visitar um tema muito demandado da literatura espanhola, a Guerra Civil do início do século XX, supera as expectativas relativas aos relatos sobre o tema.

O romance de Cercas chamou a atenção do público e crítica pelo fato de entrelaçar à narrativa meta-ficcional mecanismos híbridos de biografia, crônica periodista, romance policial/negro e narrativa histórica. Ou seja, assim como a narrativa de Fuks, há nesse romance espanhol uma relação direta entre História e Literatura. E ela se dá através da **experiência**. O seu narrador não apenas cita o trabalho e as publicações em jornais do próprio autor como sendo suas, como também o universo no qual está

inserido e as relações pessoais e familiares, ao mesmo tempo em que toma um nome fictício como cuidado para se estabelecer nos limites da ficção.

Entretanto, enquanto na narrativa de Fuks são seus pais o alterego crítico de sua narrativa; na de Cercas, seu interlocutor/crítico da realidade meta-ficcional não é outro senão o escritor Roberto Bolaño. É este escritor chileno quem, ao arrazoar sobre a verossimilhança da realidade que circunda o seu pretensioso “relato real”, assevera: *“Todos los buenos relatos son relatos reales, por lo menos para quien los lee, que es lo único que cuenta”* (CERCAS 2001: 166 – negrito acrescentado).

Nesse contexto, entretanto, o narrador-personagem não deixa de admitir que há um limiar sutil que separa a realidade de sua interpretação:

A partir de este momento el rastro de Sánchez Maza se esfuma. Su peripecia durante los meses previos a la contienda y durante los tres años que duró ésta solo puede intentar reconstruirse a través de testimonios parciales – fugitivas alusiones en memorias y documentos de la época, relatos orales de quienes compartieron con él retazos de sus aventuras, recuerdos de familiares y amigos a quienes refirió sus recuerdos – y también a través del velo de una leyenda constelada de equívocos, contradicciones y ambigüedades que la selectiva locuacidad de Sánchez Mazas acerca de ese período turbulento de su vida contribuyó de forma determinante a alimentar. Así pues, lo que a continuación consigno no es lo que realmente sucedió, sino lo que parece verosímil que sucediera; no ofrezco hechos probados, sino conjeturas razonables (CERCAS 2001: 89 – negrito acrescentado).

A trama que se desenvolve em *Soldados* aparentemente é a do sobrevivente político de direita Sánchez Mazas. Aparentemente? Sim, porque o motor é a busca pelo soldado que, em lugar de fuzilar Mazas, para e se detém a olhá-lo nos olhos e, sem qualquer explicação, o deixa escapar. Esse havia sido o soldado que no dia anterior, desobedecendo a ordens e sob os olhares atentos e emocionados dos prisioneiros de guerra e dos companheiros de batalhão, havia abraçado carinhosamente o seu fuzil e dançado com ele *Suspiros de España* no pátio da prisão.

O que move a narrativa? É justamente a tentativa de encontrar uma explicação para os porquês e os sentimentos que impediram o soldado de fuzilar um prisioneiro importante, líder fundador e ideólogo da Falange Espanhola. É delinear o perfil desse jovem soldado anônimo, como tantos outros o foram durante essa guerra e, assim, tratar de detalhar a sua **experiência**. O narrador-investigador, para levar adiante o seu objetivo, não tem outro recurso senão o de buscar testemunhas e detalhes do conhecido

episódio sofrido pelo “ilustre” político para, assim, conseguir encontrar o seu personagem e sua história; em outras palavras, contar e iluminar a vida/sombra ofuscada pela da história oficial.

Assim como no romance de Fuks, o que a história de Cercas procura narrar é a **experiência** histórica através de uma crítica da estrutura dessa narrativa histórica. Essa crítica – estabelecida pela meta-ficção – se ratifica ainda mais na estratégia de demonstrar que não é a história do personagem propriamente a que se evidencia, mas a de sua sombra.

Do mesmo modo que na narrativa de Cercas há a apresentação de um panorama histórico – o da Guerra Civil Espanhola da primeira metade do século XX – que deixou cicatrizes no corpo do jovem soldado – e da sociedade – e este, apesar de não ter vergonha, tem dificuldades de se reconciliar com o presente e a realidade circundante; na de Fuks também encontramos este mesmo panorama – ditaduras argentina e brasileira, em especial a primeira – que deixam marcas tanto físicas – operação estomacal no irmão adotivo – quanto psicológicas, e cuja conciliação é um dos objetivos, tanto pessoal quanto social, ansiado pela narrativa.

Então, voltamos às palavras de VARGAS LLOSA (2003: 43):

La política se mide primordialmente por sus resultados prácticos; la literatura no, porque aunque los que leemos y gozamos leyendo estamos seguros de que toda obra literaria tiene consecuencias concretas en nuestra existencia, no podemos demostrarlo, no hay manera de probar que El Quijote o La comedia humana o La guerra y la paz hayan contribuido de una manera mensurable, específica, a mejorar la vida de los seres humanos.

Ainda que a escritura do romance – neste caso de *A resistência* – seja uma **experiência** pessoal e intransferível, seus efeitos são tão libertadores quanto os possíveis experimentos narrativos por ela visitados e criticados. Ainda que as técnicas narrativas – em especial, as meta-ficcionais – tratem de sequestrar ou, ainda, “colonizar” o leitor, este ato é tão somente figurativo e, a depender do narrador e do leitor, corroboram a expectativa de poder expandir vivências e percepções até então não sondáveis ou esquecidas. Elas oferecem a possibilidade de estabelecer uma visão crítica da colonização ideológica que a história oficial, imposta pelo poder autoritário, pode estabelecer no corpo da sociedade.

Se, por um lado, o efeito político mais evidente desse tipo de literatura é o de despertar no leitor uma consciência das deficiências do mundo que o cerca, expandindo sua percepção e busca pelo conhecimento, sua capacidade interpretativa, suas ambições e seus desejos; este movimento não deixa de estabelecer uma atitude política, uma vez que propicia a formação não apenas de leitores mais críticos, mas também de cidadãos mais alertas ao fato histórico, sua(s) narrativa(s) e as suas interpretações subjetivas e ficcionais.

Por outro lado, a meta-ficção autobiográfica plasma uma humanidade que, ao circunscrever o indivíduo imperfeito, vai além. Na busca do seu “vir a ser” tanto na estrutura da narrativa e da linguagem quanto no seu lugar no mundo, extrapola os seus limites tangíveis. Por essa razão, o rapto do leitor se dá por identificação com a **experiência** e, em sendo assim, as vozes que ele apresenta serão sempre múltiplas e iluminadas. Em outras palavras, democráticas.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento. Fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BAKHTIN, M. *Problemas de la poética de Dostoiévski*. Madrid: FCE, 2004.

_____. *Questões de literatura e de estética*. 3. ed. Trad. Aurora Bernadini et al. São Paulo: Unesp, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. “Franz Kafka”. In: _____. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos (Iluminaciones IV)*. Madrid: Taurus, 1991.

_____. “O narrador”. In: _____. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos (Iluminaciones IV)*. Madrid: Taurus, 1991.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

CERCAS, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.

FUKS, Julian. *Fragmentos de Alberto, Ulisses, Carolina e eu*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

_____. *Histórias de literatura e cegueira*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *Procura do romance*. São Paulo: Record, 2011.

_____. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús. Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea: A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester. Tese de Doutorado. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

GODOY, Marcelo. *A casa da vovó: uma biografia do DOI-Codi (1969-1991), oc entro de sequestro, tortura e morte da ditadura militar: Histórias, Documentos e Depoimentos inéditos dos agentes do Regime*. São Paulo: Alameda, 2014.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incendio*. Buenos Aires: FCE, 2005.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

OREJAS, Francisco G. *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arcos, 2003.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Madrid. Editorial del bolsillo, s/d.

VARGAS LLOSA, Mario. *Literatura y política*. México: FCE, 2003.

Escrita Criativa. Entrevista a Julian Fuks. Canal Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=SruJ84tKA2A&t=2s>.

Literatórios. Canal Youtube, Programa #103, Julian Fuks (A resistência): <https://www.youtube.com/watch?v=ZgClgKV-HoU&t=384s>.