

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Kleber Mazione Lima Ferreira

NO RASTRO DO OUTRO, NOS RESTOS DE MIM:
rubricar o irmão, esconder Narciso

Belo Horizonte

2025

Kleber Mazione Lima Ferreira

**NO RASTRO DO OUTRO, NOS RESTOS DE MIM:
rubricar o irmão, esconder Narciso**

Tese apresentada Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas, como requisito parcial à obtenção título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade (PM).

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Aline Magalhães Pinto

Belo Horizonte

2025

F961r.Yf-n Ferreira, Kleber Mazione Lima.
No rastro do outro, nos restos de mim [manuscrito] : rubricar o irmão,
esconder Narciso / Kleber Mazione Lima Ferreira. – 2025.
1 recurso online (183 f.) : pdf.

Orientadora: Aline Magalhães Pinto.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 159-165.

Apêndices: f. 166-183.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Fuks, Julián, 1981- – Resistência – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ruffato, Luiz, 1961- – De mim já nem se lembra – Crítica e interpretação – Teses. 3. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 4. Memória na literatura – Teses. 5. Famílias na literatura – Teses. 6. Alteridade – Teses. 7. Subjetividade na literatura – Teses. I. Pinto, Aline Magalhães. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.342



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

ATA DA DEFESA DE TESE DE KLEBER MAZIONE LIMA FERREIRA

Número de registro: 2020655084. Às 14 horas do dia 28 (vinte e oito) do mês de janeiro de 2025, reuniu-se na Faculdade de Letras da UFMG a Banca Examinadora de Tese, indicada *ad referendum* do Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG em 16/01/2025, para julgar, em exame final, o trabalho final intitulado *NO RASTRO DO OUTRO, NOS RESTOS DE MIM: rubricar o irmão, esconder Narciso*, requisito final para obtenção do Grau de DOUTOR em Letras: Estudos Literários, área de concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado. Abrindo a sessão, a Orientadora e Presidente da Banca Examinadora, Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Banca Examinadora se reuniu, sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto - POSLIT/FALE/UFMG - indicou a aprovação do candidato.

Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva - POSLIT/FALE/UFMG - indicou a aprovação do candidato.

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques - POSLIT/FALE/UFMG - indicou a aprovação do candidato.

Profa. Dra. Claudia Dias Sampaio - UNAM, México - indicou a aprovação do candidato.

Prof. Dr. Paulo Roberto Barreto Caetano - UEMG - indicou a aprovação do candidato.

Pelas indicações, o candidato foi considerado APROVADO.

O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pela Presidente da Banca. Nada mais havendo a tratar, a Presidente lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora. Belo Horizonte, 28 de janeiro de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Claudia Dias Sampaio, Usuária Externa**, em 28/01/2025, às 09:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Roberto Barreto Caetano, Usuário Externo**, em 28/01/2025, às 19:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcelino Rodrigues da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 28/01/2025, às 22:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Aline Magalhaes Pinto, Professora do Magistério Superior**, em 29/01/2025, às 18:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Reinaldo Martiniano Marques, Professor do Magistério Superior**, em 29/01/2025, às 19:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3915598** e o código CRC **5BE90139**.

A questão é que o passado emerge, sobrevive no presente. Então a gente não pode dizer que ideias, conceitos e teorias do passado morrem. Eles sobrevivem no presente a partir das leituras aguçadas do leitor, e vão se transformando na medida da leitura que se faz no presente. É nesse sentido que penso a impureza da arte e dos conceitos. Eles são impuros no sentido de que você não tem nunca uma retomada da origem, não tem nunca uma retomada precisa do passado. Porque ele se transforma sempre. Por isso, as formas artísticas são sempre impuras. Não há a autenticidade.

Eneida Maria de Souza

Àquela que me levava a xícara de café no quarto, reticente para não me atrapalhar na escrita desta tese, mas atenta aos cuidados com o filho: minha mãe, Emilia, minha Bila, que escreve comigo desde sempre. Estendo esta tese a muitos de seus gestos sublimes e carinhosos.

AGRADECIMENTOS

A escrita da tese me trouxe uma compreensão diferente da relação entre escrita e vida, principalmente porque, no percurso longo em que trafega, minhas relações pessoais e familiares ganharam sentidos que as palavras não alcançam. Eu consegui teorizar lidando com a perda de pessoas queridas, e isso me fez perceber que minhas escolhas nunca foram solitárias, uma vez que estão amarradas ao abraço solidário que muitos me deram. Nunca farei jus, em um agradecimento de uma página, a todos(as) que me deram encantos e fomentaram minhas memórias, mas posso sublinhar alguns que comigo bordejaram.

Aos meus amigos, Luiz Olmes, Gisele Rocha e Alber Carlos, Ericson e Eric pelo compromisso de partilhar nossas dores e vitórias.

Às minhas irmãs, Kênia, Daiana e Isadora, pelo carinho e apoio.

Aos amigos do Poemo, Júlia Rodrigues, Lucas Facó, Franklin Morais e Raquel Galvão, pelo tempo dedicado ao conhecimento literário e afetivo.

Aos meus pais, Maria Emília e José Lucídio, pela tranquilidade que me deram para sonhar.

A Aniele Viana, Ninha, pelo amor e carinho. Sou grato pelo caminho que nos uniu.

A Marcelo Chiaretto, pela gentileza e cuidado que sempre levarei comigo.

A Eneida Maria de Souza, por ter me acolhido com a beleza que seu olhar e escrita sempre tiveram. Espero me tornar o leitor que dê sobrevida às suas ideias.

À minha orientadora, Aline Magalhães Pinto, pela nobreza e generosidade da colaboração, pelos saberes partilhados e pelo apoio na escrita deste estudo.

Ao IFMG - Campus Itabirito, pelo incentivo à capacitação docente que me permitiu a dedicação à pesquisa.

RESUMO

Para o desenvolvimento desta investigação, as obras que compõem o corpus analítico são *A Resistência*, de Julián Fuks, publicada pela Companhia das Letras em 2015, e *De mim já nem se lembra*, de Luiz Ruffato, cuja primeira edição foi lançada em 2007, sob encomenda da Editora Moderna, com uma versão definitiva publicada em 2016, também pela Companhia das Letras. Partimos da tentativa de entender o papel da memória familiar na construção de narrativas autoficcionais. Este exercício, ao misturar as fronteiras entre realidade e ficção, revela outras linhas de transgressão que emergem quando o sujeito se torna referência em seu próprio discurso. A recepção, marcada pela oscilação entre o real e o ficcional, premissa da autoficção, pode ser potencializada por rastros de identidade autoral, mas também por elementos que sustentem o pacto ambíguo. A memória familiar seria um desses elementos fomentadores desse pacto necessário à recepção das obras? Nesse sentido, com base na indagação investigativa de Philippe Gasparini (2004) “é este autor que reconta a sua vida ou a personagem fictícia?”, desenvolvemos nossa chave analítica sobre obras contemporâneas e autoficcionais. Ambas as obras possuem, como ponto de contato, a correspondência com os irmãos, que se tornam o motivo da escrita, seu material e o locus psicológico e afetivo dentro da narrativa. A hipótese interpretativa central consiste em afirmar que os enredos de *A Resistência* e *De mim já nem se lembra* articulam memórias por meio da linguagem, buscando nos traços dos irmãos – um que se isolou e outro que faleceu – o reconhecimento de si próprio. Narrar o outro, assim, expõe as dobras da própria fisionomia.

Palavras-chave: autoficção; alteridade; memória familiar; irmãos; narrativa contemporânea.

ABSTRACT

The works analyzed in this study are Julián Fuks's *A Resistência* (Companhia das Letras, 2015) and Luiz Ruffato's *De mim já nem se lembra* (2007, Editora Moderna; definitive version in 2016, Companhia das Letras). Our starting point is the attempt to understand the role of family memory in constructing autofictional narratives. These narratives blur the boundaries between reality and fiction, revealing other transgressed limits when the subject becomes the discourse's referent. Reception, oscillating between real and fictional elements, inherent to autofiction, may be enhanced by traces of authorial identity or by other elements that guarantee an ambiguous pact. Would family memory be one of these elements supporting the reception of the works? Based on Philippe Gasparini's (2004) investigative question, "Is it the author recounting their life or the fictional character?", we developed our analytical approach to contemporary autofictional works. Both novels share a common theme: correspondence with siblings, who become the reason for writing and the psychological and emotional locus of the narrative. Our reading hypothesis affirms that the plots of *A Resistência* and *De mim já nem se lembra* use language to elaborate memory, seeking in the depiction of siblings – one who isolated himself and another who passed away – the recognition of the self. Narrating the other, thus, exposes the folds of one's own physiognomy.

Keywords: autofiction; otherness; family memory; siblings; contemporary narrative.

RÉSUMÉ

Pour le développement de cette recherche, les œuvres qui composent le corpus analytique sont *A Resistência* de Julián Fuks, publié par Companhia das Letras en 2015, et *De mim já nem se lembra* de Luiz Ruffato, dont la première édition a été lancée en 2007, sur commande de Editora Moderna, avec une version définitive publiée en 2016, également par Companhia das Letras. Nous partons de la tentative de comprendre le rôle de la mémoire familiale dans la construction de récits autofictionnels. Cet exercice, en mélangeant les frontières entre réalité et fiction, révèle d'autres lignes de transgression qui émergent lorsque le sujet devient référence dans son propre discours. La réception, marquée par l'oscillation entre le réel et le fictionnel, prémisses de l'autofiction, peut être potentialisée par des traces d'identité autoriale, mais aussi par des éléments qui soutiennent le pacte ambigu. La mémoire familiale serait-elle l'un de ces éléments favorisant ce pacte nécessaire à la réception des œuvres ? Dans ce sens, en nous basant sur la question investigatrice de Philippe Gasparini (2004) « est-ce cet auteur qui raconte sa vie ou le personnage fictif ? », nous développons notre clé analytique sur des œuvres contemporaines et autofictionnelles. Les deux œuvres ont, comme point de contact, la correspondance avec les frères, qui deviennent le motif de l'écriture, son matériau et le locus psychologique et affectif au sein du récit. L'hypothèse interprétative centrale consiste à affirmer que les intrigues de *A Resistência* et *De mim já nem se lembra* articulent des mémoires à travers le langage, cherchant dans les traits des frères – l'un qui s'est isolé et l'autre qui est décédé – la reconnaissance de soi-même. Raconter l'autre expose ainsi les plis de sa propre physionomie.

Mots-clés: autofiction; altérité; mémoire familiale; frères; narration contemporain.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I	18
1.1 A MOBILIDADE DE UM CONCEITO EM UM CAMPO MOVENTE	18
1.2 O DUPLO FICCIONAL E A RUBRICA FRATERNAL.....	33
1.3 NOS SENTEMOS À MESA: A IMAGEM DO AUTOR NAS MEMÓRIAS FAMILIARES.....	37
1.4 O NARCISO RENASCIDO: “SE VIR O OUTRO” VERÁ A SI?.....	45
CAPÍTULO II	59
2.1 A FOTOGRAFIA COMO ESCRITA ATUALIZADA DA DESORDEM	59
2.2 O ÂNGULO DA DIFERENÇA.....	63
2.3 OS REGISTROS ESCRITOS DA EXPERIÊNCIA ALHEIA.....	69
2.4 AS CARTAS SÃO CAPTURAS DE RESTOS BIOGRÁFICOS	73
CAPÍTULO III.....	80
3.1 ESPELHO DE TINTA: RUBRICAR O IRMÃO NA FÁBRICA DE ALEGORIAS	80
3.2 UM BIÓGRAFO INTRUSO E O DISFARCE FRACASSADO	94
3.3 NARRATIVAS EM ABISMO: O AUTOR COMO ESCRITOR DO FRACASSO E DA PRECARIEDADE	103
CAPÍTULO IV	122
4.1 A SUBJETIVIDADE É O INTERIOR DA FORMA.....	122
4.2 A AMBIGUIDADE COMUNICATIVA COMO APOSTA DE VALIDAÇÃO.....	131
4.3 EU NÃO DISPONHO DESSAS IMAGENS. NÃO HOUE CARTAS TROCADAS	145
CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
REFERÊNCIAS	159
APÊNDICE A.....	166
APÊNDICE B.....	178

INTRODUÇÃO

Então a autoficção seria narcisista? Existem, incontestavelmente, estratégias de autocelebração na medida em que uma autoconstrução de si por si mesmo não pode escapar à tentação narcísica: “Ao dizer eu, só posso falar de mim”, escreveu Benveniste. Mas impõe-se a necessidade de nuançar a afirmação e diferenciar a contemplação passiva-idealista de Narciso da construção intelectual, artística, ativa do escritor que procura uma verdade sobre ele. Não se escreve sempre por se admirar, mas porque se queira isso: **o escritor se situaria antes numa esperança narcísica.**

Phillipe Vilain

Não há homem ou mulher que por acaso não se tenha olhado ao espelho e se surpreendido consigo próprio. Por uma fração de segundo a gente se vê como a um objeto a ser olhado. **A isto se chamaria talvez de narcisismo, mas eu chamaria de: alegria de ser.** Alegria de encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não me imaginei, eu existo.

Clarice Lispector

O percurso investigativo da presente tese inicia-se com a curiosidade intelectual de compreender como a memória familiar, lugar do íntimo, passa a compor uma narrativa que expõe a individualidade e, muitas vezes, devassa os traumas individuais e coletivos a favor de uma produção artística. Acreditava que esse processo expunha, sim, de forma unilateral e verdadeira a fisionomia da família biografada, tornada narrativa, pelo escritor que via em sua produção o constrangimento e a tentativa de reparação dos traumas. Ainda não tinha me dado conta, ou me exposto, às muitas teorias que rondavam essa discussão e como, na prática, diferentes escritores brasileiros já vinham transmutando o lugar do biográfico nas escritas literárias.

A leitura de qualquer livro biográfico já remete a elementos que são impressos em suas faces – título, nome, foto, dentre outros aspectos biografemáticos¹. Isso assegura o

¹ Biografema é um neologismo cunhado por Roland Barthes, inicialmente introduzido em seu livro "Sade, Fourier, Loiola" (1971) e posteriormente explorado em *A câmara clara* (1980). Barthes define o biografema como fragmentos biográficos que possuem distinção e mobilidade, capazes de viajar sem um destino específico e contagiar corpos futuros, destinados à mesma dispersão. Diferente da biografia tradicional, que busca apresentar uma vida de forma redonda e interpretativa, o biografema é uma escrita de vida fragmentária, que destaca pormenores, gostos e inflexões, criando uma imagem do sujeito que resiste à totalidade e ao estereótipo.

Barthes compara a relação entre o biografema e a biografia com a relação entre a Fotografia e a História, onde ambos iluminam detalhes carregados de um "infra-saber" e certo fetichismo. Esses fragmentos reconstruem o gênero autobiográfico, inserindo novas significações no texto narrativo, crítico, ensaístico, biográfico ou autobiográfico. De modo mais expansivo, o biografema cria e recria "pontes metafóricas entre

não questionamento de que se trata da escrita de alguém cuja história narrada transforma vida em obra. Nessa assertividade dos rastros biográficos, foi possível perceber certas transgressões importantes capazes de acender o olhar de leitor curioso e crítico para algumas leituras, sobretudo quando se observa a própria história e se tem que conviver com a escrita da história de outra família. Certo sentimento é despertado e ancora, de algum modo, no questionamento sobre o potencial da escrita do meu álbum familiar. Tal pensamento me causava vergonha, mas também despertava uma admiração corajosa por aqueles que tornavam seus escritos públicos. Embora nunca tenha escrito nada sobre a minha família, sempre gostei de me aproximar de tramas com essa marca, trazendo elementos de leitura da vida. Minha escolha por obras que desenham histórias dos seus lugares domésticos vem da ausência também da minha escrita sobre os meus. É sobre tentar se aproximar da narrativa individual a partir do alheio e alhures. É como se corresponder através do esconderijo que a recepção literária pode conceder. E nesse lugar do escondido que não deixa de se fazer presente, e evita a sombra ela se sobressaindo, comecei a estudar narrativas que traziam a entrada biográfica de forma menos contundente, utilizando de artifícios de alteridade para propor formas de relatar a vida sem que o "eu" fosse a máxima de subjetivação. Sempre me questionei se subjetivar seria possível sem que a realização do sujeito que narra transmitisse seus decoros e impurezas sobre si.

Obviamente que a passagem do gosto por leituras de narrativas biográficas para autobiográficas² não foi um passo simples, mas veio com as leituras acadêmicas e com a compreensão não muito evidente de que havia uma presença da ficção como interface nas leituras realizadas. E a proximidade de discursos situados entre o real e o ficcional, sem legendas para o leitor, mas com índices estéticos, incutiu em mim a sensação de que havia de algum modo procedimentos que inscreviam ficção e não ficção no mesmo lugar, não remetendo, portanto, a sítios notadamente separados. Nesse percurso, algumas obras me fizeram olhar para o enredo familiar de forma menos ingênua e mais atento aos modos de dizer sobre questões pessoais sem o embate com o estatuto da verdade. Enquanto leitor, as obras *Chove sobre minha infância*, de Miguel Sanches Neto (2000), *O filho eterno*, de Cristovão Tezza (2007) e *O falso mentiroso*, de Silvano Santiago (2004), trouxeram a

realidade e ficção", oferecendo uma visão dispersa e fecunda da vida, que insiste como acontecimento e cujo sentido é muitas vezes incapturável, mesmo para quem escreve.

² A recepção da autobiografia ronda o terreno literário, sobretudo depois da caracterização e polêmica criadas por Lejeune (2014) n' *O pacto autobiográfico* dentro do campo da Teoria Literária. Ao subscrever o gênero dentro do escopo da literatura afirmando a autobiografia como verdade do indivíduo, Lejeune aproxima o autor da obra e assinala o traço documental no *status* romanesco.

dimensão de que, ao se ler o íntimo, as noções de consciência e aprofundamento da subjetividade sugerem deslocar a noção de referência, não para anulá-la, e sim para fazer com que os acontecimentos sociais, e os outros, se promovam na interioridade do sujeito.

Nestas narrativas escritas em primeira pessoa, prenes por falar de si, encontra-se latente o lugar do outro na instância discursiva e sua validação no interior das lembranças ficcionais. Por meio desses eventos de incorporação, o tecido da experiência angaria também a rubrica do real. Nesse sentido, a dessubjetivação, para quem diz "eu", aguçou o desejo de pesquisar obras nacionais contemporâneas desafiadoras em suas propostas de projeto literário. As entradas que trazem para a análise crítica e teórica são desafiadoras e impõem um necessário recorte.

Para o desenvolvimento de nossa investigação, as obras que servirão de *corpus* analítico são: *A Resistência*, de Julián Fuks (2015), e *De mim já nem se lembra*, de Luiz Ruffato (2007)³. O cotejamento dessas obras coloca em cena o sujeito narrado, como também convida para análise a apropriação da leitura por seus leitores. Partimos da tentativa de compreender o lugar da memória familiar na construção de narrativas autoficcionais, vez que o exercício empreendido nas obras, apesar de embaralharem os limites da realidade e ficção, não asseguram a recepção apenas pela intenção deliberada do autor em confundir os leitores. A recepção contraditória da obra, premissa da autoficção, pode ser potencializada por esse rastro de identidade autoral, mas também pode dispor de elementos garantidores do pacto ambíguo. A memória familiar seria um desses elementos garantidores do pacto ambíguo necessário para a recepção das obras?

Como a autoficção pressupõe a leitura de dentro para fora, isto é, da obra para a vida, talvez esse também seja o caminho investigativo que deva se empreender: valer-se da reflexão ou da (auto)expressão para se fazer implodir a crítica sobre a recepção problemática. Afinal, contar a verdade e encontrar uma nova expressão realista em uma obra ficcional é a tarefa dos escritores, como menciona Christopher Lasch (1984). Entendemos, portanto, que a análise das obras autoficcionais prescinde de uma demorada discussão teórica, a que nos dedicamos no primeiro capítulo. Apostamos também na necessária ampliação, dentro do terreno crítico literário, de aspectos sobre as configurações e linhagens que as narrativas têm abarcado em suas produções.

3 Originalmente publicado sob encomenda da Editora Moderna, o livro ganhou uma edição definitiva em 2016, pela Companhia das Letras, também responsável pelo livro de Fuks.

Ao trazer para o centro das discussões a reflexão sobre o sujeito da escrita, os processos de construção da narrativa, a (re)configuração de autor e narrador, a desestabilização da identidade, os limites internos e externos do texto, a deterioração da verdade e os diferentes jogos de referentes do discurso, diversificamos as maneiras de pensar os dispositivos de análise acionados pela escrita de si em face da memória e da autoficção.

A autoficção amadureceu como teoria, tendo percorrido um longo caminho de ousadias definidoras, além obviamente, de atravessar fronteiras e se alojar em críticas locais, com a permissão de sustentar alguns elementos, criar novas redes de associação e se solidarizar com as muitas escritas do “eu”. Seu percurso levou a muitas indagações, sobretudo em relação à sua criação: fruto indesejado da autobiografia ou substituto do romance? Nem um nem outro; ou, talvez, um e outro.

Em seu entorno, foram expelidas nuances sem nunca se chegar ao centro, sem ao menos uniformizar, homogeneizar ou pacificar sobre seu uso e sua imediata identificação. E a autoficção, sendo ao mesmo tempo um poço raso e sem fundo, opera em outro plano referencial, de dupla envergadura, sem síntese, de modo a construir esteticamente dúvidas narrativas no leitor.

São esses caminhos que esta investigação percorre em busca de revisitar e discutir esse controverso tema que ocupa o centro das atenções dos estudos culturais e da crítica literária, quando se trata de pensar o lugar do biográfico, a permanência ou ausência do romance na literatura contemporânea e, sobretudo, os processos que conduzem a incorporação de signos sociais e familiares para dentro do texto literário, tendo como campo de prova para nossas questões, a análise interpretativa dos livros que nos servem como objeto.

Exploraremos também o fato de que a captura narrativa do irmão, ceder um próximo ao texto, não é mero adereço narrativo como pode sugerir uma leitura mais ingênua. Essa figura carrega a marca de romances que inauguram um passo diferente sobre intercalação de identidades, ou mesmo de construir o duplo ficcional. A mescla de perfis é mais importante nesse sentido do que necessariamente uma bagunça na esfera da recepção e o estatuto de verdade ou mentira. Para a recepção, parece perder forças o imperativo da ambiguidade professada pelo nome do autor e até das marcas biográficas. Ganha-se terreno o narciso renascido, isto é, o autor que contempla ao mesmo tempo a forma, o texto artístico projetado, e a suas variantes de identidade. A obra converte-se num dispositivo de criação/apresentação ao leitor, e isso é traço proeminente, porque consolida para o

leitor o local de produção artística pelo artista – onde sua origem não é anterior nem exterior, ela é interna.

Outro aspecto importante presente em nossa investigação diz respeito ao diálogo criado entre as teorias e as obras em análise. O estatuto de método de análise das obras entra em sintonia com as próprias produções em questão, pois entender a fonte de análise como dilatadora de sentidos é, de alguma forma, outorga-lhe um lugar teórico. A metaficção, potencializadora de novos olhares da teoria sobre o texto literário, só pode ser sentida e pensada com as investidas da poética escrita apresentada sob o signo da contemporaneidade. Não se pode, assim, apartar a obra daquilo que ela possa significar, como assegura Marques (2001), impondo limites interpretativos, nem mesmo distanciá-la das ancoragens teóricas que desejam vislumbrar os caminhos dessa assinatura da escrita do presente. Nesses trânsitos de fonte e teorias, operam-se articulações dentro do exercício de ficcionalização, pelas quais o sujeito autor inscreve-se como sujeito teórico, fazendo coincidir, portanto, novos agenciamentos da representação.

As duas obras, *A resistência* e *De mim já nem se lembra*⁴, podem ser consideradas recentes no mercado literário. A diferença de publicação entre elas é de oito anos, e nessa quase uma década que as separa, podemos observar os percursos que as análises empreendidas pelos próprios autores adotam na divulgação e recepção das obras, deixando entrever diferentes momentos de amadurecimento literário. Não apenas esse fato, como também o lugar de consolidação do escritor, a fortuna crítica em torno das obras e a participação em eventos, assim como os prêmios, colocam em evidência a posição de escritor profissional e a postura crítica de Ruffato e Fuks. E isso se torna ainda mais importante quando gravita o termo autoficção nas suas narrativas, cuja caracterização ronda a figura autoral e demonstra certo engajamento pessoal em falar de si e de sua criação.

(...) ao mesmo tempo personalidades exibicionistas-narcisistas, cujo gosto de falar de si pode levar a que falem profundamente deles próprios. Os escritores, sobretudo, podem ser bons entrevistados. Alguns dentre eles demonstraram na entrevista um verdadeiro engajamento pessoal, um esforço tenso na elucidação de si (MORIN, 1973, p. 130).

No horizonte aberto por nossa pesquisa, formulamos que a aproximação das obras *ARS* e *DJL* como estratégia de percepção de composição e leitura promove encontros de elementos biográficos e ficcionais que criam coincidências de escritas e redes de

4 Doravante as obras serão tratadas pelas abreviações *A Resistência (ARS)* e *De mim já nem se lembra (DJL)*.

associação por meio de temáticas, da afeição a estratégias de experimentação, da subjetivação por meio da ficção, da alteridade narrativa e da (auto)expressão estética.

Em relação ao enredo, o narrador de *ARS* deseja acessar a memória do irmão, cujo afastamento torna-se a matéria de investigação. As respostas que procura estão mescladas com a convivência e comunicação familiar, com a escrita da obra, com a expatriação e com o sintoma mais evidente, que é a adoção. Na fórmula do discurso existe certo desejo por captura e, ao mesmo tempo, de refundação da imagem (de si e do outro), tornando-se um apelo à identificação. Caberia ao narrador o achado investigativo capaz de sustentar a relação entre irmãos e romper a titubeação que o deixa parado à porta, questionando sua permissão para acessar o quarto.

Com *DJL* aprendemos a ler o irmão em suas primeiras incursões – fora de casa e escrevendo epístolas. Estamos com José Célio no tempo de sua escrita, nas mudanças que permeiam aspectos geográficos, políticos, culturais, psicológicos, mas, sobretudo, afetivos. É o maço de cartas que guarda o portfólio do afastamento e acaba, nas mãos do irmão-narrador, Luiz, sendo paulatinamente transplantado tanto do lugar onde foram armazenados quanto do tempo que contextualiza e radiografa a história familiar. Luiz encontra as cartas e se coloca na posição de organizador e editor, formulando nossa crença na fidelidade do achado e dando sobrevida à letra do irmão, vitimado por um triste acidente de carro.

DJL (2007) não é a obra que compõe o galardão de Luiz Ruffato, mas se soma ao projeto de consolidação na cena literária do escritor mineiro. Sua obra mais comentada e ainda discutida pela crítica é o livro *Eles eram muitos cavalos* (2001), lançado pela editora Boitempo, foi ganhadora do prêmio de melhor romance da Associação Paulista dos Críticos de Arte. A sua coleção de obras inclui cronologicamente *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), *Flores Artificiais* (2014) e a publicação mais recente, *O verão tardio* (2019).

Luiz Ruffato teve sua estreia na literatura em 1998 com a obra *Histórias de remorsos e rancores*, que depois veio a compor *Inferno Provisório* (2016) – grande projeto literário que incluía outras publicações, e demorou vinte anos para a sua conclusão. A principal temática da série foi a classe operária, incluindo também nos seus itinerários de escrita a classe média baixa. Em 2016, foi agraciado na Alemanha com o Prêmio Internacional Hermann Hesse.

Nascido em Cataguases, cidade de Minas Gerais, o escritor é lido em muitos países, foi organizador de diversas coletâneas e participou de algumas antologias. A aparição

mais comentada de Ruffato ocorreu na Feira Literária de Frankfurt, em 2013. Como escritor convidado e responsável pela abertura do evento, o mineiro quebrou o decoro⁵ e fez críticas entendidas como desproporcionais para a ocasião⁶. Tal provocação levantou questões sobre a imagem do escritor nacional e reverberam até hoje quando seu nome e suas produções são levantadas.

ARS (2015) é a quarta, das seis obras já publicadas, do escritor paulista Julián Fuks. Dentre as suas publicações, cabe ressaltar *Procura do Romance* (2012), obra finalista dos prêmios do Jabuti, Portugal Telecom e do Prêmio São Paulo de Literatura, e *A ocupação* (2019), outra obra de musculatura e que fez parte de um projeto no qual Mia Couto foi seu mentor. A sua última produção *Lembremos do futuro: Crônicas do tempo da morte do tempo* lançada recentemente, em formato de crônicas, traz uma reflexão profunda e amarga sobre a pandemia e seu rebatimento mais imediato, que foi a solidão.

Por sua vez, Fuks estreou na literatura em 2004, é formado em jornalismo e possui doutorado pela USP em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, com o título de defesa *História Abstrata do Romance* (2016). Suas criações já foram publicadas em diversos países, além de lhe terem rendido premiações famosas, como o Prêmio José Saramago, em 2017. As narrativas de Fuks potencializam a abertura para a investigação da memória e do tom confessional, íntimo, desdobrando em camadas o personagem que diz “eu”. Recentemente o escritor tem oferecido cursos de formação através de empresas literárias, abrindo os caminhos teóricos por meio da discussão sobre autoficção.

Para iniciar nosso percurso investigativo, o Capítulo I aborda a história e a evolução do termo autoficção, seu legado produtivo e as diversas apropriações dentro do campo literário. Além disso, o capítulo explora a relação entre a autoficção e o mito de Narciso, sugerindo que a escrita autoficcional pode ser interpretada como uma forma de narcisismo literário, em que o autor se contempla através do texto. Contudo, ao contrário do mito, no qual Narciso se perde em sua própria imagem, a autoficção permite ao autor projetar-se para além de si mesmo, criando um diálogo com o leitor sobre questões de identidade e subjetividade. Essa projeção não se limita à autorreferência, mas abre espaço para a

5 Em entrevista concedida ao Estado de S. Paulo em 14 de junho de 2014, Ruffato comenta a polêmica: “Meu discurso foi o de alguém que acredita no papel que o intelectual deve exercer no âmbito da sociedade (...)” (BRASIL, 2014, p. C4).

6 Alguns artigos que foram construídos pela mídia: CONSTANTINO, Rodrigo (2013). O discurso de Ruffato em Frankfurt. *Veja.com*, São Paulo, p. 1-2, 9 out. Disponível em <http://goo.gl/0b3Kl8>. Acesso em: 12 out. 2022; FREY, Luisa (2013). Feira do Livro de Frankfurt mudou a imagem do Brasil no exterior, dizem organizadores. *Cultura. DW*, p. 1-3, 12 out. Disponível em: <http://goo.gl/l233pU>. Acesso em: 22 out. 2013.

reflexão sobre o outro e sobre como a escrita pode ser um ato de descoberta e reinvenção do eu.

No Capítulo II, a autoficção é analisada como uma forma de escrita que explora a memória, a identidade e as relações familiares, utilizando a fotografia e as cartas como elementos centrais para a construção narrativa. Esses objetos, ao mesmo tempo que servem como vestígios materiais do passado, também revelam lacunas e ambiguidades, reforçando a ideia de que a memória é sempre parcial e subjetiva. A fotografia, por exemplo, captura um instante, mas não consegue transmitir a totalidade da experiência, enquanto as cartas, apesar de seu caráter íntimo e pessoal, são sempre mediadas pela subjetividade de quem as escreve e de quem as lê. Esses elementos tornam-se metáforas para a própria escrita autoficcional, que busca reconstruir o passado, mas reconhece a impossibilidade de fazê-lo de forma completa ou objetiva.

O Capítulo III aprofunda a análise das obras de Fuks e Ruffato, centrando-se na temática familiar, marcada por traumas e ausências, com a figura do irmão emergindo como eixo narrativo central. A escrita fragmentada do narrador, em sua tentativa de reconstruir a figura do irmão, espelha a natureza incompleta e lacunar da memória, reforçando a dificuldade de acessar plenamente a experiência do outro. Essa estratégia narrativa não apenas evidencia a subjetividade inerente à seleção e organização dos fragmentos, mas também destaca a complexidade das relações familiares, onde o passado é constantemente reconfigurado por meio da escrita.

Por fim, o Capítulo IV aborda a subjetividade como elemento central na construção narrativa, explorando como a identidade e a memória são moldadas pela escrita e pela leitura. A análise parte da ideia de que a subjetividade não é um núcleo fixo, mas um campo dinâmico e fluido, construído por meio de relações e mediações. A ambiguidade comunicativa é outro eixo central do capítulo, destacando como a narrativa se constrói a partir de diálogos interrompidos e silêncios. A relação entre autor e leitor é vista como uma troca transformadora, na qual o leitor assume um papel ativo na construção de significados. A metaficção, ao expor o processo de criação, desafia a ilusão de realidade e convida o leitor a participar da construção do texto. Como parte do capítulo, foi fundamental realizar uma pequena análise das entrevistas concedidas pelos autores das obras, promovendo um encontro entre a pesquisa realizada e o pensamento artístico dos escritores.

CAPÍTULO I

1.1 A mobilidade de um conceito em um campo movente

O termo autoficção surgiu na França há mais de 40 anos e desde então tem se expandido para além de sua concepção original, tornando-se um instrumento de análise comparativa com outros gêneros literários. Essa crescente vocação pervasiva da autoficção proporciona uma abertura teórica para além da polarização entre romance e autobiografia, permitindo sua utilização como lastro para investigações no campo da Literatura Comparada e da crítica literária. No momento em que a autoficção já se sedimentou como conceito recorrente no campo analítico e crítico literário, o qual se vincula a presente tese, interessa diretamente realizar reflexões sobre a “autoficção”, produto importado, e que tem ganhado trajetos escritos e estéticos na literatura contemporânea brasileira.

A pergunta realizada por Jovita Maria Gerheim Noronha⁷, na importante compilação que faz sobre textos e ensaios críticos que versam sobre a autoficção na França, ainda permanece em aberto: *autoficção seria nome de que?* O termo, “ao fugir de controle de seu criador”, como aciona Gasparini (2004), apesar de nomeado no ensejo da casa vazia de Philippe Lejeune, não se declina em função de quadros de formulações redutoras dentro da crítica genética. O lugar pelo qual transita a autoficção, como bem questiona Jovita, é um nome interrogativo, sem o assombro, na confluência que hoje toma, de um *mot valise*, consagrada pelos usos e convertida, por vezes, ao vale-tudo. Por isso, interessa ainda não recorrer ao campo de definição, pois este é inviável ao propor a sustentação de um campo movente, muito mais do que simplesmente a noção de termo, já que à mercê dos usos que se possa fazer dele, seus itinerários situam-se no *passe portout*. Sua importação, em caráter nacional, é de instalação na dinâmica proteiforme de criação, em que se resgatam e se esbarram aspectos originalmente retratados na origem dos seus campos de interpretação: identidade onomástica, pacto oximórico, pacto ambíguo, recepção problemática, memória fragmentada, mescla dos tempos, inversão cronológica. O neologismo, cunhado por Serge Doubrovsky⁸, já estava sendo pensado criticamente pelo autor em

7 Trata-se da obra “Ensaio sobre autoficção”, publicada pela Editora UFMG no ano de 2014. Nela são apresentadas reflexões de nomes teóricos importantes como: Philippe Lejeune (inclusive Jovita é a tradutora do autor no Brasil), Vincent Colonna, Jackes Lecarme, Phillipe Vilain e o próprio Serge Doubrovsky.

8 Nascido em 22 de maio de 1928 em Paris em uma família judia, Julien-Serge Doubrovsky foi escritor, crítico literário (especialista em *Corneille*) e professor de literatura francesa. Atuou como professor honorário na New York University e, aposentado, regressou a Paris. Dentro da sua fortuna crítica, destacam-se as obras: *Corneille et la dialectique du héros*, 1963; *Pourquoi le nouvelle critique*, 1996; *La Place de la Madeleine: écriture et fantasme chez Proust*, 1974; *Parcours critique*, 1980; *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, 1988; *Parcours critique II*, 2006. E suas obras literárias: *Corneille et la dialectique du héros*,

obras anteriores, como é o caso de *Le Monstre*, conjunto de textos sobre crítica genética. Trata-se de um texto entre o romance e a autobiografia, no qual o autor é o mesmo que o narrador e o protagonista. Esse surgimento está inserido no contexto de rompimento com o pacto autobiográfico⁹, que exige a credulidade do leitor em relação aos fatos narrados; a autoficção, ao contrário, sinaliza a desconfiança do leitor em relação ao texto: fato ou invenção? Nessa esfera contextual, Philippe Gasparini (2004) traz a importante reflexão sobre a "autofiction" e o desmembramento das práticas estruturalistas por ela promovido ou incitado, bem como dos dogmas – texto como objeto autônomo, a primazia da forma sobre o conteúdo, operação pela estrutura linguística – que restringiam a interpretação ao texto. Uma das faces é a abertura para a terceira via: o leitor, que se deu a partir de teorias como a da recepção, a linguística pragmática, o estudo da intertextualidade e do paratexto, os ensaios de Wolfgang Iser e Umberto Eco sobre o ato da leitura e as potencialidades de interpretação ancoradas a partir da perspectiva do leitor. O outro lado desse contexto deve-se ao trabalho de Lejeune sobre autobiografia (*L'autobiographie en France*, 1971; *Le pacte autobiographique*, 1975), que embora criticado pelos agenciamentos dados ao lugar do autor na obra, foram necessários naquele movimento de conquista teórica e cujos desdobramentos chegam até ao neologismo aqui mobilizado.

Cabe lembrar, nesse itinerário, a situação histórica onde foi cunhada a expressão “auto-ficcional” e os elementos teórico-analíticos que o cercavam. O teórico francês Philippe Lejeune, na década de 70, ao mobilizar o seu entendimento sobre autobiografia, trouxe o argumento de que existe um pacto de leitura, envolvendo autor e leitor, o que significa de imediato um contrato de princípios de verdade e de identidade entre Autor, Narrador e Personagem – protagonista (LEJEUNE, 2014, p.14).

Com Lejeune, além da revitalização da discussão dos efeitos do eu no território da escrita literária, houve o surgimento de conflitos que antes eram apenas latentes. A descrição da autobiografia foi construída a partir da observação e de certas tendências comuns em escritos com a característica subjetiva, e de modo mais pragmático do que o modelo rousseauista: história de vida de um indivíduo com tema central, retrospectiva em

1963; *Pourquoi le nouvelle critique*, 1996; *La Place de la Madeleine: écriture et fantasme chez Proust*, 1974; *Parcours critique*, 1980; *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, 1988; *Parcours critique II*, 2006 *Laissé pour conte*, *Prix de l'Écrit intime* 1999; *Un homme de passage*, 2011; *La vie l'instante*, 2011. Faleceu em 2017 aos 88 anos na cidade de Paris.

⁹ Discussão empreendida por Philippe Lejeune no texto “O pacto autobiográfico”, publicado originalmente na revista *Poétique* e depois, em 1975, pela revista *Seuil*.

prosa, identidade entre narrador e autor (pessoa real) e entre narrador e personagem. Na esteira dos seus estudos preliminares, Lejeune acentua:

Denominamos de ‘autobiografia’ a narrativa retrospectiva em prosa que alguém faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua história individual, em particular a história de sua personalidade (LEJEUNE 2014, p.71).

Sobre a investigação construída por Lejeune, a forma reiterada de um pacto com o leitor, o chamado “pacto autobiográfico”, é a linha guia que faz a autobiografia caminhar através da literatura. É um contrato de leitura, uma afirmação, no texto, da coincidência identitária entre autor-narrador-protagonista. Desse modo, a identidade pode ser estabelecida ou vinculada implicitamente (paratexto) ou explicitamente (narrador-personagem se assumindo dentro da própria narrativa), coincidindo assim com o nome do autor impresso na capa do livro. O pacto é, portanto, uma convenção de leitura fixada a partir da identidade onomástica e do compromisso com a verdade e com a veracidade dos fatos narrados.

A autobiografia passou a ser percebida a partir de uma expectativa de veracidade, estimulada pelo pacto com o leitor, cujo desejo autoral é o de manter-se o mais fiel possível ao relato retrospectivo de sua vida, mesmo ciente da impossibilidade plena de sua execução no tecido textual. Para se assegurar na discussão de autenticidade do relato de vida do sujeito que escreve uma verdade sobre si, Lejeune promulga a ideia de contrato-pacto, cabendo ao leitor aceitar o convite. No momento em que o texto é sugerido como autobiográfico, seria possível, assim, construir um elo entre referência interna e externa, motivando o autor a escrever o “eu”, na expectativa de que o leitor se engaje em tal motivação.

Com a afirmação de que havia um pacto prévio, Lejeune buscava alinhar as esferas de tensão que, de um lado, abrigam a noção de autobiografia e seu pretense estatuto de verdade, e, de outro, o romance, com sua versatilidade em operar e desvencilhar-se de fatos tidos como verídicos. O estudioso abre dessa maneira a profusa discussão ao incluir a autobiografia dentro do terreno romanesco, querendo, com isso, ainda preservá-la da sinuosidade que a liberdade interpretativa pudesse oferecer, além obviamente de pretender marcar lugar para que o “pacto autobiográfico” figurasse a manifestação textual da verdade do indivíduo.

Para tornar suas ideias mais compreensíveis, Lejeune elaborou uma tabela que relacionava a proposta contratual de um livro com a correspondência de identidade entre os nomes do autor e do narrador-protagonista. Dessa forma, ele pôde identificar, a partir

das combinações possíveis dessas duas variáveis, quais obras se enquadrariam como romances e quais como autobiografias. Sua análise restringiu-se aos textos autodiegéticos, ou seja, aqueles em que o narrador, em primeira pessoa, conta uma história em que ele próprio é o personagem principal.

Nome do personagem → Pacto ↓	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	Romance	Romance	
= 0	Romance	Indeterminado	Autobiografia
Autobiográfico		Autobiografia	Autobiografia

Figura 01: LEJEUNE, *O pacto autobiográfico*, 2014, p. 28.

Conforme indicado nas linhas e colunas marcadas como “igual a zero”, Lejeune incluiu em sua equação a possibilidade de ausência ou neutralidade na definição do tipo de pacto e na relação entre o nome do autor e o do narrador-protagonista, resultando em nove possibilidades. No entanto, ele deixou em branco as células no canto inferior esquerdo e no canto superior direito da tabela, considerando que textos que combinassem as variáveis dessas células seriam improváveis – talvez até impossíveis – de existir, já que exigem a conciliação de termos que, em tese, se excluem mutuamente: a coexistência da identidade de nome e do pacto romanesco, assim como da diferença de nome e do pacto autobiográfico.

Doubrovsky, por sua vez, utiliza essa consideração como um ponto de partida e sugere que *Fils* poderia preencher a célula vazia no canto superior direito da tabela de Lejeune. A estratégia retrospectiva de Doubrovsky é relativamente simples: com *Fils*, ele apresenta um texto que, supostamente, se alinha ao pacto romanesco, mas que apresenta a homonímia entre autor, narrador e protagonista (o livro é narrado e protagonizado pelo personagem Julien Serge Doubrovsky).

É curioso observar, dentro da progressão das análises críticas sobre a autobiografia, o fundamento autoficcional sendo incorporado como tributário e também como algo original. Um fato pouco mencionado, e biográfico, é que o até então desconhecido Serge Doubrovsky enviou uma carta a Philippe Lejeune para explicar suas considerações sobre

o pacto autobiográfico, revelando ali suas questões interpretativas e chaves de leitura. A carta é datada de 1977 e o próprio Lejeune a tornou pública em *Moi aussi* (1986), espaço que usa para revisitar seu conceito e a origem das suas ideias do *Le pacte autobiographique*. O fragmento da carta levado ao livro expõe as seguintes considerações:

Lembro-me que, ao ler há algum tempo em *Poétique* seu estudo, marquei o trecho (que acabo de reencontrar): “O herói de um romance declarado como tal pode ter o mesmo nome que o autor? Nada o impediria, mas na prática não encontramos nenhum exemplo”. Naquela época, eu estava escrevendo meu livro e isso me influenciou, chamou profundamente minha atenção. Mesmo agora, continuo tendo dúvidas sobre o caráter teórico do meu trabalho. Não sou eu quem deve decidir isso, mas tentei preencher aquela “lacuna” que sua análise deixava em aberto, e foi como um impulso que de repente me fez relacionar seu texto crítico com o que eu estava escrevendo, se não às cegas, pelo menos em uma semiobscuridade (...) (Lejeune, 1994, p. 178).¹⁰

Doubrovsky tenta deslindar em *Fils*¹¹, obra que se reverencia como marco de abstração do neologismo, a complexa relação entre o trato com a realidade e a literatura, cujo termo “autoficção” vem preencher a casa vazia, a qual Lejeune considerava inexistente, a saber:

O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor? Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum exemplo me vem à mente, e quando isso acontece o leitor tem a impressão de que há um erro (...). Vê-se (...) que se a contradição interna fosse voluntariamente escolhida pelo autor, ela jamais resultaria num texto que se leria como uma autobiografia, nem tampouco como um romance, mas num jogo pirandelliano de ambiguidade. Esse jogo, que eu saiba, nunca é jogado de verdade (LEJEUNE, 2014, p.37-38).

É Lejeune quem lança a chave interpretativa e desafiadora, acolhida por Doubrovsky, pois alimenta o lugar de contato entre gêneros. Este não acredita na maneira de escrita autobiográfica postulada por Lejeune. No novo termo, o que se postula é a mescla do romance, discurso ficcional, com a autobiografia, discurso referencial.

10 Na versão lida: *Recuerdo que, al leer hace tiempo en Poétique su estudio, marqué el pasaje (que acabo de volver a encontrar): “¿El héroe de una novela declarada como tal puede tener el mismo nombre que el autor? Nada lo impediría, pero en la práctica no nos encontramos con ningún ejemplo”. En aquella época estaba escribiendo mi libro y aquello me influyó, me llamó profundamente la atención. Incluso ahora, sigo teniendo mis dudas sobre el carácter teórico de mi trabajo. No soy yo quien deba decidirlo, pero intenté llenar aquella “casilla” que su análisis dejaba vacía, y fue como un impulso que de repente me hizo relacionar su texto crítico con lo que estaba escribiendo, si no a ciegas, al menos en una semioscuridad...*

11 O termo autoficção foi introduzido em 1977 pelo escritor e ensaísta francês Julien Serge Doubrovsky no paratexto de seu romance *Fils*. O título, devido à polissemia da língua francesa, pode ser entendido tanto como “filho” quanto como “fios”. A obra, voltada especialmente para a mãe do autor, reflete suas vivências na psicanálise, buscando transportar para a literatura a experiência do processo psicanalítico. Doubrovsky pretendia reproduzir a dinâmica entre o consciente e o inconsciente, criando o que ele definiu como “uma escrita para o inconsciente”. Além disso, *Fils* também objetivava realizar uma proposta literária teórica que Philippe Lejeune, em 1975, considerara improvável: a coincidência de nome entre autor, narrador e protagonista, como nas autobiografias, mas mantendo o caráter ficcional da obra.

Depois de revisitar sua investida e perceber alguns equívocos relacionados à primeira definição, o teórico apresenta certas reformulações, a exemplo da inclusão da poesia como traço importante da construção autobiográfica, além do cinema e da mídia. Outras reformulações adentraram no terreno da referencialidade.

(...) o autobiógrafo deve executar esse projeto de uma sinceridade impossível, servindo-se de todos os instrumentos habituais da ficção. Ele deve crer que há uma diferença fundamental entre a autobiografia e a ficção, ainda que, na verdade, para dizer a verdade sobre si mesmo, ele empregue todos os procedimentos de seu tempo (LEJEUNE, 2008, p.10).

Mesmo em processo de revisita aos conceitos operados, Lejeune traz para a análise o confronto de poder que sua mobilização teórica suscitava.

Pensava poder falar da autobiografia, gata borralheira da literatura, sem provocar ciúmes no romance, gênero-rei. Pode-se gostar dos dois, e há lugar para todos! Mas o ato de definir a autobiografia, e conseqüentemente de levá-la a sério, de respeitá-la, de valorizá-la, de reconhecer nela um território de escrita, remobiliza instantaneamente aqueles que decidiram acantoná-la fora do campo sagrado da criação, longe das servidões desinteressantes da vida quotidiana, como pagar impostos ou escovar os dentes. Há, na França, tanta hostilidade e irritação em torno da autobiografia “autêntica” que um certo número de escritores acampa, se posso dizer assim, “ilegalmente” em seu território (LEJEUNE, 2007, p. 143-144).

Na terceira edição de *L'autobiographie en France*¹², publicada em 2010, Lejeune acrescenta um prefácio (*avant-propos*) em que se defende, afirmando que, em 1971, seu estudo partia do zero, uma vez que não havia tantos estudos sobre a questão do sujeito como há atualmente. Ele observa: “Assistimos a uma verdadeira explosão da escrita autobiográfica, e o discurso crítico alçou voo: hoje, não partimos mais do zero¹³” (LEJEUNE, 2010, p. 7). Lejeune expressa seu orgulho pelo livro, a ponto de reeditá-lo sem alterar o seu conteúdo original. O que ocorre após 1977, uma vez que começam a surgir tanto textos literários quanto científicos sobre o tema, fomenta ainda mais os estudos. Em 1989, defende-se a primeira tese sobre autoficção, a de Vincent Colonna, e a partir desse momento, as pesquisas se multiplicam no âmbito europeu, com especial incidência, é claro, no âmbito francês. Essa proliferação se deve ao contágio científico, mas sobretudo ao caráter da autoficção como um conceito que se refere a manifestações com uma existência prévia. O próprio Lejeune reconhece, em sua revisão do pacto autobiográfico, como já mencionado, sua cegueira ao não considerar exemplos para preencher sua lacuna.

12 LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. 3ªed. Paris, Armand Colin, [1971], 2010, p. 7.

13 Na versão lida: “On a assisté à une véritable explosion de l'écriture autobiographique, et le discours critique a pris son essor: non, aujourd'hui, on ne part plus de zero” (2010, p. 7).

Lecarme, por exemplo, propõe textos de Barthes, Malraux ou Céline (LECARME, 1984) – e, nos anos 80, proliferam os textos que experimentam, de uma forma ou outra, com os componentes essenciais do contrato autoficcional.

A tensão criada pelas forças envolvidas na determinação de delimitar um conceito é a prova de que a inscrição da autoficção no arquivo da construção artística não a torna isenta do assento que ocupa no lugar de poder político. O lugar de intromissão lançado sobre os escritos de Lejeune é o mesmo que sofre Doubrosky ao determinar a postura analítica: “Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, no crepúsculo de suas vidas e num belo estilo” (DOUBROSKY, 1977, p. 10). De “gênero-rei” a “privilégio”, o que vemos é o campo de disputa em aberto, a assinatura de noções que desejam lutar contra a pecha de “literatura menor”. Resume Thomas Clerc: “Uma vez que a autobiografia é reservada a uma elite, a autoficção será para todo mundo¹⁴” (GENON & GRELL, 2016, p. 280). O lugar da escrita do eu revitaliza um campo de atuação literária, levando a novos percursos de análise que não podem ser ignorados, pois transcende os limites da representação, alarga as produções críticas, coloca em xeque conceitos e distingue elementos dentro do seu próprio corpo de análise. A ambiguidade característica da autoficção está não apenas em sua condição polimórfica, mas em sua dinâmica de embaralhar os limites também teóricos. A crítica comparativa parece corresponder bem a essa guinada subjetiva, que está em atuação na performance discursiva, não se limitando a um gênero.

O jogo autoficcional percorre a teorização dos especialistas, a produção de autores, mas, sobretudo, a recepção das obras pelos leitores. Desde a discussão da *morte do autor* teorizada por Barthes (1967), em que a figura tradicional do autor empírico foi questionada, dando lugar ao nascimento do leitor, descolou-se a chave de leitura presa a referências biográficas em favor de uma desestabilização referencial, cujo leitor se mantém em uma situação de insuficiência interpretativa diante da experimentação estética colocada à vista.

(...) a desestabilização do referencial produz a invenção e a estetização do texto, não mais subordinado à prova de veracidade. Esta seria a condição necessária a ser percebida pelo leitor. Trata-se da ação deliberadamente ficcional por parte do narrador, gesto de dessubjetivação que o insere no jogo fabular da narrativa. Estar ao mesmo tempo no interior da linguagem e fora dela consiste na operação de mão dupla a ser seguida tanto pelo escritor quanto pelo leitor (SOUZA, 2017, p.113).

14 Na versão lida: “Puisque l’autobiographie est réservée à une élite, l’autofiction sera, elle, pour tout le monde” (2016, p. 280).

A questão aqui posta em análise é mais do que simplesmente a de flagrar o passado dentro das propostas narrativas do testemunho da memória, buscamos entender como a "morte do autor", sinalizada por Barthes nos anos de 1960, não é mais a figura somente do discurso, inaugurada na ocorrência do texto. Nas narrativas contemporâneas ao invés de desaparecer de seu texto, na sustentação da linguagem, o autor se converteu num eu autoral que assinala o passado como experiência pessoal. Dentro do discurso subjetivo, recuperar o passado é encontrar conceitos e estratégias em vários campos de análise, dentre eles, destaca-se a inerente ligação da autobiografia com a autoficção. Pensar com a imaginação e converter autor-narrador em autor-narrador-personagem é o que fez a autoficção, como sugere Doubrovsky na contracapa do seu livro teste, *Fils*, onde o neologismo é apresentado pela primeira vez ao leitor:

Autobiografia? Não, é um privilégio reservado às pessoas importantes do mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se quiser, autoficção, por haver confiado à linguagem de uma aventura a uma aventura da linguagem, além da sabedoria e além da sintaxe do romance, tradicional ou novo (DOUBROVSKI, 1977, contracapa).

É justamente nesse terreno da referencialidade que a autoficção surge como dispositivo que coloca o texto literário em primeiro plano, baralhando os limites entre “eu real” e “uma vida imaginária”. Na autoficção, existe um “dar de ombros para a realidade”, a meio caminho entre a ficção e a autobiografia, assumindo-se ficcional, na medida em que amplia o espaço autobiográfico, como bem situa Eneida Maria de Souza no artigo “Autoficção e sobrevivência” (2017), onde, ao teorizar sobre o tema, a ensaísta amplia sua visão sobre o termo, afirmando tratar-se de um jogo no qual “a escrita pretende organizar a referida desarticulação entre ficção e vida” (SOUZA, 2017, p. 109-110).

A autoficção vincula-se, nesse aspecto, aos procedimentos da escrita de si, aos contornos biográficos e às narrativas que dão conta do resgate e testemunho a partir da memória. Afirmar isso não implica necessariamente definir o termo nem mesmo fixá-lo como gênero emergente de nosso tempo de escrita. A autoficção possui características e condições determinadas dentro da prática da ficção, e, no entanto, sua dinâmica transcende as intenções de alguns gêneros motivados pela primeira pessoa. Em princípio, duas afirmações não estruturais são possíveis a respeito do termo: ele só poderia ser gerado no contexto social como o nosso, em que a “morte do autor” como atestada por Barthes não esvazia a reconfiguração *mass media* de indivíduos exibicionistas e narcisistas da nossa contemporaneidade, e a autoficção põe em dúvida o relato, se o que se conta é verdade

ou mentira ou se é a realidade transformada pela visão do autor, como argumenta Leyla Perrone-Moisés (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 206).

A teoria *doubvroskyana* foi anexada, assim, como parâmetro para delimitação de um campo teórico que cria um arquivo de fixação, resultante de uma leitura da autobiografia de Lejeune e seu pacto autobiográfico. Menciona Phillipe Gasparini: “Toda definição de autoficção passa por uma crítica da autobiografia” (GASPARINI, 2011, p.11)¹⁵. Essa expansão comparativa, capaz de operar a partir de outro peso teórico, não almeja surgir como substituto, mas expandir as análises críticas. Na mirada comparativa, esse arquivo passa a ser pensado como deslocado e com itinerários próprios. Discutir a autoficção pressupõe também questionar os efeitos estéticos de ficcionalização das memórias, assim como a identidade absoluta dentro do espaço biográfico, cuja identidade assumidamente reconhecível é impossível, como mencionado. Vilain (2007), ao refletir sobre a diferença entre autobiografia e autoficção acentua esse debate:

Em toda escrita autobiográfica, há uma ficcionalização involuntária, porque nossa memória é falível, porque, ao escrever, nós entramos no jogo de palavras e, às vezes, inebriado, a literatura supera a vida, e nós escolhemos o estilo em detrimento dos fatos e eventos. Uma descrição fiel do vivido parece-me impossível (VILAIN, 2007, p.8).

Assumindo o paradoxo como condição, a escrita autoficcional não apaga um princípio de escrita da verdade, da ordem dos acontecimentos e dos fatos tidos como reais, pois, como afirma Eneida Maria de Souza, “(...) não se deve esquecer que a escrita autoficcional guarda, paradoxalmente, uma face voltada para a ficção e outra para o testemunho de experiências que se nutrem do jogo enganoso e fiel daquele que escreve” (SOUZA, 2017, p.7). Essa oscilação inerente aos domínios da autoficção abre para a escrita do eu o incrível fenômeno de liberdade da escrita, da ficção criadora, capazes de expor fissuras que habilitam outras marcas estéticas, a exemplo das memórias familiares. Esta é a aposta que orienta nossa investigação.

O percurso teórico do termo aqui assinalado aponta para o fato de que, apesar de seus usos possíveis e das diferentes organizações de leituras teóricas e argumentos que o tornam parte da agência de nomenclatura comum dentro dos estudos literários, sua impostura é tão potente que se traduz em incapturável por quadros de análises. Ou, como sugere Mounir Laoyen (1999), autoficção é um termo de “recepção problemática”.

¹⁵ Na versão original: “Toute définition de l’autofiction passe par une critique de l’autobiographie”, presente no artigo “Autofiction vs autobiographie”. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/1009126a>. Acesso em: 15 de abr. de 2022.

Diante de um conceito de incursões frequentes, mas sempre sob a suspeita de que qualquer definição é errônea pela natureza que exala desde o contexto do seu surgimento, a autoficção exhibe sua sobrevivência sem uma precisa definição. É neste contrato periférico que ela atinge adeptos e vai contornando a sua concepção enquanto possível gênero pós-moderno. Para chamá-la de gênero, apesar do esforço para separar o seu corpo autobiográfico¹⁶, ainda seria necessário despender energia, quer dizer, atenção para a compreensão e delimitação da sua estrutura interna e externa – o que aponta a complexidade e carência de um debate teórico mais aprofundado sobre o tema. O procedimento pelo qual se nomeia autoficção coloca o sujeito, portanto, entre o relato de si e a transformação fabular em relato ficcional, ou “romance do eu”, como denomina Philippe Forest. Nele se ancoram os princípios de não-identidade e de inventividade – o que não significa necessariamente mentir.

Como bem compara Eneida M. de Souza (2017),

(...) ao se pensar na definição de alguns escritores e teóricos da autoficção e da ficção, como Serge Doubrovsky e Jacques Rancière, ficcionalizar não se restringe à criação de mentiras ou distorções do real, mas em formalizar, em ficcionalizar a narrativa de sua própria vida. O gesto narrativo, a organização dos acontecimentos pela ação enunciativa, concorrem para a definição mais ampla do ficcional, uma vez que toda escrita exige a prerrogativa da *mise-en scène* textual (SOUZA, 2017, p. 112).

O quadro de análise sobre autoficção desdobra-se em multifacetados empreendimentos, sublinhando a essência híbrida e de recriação, como já mencionado. Se sobre o termo recaem elementos de vacilação, nos quais forças heterogêneas atuam no espaço literário, é preciso compreender a capacidade de afetação que ele possui nos mais diferentes locais em que possa ser flagrado. E aqui entra a abertura da análise comparativa para se pensar a autoficção em seu aspecto universal. É preciso, inclusive, repensar o aspecto de afetação, pois ele implica a relação direta com a teoria francesa. Permeiar essa região discursiva é elaborar reflexões sobre desdobramentos e capturas, bem como sobre arquivos teóricos postos à mesa de trabalho do pesquisador.

A literatura comparada, enquanto marca d'água de uma literatura mundial, em que se discute a mundialização das culturas e as formas diversas de escrita, põe em questão a investigação de um marco teórico e traz à tona as pretensas necessidades de

16 Apesar de não haver consenso sobre ser ou não um gênero ou de ser um subgênero da autobiografia, o fato é que as características da autoficção podem ser assinaladas na mescla de grandes gêneros, afastando obviamente a sua diminuição, mas assinalando, como afirma Todorov (1981, p.48): “um novo gênero é sempre a transposição de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação”.

enquadramento e de leitura em linha, unindo, em um mesmo arcabouço investigativo, elementos de semelhança capazes de empreender soluções palatáveis, subordinadas e com aspectos de análise tributária. É por isso que, ao se discutir a incorporação de teorias, leva-se hoje em consideração as forças em jogo dentro da produção literária. Reinaldo Marques ressalta que “ao se pensar arquivo teórico da literatura comparada, a sobrevida e releitura de determinados conceitos, cabe ter em conta essa dimensão política do arquivo e as relações de força que, fora dele, sobre ele se dobram, capturando-o” (MARQUES, 2022, p.90).

Os contextos diversos nos quais se podem traduzir obras como autoficcionais resultam das análises desses arquivos teóricos. E, como ainda menciona Marques, “(...) ao me referir ao arquivo teórico da literatura comparada, estou pensando numa região discursiva desse arquivo literário destinada à elaboração e fixação de conceitos e teorias comparatistas (Idem, p.100)”. A impossibilidade de se criar uma teoria universal é o ponto chave, pois gera o desafio da pesquisa. Ao abrir mão da abrangência, sem deixar de ter um horizonte múltiplo, alinha-se com a complexidade dos objetos culturais.

Cabe lembrar aqui que a expansão do arquivo teórico da literatura comparada se realiza na extensão, especialmente, na medida em que a disciplina se desloca para outros espaços e continentes. Em sua itinerância, seu objeto é incorporado e assimilado em relação com outros objetos literários, textuais, processado de acordo com novos saberes e solos epistêmicos, interconectados com tradições orais e performances populares (Ibidem, p. 58).

O contato com a literatura comparada possibilita essa tessitura entre a análise teórica e a metodologia empreendida para os estudos das obras. Os aspectos estéticos na literatura configuram-se como campo de exercício literário, revestido de operações e significações. A compreensão e o questionamento dos limites dos experimentalismos dos autores atuais fazem mover a consciência literária através da investigação de estratégias que pluralizam e imbricam real e ficcional, que aprofundam e relativizam o valor testemunhal e que, por fim, colocam em diálogo as mais diferentes fontes de produções textuais em uma grande teia intertextual.

Quando um conceito, uma ideia, teoria, traduções, conjunto de saberes tocam em solo nacional, percebe-se que o estudo local vai ganhando musculatura, o que é o caso da autoficção: tradução garantida por aqui e colocada no *Houaiss* em 2013. Pululam em diferentes universidades o gasto de energia teórica que tenta dar conta de estudos sobre os multifacetados domínios do termo, com destaque para a UFF – Universidade Federal

Fluminense¹⁷, onde pesquisadores têm se dedicado com maior cuidado às análises e diálogos. Depois do surgimento do neologismo, temos aqui hoje muitos exemplos e diferentes indagações sobre seu conceito e as ramificações. Sabemos, por exemplo, que importa menos o conceito, em termos de definição, e mais a penetração que ele dá por ter essa vocação indecível, que redobra a atenção para o trânsito dentro e fora do livro, que chama o autor dessubjetivado, andarilho, para soltar suas migalhas biográficas, e que, inclusive, torna o escritor um aventureiro teórico. É nesse fluxo plural, proteiforme, híbrido, indecível, embaralhador de limites, sem vocação para definições redutoras, autorreflexivo, que a disciplina Literatura Comparada inaugura o olhar para estudos teóricos e para o modo como deles se apropria na pesquisa estética. E o modo aqui diz mais a respeito do percurso que sobre a linha de chegada. Tanto os estudos comparatistas quanto os estudos culturais – e, mais especificamente, a crítica cultural – já não se configuram como campos disciplinares fixos e delimitados. A metodologia da Literatura Comparada, por sua vez, demanda uma abordagem que dialogue diretamente com o objeto de estudo, semelhante a redes abertas de conexão, onde o fluxo teórico não se restringe por imposições delimitadoras ou perspectivas unilaterais. Nesse sentido, a circulação das teorias, o intercâmbio de conceitos de diferentes disciplinas e a flexibilidade textual desafiam a ideia de um modo epistemológico fixo, onde nem o modo de existir teórico assegura o objeto, nem o objeto, ao se articular “de dentro”, legitima qualquer teoria pré-estabelecida. É no diálogo do indecifrável, do indecível, que a Literatura Comparada enseja o objeto, como quem olha para o horizonte dos possíveis.

Estudar literatura brasileira é estudar Literatura Comparada – consagrou Antonio Candido (2004). Mas é preciso também dizer que

Em virtude da operação crescente da transdisciplinaridade, tornou-se inoperante a oposição ou separação entre as disciplinas, da mesma forma que se redefiniam os objetos de estudo em literatura comparada e estudos culturais. Nada mais coerente seria reforçar, hoje, não só um clima de pós-disciplina como de pós-teoria, por entender que é por demais evidente a ausência de teorias impostas às análises textuais ou de outra ordem, além da atitude comum a muitos críticos, a de se manterem fiéis à leitura empírica e à paráfrase literária (SOUZA, 2012, p.5).

17 Dentro do quadro de docentes que estudam diretamente o conceito e possuem publicações significativas que auxiliam na fundamentação e novas produções de sentido: Eurídice Figueiredo, Anna Faedrich Martins Lopez e Diana Klinger.

A abertura generalizadora não se furta de provocar as instâncias explicativas, pois a força do procedimento comparatista estará sempre na produção de sentidos, impostas pelos variados contatos. Como afirma José Luís Jobim:

Para mim, “comparáveis” (sempre no plural) não são apenas orientações, como quer o historiador Marcel Detienne (2009), mas uma estrutura em que estão presentes pelo menos dois objetos diversos, e uma teoria ou uma ideia que os relacione entre si. Como consequência, é precisamente a produção de sentidos que se vai fazer (entre outras coisas) sobre afinidades, analogias, semelhanças ou sobre diferenças, contrastes, dessemelhanças, em ao menos dois objetos, que vai fundamentar os julgamentos comparatistas (JOBIM, 2020, p.35).

O lugar de um conceito dentro da Literatura Comparada é esse lugar móvel, de itinerários diversos, do diálogo com o contato, com a presença e ausência, pelo espaço e tempo, pelas diferenças e semelhanças. Os estudos comparatistas não se sujeitam ao marcador teórico, nem aos marcadores de origens geográficas, conceituais ou mesmo históricas e culturais. E é nesse sentido que o aspecto transdisciplinar se acentua tanto na teoria quanto no conceito aqui mobilizado.

A coisa talvez possa ser colocada nos seguintes termos: assim como a transdisciplinaridade diz respeito não apenas ao que está entre as disciplinas, mas ao que está simultaneamente *entre*, *através* e *além* delas, a autoficção também não se situa apenas *entre* o romance e a autobiografia, mas *entre* ambos, *através* de ambos e *além* de ambos — tudo ao mesmo tempo. É, pois, essa simultaneidade do *entre*, do *através* e do *além* o que confere à autoficção o seu efeito de suspensão tópica (RIBEIRO, 2021, p.86).

Por isso, pensar a autoficção e aproximar objetos é mover os percursos, às vezes coincidindo os centros, e outras vezes, deixando em diálogos paralelos.

Voltada não só para as investigações inter-literárias, a Literatura Comparada vai privilegiar confrontos que digam mais sobre os procedimentos textuais. É o caso, por exemplo, das comparações da literatura com os escritos históricos, que analisa a presença em ambos de esquemas narrativos semelhantes e semelhantes esquemas de compreensão. Tais estudos levam à identificação de certas qualidades e certas operações de linguagem que caracterizam a produção textual (CARVALHAL, 1991, p.13).

A circulação do conceito é importante para as estratégias adotadas na análise do fenômeno e para obtenção de aproximações e os distanciamentos necessários.

Afinal, a circulação literária e cultural não respeita fronteiras territoriais. Para entender a configuração de sentidos em determinada literatura nacional, é preciso entender as relações desses sentidos com outros, situados em outros lugares e tempos: é necessário entender se, quando, por que e como os sentidos de fora circulam para dentro (e o que acontece quando o fazem), ou os de dentro circulam além do limite extremo do lugar, passando para fora (JOBIM, 2020, p.11).

Ao abrir espaço em um projeto para se discutir a literatura contemporânea, buscamos, em primeira instância, propiciar o trânsito interdiscursivo entre as formas da

literatura nacional que dialogam com teorias e críticas comprometidas em procurar entender o caráter das forças estéticas da contemporaneidade. A literatura nacional, como importante fonte para compreender as produções poéticas, está permeada pelas modificações no campo da arte, movendo tendências, concepções, filosofias e ideias estéticas. É nesse sentido que se pode abrigar, dentro das pesquisas literárias, estudos cuja abrangência não é sinônimo de carência nem mesmo de simulacro.

A ausência de consenso na teoria literária francesa acerca da autoficção certamente afeta na recepção da literatura autoficcional brasileira. No entanto, é preciso abordar esse fenômeno com cautela, evitando a tentação de aplicá-lo irrefletidamente à literatura nacional. No Brasil, há uma perceptível reserva quanto ao uso do neologismo por alguns autores – uma prudência que deve ser valorizada, especialmente em um país periférico e colonizado, cuja trajetória histórica é marcada por episódios, por vezes exagerados e caricaturais, de imitação de modelos culturais estrangeiros. Nesse sentido, a *Belle Époque* brasileira, uma espécie de simulacro da *Belle Époque* francesa, é um exemplo vívido dessas memórias (HIDALGO, 2013, p.221).

No entanto, ao traçar comparações, a interação com o estrangeiro não deve ser estranha; ao contrário, ela deve revelar o potencial desconstrutivo das relações de poder, especialmente quando se trata de uma assinatura teórica exaustivamente debatida. Embora a autoficção seja um fenômeno instável, corre-se o risco de traduzi-la sem subvertê-la. Sua verdadeira força reside em encará-la precisamente no centro das discussões da Literatura Comparada. Nesse campo, como observa Carvalhal, “Estamos, sem dúvida, no território da recepção, onde tudo ressoa nos ouvidos do leitor, e é ali que as associações, enfim, encontram seu sentido.” (CARVALHAL, 1991, p. 21)

Dobrovsky enfatiza que “o objetivo da minha escrita é mais perverso: quero que o leitor se identifique comigo, que a escrita não seja, como queria Rousseau, um meio de absolvição (...), mas sim uma forma de compartilhamento.” (DOUBROVSKY, 2007, p. 54) Esse compartilhamento proposto pelo autor coloca o “eu” no centro da ficção, mas também convoca o outro, pois escrever sobre a construção da subjetividade é, ao mesmo tempo, dar espaço para novas vozes.

No diálogo com os estudos comparatistas, pensar a autoficção nesse momento e nesse contexto significa pensar o efeito rubrica nas obras, inclusive daquele que investiga. E isso significa o salto para dentro e para fora do texto, como deseja a teoria e como postula a comparada. O jogo entrelaçado, não importando pontas, internas ou externas, e sem arremates, consiste em poder mover fios, saberes e entendimentos, postulações e

rupturas, em que profundidade e superfície fazem parte do corpo movente do pesquisador ao se debruçar na tecelagem teórica. E assim, suscitando o pensamento movente:

Para tanto, o comparatista deverá estar apto a realizar um duplo movimento: centrípeto, para dentro do texto, a fim de compreender suas articulações formais, mas sem nele se enclausurar; e centrífugo, para fora do texto, procurando apreender o seu diálogo com a cultura, com a história, mas sem perder de vista seu objeto específico de estudo. Trata-se, a meu ver, de um movimento de mão dupla, concomitante, sem unilateralismo (MARQUES, 2001, p.50).

Cabe, com isso, analisar de que forma as narrativas se inscrevem como gênero autorreferente, pois a transformação do autor em personagem é só um dos passos necessários para a escrita de si ficcionalizada, mas não suficiente. E aqui as obras analisadas na presente tese, *ARS* (2015) de Julián Fuks e *DJL* (2016) de Luiz Ruffato, colocam-se como verdadeiros espaços biográficos, abertos para as investigações dos processos de subjetivação e das memórias pessoais, como gatilhos de condensamento literário e de distensões referenciais. São por esses caminhos que a presente pesquisa revisita e discute aparatos que estão na esfera dos estudos culturais, da atual crítica biográfica, do questionamento da permanência ou ausência do romance, e sobretudo, da incorporação de signos sociais e familiares dentro do texto literário.

A leitura das obras com o multifacetado empreendimento teórico e, simultaneamente, a ênfase nas imagens discursivas trazidas na matéria estética revitalizam os procedimentos de ficcionalização. Unidas pelo semblante da autoficção, as obras estabelecem um vínculo com o lastro teórico, ao qual se relacionam como modo de aproximação, mas igualmente se distanciam quando colocadas lado a lado como referentes do eu. Na comparação, além de considerar o sintagma teórico, torna-se necessário apreendê-las como portas de entrada para a reconstrução das memórias familiares.

1.2 O duplo ficcional e a rubrica fraternal

A análise das obras em questão apresenta um ponto de contato inegável: a presença e ausência do irmão como elemento do enredo. Essa dinâmica dupla, de escrever para assinalar o irmão ao mesmo tempo em que o autor se estabelece como escritor de memórias, é apenas a primeira aproximação crítica para compreender os laços possíveis entre as obras nacionais. Embora sejam consideradas autoficcionais pelos próprios escritores¹⁸, o que nos importa é como o jogo de rubricar os irmãos dialoga com o discurso subjetivo autorreflexivo. A entrada da questão da alteridade na forma de escrever desses autores se torna importante para fundamentarmos a especificidade de nossa investigação. A imagem de cada um dos irmãos molda o duplo de cada um dos autores, que não se expressam diretamente sem a referência a esse Outro. A opção por assinalar o irmão revela a manobra biográfica de expor também a individualidade, que em meio aos traços da fisionomia fraterna inaugura o sujeito escritural desacomodado e desconfortável. A estratégia adotada por ambos escritores de se ver no irmão (ele – eu), na hipótese aqui levantada, é capaz de reformular, pela linguagem, o vazio deixado na árvore genealógica e orientar, com isso, o surgimento do “ele” na força do silêncio, do diálogo interrompido e na arritmia da lembrança, para a formulação de novas interlocuções. Adentramos, portanto, nos processos autoficcionais de formulação de identidades que se afirmam pela alteridade e que revelam profundas camadas do sujeito da escrita e os efeitos na tradução da subjetividade postos em obras literárias.

O que se ganha em termos de percurso investigativo é tentar aproximar esse conjunto de estratégias narrativas ao processo da recepção, e com isso aderir às práticas de escrita contemporâneas nacionais, mas com o olhar voltado para as transfigurações do sujeito que se aproxima das memórias familiares na tentativa de revelar os outros, (re)construindo outras facetas de si mesmo.

Entendemos que as narrativas trabalhadas tratam do retorno e da não identidade absoluta do sujeito; de uma variante da autobiografia e ao mesmo tempo a expulsa do centro; elas falam sobre a ficção, mas não correspondem à esfera de fingir como prática

18 Entrevistas concedidas a jornalistas e comentaristas literários que podem ser consultas em: Disponível em: <<https://www.facebook.com/escritacriativatiagonovaes/videos/entrevista-julian-fuks-a-re-sist%C3%Aancia/1659205501012234>>. Acesso em: dez. 2021.
Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/cada-romance-uma-tentativa-de-reconstruir-historiadiz-ruffato-18960961>>.

de engodo; trata-se de um romance, mas não se prende discursivamente a ele; trata-se do discurso de si, mas a experiência do relato se sobrepõe ao lugar de identidade; o autor se converte num aventureiro teórico; o narrador blefa com o leitor e com a noção de pacto de verdade, espalhando fantasmas ao redor do sujeito que se diz "eu"; a obra em si envolve o autor em sua prática reflexiva de escrita.

Os autores das obras aqui investigadas, Fuks e Ruffato, não abrem mão do uso singular da primeira pessoa; contudo, seu uso implica a abertura para prováveis desdobramentos. A alteridade projetada, capaz de replicar a si na confluência dos fragmentos, encontra sua radical distensão – projeção especular do outro, ou seja, do irmão como lugar de ocupação da memória e do testemunho, como já ventilado. Interessa perceber como as informações consolidam um lugar de trabalho com a linguagem, apesar do peso da imprecisão da memória.

Isto não é uma história.

Isto é história. Isto é história e, no entanto, quase tudo 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. Não se trata aqui de uma preocupação abstrata, embora de abstrações eu tanto me valha: procurei meu irmão no pouco que escrevi até o momento e não o encontrei em parte alguma (FUKS, 2015, p.23).

Tal operação acessa caminhos que mesclam essa matéria dúbia da vida e da obra. Além disso, o jogo especulativo de pôr na cena ficcional o sujeito que escreve o livro sobre seus traumas amplia as imagens dialéticas: escrever a própria escrita. Em Ruffato, a incorporação das cartas do irmão, com poucas correções, quase que nos afirma resgatar esse passo e seu legado. Em Fuks, o narrador potencializa em fragmentos a sua desconfiança da própria memória, reinventando um passado para seu irmão.

Em *DJL*, a interlocução familiar é reunida através de um livro, que só pôde ser constituído após morte da mãe, por meio da descoberta desses registros postais dentro do seu espaço íntimo. Esse lugar de correspondência evidencia que o diálogo era para e pelo coletivo, na troca de informações que estabeleciam vínculos intrafamiliares. Mas nem sempre as cartas se destinam aos pais, vez ou outra, evocavam diretamente apenas a figura materna. A mãe é a principal correspondente, e quem certamente responde às epístolas do filho recém-mudado para Diadema, estado de São Paulo, embora não tenhamos na narrativa as devolutivas da mãe.

Ruffato utiliza em sua prosa a escrita do irmão, o modo como ele transpunha no papel as vicissitudes da vida longe do lar. As cartas do irmão desnudam a ligação com a família e sugerem um retorno ao passado que se cristaliza em notificações, cotidianidades

e interrupções; ao mesmo tempo, a casa narrativa cede lugar à reflexão sobre o espaço que o irmão José Célio ocupa na vida dos pais. Nesse sentido, ao enfatizarmos o título "De mim já nem se lembra", percebemos que ele sinaliza um direcionamento não apenas ao irmão, cinquenta cartas reunidas num maço – “as cartas reproduzo-as integralmente” (RUFFATO, 2016, p.22), mas também certo incômodo, aprofundando a hipótese de que o título desloca do rosto a máscara, deixando-a à meia face: “Mas, mais comezinho, julgo que empurrava-me o orgulho provocado pelo ciúme” (Idem, p.21). E na sequência de sua abertura para as cartas, o narrador amplia seu sentimento traduzido no título: “Minha mãe cuidou para que a memória do filho mais velho não se desvanecesse e, neste labor, que implicava renúncia e reprovação, distraiu-se de mim, da minha irmã” (Ibidem, p.21-22). Os atos de lembrar-se e distrair-se se entrelaçam na reconstrução, espalhando o “fictício da identidade” pelo baralho das cartas datadas, endereçadas e supostamente verídicas, de modo que o escritor passa a ser muito mais do que mero organizador ou editor.

O narrador de *ARS* vai atrás dos vestígios que tornam seu irmão adotado em seu irmão legítimo. Ele persegue os rastros desse irmão, o seu afastamento, a vivência dos pais como militantes em plena ditadura argentina, com a sua vinda para o Brasil. No mosaico de cenas e memórias colocadas em circulação, os choques aparecem por meio das incertezas, dos relatos que são matérias ficcionais, da dificuldade em acessar o passado. Vasculhando o passado, os espaços e fotografias, longe de encontrar a fisionomia do irmão, o que encontra são os restos, ou seja, os miasmas de uma vida. A experiência se torna esse embate com a linguagem, ao invés de evitar o choque, ele permite que o trauma apareça não apenas de forma latente.

A linguagem parece dialogar com essa inconsciência, ou com a inconsistência dos fragmentos memorados vez por outra, no espaço doméstico. A escrita é o caminho para esse passado, para a ativação de novos sentidos e sentimentos. O passado não apenas joga suas sombras, como galvaniza as novas sensibilidades (KRISTEVA, 1982).

Volto com eles no carro e também silêncio, não sei responder a essas questões. Sigo com eles nos dias seguintes, no apartamento que não entrei, tentando observar o menino com seus mesmos olhos atentos, procurando em seu rosto algum vago indício do nome que o represente. Essa aflição compartilho: tantos dias e não lhe davam um nome, tantas páginas e não lhe dou um nome, neste livro já não o nomeio. Sigo com eles tantos anos depois, embora agora, ou ainda, espaço e tempo nos distanciam (FUKS, 2015, p.63).

O esvaziamento, tanto da experiência quanto do sujeito, reflete o que o narrador enfrenta ao tentar elaborar o trauma do irmão, percebendo que, em vez de encontrar respostas, confronta sua própria insuficiência. Ao expulsar a ideia de compreender o trauma

do outro, o que resta é a inevitável tarefa de preencher os vazios deixados pela experiência. Isso culmina em um impasse existencial, exemplificado no momento em que o narrador, parado na porta, deseja que seu irmão estivesse em seu lugar — uma metáfora potente da impotência e da tentativa fracassada de carregar o trauma alheio. Ao rejeitar a pretensão de reconhecer o trauma do outro, o que surge, e não se supera, é a capacidade de sempre regar o inaudito da experiência. O narrador se debate também com o esvaziamento, com sua pobreza. “Agora descubro que não quero entrar, que estou parado na porta e não queria estar parado na porta. Que estou parado na porta porque queria que meu irmão estivesse em meu lugar” (Idem, p.19).

ARS coloca sob escrutínio a sua escrita. Ela passa a ser inspecionada coletivamente ao final. Afinal, tal avaliação coletiva amplia a noção de realidade ou aprofunda as dimensões da ficção? O narrador cede, de fato, à avaliação familiar? Esteve mesmo com o irmão antes de lançar seu ponto final na obra? Por que o nome do narrador só aparece nos últimos momentos?

E talvez esse seja mesmo o destino das duas narrativas aqui postas em sincronia: deixar que os rastros sejam expulsos para que outros possam surgir e deixar que os restos formulem novas identidades. Além da tarefa da recepção que é dada ao leitor, incapaz de decidir, improvável que decida, os livros detonam a suas ficções-identidades por dentro e tentam aparelhar o realismo referencial.

A força de atuação das narrativas como operadoras de novos agenciamentos autoficcionalis compõe sinais de aproximação e distinção entre elas, além de explorar diferentes estratégias criativas para impor e esconder máscaras nesses espelhos autorreferentes, metatextuais e metafictionais, sem deixar de evidenciar, obviamente, a experiência analítica revitalizada pela possibilidade de trocar continuamente de centro, ou o ocupá-lo ao mesmo tempo com esses irmãos... só assim será possível para o sujeito “passar a palavra” e “reparar meus mortos”.

1.3 Nos sentemos à mesa: a imagem do autor nas memórias familiares

Para compreender como a problemática da alteridade adentra o cenário das narrativas autoficcionalistas das quais tratamos, será importante voltar ao elemento de que elas partem: o autor. A questão da representação do autor é a tomada principal para se enxergar os territórios de espelhamento – que supõem destacar a presença do eu. Vamos, portanto, explorar o paradoxo de que é através do autor que a alteridade se dá a ver e a pensar numa escrita autoficcional.

A definição de autor se situa entre posições que, de um lado, reforçam a ideia de autor como *persona* e, portanto, interessam as relações entre vida e obra: a biografia do autor e autoridade atribuída a um texto; e, de outro lado, na recepção, as noções desenvolvidas por Barthes (1968) no texto *A morte do autor* e por Foucault (1969) na obra *O que é um autor?*, que entenderam o autor como fenômeno textual e discursivo, afastando o sujeito absoluto, que passa a ser regulado na situação da enunciação. Em lugar de resolver a dicotomia que nem críticos e teóricos conseguiram resolver, os textos em que os autores se projetam através de uma figuração ficcional nos convidam a interrogar sobre a fonte do texto e sua autoria, ainda que pareça não ser possível aliviar a questão com uma resposta definitiva. Mas, é aqui que reside necessariamente o efeito do paradoxo do termo nas obras postas em análise pela presente tese: escondido atrás da rubrica dos irmãos estaria o entre, isto é, o desejo narcisista de falar de si e o embate com a expressão de “verdade”, já compreendida como impossível.

Ao abordar a questão do autor referenciado no discurso, surge um debate sobre a sua influência na obra e a autonomia do texto e do leitor. A esse respeito, Annik Louis (2010) argumenta que a autoficção não pode ser considerada um gênero por si só, mas sim uma prática que apresenta duas faces: uma voltada para o texto e outra para a recepção. Nessa abordagem, a morte e o ressurgimento do autor adquirem relevância, já que não há um pacto prévio explícito estabelecido.

Não deve ser considerado como um gênero no sentido estrito do termo, nem como uma categoria, mas como uma situação de recepção com um ancoramento textual: um fenômeno cuja constituição depende da reunião de duas dimensões, uma textual e a outra de recepção (LOUIS, 2010, p.77).¹⁹

¹⁹ Na versão lida: “no debe ser considerado como un género en el sentido estricto del término, ni tampoco como una categoría, sino como una situación de recepción con un anclaje textual: un fenómeno cuya constitución depende de la reunión de dos dimensiones, una textual, la otra de recepción” (LOUIS, 2010, p.77).

A autoficção perambula no conflito da discussão gerada pela impossibilidade de narrar o autor e já postula o não-lugar de sinceridade e autenticidade de ocupação dentro da referência textual. Seu lugar agora, como emergido, é o da urdidura narrativa, onde os privilégios de se falar de si sem ataduras são maiores, embora sua subjetividade esteja espalhada em estratégias estéticas, ou seja, a liberdade narrativa é a liberdade ficcional, sem imobilizar o sujeito em determinados papéis e até qualificadores, como é o caso da autobiografia.

a autoficção se tornou uma ‘etiqueta’ cômoda para muitos autores que querem falar sobre suas vidas, mas não querem assumir que fazem autobiografia, pois estimam que só a ficção é arte, literatura... Temos, então, de nos lembrar que isso envolve uma ‘briga’ política entre duas concepções de literatura, de arte... (NORONHA. In: FAEDRICH, 2014, p. 22).

O entendimento da importância destas questões está vinculado a certo contexto intelectual, que vamos traçar minimamente por meio dos argumentos de P. Lejeune e M. Foucault. Lejeune, quando procede na elevação da autobiografia a certo estatuto literário, condizente com seu programa artístico para a autobiografia, busca dar relevância ao papel do autor num cenário de pesquisa nova para aquele momento sócio-histórico. Sua delimitação sobre o “pacto autobiográfico” abre condições de suspeitar do contrato para seu leitor. Ao colocar em contraposição a leitura do romance, “pacto romanesco”, desvela-se a dúvida criativa sobre a possibilidade de uma obra erigida no intervalo dos dois pactos, capazes de tensioná-los.

A importância do contrato pode ser, aliás, comprovada pela própria atitude do leitor que é determinada por ele: se a identidade não for afirmada (caso da ficção), o leitor procurará estabelecer semelhanças, apesar do que diz o autor; se for afirmada (caso da autobiografia), a tendência será tentar buscar as diferenças (erros, deformações etc.) (LEJEUNE, 2014, p.37-38).

Na espiral teórica que maneja o autor, Foucault (1969) concentra-se na abertura do texto para o sujeito da escrita, bem como para o modo em que o texto aponta para esse espectro que traz uma função e não um absolutismo do ser e sua indiscutível experiência. Tal função autor, esclarece o ensaio:

(...) está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos: não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários ‘eus’ em, simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar (FOUCAULT, 1992, p. 56-57).

A ocupação revelada por esse novo vínculo do autor é, para a dimensão literária, o lugar de articulação discursiva, de manutenção da possibilidade de atualizar a obra, de lançar empreendimentos que sinalizam e revisam o papel do escritor a partir da expressão, do amadurecimento e da influência que autografam sua efigie. Na orientação discursiva dada aqui pelo *corpus* da tese, é fundamental perceber como os autores que trabalhamos, atuantes em suas esferas, mobilizam em diferentes espaços – mídia, eventos literários, obras, cursos, palestras – os argumentos que sustentam seus empreendimentos. Os rastros lançados nesses espaços, inclusive suas posições literárias quanto a certos temas recentes, difundem a função autor que não escapa às obras, e que, se apagadas, inviabilizam o diálogo com as “posições-sujeitos” em que o indivíduo real transmuta a sua obra. Isso afasta também a ideia de que seria possível captar a obra no seu interior, como atesta Foucault,

Primeiro, pode dizer-se que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: só se refere a si própria, mas não se deixa, porém aprisionar na forma da interioridade; identifica-se com a sua própria exterioridade manifesta. [...] Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linhagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer (FOUCAULT, 1992, p. 35).

Para o filósofo francês, o que ocupa a “morte do autor” é esta função que se constrói em diálogo com a obra. E na obra, que aponta também para fora, está à espreita o leitor, multifacetado para a recepção que inscreve a unidade do texto. Trata-se do lugar não pessoal, sem identidade, embora pleno de articulações. Como afirma Barthes,

Assim se desvenda o ser total da escrita: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito (BARTHES, 2004, p.64).

Dobrovsky reconhece que sua escrita se traduz para seu leitor, deseja se identificar com ele, ao ponto de inscrevê-lo também em sua narrativa.

Talvez seja este o objetivo da minha escrita: o desejo de estender a atenção do leitor ao conjunto da minha vida, de introduzi-lo na minha escrita, para que minha vida seja também a dele, para que ele me acompanhe, porque esse acompanhamento do leitor é que me interessa. Eu não escrevo para mim. Há um leitor diretamente incluído em cada um dos meus livros. Eu creio que uma das grandes funções do presente é de tornar a coisa imediata tanto para o autor quanto para o leitor (DOUBROVSKY *apud* VILAIN, 2005, p.12).

O retorno do autor, bem como o retorno da discussão sobre a produção da escrita subjetiva em literatura, faz com que acompanhem o surgimento do autor-sujeito dentro da sua criação artística, alimentando seus rastros e amparando sua entrada pela fisionomia do outro. A tratativa dada ao leitor por Doubrovsky reconhece na cena a importância da emergência desse outro, que imperando sobre a forma de narrar está diretamente implicado no gesto da escrita. Sua inscrição faz parte da re-emergência do autor que, ao querer incluir o outro, deixa entrever a entrada individual. A façanha da “guinada subjetiva”, diagnóstico das décadas de 70 e 80 sobre a tomada da identidade do sujeito ocupado antes pela estrutura, sinalizou que renascer significa menos repetir e mais acontecer no meio – no meio do texto, no meio da recepção. Beatriz Sarlo assim esclarece:

Quando essa guinada do pensamento contemporâneo parecia completamente estabelecida, há duas décadas, produziu-se no campo dos estudos da memória e da memória coletiva um movimento de restauração da primazia desses sujeitos expulsos durante anos anteriores. Abriu-se um novo capítulo, que poderia se chamar ‘O sujeito ressuscitado’ (SARLO, 2007, p. 30).

Deixar o espaço para o leitor é pressupor a abertura para a alteridade. Reconhecer a forma como a construção de obras tidas como autoficcionais tentam estabelecer diálogo com aquele que lê é transitar nos dispositivos instaurados no interior dessa comunicação que se diz “auto”, mas se opera em “alter”. Os pesquisadores pertencentes ao campo em que se discute a autoficção demonstram-se muito mais interessados nas formas suscitadas a favor de seus trânsitos, do que necessariamente na prisão dada pela delimitação de uma categoria. Concordamos com a afirmação de Sebastien Hubier para quem a autoficção é uma solução para os impasses trazidos pela autobiografia. Segundo ele, “é uma escritura do fantasma, e a este título, ela (autoficção) coloca em cena o desejo, mais ou menos disfarçado, de seu autor que procura dizer, ao mesmo tempo, todos os *eus* que o constituem” (HUBIER, 2003, p. 25). O autor só existe no texto, o texto só existe simultaneamente ao leitor, logo, o autor se perfaz no surgimento do leitor. E como olhando para a abertura, fixado nela, deixa passar as identidades cheias de máscaras. Diana Klinger afirma que esse autor “não é aquele que sustenta a autobiografia”, nem muito menos “o sujeito do trauma” (KLINGER, 2012, p. 23) e menos ainda o sujeito romântico cuja morte foi sentenciada por Foucault, mas sim um sujeito que se estabelece quando “a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais” (Idem, p. 23).

Barthes (2006) sintetiza bem a questão ao afirmar que:

Talvez então retorne o sujeito, não como ilusão, mas como *ficção*. Um certo prazer é tirado de uma maneira da pessoa se imaginar como indivíduo, de

inventar uma última ficção, das mais raras: o fictício da identidade. Essa ficção não é mais ilusão de uma unidade; é, ao contrário, o teatro de sociedade na qual fazemos comparecer nosso plural: nosso prazer é *individual* — mas não pessoal (BARTHES, 2006, p.73).

Um dos prazeres desse sujeito “ao inventar uma última ficção” – “o fictício da identidade” – é partilhar sua investida autorreferente. Inventando-se como indivíduo reage à sua possível condenação exibicionismo-narcisista. Singularizar-se, nesse aspecto, é explorar as máscaras das redes possíveis sem que o *eu* decididamente seja facilmente apanhado, mas que, como aludido, exista uma tentativa de se autoconstruir no ato da escrita. Como retoma Hubier,

Um dos privilégios da autoficção, fundado sobre um pacto oxímoro, seria então a possibilidade de falar, por ela, de si mesmo e dos outros sem nenhuma forma de censura, de entregar todos os segredos de um eu variável, polimorfo, e de se afirmar livre finalmente de ideologias literárias aparentemente defasadas. Ela oferece ao escritor a oportunidade de experimentar a partir de sua vida e de sua ficcionalização, de ser ao mesmo tempo ele mesmo e um outro (HUBIER, 2003, p.125).

A autoficção mergulha na ilusão referencial da autobiografia para fomentar seu surgimento nos ligamentos articulatorios das literaturas íntimas, quando a linearidade da vida se torna impossível de ser referenciada e mesmo quando o romance se torna pouco capaz de desenvolver a ficção para a experiência dos indivíduos. Como bem esclarece Klinger: “Não se trata de afirmar que o sujeito *é* uma ficção ou *um efeito de linguagem*, como sugere Barthes, mas que a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico” (KLINGER, 2006, p. 53-54).

A estrutura especular culmina, assim, na aparição e encobrimento do eu. Se é verdade que a elaboração narrativa capaz de voltar para si também pode se envolver das máscaras de outros, também pode ser considerada igualmente verdadeira a hipótese de que essa(s) máscara(s) – figuras do autor – pode(m) ser internamente seu narrador e até mesmo seu personagem. Podemos pensar que a relação entre irmãos, nas obras aqui abordadas, engendra o conflito deliberado de representação, pois gera personagens ficcionais que representam esses conflitos. Nosso ponto aqui é sublinhar como o suporte autoficcional serve bem para desenhar um suposto afastamento do autor da obra, que, ao sugerir certo distanciamento, busca aproximar aqueles que se distanciaram. Nesse sentido, reiteramos a pergunta investigativa de Gasparini: “é este autor que reconta a sua vida ou a personagem fictícia?”

Retomando: as duas obras possuem, como ponto de contato, a correspondência com os irmãos. E estes irmãos se tornam diretamente o motivo da escrita, seu material e

até mesmo o lugar de ocupação psicológica e afetiva dentro da narrativa. O irmão, que vamos tratar como *locus* de alteridade nos textos que prometem dizer sobre um eu autoficcional, ocupa, por vezes, o lugar de narrador e, às vezes o lugar de personagem, pois se configura como imagem do embate eu-outro e, no caso do enredo de Ruffato, a voz do irmão toma lugar central. O que manifesta o interesse de cotejá-las é este signo fraterno repleto de ambiguidades, ou seja, o irmão como um elemento ficcional do sujeito que diz eu. O outro é o leitor, assim como o outro é o irmão. Não seria nessa construção o seu outro sendo construído na máscara autoficcional através do efeito leitor/irmão? Quer dizer, além de incluído e requerido no texto, o irmão corresponderia ainda ao artefato de cobrir o rosto do eu? Seria ele quem espalharia os fragmentos autobiográficos? Tais questionamentos assim se costuram: mirar-se a si mesmo olhando para sua figura fraternal.

O nosso olhar para as obras entende que existe uma estratégia narrativa autoficcional ligada a outras subjetividades, localizadas, portanto, um pouco mais adiante do sujeito e da tradução da sua intimidade. A figura do irmão, como demonstrará nossa análise, ajuda a esclarecer essa nebulosa.

A apropriação das cartas na narrativa ruffatiana dá voz a esse outro, mas não dispensa a reconstrução da história familiar, que se faz presente em lembranças e acontecimentos trazidos à tona por José Célio. Sua ida para a capital, as lembranças domésticas, as descrições dos infortúnios e os prognósticos sobre esse futuro longe da família corroboram a elaboração ficcional que inscreve esses índices de alteridade na narrativa. Ao encontrar as memórias inscritas nas cartas e conceder a elas espaço narrativo, o narrador da obra torna a memória um fator autorreflexivo:

Em fins de 2003, empacotava objetos para mais uma mudança de endereço – a vigésima sexta em minha vida – quando, ao retirar livros de uma prateleira na estante, me deparei com um maço de cartas. Imediatamente, sentei-me no chão empoeirado do apartamento vazio e desatei o barbante. Cuidadosamente enfileiradas por data, cinquenta cartas sobrescritas por meu irmão a minha mãe (RUFFATO, 2016, p. 22).

A narrativa de Fuks que deseja refletir sobre o irmão reacende a história familiar dos pais, a fuga para o Brasil depois da perseguição advinda com a ditadura argentina. Apesar de não ter comparecido a essas cenas de intempestiva opressão e de busca do exílio, o narrador carrega consigo essas memórias coletivas, nos jantares em que nunca esteve presente, nas indagações feitas por esses outros familiares, de suas inquietações, angústias e silêncios.

Ele é adotado, foi o que disse alguma vez a uma prima que teimava em ressaltar como éramos diferentes, ele e eu, seus cabelos mais escuros e encaracolados,

seus olhos tão mais claros. Na minha declaração não havia maldade ou despeito, acho, eu devia ter uns cinco anos de idade – mas, se agora me sinto impelido a me defender, talvez de fato estivesse acometido por alguma crueldade inocente, que até hoje trato de velar (...) (FUKS, 2015, p.13).

ARS fala desse nós, desse lugar familiar coletivo: “Era para nós aquela terapia, era entre nós que algo se iniciava, ou que algo se rompia, éramos nós os que devíamos contrariar nossa resistência, nossa imobilidade, nossa mudez seletiva.” (Idem, p.114).

Os narradores das obras que nos propomos a analisar recorrem a essa articulação entre tempos, mas sua via de acesso é a linguagem vacilante que tenta dar conta das afeições e das lembranças. O estado de ser ou não história revela essa luta da linguagem em colocar em operação a construção mais pretensiosa e totalizadora: a escrita de um livro. O livro é esse lugar de acesso, a soma da linguagem, a soma de suas lembranças ou o acúmulo dos vestígios. Nisso, narrador-personagem e escritor parecem ter consciência ao se esbarrarem no fluxo fragmentário, na imagem que gera diante de sua imobilização.

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.25).

Perturbado, percorri, uma a uma, as páginas compostas em letra miúda e desenhada, relatando ninharias, reclamando novidades. Aqui reúno esse passado – modo de reparar meus mortos, que já pesam no lado esquerdo: meu irmão, minha mãe, meu pai, aqueles aos quais me reunirei um dia. A eles, este livro (RUFFATO, 2016, p. 22).

A escrita da reparação se une à moldura autoficcional, uma vez que a linguagem é construída a partir de reminiscências, da observação entre os fatos ocorridos, as experiências vividas e a transformação literária. Há, portanto, uma articulação nos fragmentos para que os leitores não se apeguem a uma continuidade histórica e, ao contrário, vinculem-se ao universo fabular dos vestígios dos autores.

A pretensão dos autores é fazer voltar o olhar para a experiência dos sujeitos que se encontram envoltos em tantas *mise-en-scène*, deslinearizar a narrativa, dessubjetivar o jogo ficcional e operar sobre novos signos, sobre os cacos do pensamento, sobre a estetização do texto. A interpretação crítica aparece em meio às ruínas e daí surgem os lampejos, as aberturas possíveis para perceber as diferentes nuances. A superação de uma história narrada de forma tradicional gera o reconhecimento da dimensão da experiência, pois a relação do sujeito consigo mesmo conflui na narrativa revelando a falta de linearidade, do cronograma temático, da cronologia dos acontecimentos. O sujeito, como afirma Doubrovsky, mudou a relação do autor implícito abandonando a investitura clássica que

investigava a si nas profundezas. Resta o gosto íntimo da existência, que é mais importante do que a impossibilidade de uma história.

Não percebo de modo alguma minha vida como um todo, mas como fragmentos esparsos, níveis de existência partidos, frases soltas, não coincidências sucessivas, ou até simultâneas. É isso que preciso escrever. O gosto íntimo da existência, e não sua impossível história (DOUBROVSKY, 2014, p. 123).

Os narradores dos textos que nos servem como objeto reconhecem a falência do relato, jogando com o peso da dramatização das cenas, incorporando elementos, dando ao fragmento uma vazão, um lugar de distensão que se coloca no lugar de uma memória pretensamente coesa. “Intocado, o maço de cartas migrou de um móvel a outro, sucumbiu afinal à premência das cotidianas inutilidades. Receava, embrenhando-me naquele deserto de episódios, afogar-me em traiçoeiras lembranças movediças? Talvez.” (RUFFATO, 2016, p. 21).

1.4 O Narciso renascido: “se vir o outro” verá a si?

O mito de Narciso é uma das narrativas mais antigas e conhecidas da mitologia clássica, com sua versão registrada no livro III das *Metamorfoses* de Ovídio (43 a.C. – 16 d.C.). De acordo com o mito, Narciso nasceu em Téprias (ou Tépis), uma antiga cidade da Beócia. Ele era filho de Céfiso, o deus-rio, e da ninfa Liríope. O nome *Céfiso* (Κηφισός), em grego, pode ser interpretado como “aquele que banha ou inunda”, possivelmente derivado do indo-europeu *gwāp* ou *gwāph*, que significa “banhar, irrigar”. Já o nome *Liríope* pode estar associado à expressão “de voz macia como um lírio”, onde *lei-rion* (λειρίον) significa “lírio” e *óps* (ὄψ) significa “voz”.²⁰ Liríope foi uma das muitas ninfas que sofreram com o desejo insaciável de Céfiso, cujas margens tranquilas escondiam o perigo para aquelas que por ali caminhavam. Um dia, foi a vez de Liríope ser tomada à força por Céfiso, resultando em uma gravidez indesejada. Apesar do tormento, o nascimento de Narciso trouxe tanto alegria quanto apreensão, dada a extraordinária beleza do menino. Na cultura grega, uma beleza fora do comum era frequentemente associada ao medo de que o indivíduo sucumbisse à *hýbris* (excesso), ultrapassando o *métron* (medida) e desafiando os deuses. A narrativa mitológica de Eros e Psiquê é um exemplo dessa ideia, e no caso de Narciso, ele era descrito como mais belo até mesmo que os imortais, que viviam embriagados de néctar e fartos de ambrosia.

Após o nascimento de Narciso, Liríope consultou o mais célebre profeta da Grécia, Tirésias, para saber qual seria o destino de seu filho. O adivinho, com sua usual concisão, respondeu de forma enigmática: *si non se uiderit*, ou seja, “se ele não se vir”, como relata Ovídio nas *Metamorfoses III*. Com isso, Tirésias indicava que Narciso viveria longos anos, desde que jamais contemplasse sua própria imagem.

Ao atingir a idade adulta, Narciso despertou paixões por onde passava, atraindo tanto moças quanto ninfas. No entanto, ele permanecia indiferente a todos, como descrito por Ovídio: “tão frio e orgulhoso que nenhum jovem ou donzela conseguiu tocar seu coração”²¹. Entre suas admiradoras, estava a ninfa Eco, que havia sido amaldiçoada por Juno (Hera) a repetir apenas as palavras dos outros. Desolada pela rejeição de Narciso, Eco retirou-se para a floresta, onde definiu até restarem apenas seus gemidos, que

20 Referências retiradas do livro “Mitologia Grega” escrito pelo professor e historiador Junito Brandão. BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1986. 3 v.

21 Na versão lida: “(...) mais as beauté encore tendre, cachait un orgueil, si dur que ni jeunes gens ni jeunes filles ne purent le toucher” (*Les Métamorphoses*, p. 81).

ecoavam pelas cavernas. As jovens rejeitadas por Narciso clamaram aos deuses por justiça, e Nêmesis, a deusa da vingança, atendeu ao pedido. Em um dia quente, após uma caçada, Narciso foi conduzido por Nêmesis a se debruçar sobre uma fonte para saciar sua sede. Ao ver sua própria imagem refletida nas águas, ficou imediatamente fascinado. Sem perceber que se tratava apenas de um reflexo, ele permaneceu contemplando sua própria beleza, incapaz de desviar o olhar. Narciso definhou à beira da fonte, consumido pelo amor por si mesmo. Segundo Ovídio, “ele contempla de maneira insaciável a imagem enganadora. Ele morre, vítima de seus próprios olhos, com os braços estendidos em direção às árvores ao redor”²². Mesmo após sua morte, a alma de Narciso, segundo a narrativa, continuava a se admirar nas águas do rio Estige. Seu corpo desapareceu, e no local onde ele faleceu, suas irmãs, as náiades, encontraram uma flor, que passou a ser conhecida como Narciso.

Há mais de dois mil anos, essa narrativa mítica tem servido como fonte de inspiração para diversos autores, que oferecem diferentes versões e interpretações do mito. A figura de Narciso se desdobra na literatura, manifestando-se tanto na criação de personagens narcisistas e solitárias quanto no próprio enredo do romance, nas imagens projetadas através do exercício artístico, que é o foco da nossa pesquisa. Nesses textos, o sujeito confronta o drama do individualismo e alcança uma maior consciência de si mesmo, com a narrativa privilegiando o conflito interno da personagem em detrimento de suas ações externas.

Segundo Junito de Souza Brandão, os mitos oferecem padrões que guiam a jornada existencial através de sua dimensão imaginária. Eles permitem à consciência acessar diretamente o inconsciente coletivo, utilizando-se da imagem e da fantasia. Mesmo os mitos mais sombrios e cruéis possuem valor, pois ensinam, por meio da tragédia, os perigos que podem surgir ao longo do processo de existência. Para ele, “o mito é, então, a narrativa de uma criação: conta como algo que não existia passou a existir” (BRANDÃO, 1986, p.36). Além disso, ele afirma que o mito é sempre uma expressão coletiva, transmitida ao longo das gerações e que oferece uma explicação sobre o mundo.

Brandão também defende que os arquétipos, mais do que formar símbolos que estruturam a consciência, são uma fonte de nutrição contínua para ela. Por essa razão, os mitos, além de moldarem comportamentos humanos, permanecem ao longo da história

22 Na versão lida: “(...) il contemple d’un regard insatiable l’image mensongère; il meurt, victime de ses propres yeux ; légèrement soulevé et tendant ses bras vers les arbres qui l’entouren (...)” (*Les Métamorphoses*, p. 83).

como referenciais importantes, permitindo que a consciência retorne às suas raízes e se renove. Segundo o autor, os mitos carregam os símbolos tradicionais que fundamentam o funcionamento da consciência coletiva, sendo cruciais para a formação e manutenção da identidade cultural de um povo. Ele conclui que a grande utilidade dos mitos está tanto em ensinar os caminhos percorridos pela consciência coletiva de uma cultura durante sua formação, quanto em servir como um “mapa do tesouro” cultural, permitindo que a consciência se reabasteça e continue a evoluir. Assim, o conhecimento da cultura greco-romana pode nos beneficiar de duas formas: pela imitação, ao buscar símbolos que conectem nossa consciência coletiva às nossas raízes, e pela diferenciação, que nos impulsiona a encontrar formas únicas e específicas de viver com nossos próprios símbolos.

Narciso, marcado pela solidão, autocontemplação e amor a si mesmo, reflete características que se desdobram na literatura por meio da construção de personagens narcisistas e isoladas, que fazem referência direta ao mito, como pelo teor das obras classificadas como literatura introspectiva, escrita do eu, autoficção, literatura confessional, entre outras. Nosso foco está no segundo desdobramento do mito, que se refere à relação de Narciso com o teor literário.

Ao examinarmos essa relação, percebemos um novo desdobramento. De um lado, há o impulso autoficcional, vinculado a uma sociedade narcisista – frequentemente chamada de “sociedade do *reality show*” – que se caracteriza pelo exibicionismo, busca por reconhecimento social, autopromoção e vaidade exacerbada. Esse contexto se alinha com as reflexões de Guy Debord em *A sociedade do espetáculo* (1967), onde ele critica a transformação da vida em uma acumulação de representações e espetáculos. Segundo Debord, “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 1997, p. 13). Por outro lado, apesar da abertura para a exibição gratuita, do se fomentar livremente em imagens e identidades, a crítica intelectual verifica certo compromisso com outro, de uma abertura cultural e artística para projetar o sujeito além da introspecção e, portanto, para um sítio onde se situaria a condição narcísica diferente do exagero da repetição de si. Nesse aspecto, a formulação biográfica se estenderia um pouco mais distante do sujeito que diz “eu”, abrigo a um só tempo suas nuances de subjetivação e o seu material discursivo, sobretudo quando o projeto dos escritores toma chão na ideia de representar a própria subjetividade a partir do outro. Em sua liberdade, garantida para desvencilhar de paradigmas agenciadores da

escrita de si e se proclamar no interior do texto, o autor se vê livre para tornar sua biografia menos solitária, embora sua exibição possa ter adquirido outros contornos.

Nas narrativas contemporâneas, o autor, em vez de se apagar no texto em prol da sustentação da linguagem, transforma-se em um “eu” autoral que marca o passado como uma vivência pessoal, descentrado, portanto, de um acento intimista. No discurso subjetivo, revisitar o passado significa acessar conceitos e estratégias de diversos campos de análise, entre os quais se destaca a relação intrínseca entre autobiografia e autoficção.

Como nos mostra Anna Martins Faedrich,

A autoficção, assim como a lírica moderna, 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).

Desde as discussões sobre a autobiografia, destacadas no início das nossas reflexões, o gênero era lido, nesse sentido, como um mal gênero, exibicionista, em que a afirmação da aparência deturpava a leitura da forma. Philippe Lejeune, obviamente, sai em defesa do narcisismo em entrevista a Annie Pibarot. A ensaísta e entrevistadora direciona a seguinte reflexão: “A palavra ‘narcisismo’ tem uma conotação negativa, mas certos psicanalistas utilizam o termo de maneira positiva: a criança tem necessidade de ser ‘narcisada’ para assumir riscos, enfrentar perigos” (PIBAROT, 2014, p.233).

[Ph. L.] vou ousar fazer uma comparação divertida: o narcisismo é igual ao colesterol, há o bom e o ruim, o problema é o excesso do ruim: se só fabricamos colesterol ruim, tudo dá errado. Mas sem narcisismo, a vida não é possível. (...) A acusação de narcisismo é tipicamente francesa. Existe um ódio nacional que não existe no universo anglo-saxão protestante onde o “eu” não é visto de forma trágica. De onde vem, em nossa cultura, esse medo do “eu”? De Pascal, talvez, para quem “o eu sou detestável” (LEJEUNE *apud* PIBAROT, 2014, p.233).

O mito de Narciso, nesse sentido, pode ser lido como *uma metáfora para o ato de escrever na contemporaneidade*. Assim como Narciso se perde na contemplação de sua própria imagem, o autor se envolve na escrita como uma forma de preencher algumas lacunas. O texto literário torna-se o reflexo no qual o autor se vê e se projeta, buscando permanecer através da palavra. No entanto, como o reflexo de Narciso é ilusório, a permanência do autor na escrita é igualmente instável. O autor, no ato de escrever, tenta

preservar sua identidade, mas o que a obra devolve é sempre uma representação fragmentada e parcial de si.

Essa relação entre Narciso e o ato de escrever revela uma tensão entre a tentativa de imortalização e a frustração com a incompletude inerente ao texto. A autoficção, nesse contexto, é uma manifestação contemporânea desse fenômeno, onde a necessidade de se manter presente se choca com a impossibilidade de capturar completamente a própria identidade. A narrativa se transforma, então, em um espelho que reflete não o autor em sua totalidade, mas apenas uma versão idealizada ou fragmentada, expondo, paradoxalmente, sua ausência.

Vincent Colonna na discussão que tece sobre a “Tipologia da autoficção” elabora uma seção para tratar de uma das quatro dimensões que analisa a partir da invenção de Doubrovsky. Em sua categorização, a “autoficção especular” se aproxima da noção de reflexo e de espelho para lidar com a presença autoral na obra, uma espécie de espectro colaborativo e estético. Sobre a autoficção especular, o autor afirma:

Baseada em um reflexo do autor ou do livro dentro do livro, essa tendência da fabulação de si não deixa de lembrar a metáfora do espelho. O realismo do texto e sua verossimilhança se tornam, no caso, elemento secundário, e o autor não está mais necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho (COLONNA, 2004, p. 53).

Nos mecanismos de desmonte da relação entre realidade e ficção, verdade e mentira, fato ou invenção, a referência é a ambiguidade em movimento, em que a recepção deixa de ter um terreno fixo para ancoragem. O realismo do texto não tem fixação e a aproximação à imagem autoral é borrada e, portanto, insuficiente. Singularizando a ausência e qualquer referente, o discurso sobre o indivíduo autor move o discurso ao tentar passar a palavra, pois ele almeja que a visão sobre si deixe de partir necessariamente de si. O ponto de chegada, impossível de acontecer, é a ressemantização do sujeito promovido pelo outro. Ainda nas palavras de Colonna: “A ficção literária se mostra então não como espaço de ilusão (uma velha crítica), mas como laboratório onde os mecanismos são desmontados e apresentados ao leitor com o fim de lhe proporcionar o prazer de descobri-los” (Idem, p. 56).

No texto “O que é um autor?” (1969), já mencionado anteriormente, Michel Foucault investiga a noção de “função autor”, um conceito que se distancia da ideia tradicional do autor como uma entidade criadora ou gênio por trás da obra. Ele propõe que o autor, em vez de ser a fonte única e exterior da obra, é uma função discursiva que

organiza, classifica e atribui sentido ao texto. Foucault sugere que a escrita contemporânea não se preocupa com a fixação de um sujeito, mas com a abertura de um espaço em que o autor desaparece continuamente.

A partir das palavras de Beckett, “Que importa quem fala?”, Foucault evidencia a indiferença sobre o sujeito por trás do discurso, destacando que a marca do autor na obra é, muitas vezes, sua própria ausência. Para ele, esse desaparecimento do autor representa um movimento ético e filosófico da escrita moderna. O autor deixa de ser o ponto de partida e se torna uma função que regula como o texto é compreendido dentro de um contexto social e cultural. Como Foucault afirma, “a obra que tinha o dever de conduzir à imortalidade agora tem o direito de matar, de ser assassina de seu autor” (FOUCAULT, 1992, p. 36). Essa noção é ampliada ao considerar que a função autor não se aplica a todos os discursos, mas é especialmente relevante nas obras literárias modernas, onde a presença ou ausência do autor influencia diretamente a interpretação.

O conceito de “função autor” é, portanto, uma resposta ao vazio deixado pela “morte do autor”, fenômeno iniciado por autores como Mallarmé e explorado por Barthes. Foucault argumenta que, mesmo com a morte simbólica do autor, o nome de autor continua a desempenhar um papel classificatório e regulador, ajudando a situar a obra dentro de um conjunto de discursos e na sociedade. Desse modo, a obra literária não é apenas o produto de uma subjetividade criadora, mas parte de uma dinâmica discursiva que, por meio da “função autor”, organiza as práticas interpretativas e culturais que a cercam. Dessa forma, a função autor não é o sujeito da criação, mas uma posição construída em relação à obra, um ponto de convergência de discursos que facilita o entendimento, a unidade e a interpretação das transformações e peculiaridades presentes no texto.

Ao olharmos para o mito e seu tangenciamento com as práticas de autorretrato, o lugar residual do autor resvala em sua importância enquanto “quem fala”, pois ele não se distancia da obra. Entendendo que essa ocupação só pode ser interna e, portanto, não anterior, a vida e experiência escrita de obras com o teor autobiográfico parecem encontrar certos desafios. Vistos pela autobiografia clássica, Lejeune tentou dirimir alguns conflitos, mas, vistos pela autoficção, existe a normalização da obra, diferente de um objeto acabado. Pois mergulhada em certa insuficiência de sublinhar os traços da personalidade do indivíduo, a obra amplia a referência dissociativa.

Roland Barthes afirma que

O autor, quando se crê nele, é sempre concebido como o passado de seu livro: o livro e o autor colocam-se por si mesmos numa mesma linha, distribuída

como um antes e depois: considera-se que o Autor nutre o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para a sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho. Bem ao contrário, o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente aqui e agora (BARTHES, 2004, p. 68).

Se por um lado a autoficção pode ser o local onde o autor se sente mais livre para a perda do pudor, viver livremente sua escrita sem controles ou travas sociais, beirando a etiqueta cômoda de falar de si, por outro, o deslocamento ou descentramento do autor, posterior à sua morte, põe em evidência certas necessidades de pertencimento ao seu objeto artístico para além do nome da capa. Parece que a crítica que se formou depois da escritura e da destruição da voz autoral redesignou a referência para que sobre a primeira pessoa o perfil que se possa identificar parta sempre do zero. É uma abertura seminal em que toda origem não volta a si, recomeça sempre de outro ponto ou de outro biografema. Retomando Barthes: “A escritura é a destruição de toda voz, de toda a origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (Idem, p.65).

O recomeço, assim como o Ouroboro²³, é por onde passa a metamorfose da experiência, como movimento que se repete e se modifica. O biografema, inclusive, parte desse princípio. A instalação do biografema será sempre posterior, dispersando seu ponto de referência e interagindo com significados para além do sujeito. O que conta para o biografema passa pela recepção, ou seja, seu lugar e tempo de instalação. Como a recepção interpreta fontes e experiências de maneiras diversas, inexiste um acordo de interpretações e sugestões simbólicas. A destruição da referência autoral é o sintoma escritural com que o autor passa a lidar, de modo que, para atuar nessa falta, recalque como alguns teóricos descrevem em contato com Lacan, seu lugar que terá que ser sempre cedido ao outro. Desse modo, quem fala “eu” sabe que perdeu tal referência e, sabe também, que continuamente o “eu” se anunciará em muitas leituras possíveis sem corresponder a nenhuma referência que possa voltar ao nome impresso na capa. A destruição do símbolo “autor” fustiga a linguagem criativa, antagonizando ainda mais os dispositivos de quem

23 Ouroboros é um símbolo mitológico que representa uma serpente ou dragão que devora sua própria cauda, simbolizando a eternidade e o infinito. Ele reflete o ciclo da evolução que retorna a si mesmo, evocando ideias como movimento contínuo, autossustentação e o eterno retorno. O símbolo aparece pela primeira vez no *Livro Enigmático do Netherworld*, um antigo texto funerário egípcio encontrado na tumba de Tutancâmon, datado do século 14 a.C. Platão também faz referência ao ouroboros, e o símbolo ressurge durante a Idade Média. Além disso, o ouroboros está intimamente ligado às tradições da alquimia, sendo apontado por Carl Jung como o arquétipo da criação alquímica.

escreve e de quem fala no texto literário. Como um espaço tão descompromissado, transocupacional cola o autor a sua obra? Se a função autor acaba convertida em função receptividade, sacrificando sua inscrição e abandono da imagem, é possível considerar que o autor se volte para o espaço da recepção, do outro. Ele se nutre da diferença e dos aspectos dessemelhantes para fazer singularizar sua ausência. Não cabe a ele, desse modo, apenas afirmar sua presença, é preciso estimulá-la. O narcisismo por esses termos, é uma expressão dilatada em função das particularidades do nosso tempo, cuja autoficção ajuda a desenhá-lo. Um contraponto interessante é observar como o narcisismo descrito por Lejeune ainda se apoia diretamente no mito, mas bordando outros entendimentos, ou seja, outras rupturas sobre o procedimento e efeito da autorrepetição.

Não se pode deixar de pensar, além disso, que o narcisismo tem relação, sobretudo, com o ato de escrever e com toda socialização de si mesmo, e, especialmente, não decide quanto à qualidade de um texto. Seria *naïf* achar que basta não escrever autoficção para escapar à suspeita de narcisismo. O narcisismo se situa em outro lugar, em regiões periféricas à própria escrita (LEJEUNE *apud* PIBAROT, 2014, p. 230).

O outro lugar poderia se dirigir a esconder o traço narcisista, mas não o desejo de reconhecimento artístico. Diferentemente do mito, o Narciso contemporâneo tem consciência da sua dupla face, do seu processo de refletir a partir de si. Narciso, portanto, não se prende ao belo como prisão ou fenecimento, aliás, é narcisando que o autor se liberta de um lugar estacionário de sua escrita e, sobretudo, da própria figura. O sujeito que promove a escrita de fatos pretéritos com a intenção de sublinhar e analisar elementos de sua personalidade ocupa pouco espaço em nossa discussão. O contrário de buscar a si com a necessidade autobiográfica, é encontrar a si insinuando uma autobiografia do outro. Talvez nem autobiográfico, como os elementos postulados por Lejeune, mas sim uma imagem endereçada, um certo vestígio ou fragmento, elementos que exploraremos mais adiante. O sujeito narcisista vem renunciado de autor, instaurador de discursividade como sugere Foucault (1992), pois caso se isole desse derivativo, perde certo envaidecimento sobre a importância de suas memórias. O que importa necessariamente perpassa a identidade, mas não a identidade que vasculha a si no interior psicologizante, e sim aquela que olha para o espelho reconhecendo a sua importância autoral. Caso ceda ao vício de falar de si, a obra se transforma em um círculo isolacionista e pretensioso. Quem, afinal de contas, merece uma autobiografia?

Instaurar a instância discursiva do eu solidário é diferente da autoproclamação. Como resolver esse dilema discursivo para aqueles que querem ou merecem reconhecimento pela abertura da alteridade? Essa é a chave de leitura que estamos promovendo em

nossas reflexões. Nesse sentido, o Narciso do mito não se abre ao outro, porque está preso na sua imagem virtualizada, no encontro de uma identidade que ele jamais irá capturar. O que ele encontra refletido, a forma de si, desregula sua interação com o mundo. Assim, aquele que se apaixona pelo belo e o deseja tende a ficar preso numa repetição. Como nos apresenta Ovídio em suas *Metamorfoses III*, 414-428, "Deitou-se e tentando matar a sede, / Outra mais forte achou. Enquanto bebia, / Viu-se na água e ficou embevecido com a própria imagem. / Julga corpo, o que é sombra, e a sombra adora. Extasiado diante de si mesmo, sem mover-se do lugar (...)" ²⁴(p.180).

Narciso se torna refém e mártir da autoforma, de sua sombra que quer ser corpo, e do encontro com seu duplo. A imagem de si, enquanto não vista, o regulava pelo desejo que os outros despertavam por sua beleza. Enquanto fundamento de beleza, a imagem de si era apenas um fantasma, reconhecida por outros olhos que não os próprios, por conseguinte, sua autorrepresentação era alheia. No caso do autor, que se aproxima comparativamente, o reconhecimento próprio é insuficiente para quem deseja ser consagrado pela bela letra, já que a validação se dirige aos processos de recepção. A sombra do autor, nesse aspecto, é a sua validação. É lá que ele procede em suas artimanhas estéticas, fabricando alegorias e tecendo o reconhecimento. Dito isso, ainda é preciso mencionar que, nas águas do rio, o autor (sombra) jamais poderá ser confundido com o sujeito que escreve. Para o retorno do autor, não se trata de um retorno a um sujeito pleno no sentido moderno, mas de um deslocamento: nas práticas contemporâneas da "literatura do eu", a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade, conforme atesta Diana Klinger (2007, p. 38). Interessa diretamente o que diz Leyla Perrone-Moisés:

O individualismo e o narcisismo são, certamente, características de nossa época. Entretanto, o "cuidado de si", tal como postulado pelos filósofos gregos e retomado por Foucault, não se restringe ao "pequeno eu"; cuidar de si é o primeiro passo para servir à polis, é também cuidar dos outros. Falar de si mesmo por escrito é comunicar-se com um leitor virtual, o qual, por sua vez, pode buscar, na individualidade do escritor, as semelhanças com ele mesmo e as respostas que lhe faltam em sua existência individual. Portanto, a autoficção não é necessariamente egoísta e descartável (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.206).

24 Na versão lida: Là le jeune homme, qu'une chasse ardente et, la chaleur du jour avaient fatigué, vint se coucher sur la terre, séduit par la beauté du site et par la fraîcheur de la source. Il veut apaiser sa soif; mais il sent naître en lui une soif nouvelle; tandis qu'il boit, épris de son image, qu'il aperçoit dans l'onde, il se passionne pour une illusion sans corps (...) (*Les Métamorphoses*, p. 83).

De fato, na ficção do nosso *corpus*, assim como na crítica autobiográfica contemporânea, parece existir a consciência de que toda experiência que o autor pode narrar se aproxima da dissociação identitária, que envolve subjetividade, poder e representação. Em se tratando do mito e do autor contemporâneo, existe uma dissociação da própria figura que parte das representações do “eu” como sintoma da existência, em que assinalar a realidade movimenta a desestabilização do sujeito. Concordamos provisoriamente com Paul Nizon ao afirmar que “O ‘eu’ não é, portanto, o ponto de partida, como na autobiografia, mas o ponto de chegada” (NIZON, 2003, p.128). Simular que se possa chegar a um sujeito que se constrói por si pela linguagem vincula-se ao mesmo desejo de Narciso ao mergulhar “inutilmente suas mãos nas águas” (OVIDEO, 2007, p.181). A chegada a esse ponto de identidade absoluta é a sombra que sempre perseguirá aqueles que desejam se ver através da imagem refletida.

Narciso acredita que o reflexo que vê na água é uma imagem perfeita, viva e autêntica, como se não fosse ele, mas a própria água, o lago ou o espelho que ansiavam por sua beleza. Narcisismo ou vaidade vazia? Entre o reflexo e o outro, é no imaginário da modernidade que o mito adquire novas interpretações e significados. A identificação com o outro, o retorno do olhar é o que nos faz reconhecer a nós mesmos. Saber-se ouvido é saber-se reconhecido.

Este diálogo proposto pela invenção da troca de lugares na narrativa, ponto de observação em nossa análise, aproxima o leitor que se vê confundido como o irmão nas narrativas que nos deteremos. O autor fragmentado, mas mencionado, descentrado, mas incluído, deixa retalhos para que o leitor eleja a melhor forma de se inscrever e de se autoproclamar no alheio.

O irmão, em *DJL* e *ARS*, se apresenta como uma figura que traz à tona uma diferença crucial, possuindo algo que o autor não tem. Ele se torna uma referência de vida, embora não declarada. Há algo na trajetória pessoal que é relevante para quem observa o outro, como uma extensão de questões mal resolvidas na memória. No processo artístico, o autor não desvaloriza sua própria vida, mas prefere incorporar a vida de outra pessoa, revelando aspectos íntimos que só a proximidade pode oferecer. O irmão se torna uma consciência próxima, um elo entre a experiência individual e o coletivo, onde se destacam memórias singulares.

O retorno do autor, ao incluir o leitor na narrativa, abre espaço para uma análise comparativa entre diferentes obras. Dois aspectos se entrelaçam: a criação e a recepção. O processo criativo molda a figura do autor, apresentando a obra como um reflexo de sua

trajetória. Por outro lado, há o aspecto menos abordado, que surge ao lidar com ausências e lacunas, onde o autor aproxima o leitor da obra por meio da construção de alteridade. Esse esforço de criar alteridade envolve o leitor, gerando uma suspeita sobre quem realmente narra e quem é o destinatário da narrativa. A duplicação do autor, ao se projetar para fora de si mesmo, vai além da simples empatia, tornando-se uma estratégia de exploração. O leitor é desafiado a participar de um jogo de reflexões subjetivas, onde a dúvida sobre a voz e o destinatário da narrativa coloca-o em um papel de interlocutor hesitante, ao lado do irmão.

As narrativas foram geradas a partir do outro ou pelo desejo de representá-los? É uma diferença sensível, mas que levanta a investigação sobre a história de vida de um sujeito e sua conversão em objeto literário. Nas narrativas em que nos detemos, os narradores mencionam que narrar o outro os aproxima desses irmãos, que de algum modo tendem a provocá-los como escritores. Isso os força a tentar reconstituir laços afetivos que, de alguma forma, foram perdidos ou nunca completamente formados, utilizando a escrita como uma ponte para reviver ou recriar essas conexões.

O material, que é o ponto de reflexão para os autores, aparece mencionado com estratégias diferentes. O material que se instala no discurso não permite responder à pergunta, uma vez que se evita particularizar a memória e seus usos.

Será bom o bastante o livro que pude alcançar, será sincero o bastante este livro possível, será sensível? Atendo com este objeto seu velho pedido, entrego o que um dia meu irmão quis, aquilo que um dia julguei que ele queria, ou há muito distorci qualquer desejo seu, inventei seu anseio para me fazer mais lírico? (FUKS, 2015, p. 138-139).

O narrador em *ARS* indaga constantemente sua escrita, refuta sua investida, conta sobre um irmão não concebido, antecipa questionamentos e vai se advertindo e movimentando suas inquietações: “Mas penso às vezes que, se esse irmão existisse, este livro não existiria, ou talvez ele o escrevesse (Idem, p. 103). Ao passo que, em *DJL*, a inquietação é inoperante no tecido interno, pois cede rapidamente ao irmão e a seu material o lugar de ocupação.

(...) quando, ao retirar livros de uma prateleira na estante, me deparei com o maço de cartas. Imediatamente, sentei-me no chão empoeirado do apartamento vazio e desatei o barbante. Cuidadosamente enfileiradas por data, cinquenta cartas sobrescritadas por meu irmão à minha mãe (RUFFATO, 2016, p. 22).

Dessa perspectiva, é como se as fronteiras entre verdade e ficção começassem a se dissolver, e a incorporação de elementos discursivos torna-se uma questão estética, mais do que uma preocupação com a história em si. O foco passa a ser as identidades criadas, e não necessariamente os fatos narrados. O autor utiliza o “outro” como uma

ferramenta essencial para trazer o leitor além da narrativa, mantendo-o engajado na busca por significados que transcendem a autodeclaração.

A importância do autor na trama, aspecto a ser explorado no quarto capítulo, está em sua capacidade de construir biografias paralelas que permitam comparação e confronto. Ao estender sua escrita, ele busca envolver o leitor de maneira autêntica, não apenas com uma intenção pessoal de ser reconhecido, mas também como um exercício de explorar e representar o outro de forma convincente. A narrativa, assim, não se limita ao relato de eventos, mas se baseia na construção de perfis biográficos que geram repercussão.

Manipular a biografia que se insinua nas páginas permite ao leitor refletir sobre as distinções identitárias. O ato de narrar envolve um esforço de persuasão, onde o narrador busca ganhar a confiança do leitor ao apresentar seus métodos e, em alguns casos, suas falhas. No entanto, essa tentativa de convencer muitas vezes desperta desconfiança. Embora os estilos narrativos possam variar, há um ponto em comum: ambos os narradores se revelam como comunicadores de algo que ainda precisa ser dito.

Há, como vimos demonstrar, uma travessia importante nessa costura em direção ao outro, pois a princípio pode ser até empática e dialeticamente engajada com a postura de abertura para outras vozes do discurso. Mas a quem afinal caberia reconhecer esse autor senão o outro? Uma vez que o vínculo de identificação será sempre um perfil biográfico futuro, uma identidade dependente de novas escritas, através do circuito comunicativo incongruente algo precisa desvelar para o leitor, talvez, uma linha imaginária. Se o autor rejeita o rótulo de narcisista ao ceder lugar, o papel de reunião memorialista permanece ativo. Esse papel de memorialista é assumido e textualizado pelo escritor, e, por que não, performado, já que pode se perder pelos efeitos rarefeitos de não poder dizer sem ser anônimo na próxima linha. Com isso, aprender a se ouvir e simular a sua visão de fora é um teste de aceitação do narciso renascido. Há um medo comunicativo de se perder em si, de não voltar do estímulo da imagem e, por isso, o exercício do esconderijo. O resultado que poderia ser da rejeição desse autor pelo leitor é adiado, e talvez quem escreve colha um resultado pouco divulgado, que é figurar-se no nível da linguagem auxiliando com sua voz guia, ou melhor, traduzindo em modéstia seu trato com a linguagem criativa.

E aqui este autor, que estamos evidenciando, singulariza sua prática enquanto alguém que busca o elemento elogioso e de reconhecimento alocando no outro – receptor – essa responsabilidade, e simplesmente transmitindo o que seria um efeito passivo de

contar. Vilain observa bem essa condição quando entende que Narciso é diferente da força imperativa do “eu sou”:

(...) não falar de si, ocultar-se enquanto enunciador no texto, encarregando sua eloquência não de dizer o que eu sou, mas de dizer, através do próprio nível de linguagem que emprego, o que eu valho, e de enaltecer, assim, o eu criador do discurso (o estilismo pode ser interpretado como a dissolução do eu em um puro esteticismo narcísico); a modéstia sendo, como se sabe, a arte de ser elogiado duas vezes, uma outra forma consiste em fazer os outros dizerem a estima que têm de mim e em fazer de si um simples reprodutor do elogio; enfim, pintar-se em uma postura honorífica, exagerar sua generosidade, sua tolerância, sua benevolência ou sua empatia a respeito do próximo para buscar a adulação e dar de si mesmo a imagem de um indivíduo admirável, amável, cuja perfeição singular abranjeria o projeto de construir sua lenda pré-póstuma. (VILAIN, 2005, p. 15).²⁵

O autor, como discutimos, evita o exagero da caneta sobre si, evitando com isso a tragédia clássica emprestada ao contemporâneo pelo mito. Seu valor de atuação é o da “devida cautela” para com as possíveis interpretações. E ele, assim, conquista seu espaço biográfico sem um excesso de referencialidade, pois como nos chama a atenção Leonor Arfuch (ARFUCH, 2010, p.127), enquanto os gêneros canônicos frequentemente necessitam respeitar uma certa verossimilhança, sem necessariamente garantir a veracidade, outras abordagens biográficas podem gerar efeitos altamente desestabilizadores. Isso pode ser visto como uma “desforra” contra um excesso de referencialidade. Essas movimentações incessantes, que se nomeiam “autoficção”, postulam um relato de si que é consciente de sua natureza ficcional, desligando-se do “pacto” de referencialidade biográfica. Acentuamos, com isso, a repetição como uma severa manifestação do desejo incontrolado, da reflexão como sombra de si, sem consciência de que o belo é a *hýbris* (excesso), ultrapassando o *métron* (medida). Trata-se de uma condição textual conscientemente conduzida na qual a natureza do amor deve ser dirigida ao outro.

A modéstia acima mencionada pode ser vista como uma forma de dissolução do ego, onde o autor se recusa a ser a figura principal da narrativa, permitindo que o outro, tanto no texto quanto no leitor, assumam esse papel. Por esse caminho, a narrativa torna-se um espaço de tensão entre a necessidade de se afirmar como autor e a consciência de que

25 Na versão lida: “(...) ne pas parler de soi, s’occulter en tant qu’énonciateur dans le texte pour laisser le soin à son éloquence non de dire ce que je suis, mais de dire, par le niveau même du langage que j’emploie, ce que je vau, et de majorer ainsi le moi créateur de discours (le stylisme peut être interprété comme la dissolution du moi en un pur esthétisme narcissique); la modestie étant, comme on le sait, l’art d’être loué deux fois, une autre forme consiste à faire dire aux autres l’estime qu’ils ont de moi et à se faire un simple transcritteur de l’éloge; enfin, se peindre dans une posture honorifique, exagérer sa générosité, sa tolérance, sa bienveillance ou son empathie à l’égard d’autrui pour rechercher la flatterie et donner de soi l’image d’un individu admirable, aimable, dont la singulière perfection embrasserait le projet de construire sa légende préposthume” (VILAIN, 2005, p. 15).

essa afirmação só pode ser feita com a mediação do outro. A figura de Narciso emerge como um símbolo ambíguo de advertência e esperança, representando o risco de se perder em si mesmo, mas também a possibilidade de se reencontrar através do olhar do outro.

Ampliando nossa sinalização sobre um possível Mito de validação, Umberto Eco argumenta que “o texto pressupõe a cooperação do leitor como condição necessária para sua concretização” (ECO, 1986, p. 39), sugerindo que essa é uma estratégia estabelecida no ato da criação, em que o autor antecipa os movimentos interpretativos do leitor. Assim, o texto se configura como “um produto cujo destino interpretativo deve ser parte integrante do seu próprio mecanismo gerativo” (Idem, p. 39). O autor, ao imaginar o leitor-modelo, não apenas espera que este exista, mas também age de modo a moldá-lo. Nesse sentido, “o texto não apenas se apoia em uma competência preexistente, mas contribui para sua formação” (Idem, p. 39).

A leitura pode ser tanto uma experiência de prazer e contemplação quanto um ato participativo, inserido como parte da própria estratégia narrativa. Ao evidenciar o processo criativo e os movimentos das categorias narrativas, a narrativa narcisista cria condições de êxito e conduz o leitor, seja ele crítico ou modelo, a uma análise do ato literário e à sua participação no aparato interpretativo que se torna central na narrativa.

A narrativa narcisista, portanto, é aquela que, à semelhança de Narciso, se apaixona pela sua própria imagem refletida, expondo o processo criativo por meio dessa reflexão.

CAPÍTULO II

2.1 A Fotografia como escrita atualizada da desordem

(...) essa desordem e esse dilema, evidenciados pela vontade de escrever sobre a Fotografia, refletiam uma espécie de desconforto que sempre me fora conhecido: o de ser um sujeito jogado entre duas linguagens, uma expressiva, outra crítica; e dentro desta última, entre vários discursos, os da sociologia, da semiologia e da psicanálise – mas que, pela insatisfação em que por fim me encontrava em relação tanto a uns quanto a outros, eu dava testemunho da única coisa segura que existia em mim (por mais ingênua que fosse): a resistência apaixonada a qualquer sistema (BARTHES, 2018, p.16).

ARS, obra que interessa diretamente à presente discussão, é uma narrativa que busca compreender as raízes de uma família que viveu momentos dramáticos durante o regime militar. A história é contada a partir das memórias do narrador, o filho mais novo do casal formado por psicanalistas argentinos que, juntos, migraram para o Brasil. Apesar dos pais terem lutado pela liberdade, o protagonista cresce numa atmosfera de tensão, marcada por silêncios e pela dificuldade de estabelecer uma identidade clara.

Existe no livro, portanto, a busca pela própria história, que inclui a experiência do autor, que é filho de pais exilados da Argentina. A escrita é intensa, e traz à tona momentos de reflexão profunda, questionando a estrutura das relações familiares, enquanto destaca o papel das conexões emocionais na construção da identidade humana.

Ao longo da narrativa, Fuks mostra como é difícil construir uma identidade quando os indivíduos estão em trânsito, migrando de um lugar para outro, tentando se adaptar a novas culturas e diferentes paradigmas. A obra é, assim, um convite à reflexão sobre a importância da memória como um elemento crucial para a compreensão de si mesmo e das relações que se estabelecem ao longo da existência. Isso se reflete não apenas na lembrança que o narrador tem sobre sua infância, mas também na jornada de pesquisa pessoal que ele empreende ao tentar encontrar respostas para suas próprias perguntas, “de recuperação das próprias raízes, da procura desses fantasmas (...), a procura desses traumas que ficaram, em alguma medida relegados ao passado, mas que reverberam constantemente na nossa existência” (FUKS, 2018, p. 76).

O livro é, nesse sentido, uma reflexão sobre a memória e a construção da identidade, sobre a necessidade de resistir e lutar contra as forças que tendem a nos colocar em situações de opressão e privação de liberdade. Mas, acima de tudo, é um relato sobre os laços afetivos, da relação entre pais e filhos, da relação entre irmãos, e da importância que essas conexões podem ter na formação de nossa trajetória pessoal e coletiva.

Por meio da trajetória argentino-brasileira dos personagens, *ARS*, cujo relato se configura como escrita de filiação ou de pós-memória²⁶, estabelece vínculo com o passado familiar centrando-se na figura do irmão adotado durante a fuga dos pais psicanalistas para o Brasil. Ao acessar o tempo pretérito, o escritor narra acontecimentos antes mesmo do seu nascimento, abrindo a importante porta da história de que busca apropriar-se. São quarenta e sete capítulos curtos apoiados em cacos de informações, em relatos remanescentes das conversas cotidianas, tematizados arbitrariamente nas memórias familiares. E assim, as origens são expostas: a família materna de origem espanhola, católica, e a família paterna de origem alemã e judaica. A crescente onda de antisemitismo levou o avô Abraham e avó Ileana a se mudarem para a Argentina em 1920, local em que nasceria o pai do narrador nos anos de 1940 – bem na época em que os judeus eram enviados para os campos de concentração. O lastro familiar na obra é apresentado a partir do processo migratório, no qual os ancestrais se estabeleceram na Argentina, e os pais, devido à ditadura civil-militar platina a partir de 1976, tiveram que também migrar para São Paulo. O escritor é fruto desse trânsito, nascido no Brasil, podendo ser considerado um “filho do exílio”, fator determinante para entender sua história familiar como subsidiária de uma história maior. Na narrativa, a herança faz transitar o passado, convocando as feridas e os fantasmas para falar dentro do processo de construção.

Em entrevista concedida a Felício Laurindo Dias e publicada no periódico eletrônico *Soletras* em 2019, Fuks, confidencia:

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”. Não havia qualquer investigação mais precisa, e agora como essas informações são muito mais acessíveis, ele conseguiu pelos nomes e documentos chegar a essa informação mais apurada. Mas o que me chamou a atenção nessa história não foi o fato de eles terem morrido em Auschwitz, porque algo como ser

26 Os dois conceitos dizem respeito ao resgate da herança familiar através da investigação ancestral e anterior à vida de quem narra. A forma com que a identidade se constrói a partir do outro inaugura a exumação da memória para lidar com aquilo que herda, em fragmentos, bem como os traumas inter e transgeracionais. Assim, testemunho, homenagem, herança e ascendência revitalizam o anterior em favor da interioridade – da prospeção a partir da narrativa que privilegia a escrita do sujeito, numa mirada pessoal e coletiva. Autores como Dominique Viart (2008) e Mariana Hirsch (2008) tratam respectivamente dos conceitos de “narrativa de filiação” e “pós-memória”. Tais conceitos são também explorados por Eurídice Figueiredo em artigo sobre *A resistência*. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-4018605>. Acesso em: 12 de jan. 2022.

deportado para os campos já significava isso. 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 (FUKS, 2018, p. 284. *Grifo meu*).

O autor comunica no trecho supracitado o processo de subjetivação do pai após a publicação da obra. “(...) 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.” (FUKS, 2018, p. 276). O fato de seu familiar acompanhar a escrita do livro se junta ao também importante espaço psicanalítico aberto, em que a fabulação escoo na experiência de análise, bem como no transcurso para o exercício consciente, teórico e investigativo, cuja marca da história se entrelaça com a urdidura literária, deixando entrever o sentimento de impacto provocado pela feitura do estético. É interessante perceber como o autor concentra na obra as identidades perdidas, e mais, o resgate da história familiar é sobrescrito, tornando o conteúdo psíquico dos familiares condizente com o seu. A ditadura não é somente a rasura sangrenta de um país, ela está vinculada ao âmbito individual e aos lugares de ocupação de sujeitos e das micro-histórias derivantes.

A noção autoral aqui é tão estridente que ecoa na imediata e necessária ligação com a psicanálise. Embora não esteja entre os objetivos principais de nossa análise perscrutar as relações entre literatura e psicanálise, o termo autoficção²⁷ demanda um pouco de atenção a este ponto. Cabem ressaltar, nesse entrelaçamento, as contribuições de Eneida Maria de Souza (2012) sobre a interseção entre esses campos, quando afirma que o imbricamento delas “obedece a um sistema de trocas, no qual os conceitos e imagens, próprios a cada discurso, são transportáveis de um domínio a outro” (SOUZA, 2012, p. 104). Se existe uma virada consciente a partir do estético – a exemplo do pai de Fuks, é porque a “posse imaginária de ideias” encontrou correspondência no contexto social e histórico, íntimo e ficcional. O lugar de repertório ocupado pelas sugestões simbólicas

27 Doubrovsky compreende a autoficção como a ficção de si mesmo em sentido psicanalítico, onde o sujeito cria o “romance de sua vida”. É da concepção psicanalítica da subjetividade como processo que deriva o termo. Se tomarmos a autoficção como fruto da autobiografia, a psicanálise invade a noção de verdade do estrato profundo e inconsciente da escrita que reporta à ideia de formulação imaginária da vida. Nas palavras do criador do neologismo: “L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé en tant qu'écrivain de me donner de moi-même, y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique mais dans la production du texte” (Doubrovsky, 1988, p.77). Tradução nossa: “A autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi dar de mim mesmo, incorporando, no pleno sentido do termo, a experiência da análise, não apenas na temática, mas na produção do texto”.

inscritas no espaço literário faz mover também o lugar de atuação do escritor, que no gesto de esboçar a fotografia familiar, fabrica narrativas imaginárias a partir do direito de interpretar as imagens. É nesse ponto que investigar hipóteses na obra provoca outras investigações fora dela, projetando linguisticamente a posição ocupada pelos sujeitos na foto e partilhando desejos: a fotografia como espelho.

2.2 O ângulo da diferença

É no espelho do outro que o indivíduo contemporâneo se descobre, ao elaborar uma narrativa em que a ficção se mistura às lembranças e a escrita de si à fábula familiar (Demanze, 2008, p. 9).

(...) em algum momento 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).

O narrador do romance *ARS*, Sebastián, usa seu espaço de elaboração da imagem do passado para explorar e testar a relação que atravessa sua infância com o irmão, perdurando até o tempo presente da narrativa. No mesmo argumento capaz de negar a possibilidade de dizer algo sobre esse irmão – sem nome – apenas irmão, o narrador parece processar os conflitos intrafamiliares na difícil tarefa de degluti-los e sinalizar severamente o motivo: a adoção. Embora pareça de antemão um índice para refletir sobre a narrativa, esboçando esse lastro, a adoção como a causa do afastamento é hipotética, e como tal abre no terreno literário a exploração desse conflito para além do irmão que se trancou no quarto. Isso é evidente pelo modo como as locomoções discursivas abrem os percursos para os habitantes da família e se formam outras imagens, convolutas, no transcurso do álbum familiar escrito. Enlaçar essa história íntima é poder (re)formular indagações e supor tantas outras respostas que, maturadas ou não, são parte desse passado que volta angustiado e na premência de diálogo, da comunicação que enguiçou.

Sebastián não coincide com o autor Fuks²⁸, inexistindo uma identidade nomeada entre autor e narrador/personagem, apesar de reverberar temas biográficos de sua família, como o exílio da Argentina para o Brasil. O que não inviabiliza a perda do valor autoficcional, como bem define Vincent Colonna (2004) nos seus postulados que conceituam e ampliam o termo, assim como discorre Eurídice Figueiredo em entrevista concedida à Anna Faedrich (2014) no desenvolver de sua tese.

Logo nas primeiras páginas, na elaboração quase ensaística, Sebastián emprega expressões como “é adotado”, “foi adotado”, “é filho adotivo”, que validam, na lógica da sentença, esse outro que se configura de maneira distinta no seio familiar. Ele é o outro, um não-igual que se equipara para se tornar irmão. Mesmo afirmando, no confronto linguístico com o termo “adoção”, a referência fraterna não se perde, e assim o discurso mantém o irmão na afirmação de pertencimento.

28 De acordo com Anna Faedrich, “Na autoficção, um romance pode (...) camuflar, com ambiguidades, um relato autobiográfico sob a denominação de romance” (FAEDRICH, 2015, p. 47).

O laço de averiguação que rodeia a pertinência de começar a narrativa dizendo “Meu irmão é adotado, mas não posso e não quero dizer que meu irmão é adotado.” (Idem, p. 9) é o paradoxo que aprofunda a cicatriz de quem deseja se distanciar de um termo, mas sem perder a história revelada no silêncio. O papel, desempenhado pelo protagonismo do silêncio e do afastamento do irmão, traz à análise o desconforto com a perda da comunicação em meio ao fato de se construir o livro, que sensivelmente é trazido como *modus operandi*. É tão lacunar a opinião do irmão como é lacunar a insistência em rememorar as condições de incorporação desse parente não consanguíneo. O que sobra para a escrita desse artefato livro, ou livro de restos de memória não processados, são as tomadas angustiantes, as cenas de desconforto que captam a família se constituindo com a carga da ditadura argentina na década de 70, a extração da criança do lugar biológico e sua transplantação para outra nação, para outra família. “Se não quero imaginar um menino como ruína de uma mulher, também não posso imaginá-la como a salvação de outra família, da família que seria a minha, salvação descabida que jamais deveriam lhe pedir” (Ibidem, p. 12).

Se é possível afirmar certa angústia na escrita é porque a sua forma de convocar a participação do irmão ocorre na passagem do recorte temporal que anuncia a família como imigrante, violentada pela impiedosa política de expulsão e extermínio, de desenraizamento. Temos em *ARS* o lugar reservado para a formulação do pessoal em meio às tragédias sociais e históricas, cujas aberturas sustentam o irmão como matéria, não como voz autônoma e autoral, pois é incapaz de dizer só – expulso, furtado, e que se isolou. Coadunado ao histórico da nova família, o adotado acaba se tornando irmão de alguém. E este alguém, personagem-autor, simula o fraternal itinerário – se deslocando, mas depositando nesse deslocamento o corpo e a memória do outro – com sua eloquência lírica, desvencilhando-se, sempre que possível, de sua própria imagem.

O narrador do romance autoficcional antecipa a notícia sobre a falência do relato, suas lembranças lacunares e a ficcionalização dos acontecimentos. Ele já nos deixa acessar imediatamente o ponto teórico sobre a memória sem muito dramatizar o que venha a ser a sua escrita. Essa escrita, que surge do fracasso, torna-se aqui a porta de acesso ao leitor. Mais do que arrastar o leitor para o desmonte e para o fragmento, estratégia estética e elucidativa, a narrativa escancara a determinação em traçar um objeto, a mirada em que conflua sua costura e postura analítica. Assim sendo, sua escrita é endereçada e fortemente determinada, por mais que o narrador insista na força indeterminada por onde

trafega. Esvaziada a noção de narrar o lugar da experiência, a remissão a Walter Benjamin é inevitável:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 1994, 205).

A experiência do narrador importa significativamente na obra de Fuks, primeiro porque estabelece o vínculo com o objeto livro – escritor em atualização ao trabalho de escrita, e depois por ser esta mesma experiência a desestabilização do lugar individual de quem escreve memórias e, por último, por se ligar ao *ethos* do escritor. Contar a história familiar, experimentá-la em sua própria linguagem, escrever o livro desvelando artificios, serve menos para afirmar-se como operador da “coisa narrada” e mais para construir um desvio proposital. E o desvio é o fenômeno de experimentação adotado por Fuks, que não emerge necessariamente em suas memórias, e sim na extensão da memória que deseja para seu irmão – ou na mescla delas.

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. Mas como poderia meu irmão representar alguém mais, se neste livro ele não representa sequer a si? Injusto papel o que lhe atribuí, meu irmão refém do que jamais será (FUKS, 2015, p. 95).

O critério utilizado por ele é a valoração da alteridade, cujo estatuto narrativo do personagem torna seu irmão também um narrador vinculado e personagem em associação, capaz de borrar os limites da auto-expressão e do direito exclusivo do relato. Mesmo falhando em sua busca de narrar e na construção da experiência, afinal, “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi.’ Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo” (BENJAMIN, 1993, p.224).

Estamos no transcurso de um livro – no transcurso da assimilação de identidades – que não esconde suas rasuras e nem suas marcas biográficas. As dúvidas levantadas comprovam a manipulação que abre espaço para o estético: “Alguma ideia talvez lhe seja justa, alguma descrição porventura o evoque, dissipei em parágrafos sinuosos uns poucos ditos verídicos, mais nada.” (Fuks, 2015, p. 23). O narrador manipula o texto enquanto nos apresenta; isso se liga ao fundamento do autor que se inscreve e se constrói no

discurso, e não fora dele; um sujeito não essencial fragmentado e somente consolidado pela relação entretecida do sujeito no texto e que a ele não transcende.

O aprofundamento na vida, como menciona Benjamin, para explicar a narrativa como experiência do vivido, encontra eco na definição de Silviano Santiago (2002) sobre o narrador. Segundo o crítico, três são os estágios históricos que o caracterizam: o narrador clássico, cujo compromisso é com o intercâmbio de experiências; o narrador do romance, que falha ao comunicar sua experiência ao leitor; e o narrador jornalista, que narra a experiência do outro e não a sua, cumprindo o papel de mero apresentador de informações. E nesse ponto Santiago coloca em questionamento a promissora análise sobre as dobras narrativas em meio à falência do autor e do próprio ato de narrar. Assim ele questiona: “Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê?” (SANTIAGO, 2002, p. 44). A dúvida, que insiste na contemporaneidade, para o narrador pós-moderno, “permite compreender melhor os dilemas da modernidade - e da literatura moderna e contemporânea que não consegue mais, segundo Benjamin, contar verdadeiramente uma história” (GAGNEBIN, 2014, p. 201).

A interessante dúvida levantada por Santiago – se “o narrador transmite uma vivência” ou se “ele passa uma informação sobre outra pessoa” (SANTIAGO, 2002, p. 44) está assim alinhada ao fracasso do narrador do romance contemporâneo.

(...) o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. (...) O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem (Idem, p. 46-47).

Entre a vivência da experiência até o percurso de narrar o outro, existe o fracasso. Este só pode ser sentido no ato de tentar e testar nas malhas linguísticas, pois a vivência deixa de ser apenas “substância viva” para ganhar tonalidade expressiva na formulação da linguagem.

Na obra do paulista Julián Fuks, torna-se estratégico expor o fracasso como forma de se desamarrar da pretensão romanesca da integridade verossímil. O narrador se camufla na obra atacando logo ao início sua narrativa – talvez inautêntica, talvez inverídica – deixando entrever o lugar que o irmão ocupa nesses fragmentos pulsantes. Desse modo, quando o personagem-escritor dissipa o peso de entregar uma obra genuinamente autor-referente e com valor de verdade, ele se envereda por caminhos que habilitam suas outras identidades e seus vernizes teóricos e estéticos.

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 recurso para se defender, para se confessar – ou para calar quando a situação assim o convoque (FUKS, 2015, p.24).

O trecho acima condiz com a forma de incluir o irmão como personagem e os entraves provenientes dessa inclusão. É um possível “pacto” com o leitor, mas pode-se também interpretar como uma justificativa para o irmão: assim eu queria sua imagem nesta obra. Apresentar desta forma, além de demonstrar uma clara filiação do narrador às discussões literárias e estratégias de representação, coloca o leitor em circulação no espaço discursivo, o personagem-irmão, o escritor e o crítico literário. Contar o modo com que tateia a figura fraterna sem nunca a atingir, imiscuindo biografias, faz desse escritor estratégico na maneira de escancarar seus recursos – *ocultando e revelando sua identidade na feitura do idêntico*. Seu personagem do eu é seu irmão, seu duplo. Ele é seu ficcional e seu trajeto biográfico, bem como o subterfúgio promissor de unir memórias sem se desvincular de si mesmo. Nisso, dizer de forma mais autêntica e pessoal possível, se dá a atenção aos outros.

A foto não diz o que quero que diga, a foto não diz nada. A foto é apenas um rosto brando no centro de uma varanda sombreada, os olhos que me contemplam através das lentes do fotógrafo, aqueles olhos tão claros, os cabelos mais lisos do que eu teria imaginado – sua beleza de criança que talvez eu invejasse. Sua cabeça pende para o lado como se ele indagasse algo, mas sei que essa indagação não me cabe fabricar. Seus lábios entreabertos também emudecem, mas é neles que preciso cravar o olhar pra ter certeza da injustiça que faço ao meu irmão nesse empenho tão indelicado (FUKS, 2015, p. 24).

O espelho aqui é a fotografia. O irmão entra na obra como identidade possível, testada e analisada no exercício da sentença discursiva, onde enunciador e enunciado se confundem, ou seja, onde se amalgama o *ato de narrar* com o *autor-narrador*. O empenho não é simples, porque bastaria corrigir o fluxo narrativo dando apenas memórias sem dizer de quem as são, misturar sem dizer que assim as fez. Ao contrário, a técnica está na exposição do artifício, fraturando a credibilidade do leitor na mistura visível.

Não são poucas as evidências de que ele passa longos períodos sem admitir sequer para si, sem aceitar ou reconhecer – dias ou meses, talvez anos, trancado em seu quarto sem que nada disso se aposse dele, sem que retorne à sua mente tudo o que eu não quero e não posso dizer, tudo o que eu preciso dizer. E ele não precisa dizer para si? (Idem, p.16).

O fomento está na indução do diálogo com o corpo narrativo do irmão, com sua fisionomia orquestrada nos entraves do pensamento, nas reelaborações ficcionais, no tom episódico, no conflito das diferenças, e mesmo na indiferença, culminando no retorno indigesto à solidão. Desse modo, não há transmissão de experiência, não há auto

proclamação do regime de verdade, outorga de memória ou mesmo selo da autenticidade da obra. O que há são rubricas sobrepostas em uma notada assinatura estilística consciente. “Mas o que digo aqui é algo mais grave, não é um formalismo literário: falei do temor de perder o meu irmão e sinto que o perco a cada frase.” (FUKS, 2015, p. 23).

Em entrevista concedida a Felício Laurindo Dias (2019), Fuks, ao ser questionado sobre o que seria a ética na ficção, assim apresenta:

(...) lidar com essa matéria histórica envolve muitas responsabilidades, pois você está colocando pessoas em jogo, de modo que há a criação de personagens baseados em pessoas cuja existência está firmada no presente e passado, e por isso há uma responsabilidade ou compromisso com essa matéria. No meu caso, se converteu num **compromisso com a sinceridade**, porque eu sentia que pra falar eticamente sobre esse passado, sobre os meus pais e meu irmão, eu deveria buscar **o discurso mais sincero possível**, o que não significa abdicar de recursos da ficção, mas sim uma tentativa de dar conta de certa realidade e **mesmo consciente dessa impossibilidade**. Mas é uma tentativa de debater questões que se colocam efetivamente em nossas vidas, de debater a partir de uma multiplicidade de vozes, sendo que outro compromisso era que não prevalecesse somente a minha visão dos fatos. Então, foi preciso internalizar no romance outros discursos, como as palavras dos meus pais e dos meus irmãos, o que resulta num romance mais multivocal e múltiplo (FUKS, 2018, p 277-278. *Grifo meu*).

2.3 Os registros escritos da experiência alheia

Eu sou um experimentador e não um teórico. Eu chamo de teórico aquele que constrói um sistema geral, seja de dedução, seja de análise, e o aplica de forma uniforme a campos diferentes. Este não é meu caso. Eu sou um experimentador no sentido de que eu escrevo para modificar a mim mesmo, e não para pensar a mesma coisa que antes (FOUCAULT, 2010, p.289-290).

A família de Ruffato identifica-se com a classe baixa nacional, e esse traço de medida econômica revela outros aspectos sociais e da dinâmica do trabalho e da manutenção familiar. Seu pai, semianalfabeto, é descrito pelo autor como “o segundo pipoqueiro mais famoso da cidade”; sua mãe, analfabeta, cuidava dos serviços de casa e, como lavadeira, ajudava no sustento da família. Seus irmãos, José Célio, Lúcia, assim como a sua filha Helena, surgem na descrição biográfica do escritor sobretudo quando ele é instigado a detalhar marcas autobiográficas nos romances, no caso específico, os personagens da obra *DJL*²⁹, aqui analisada. Na entrevista concedida ao *Portal literal*, o jornalista Ramon Mello questiona o escritor: “Quantos irmãos?”, e ele responde: “Éramos três: eu, meu irmão e minha irmã. Mas meu irmão morreu muito cedo, aos 26 anos. Eu conto um pouco essa história no livro ‘*De mim já nem se lembra*’(...)” (RUFFATO, 2009). Na forma de detalhar a construção literária, existe uma ideia persistente que destaca o centro de seu laboratório criativo, ou como descreve Ruffato, “instalação literária”, onde *Eles eram muitos cavalos* (2001) está no eixo. A ideia de projeto literário opera nessa imagem de autor construída ao redor do escritor mineiro.

Além da imagem midiática construída pelo autor, é importante considerar a relação entre sua infância e trabalho nas escolhas temáticas de sua escrita. O valor dado ao trabalho desde cedo contribui para a maneira como suas narrativas abordam o universo dos trabalhadores, especialmente aqueles que atuam em fábricas. É interessante notar que o autor, que possui formação como torneiro mecânico pelo Senai, utiliza sua própria experiência para enriquecer suas tramas narrativas.

Eu cursei tornearia mecânica e me mudei para Juiz de Fora, onde trabalhava de dia e estudava à noite. Então, passei no vestibular para comunicação social e tomei contato com o mundo intelectual, convivendo com pessoas que gostavam de conversar sobre literatura. Virei um leitor obsessivo, com veleidades

29 O romance foi publicado pela primeira vez em 2007, sob encomenda da Editora Moderna, e com a classificação para obras infanto-juvenil. A segunda edição foi publicada pela Companhia das Letras em 2014, “revisada, ampliada e definitiva”. Ruffato já participou de outros projetos encomendados, a exemplo da obra *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), por meio da qual foi enviado para Portugal sob a responsabilidade de escrever um livro sobre o tema “amor”, além de ter que alimentar o blog com postagens regulares. Em se tratando da primeira obra encomendada, Ruffato revela em entrevista, em 2014, concedida à *Tribuna de Minas*: “Acho que um dos melhores livros meus é o ‘*De mim já nem se lembra*’, e ninguém conhece, porque ele teve errado seu posicionamento no mercado”. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/23-11-2014/entrevista-luiz-ruffato>. Acesso em 20 nov. 2022.

literárias. Na época, decidi ser escritor e a escolha do tema com o qual trabalharia foi óbvia, o universo operário de Cataguases. O meu grande desafio foi encontrar a forma adequada para dar voz a esses personagens, totalmente, até hoje, ausentes das páginas da literatura brasileira (RUFFATO, 2009).³⁰

Em relação à vasta produção, seu bastidor familiar impõe certo estilo e tema à sua escrita, que incorpora os traços dos familiares trabalhadores, o legado do operário, o pobre e remediado em suas esferas de pertencimento e significação social.

Diversos quadros de análise que sustentam o repertório literário, como afirma o escritor:

Assim, cada livro meu é completamente diferente do outro, embora traga, digamos assim, uma assinatura, que podemos chamar de estilo, algo que identifica o autor, mesmo que ele mude de gênero, de universo, de interesse. Grosso modo, *De mim já nem se lembra* (2007) atualiza o relato epistolográfico; *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009) recicla o romance-reportagem; *Flores artificiais* (2014) recupera o chamado *manuscrit trouvé*, o manuscrito encontrado; *Inferno provisório* (2016) funda o que denomino de “realismo capitalista”, ou seja, a história coletiva construída a partir de histórias individuais (o oposto do horroroso “realismo socialista”, portanto). **Na base de todos esses livros, está o inaugural *Eles eram muitos cavalos* (2001), espécie de caderno de possibilidades narrativas, a que batizei de “instalação literária”, núcleo de onde emanam todos os outros livros, incluindo os contos de *A cidade dorme* (2018) (RUFFATO, 2009).**

Em uma de suas entrevistas, Ruffato menciona que sua proposta literária está intimamente ligada à sua vivência pessoal como filho de uma lavadeira e de um pipoqueiro, além de morador de uma cidade interiorana com tradição industrial. Segundo ele, essa vivência lhe permitiu perceber, desde muito jovem, a estrutura das classes sociais no Brasil, um país marcado por uma forte herança colonial, que ainda sustenta o poder e os privilégios de determinados grupos até hoje.

Tive a sorte de nascer em uma pequena cidade no interior de Minas Gerais chamada Cataguases. Digo sorte porque cresci em um ambiente de forte tradição industrial – onde os interesses de classe são nitidamente definidos, proporcionando-nos uma visão de mundo menos ingênua, mais realista. Em um país onde as relações ainda se dão no âmbito do clientelismo, resultado do nosso legado rural, acredito que, desde cedo, percebi o que existia além das diferenças semânticas entre uma mansão e uma mansarda (RUFFATO, 2011, p. 01).³¹

Essa posição de fala assumida por ele, como alguém que dá voz aos marginalizados, ao privilegiar o universo do “trabalhador urbano, os sonhos e pesadelos da classe

30 Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/44-meu-compromisso-e-com-a-historia-que-quer-ser-contada.html>. Acesso em: 15 de jan. de 2022.

31 Discurso proferido por Luiz Ruffato, no I Encontro de Estudantes de Letras da América Latina (ELAEL), no dia 10 de fevereiro de 2011, em Brasília (DF). Disponível em: http://www.rlbea.unb.br/jspui/bitstream/10482/10096/1/2011_LaeticiaJensenEble.pdf. Acesso em: 15 de fev. de 2023.

média baixa, esse segmento social indefinido, com todos os seus preconceitos e tragédias” (Idem, p. 02), ecoa em suas obras, evidenciando que seu objetivo de representar as classes menos favorecidas tem sido efetivamente concretizado.

O direcionamento literário das obras do autor dialoga com o discurso de uma literatura aberta, que traduz angústias e anseios sociais através de personagens pouco comuns nas letras nacionais. Ao permitir que esses personagens dialoguem por meio de sua escrita, o autor se torna menos intérprete e mais ouvinte. Há, portanto, uma aproximação às formas e elementos da trajetória de sujeitos comuns e, ao estetizar essas trajetórias, evidencia o despojamento em suas obras.

Ao centrar seu romance mais na capacidade de escuta do outro do que na sua representação, Ruffato desarticula, assim, o impasse a que se vê confrontado há anos o discurso sobre a alteridade nas letras nacionais. Ele posiciona explicitamente seus clandestinos num estado e num espaço limites de desamparo em função dos quais se opera, pela emergência de sujeitos enunciadores fragilizados e não-autorizados, a possibilidade da escuta da outridade (TONUS, 2015, p. 155).

Desde a publicação de *Eles eram muitos cavalos* em 2001, Luiz Ruffato tem se destacado no cenário da literatura contemporânea, ganhando progressivamente a atenção da crítica e do mercado editorial, tanto nacional quanto internacional. Essa importância pode ser medida pelo crescente número de teses, dissertações, ensaios e livros dedicados à sua obra nos últimos anos. Um exemplo disso é o livro *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*, organizado nos Estados Unidos por Marguerite Itamar Harrison, que reúne textos de críticos brasileiros e estrangeiros, como Andrea Saad Hossne, Carmen Villarino Pardo, Marisa Lajolo e Renato Cordeiro Gomes (HARRISON, 2007).

A relevância de Ruffato para os estudos literários é reforçada por Regina Dalcastagné, no texto de orelha do referido livro: “As múltiplas leituras despertadas pelo romance (...) indicam a riqueza da obra de Luiz Ruffato, ao passo que demonstram a vitalidade da crítica literária sobre a produção contemporânea brasileira” (DALCASTAGNÉ, 2007). Além dessa recepção crítica, Ruffato publicou diversas obras, organizou outras, recebeu prêmios e teve seus romances lançados em vários países, como Alemanha, Finlândia, Portugal, França, Itália, Argentina, Colômbia, México, Cuba e Estados Unidos.

Diante dessas construções, pode-se inferir que os romances do projeto literário ruffatiano atingem o objetivo de se configurarem como obras descontinuadas de marcos temporais. Em seus textos, Luiz Ruffato oferece vigor a narrativas comprometidas com o

resgate de memórias frequentemente negligenciadas da história do Brasil, sob a perspectiva da classe trabalhadora, ou seja, a “história vista de baixo” (SHARPE, 1992). Dessa forma, Ruffato reconstrói fragmentos das chamadas “histórias em migalhas”, ao narrar a vida de personagens representativos do proletariado, como trabalhadores fabris e de imigrantes.

Ruffato maneja com habilidade o hibridismo entre Literatura e História, estabelecendo uma conexão sutil entre essas duas esferas do conhecimento, na qual ele revisita a história do Brasil por meio da ficção. Nesse processo, o autor adota uma abordagem de reescrita histórica, utilizando variadas estratégias narrativas. Conforme ele próprio declarou em 2016, ao relançar *DJL*, “Cada romance é uma tentativa de reconstruir a história” (FREITAS, 2016), reafirmando o caráter reflexivo e reconstrutivo de sua obra literária.

2.4 As cartas são capturas de restos biográficos

(...) não consigo em pleno século 21, representar a realidade como se estivéssemos no século 19 ou 20. A percepção do espaço e do tempo mudaram radicalmente [...]. E isso, evidentemente, também se aplica na apreensão que temos do outro. O outro não nos surge de maneira completa, conhecemos o outro por meio de restos ou retalhos de biografias... (BRASIL, 2014).

No livro *DJL* (2016), o autor José Célio mantém correspondência quase frequente com sua família após mudar-se para Diadema, São Paulo, na década de 70. Através de cartas cronologicamente ordenadas e endereçadas aos pais dos narradores, a obra explora as situações de distância e proximidade possíveis por meio do exercício de lembrar, reunir e buscar informações.

A família, originária de Cataguases, uma cidade do interior de Minas Gerais, enfrenta o processo de mudança quando José Célio, irmão mais velho, migra para outro estado. As trocas de posições linguísticas e discursivas, presentes no jogo de envios postais entre remetentes e destinatários, revelam as experiências vividas e as complexidades das relações familiares.

As cartas, de foro íntimo, convertem-se em instrumentos responsáveis por manter viva e móvel a relação intrafamiliar, como também viabiliza o exercício a favor da descrição e notificação de fatos baseados na experiência. Enquanto gênero, a carta sucumbiu ao tempo, embora sua importância tenha sido essencial para a manutenção das relações sociais, afetivas, comunicacionais, dobras de sujeitos que assinam suas identidades por meio da elaboração sintática, das imagens geradas pelo intercâmbio de intimidades.

Luiz é o narrador que estabelece o percurso das cartas na obra, abrindo e fechando³² o espaço da memória familiar. A descoberta do maço de cartas ocorre por meio dele. Tais correspondências são encontradas por Luiz durante a arrumação dos pertences da mãe, recém-falecida. No momento do luto, ele entra no quarto da mãe e, por meio das epístolas, realiza uma espécie de exumação do irmão.

Com os endereços distendidos, os cinquenta documentos de correspondência revitalizam outros traumas do narrador que ocupa as bordas – prólogo e epílogo. O centro, assim, se torna o lugar de ocupação da costura da memória em torno irmão. Ao resgatar

32 Na obra, duas partes estão com a assinatura do autor-personagem, a saber, “Explicação necessária”, que corresponde à abertura da narrativa, onde o nome Luiz surge para informar elementos de concatenação do relato e seu lugar de editor; e “Apêndice”, uma carta póstuma a este irmão vitimizado por um acidente, participando Luiz, agora, como adulto, da possibilidade de se converter em remetente.

as correspondências, ou melhor, descobri-las, guardadas entre pertences da mãe, a narrativa traz à tona o impasse frente a imagem que causa imobilidade:

No quarto, escancarei o guarda-roupas: pendurados em cabides de arame, desolados vestidos abraçavam-se pânticos, compreendendo que aquela a quem um dia haviam servido, essa não regressaria jamais. E pus-me à tarefa, antes que, apavorado, recusasse (...). Sob a cama de casal, uma pequena e ignorada caixa retangular de madeira. Puxei-a, depusitei-a na colcha-de-chenil e, ao abri-la, interromperam-se os preparativos da pachorrenta segunda-feira: ali, minha mãe abrigara seu coração esfrangalhado. *Meu irmão anunciou, tem uma firma de São Paulo, eles estão contratando todo mundo, acho que vou trabalhar lá. Muda, minha mãe estremeceu... Meu pai comentou, Se for pro seu bem... Minha irmã e eu escutamos, apenas. Tornou, em definitivo, sete anos depois, dentro de um caixão que nem pôde ser descerrado, tão desfigurado o corpo. Um desastre, entre Vassouras e Paraíba do Sul: do carro que estreava restaram ferragens contorcidas* (RUFFATO, 2016, p. 20-21. *Grifos do original*).

As cartas desafiam de alguma forma o narrador, e talvez, em vez de simplesmente deixá-las de lado por um tempo, ele se veja obrigado a carregá-las consigo. O narrador menciona: “o maço de cartas migrou de um móvel a outro” (Idem, p. 21), indicando que as cartas estão em constante movimento em sua vida cotidiana. Essas cartas se entrelaçam com sua vida, incorporando-se ao tecido que une passado e presente, conforme expresso quando ele afirma: “ali, minha mãe abrigara seu coração esfrangalhado”.

A morte prematura do irmão mais velho é, sim, trauma e luto, e mais do que se fixar nesse espectro, o fraterno recontextualiza a dimensão histórica dos sujeitos emaranhados na teia familiar. É, pois, ter que lidar com os rebatimentos sentimentais que não somente despertam o irmão, assim como dão letra viva às vivências e angústias familiares.

Apesar de apresentar o desenrolar cronológico, iniciado em 02 de fevereiro de 1971, e finalizado em 05 de março de 1978, as epístolas não mantêm a imobilidade entre épocas, nem com a precisão fotográfica do enunciado, já que assim que resgatadas, amputadas de seu esconderijo e transplantadas para o romance, confrontam-se com os ajustes de quem as conduz, com as imagens interpretativas originadas pela reconstrução a partir da perda, com o vazio da voz preenchido pela letra, com o remetente esmaecido. As cartas se implodem no interior do objeto artístico, trafegando novas exegeses e fomentando, também, inclusive, a nova e investigativa radiografia da família.

No último capítulo do romance de Luiz Ruffato, a carta assinada pelo narrador-personagem assume um papel de “reconciliação” com o passado, ao mesmo tempo que estabelece uma tentativa de “diálogo” nunca realizada entre os irmãos. Essa ausência de comunicação prévia pode ser explicada tanto pela diferença de idade quanto pelas circunstâncias que os afastaram ao longo da vida.

No que diz respeito às cartas, o leitor tem acesso apenas às que José Célio enviava à sua mãe. Contudo, o teor dessas missivas sugere uma troca regular de correspondências, embora apenas um lado dessa interação seja revelado ao leitor. Esse fenômeno pode ser descrito como o “diálogo de uma só voz”, conceito discutido por Haroche-Bouzinac. Segundo ele, “o leitor pode reconstruir a identidade do destinatário através de uma única parte do conjunto, mas terá à disposição um único ponto de vista, o do remetente” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 15). Ainda assim, a narrativa mantém sua fluidez, sem prejuízo para a compreensão do enredo, mesmo que o leitor só acesse uma parte desse intercâmbio epistolar.

Por esses aspectos, não somente o tempo é convocado, mas também a imagem do irmão, transformada em discurso de si, arrancado da continuidade temporal que o vitimizou.

Na *imagem dialética* a relação entre o passado e o presente é arrancada da continuidade temporal. Não há um desenrolar dialético, mas um salto que imobiliza. É a produção de um conhecimento imediato sobre um objeto histórico constituído simultaneamente, por sua vez, nessa imobilização. O espaço desta imobilização é a linguagem – *o médium das imagens dialéticas*. (MURICY, 1998, p. 219)

A aposta narrativa é o ponto de contato com as cartas, nas quais a identidade nominal se estabelece como primeiro ponto de acesso à construção da verossimilhança. Estão nos vestígios da carta e na forma de construir a narrativa outro ponto de verossimilhança, já que, nesses espaços biográficos, o fato de situar e formalizar o documento, dando a ele vazão na leitura pública, convida o leitor a ler, sob o efeito da revelação da intimidade, tornando-o, nesse sentido, produtivo em decifrar o acesso dado.

São Paulo, 14 de março de 1971
Querida mãe, querido pai,
Recebi a cartinha, fiquei tão feliz que até chorei escondido. É engraçado, a gente não dá valor para essas coisas, mas quando a gente está fora, a gente pensa diferente, sei lá. Foi a primeira vez que passei o aniversário sozinho. Não falei pra ninguém, mas o Nilson lembrou, deve ter sido a senhora que mandou falar com ele (...). Fiquei muito contente que o Luizinho já sabe essa história do Grito do Ipiranga. Também ele é um moleque danado de inteligente, não é não? A Lúcia está namorando firme? Só vendo... (RUFFATO, 2016, p.30-31).

Ao permitir acesso ao documento pessoal, o narrador transforma a função do gênero carta pessoal, instigando a leitura nos limites da exposição pública. O que gera curiosidade, intromissão e, até mesmo, suspeita sobre essa tarefa apenas de editar a correspondência – ele as inventou, modificou ou compilou? As epístolas servem como objetos históricos constituídos, afeitos ao “real” e ao “autêntico”, e como tal compõem, em seu

conjunto, a formulação de outro objeto, o livro – com suas aberturas subjetivas e autobiográficas. Será que outro modo de leitura seria acionado sem essa condição de autor? Ou de forma distinta, o romance funcionaria sem construir a abertura que indica a inscrição do autor na obra? Os documentos sinalizam o trabalho teórico de Ruffato em postular a indecidibilidade – é ficção, não é ficção. Atestamos a presença desse narrador-autor como herdeiro sem testamento, ao ser transigente com seu foro pessoal. O autor reúne imagens dialéticas, envolvendo o possível fato e a ficção, recriando o lugar de retomada do passado e inscrição de si e do irmão, além de explorar com elas, obviamente, os cenários interpretativos a partir da imaginação do leitor. Para evitar os lapsos da memória e estabelecer a crítica ao passado, o autor valida a escrita do irmão por meio da pretensa memória preservada e sem borrões.

São Paulo, 2 de fevereiro de 1971

Querida mãe, querido pai,

Só hoje, terça, feira, consegui sentar e escrever para vocês. A viagem foi boa, mas cheguei muito cansado. Nunca tinha viajado tanto tempo dentro de um ônibus... O pior é que não consegui pregar os olhos... E ainda fiquei meio enjoado. (...) Eu não desci na primeira parada não, mas na segunda, no meio da viagem, eu desci. Estava uma noite bonita pra chuchu e me deu uma coisa na garganta, medo de nunca mais voltar a ver a senhora, o pai, o Luizinho, a Lúcia, os meus amigos, a nossa casa. Mas eu sei que é preciso lutar para melhorar a vida e se Deus quiser eu um dia ainda volto e vamos poder fazer um monte de coisas juntos (...). Envie lembranças a todos, deste seu filho cheio de saudades

José Célio

(RUFFATO, 2016, p.25).

Como bem afirma Eneida Maria de Souza, “A reescrita do passado resgata no presente essa dimensão, ao recompor e refazer tramas, sem qualquer intenção de reconstituição de verdades ou da ilusória autenticidade de um relato de vida.” (SOUZA, 2012, p. 31) Estão, assim, envolvidas na obra os nomes dos personagens que Ruffato afirma serem idênticos aos de seus parentes mais próximos. A relação homônima existente entre autor-narrador, assim como a coincidência dos nomes dos familiares dentro da narrativa foi questionada em entrevista telefônica concedida ao jornalista Guilherme Freitas, publicada na revista eletrônica *O Globo*. Ruffato afirma que

Tudo que está no livro é verdade, mas tudo que está no livro é ficção. Meu irmão, minha mãe e outros parentes são citados com os nomes reais, há um personagem secundário com meu nome, **as questões nas cartas do irmão são reais**, o relato sobre a morte da mãe é próximo do que aconteceu comigo. **Mas quem disse que as cartas existem?** Não garanto. Toda literatura, de uma forma ou de outra, é autoficção, mas não gosto daquela que se “vende” como autoficção (FREITAS, 2016. *Grifo meu*).

Ruffato ainda espalha migalhas interpretativas, sem se fundamentar na teoria, mas correndo em direção a ela quando rebate a “autoficção”. No romance *Flores artificiais*, lançado pelo escritor no ano de 2014, a introdução é apresentada da seguinte forma:

Em 2007, lancei um livro, *De mim já nem se lembra*, no qual compilo cartas enviadas por meu irmão José Célio, para minha mãe, Geni, entre 1970 a 1978, período em que ele trabalhou como torneiro-mecânico em Diadema, na Grande São Paulo. Dois anos depois, publiquei *Estive em Lisboa e me lembrei de você*, degravação de quatro sessões de entrevistas com Sérgio de Souza Sampaio, imigrante brasileiro em Portugal. A divulgação dos dois títulos, nos quais, mais que criador, atuo como organizador e editor, levou várias pessoas a me procurar com histórias que poderiam ser utilizadas em volume. **Como nunca pretendi tornar-me coadjuvante de textos alheios, recusei as doações** (RUFFATO, 2014, p.9. *Grifo meu*).

Nos dois trechos acima citados, o primeiro extraído da entrevista na qual o escritor cita ter um “personagem secundário com seu nome”, e o segundo, na introdução do livro, em que ele afasta a pretensão de tornar-se “coadjuvante de texto alheios”, demonstram como a noção sujeito-objeto estão misturadas na própria tentativa de construção da identidade. No primeiro caso, ele se concentra na estrutura interna, explorando como se constrói em segundo plano dentro da textualidade da obra. Já no segundo exemplo, o autor aborda seu legado literário, seu *ethos* criador e sua postura como sujeito da escrita, apontando assim sua circulação social. O dentro e fora da escrita colocam o narrador-autor como coadjuvante da costura que une o interno e externo. Ruffato parece querer separar o ato de narrar do autor-narrador, sugerindo ao mesmo tempo que não há conflito de representação das identidades na obra aqui analisada – ele reúne e o irmão narra.

Quando levanta questionamentos de um lado e cria sugestões interpretativas de outro – “as questões da carta são reais”, “quem disse que as cartas existem”? –, ele derriba a separação e revela o artifício de esconder seu rosto no ardiloso terreno da ficção, no qual o personagem principal interpreta e encena a própria vida, mas anda em caminhos vicariantes. Sobre o trabalho de importar para a narrativa o real desconfigurado com o gênero autobiográfico, o escritor contra-argumento dizendo:

Você acredita nisso? Essa é a grande questão. Você faz ficção o tempo todo. Conto a história de uma pessoa que digo que é minha mãe, mas que talvez minha irmã não reconheça ou reconheça apenas algumas coisas. Porque é a minha mãe, não a mãe da minha irmã, entende? (ABUJAMRA, 2015).

O dono das cartas encontra-se fisicamente afastado, não responde, a não ser pelo lugar estático que a comunicação com os pais o relegou. Para revelá-lo será preciso expor sua subjetivação, sua tomada escrita da experiência com o mundo, seus sentimentos interpretados por sua linguagem, seu olhar sobre si e sobre as transformações que o

rodeiam. Sequestrar essa subjetividade é chocar-se, ao mesmo tempo, com o lugar do escritor ocupado agora pelo irmão mais novo, Luizim. No trânsito entre remetente e destinatário, cria-se uma reciprocidade de absorções da intimidade, do acesso permitido ao léxico da introspecção, em que ler o outro é também escrever o outro.

No caso da correspondência, o que Foucault vai ressaltar é o fato de que a missiva, por definição destinada a outrem, dá lugar ela também ao exercício pessoal do missivista, pois a carta, pelo gesto mesmo da escrita, age sobre aquele que a envia, como age, pela leitura e pela releitura, sobre aquele que a recebe. Escrever é mostrar-se, fazer-se ver e fazer aparecer a face diante do outro: a carta é, ao mesmo tempo, um olhar que se lança ao destinatário e uma maneira de se dar ao se olhar. A reciprocidade estabelecida pela correspondência implica uma “introspecção”, entendida como uma abertura que o emissor oferece ao outro para que ele o enxergue na intimidade (MIRANDA, 1992, p. 28).

Ao serem incorporadas aos domínios da ficção, as cartas mudam seu estatuto de correspondência *entre* para o novo estatuto de *através* – como vamos esclarecer adiante. O irmão não escreveu o romance, ele constrói missivas, e seu papel dentro da narrativa transmuta, deixando de ser emissor/remetente, para se tornar narrador-protagonista. A identidade desse narrador não é preservada e nem sua intimidade. A introspecção, citada acima, valia-se da ideia de leitor diferente da formulada na obra. As cartas estão agora mais para repertório narrativo do que para repositório memorialístico. Mas o autor-narrador joga com esses dois domínios, ao enaltecer a presença das correspondências, reconfigura a memória do irmão, a identidade e o contexto de onde surgiram. Isso toca diretamente no trecho que abre esta seção e sinaliza para aquilo que Doubrovsky engendra:

Mas então, me perguntarão com todo o direito: se o senhor considera as autobiografias clássicas como narrativas romances de si, o que as diferencia da autoficção [...]? Responderei que, nesse meio tempo, a relação do sujeito consigo mesmo mudou. Houve um corte epistemológico, ou mesmo ontológico, que veio intervir na relação consigo mesmo. Digamos, para resumir, que nesse meio tempo houve Freud e seus sucessores. A atitude clássica do sujeito que tem acesso, através de uma introspecção sincera e rigorosa, às profundezas de si passou a ser uma ilusão. O mesmo acontece com relação à restituição de si através de uma narrativa linear, cronológica, que desnude enfim a lógica interna de uma vida. A consciência de si é, com muita frequência, uma ignorância que se ignora. O belo modelo (auto)biográfico não é mais válido (DOUBROVSKY, 2014, p. 122-124).

O *entre* delimita lugares estabelecidos e pessoas envolvidas, enquanto o *através* amplia a visão da recepção, abrangendo atores e a circulação de saberes. No segundo caso, não se cria endereços fixos, se criam intromissões sem selos. As epístolas se locomovem nos locais onde a acomodam. A escrita, como menciona Wander Melo, atua sobre aquele que a recebe, ainda que esse receptor seja o leitor casual. Isso contrasta com a obra

de Fuks, na qual a técnica de Ruffato consiste em “narrar de fora”, privilegiando a contemplação em vez do relato direto.

O procedimento adotado vincula-se à composição por incorporação, e neste caso, por associação, em que o autor não é escritor da obra, mas o narrador por apropriação. José Célio é quem faz do irmão o personagem agregado, em extensão. Essa condição desmonta o argumento de que apenas se locomove o passado e os mortos, pois o editor das missivas assume a posição de objeto narrado, transformado, portanto, em eu-objeto, capturado pela subjetividade como sujeito “introspectivo”. Luiz Ruffato evoca sua autobiografia pelas cartas e, em certa medida, José Célio, inaugura a sua pelas correspondências. Nesse jogo entrecruzado dos irmãos, trocam-se continuamente as posições de sujeito-objeto, a depender do olhar empreendido sobre as identidades convocadas.

Antes de Freud e Lacan, pensava-se o sujeito em uma perspectiva algo natural e estática, situado em um suposto real último, e de certa forma coincidente consigo mesmo — passível, assim, de ser alcançado (ao menos hipoteticamente) na totalidade de identidade de sua ontologia, como pretendia a autobiografia clássica. Depois de Freud, e sobretudo após a sistematização avançada do seu pensamento feita por Lacan, passamos a perceber — a saber perceber — **o real como uma conjectura linguística, no limite, uma fantasia, e reconsideramos a noção do sujeito agora como uma entidade, em certa medida, ficcional, que se autoconstrói contínua e circularmente**, como que produzindo a si mesmo por meio das narrativas que produz, em um sistema de causalidade global e circular (RIBEIRO, 2021, p. 77. *Grifo meu*).

Esses irmãos se encontram (*alter*)transportando, na conjuntura linguística, suas identidades, fabricando espelhos e molduras, circulando as inscrições, cada um nas narrativas que produz e que somadas, sobrepostas, reunidas, pervasivas imagens longe de serem fixadas na casa e sem o verniz que as expõe ao tempo.

: o retrato pintado do meu irmão; - *Anos conservara-se observando-nos. Falante, o homem, gordo e baixo, bateu palmas, Ô de casa!, chamei minha mãe, ela lhe ofereceu um copo d'água e um cafezinho numa bandeja inoxidável(...). Meses após, solene, ele expôs a moldura oval, um rosto que em nada se assemelhava ao do meu irmão, fato em que implicou meu pai, sem entretanto demover a comoção da minha mãe, que, pagando o combinado, instalou-o enternecida na parede da sala* (RUFFATO, 2016, p.21).

CAPÍTULO III

3.1 Espelho de tinta: rubricar o irmão na fábrica de alegorias

Ao longo do trajeto da análise de cada um dos romances aqui elencados e colocados comparativamente, é possível deslindar aspectos que dizem respeito às suas abordagens para a construção da autorreflexividade no momento de compor narrativas individuais e coletivas sob o signo da *bios*. *ARS* e *DJL* concentram-se no apego a uma fisionomia impossível, na nebulosa reiteração de sombras presas ao silêncio e ao desaparecimento, e na consciência de que suas incursões textuais não se estabilizam através de identidades biográficas.

O aspecto familiar, tema das obras, está fundamentado pela eleição de traumas que compõem o exercício da intimidade. Mencioná-los logo ao início dos romances - “meu irmão é adotado (...)” (FUKS, 2015, p. 9); “Não está certo, meu pai murmurava, um pai enterrar o filho, não está certo” (RUFFATO, 2016, p.21) enfatiza a urgência de quem escreve em se (re)compor dentro do texto, explorando questões de identidade e, principalmente, de alteridade. A ideia premente de que a estrutura do texto se liga ao autor, e que o texto se torna o percurso a ser percorrido por esse corpo autoral multifacetado, derramando nas páginas elementos que validam seu pertencimento e tessitura, faz-se ainda mais oportuna quando essas escritas escolhem índices, bem seja, elementos de incorporação para dar conta de uma interferência estética afeita à reflexão do passado por meio de categorias como a fotografia e a carta.

A fotografia e a carta geram imagens no texto narrativo, anunciando o lugar por onde escorrem as memórias, suscitando o apego ao passado e mesmo à tomada da reflexão a partir de gatilhos emocionais. Ao se presenciar tais índices nas obras, destacamos que eles ocupam o lugar alegórico³³ que cria, dentro da malha narrativa, o suporte da autorreflexão. No lugar rarefeito da memória, essas linhas semânticas percebidas nos

33 Alegoria aqui faz referência ao cabedal intelectual de Walter Benjamin, que foi capaz de alocar o termo como recurso no universo elucidativo literário, bem como da leitura estética à luz do seu tempo. Segundo Benjamin, utilizar da alegoria como aparato analítico nesses novos tempos se impõe pelas condições históricas com que o homem se defronta. Tal como a Psicanálise procura a partir da memória elementos para libertar reminiscências aprisionadas pelo inconsciente, a alegoria emerge e explora formas de expressões não realizadas, recorrentemente apagadas, trazendo à discussão vestígios do passado que clamam por reconhecimento. A utilização da alegoria por meio da leitura aqui assinalada sugere que a composição de obras de arte acumula vestígios que precisam ser evidenciados de alguma forma antes de serem levadas ao esquecimento ou até mesmo silenciadas.

enredos instauram constelações do eu (*self*), cuja assinatura do autor permite tutelar a imagem do irmão, simulada através da escrita e da captura de momentos da história.

Posto em análise, *DJL* vincula o autor às cartas por meio do espólio, relegado durante muito tempo pelo narrador, Luiz, e que se torna parte central, elemento de toque no contingente biográfico.

Ao contrário, *ARS* anuncia seu propósito sem necessariamente se esbarrar com algum elemento fortuito, pois inaugura sua cadência na grande ausência de um achado, no silêncio sem a pergunta. Nisso, seu olhar está concentrado na construção do álbum familiar, da fotografia do irmão, cuja fisionomia aparece e se desfaz a cada página.

A operação no sistema literário que fomenta a construção de imagens do outro subjetivamente retratadas se agarra ao fato do passado poder ser construído no acontecimento do enunciado. Ou seja, o passado se configura no momento em que se observam as lembranças, e é possível cotejá-las com sensações que são despertadas no fragmento capturado e processadas pela escrita. Esse lampejo da lembrança traz em si um sentimento posto para funcionar dentro da narrativa.

Os dois romances, portanto, imersos em matéria biográfica, descortinam latências dolorosas, embora a motivação da escrita de cada um resida em processos distintos. O impacto estético não se consolida, nesse aspecto, apenas pelo fim – narrar o irmão, e sim pelos lugares de acesso constantemente espelhados.

À medida que a imagem do irmão ganha contorno expressivo na transformação literária, e efetivamente nasce na narrativa no capítulo dois em *ARS*, o narrador lança elementos que provocam, simultaneamente, distância e consternação, pois o irmão só pode nascer, aos olhos, de fato, de quem narra, por meio da escrita, que possibilita o contato com esse momento e a entrada da presença de um estranho: “Se posso ser sincero comigo, prefiro não me deixar absorver pelas imagens desse nascimento. Contar de uma criança que nasce é contar de uma súbita existência (...) a ninguém concerne esse momento mais do que à criança que surge à vida” (FUKS, 2015, p.12). Tanto a lembrança quanto o sentimento despertado fundam essas imagens fotográficas nas quais Fuks insiste em emergir, deixando a própria experiência instaurar a experiência do outro:

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, de interromper conversas sem brusquidão, de mudar de assunto sem se dar conta, de deslizar entre uma ideia e outra (...). Vejo seu rosto se crispar por um segundo ante algum vago infortúnio, alguma frase infeliz que ninguém chegou a proferir, uma ínfima sugestão ou aproximação ao que o perturba(...) (Idem, p. 15).

O fato de trazer o silêncio como parte das relações sublinha o traço narratológico mais evidente em *ARS* – a captura dessa imagem do passado foca no corpo do irmão, que não pode se ausentar da lembrança pretérita, pois ali compõe a dinâmica familiar, mesmo que enxertado na árvore genealógica. O transporte do acontecimento, dá-se pela exploração desse silêncio, matéria orgânica também para a reflexão. “Sentando-me à mesa, sem fome, sem jantar, sinto que me faço acompanhar por muitos silêncios, sinto que cada ausência reivindica seu lugar” (Ibidem, p.29). Embora seja consolidada a intromissão do narrador na experiência pretérita desse irmão, o fato que gera a narrativa é a adoção – elemento também de intromissão do outro, não consanguíneo, na esfera familiar. Essa estranheza é parte especular, vertente da narrativa que se incomoda por trazer à tona elementos que não são da ordem psicológica, pelo menos não diretamente, de quem narra. O incômodo é digerido no texto e mascarado pelas titubeações e gagueiras intencionais, buscando uma aproximação a partir da estranheza.

Nunca pensei como seria, para meu irmão, caminhar pelas ruas de Buenos Aires. Que incerta aflição correrá por sua espinha a cada traço reconhecível, a cada gesto habitual, a cada olhar mais fixo, a cada figura que lhe pareça familiar. Que imenso receio – ou que cruel expectativa – de que algum dia um rosto se lhe revela espelho, que à sua frente de fato apareça um igual, e que esse igual se replique em tantos mais (Ibidem, p. 18).

A estratégia de captar e criar o interstício subjetivo deixa ausente o nome de quem se busca, não simulando diálogos e nem mesmo ultrapassando os limites do julgamento. Fuks narra numa fronteira de várias formas, uma delas, já mencionada, o silêncio, a outra, a ausência do nome do irmão, e a outra o afeto. Para dar conta desses turnos, elabora tomadas rápidas, com frases curtas, como flashes. O efeito de captura está presente em cada ponto final que encerra uma passagem a outra, transformando a nova fotografia no discurso do passado. “Encontro um álbum de fotos cruzado na estante, largado no ângulo exato que o faça casual. Tenho que virar algumas páginas para que enfim me salte o rosto do meu irmão, para que enfim me surpreenda o que eu já esperava” (Ibidem, p.24).

A captura, ou o efeito tela da qual o autor faz uso, corrobora a paralisia da narrativa, pois o enredo desloca-se dentro das próprias linhas da expectativa do autor em construir o livro. O desenrolar das cenas não altera a indagação seminal sobre a adoção do irmão e as consequências desse passado borrado no presente: “Nunca pensei como seria, para meu irmão, caminhar pelas ruas de Buenos Aires. (...) Súbito compreendo ou tento compreender, porque meu irmão deixou de frequentar essa cidade que nunca soubemos abandonar” (Ibidem, p.18).

O narrador caminha por essa Buenos Aires perscrutando elementos e evidências que reclamam pelo seu irmão. Seu foco é andar pela interdição criada por aquele que deixa de frequentar a cidade, como se ali fossem revelados, de chofre, epifanicamente, os mecanismos enraizados na existência desse irmão. E, talvez, ali também fosse apreciada a história que busca preencher, “deslacunando”, o enredo sôfrego. O vínculo do irmão à cidade que este narrador explora é o desvínculo do parto, aspecto imaginativo explorado de forma seccionada na narrativa: “O parto eu não posso inventar, do parto nada se sabe. Portanto agora, passadas tantas páginas, que deveria ter sido fiel ao impulso de suprimir aqueles pobres cenários imaginários, que deveria ter cedido à hesitação e calado sobre esse acontecimento insondável” (Ibidem, p.59). Há algo que importa nesse aspecto, principalmente ao partir essa informação em lugares distintos no texto. Retomando mais adiante a hipótese do nascimento, “Nascera de uma italianinha que nunca quisera engravidar, e desde cedo seu parceiro havia sumido, sem qualquer cerimônia, sem nenhuma intenção de se responsabilizar” (Ibidem, p.62), mais do que as causas que levaram à adoção, a construção da narrativa do parto mescla-se à perda das primeiras relações afetivas. São linhas obliteradas de informações, resquícios mal contados sobre a primeira história, enfim, um esforço para tatear as origens, em busca de uma permanência provisória que permita a evolução de outras narrativas. Tudo se encontra no parto e tudo se desmorona também naquele momento, pois, entre a perda de uma família e a conquista da outra, o irmão é parte da ruína de ambas. Ele será o duplamente herdeiro: da perda e da fuga. Buenos Aires se converte, assim, na testemunha dos signos, a cidade com a consciência das decisões, a origem do trajeto vivo do irmão com o espectro do abandono, com a tormenta da fuga, com uma identidade delirante e tardia.

Na ruína do passado se encontra o aspecto mais intrigante e ao mesmo tempo revelador da linha de confluência dos mundos da experiência. A origem, nesse caso, da família, Buenos Aires, palco da resistência familiar e também da fuga: “De Buenos Aires meus pais foram expulsos quando ele nem somava seis meses de idade” (Ibidem, p.18), está ligada a uma subjetividade esquecida – os pais deixaram elementos, legados, carreiras e amigos para trás, mas a criança que nasce e que foge nessa azáfama deixa de possuir vestígios. Seus vestígios estão vinculados à fuga, à expatriação. O trauma converte-se em lembranças que não podem ser processadas.

Em entrevista, o autor, Fuks, quando questionado sobre a transposição de traumas na escrita, elabora o seguinte pensamento:

Quando a narrativa do passado se subjetiva, você passa a procurar os vestígios da existência passada nos elementos mais acessíveis do presente. Ao mesmo tempo, se cria um panteão de recursos possíveis. É possível observar isso se repetindo em diversas narrativas, como, por exemplo, textos escritos no passado, arquivos familiares em vídeos, fotos, criando certa ideia de que, quem tiver mais elementos tem mais para produzir e escrever sobre o passado. No entanto, os livros mais consistentes e potentes, em minha opinião, oferecem uma desconfiança em relação ao que o material proporciona. **Você já não pode confiar na veracidade da fotografia, pois a fotografia é um discurso sobre o passado, e não um testamento do passado.** Mesmo a presença das coisas, como estar na casa onde aconteceu um evento ou desapareceu alguém, não é estar diante do fato, você está diante de certa materialidade que evoca com distância esse passado. Mesmo pessoalizando a questão você não consegue de fato acessar nenhum tipo de verdade, que é outra marca dessa leitura feita hoje (FUKS, 2018, p. 276-277. *Grifo meu*).

Nos excertos apresentados, torna-se evidente que a subjetivação do passado não apenas eleva a narrativa a um nível estético mais elaborado, mas também revela um desejo de pertencimento e alinhamento com a memória do outro. O narrador, inserido na discussão e em diálogo com a obra analisada, não se limita a rememorar eventos passados; ele busca conceder à memória alheia um espaço de existência. Contudo, essa participação ocorre exclusivamente por intermédio das palavras que ele utiliza para construir essa narrativa, permitindo novos agenciamentos na história. A mensagem para o leitor, sintonizada com a produção literária, é a de que não existe interferência dialógica na escrita que o narrador de *ARS* opera, por mais que desejada e requerida, e de que há certa responsabilidade ao fazer tal percurso na posição do outro.

Se por um lado a narrativa acima mencionada não deseja esconder seu traço mais proeminente, assumindo os artificios, por outro, a obra *DJL* esconde, sim, o lugar de elaboração do autor-narrador. As cartas são supostamente apenas dispostas por ele em ordem cronológica, como sugere a nota de rodapé da obra, alteradas somente questões de ordem gramaticais: “As cartas reproduzo-as integralmente, apenas atualizando e corrigindo a ortografia e muito raramente a pontuação – procurei manter sua quase-oralidade” (RUFFATO, 2016, p. 22). Essa baixa interferência dialoga com o leitor, para quem a mensagem se dirige com certo selo de autenticidade, conferindo uma imagem de originalidade. O maço de cartas, que se torna o legado de uma escrita do porvir, apresenta-se como alegoria menos laboriosa, capaz de evocar o passado sem provocá-lo com a atualização da escrita. Ou, em outras palavras, retirar do túmulo a enunciação do irmão. Trata-se de uma armadilha lúdica conduzida pela tácita aceitação de quem topará ler sem duvidar ou mesmo lerá monitorando.

O autor passa a atuar na fronteira dos tempos, estimulando, assim, as epístolas a traduzirem sentidos. As cartas são as imagens compósitas da obra, já que o seu lugar de

validação transfere o ato de rememorar para o irmão, como já mencionado em discussão anterior. Nesse sentido, o texto narrativo que nos é apresentado não possuía caráter literário até ser incluído na estrutura do romance, somando-se a ele na teia ficcional. O que de fato ganha contorno alegórico nessa incorporação é que ela sugere carregar a nossa leitura para outro lugar mais estendido do que a escrita epistolar. Ao reaparecer com o mesmo estilo e contexto do falecido, o enunciado vai de encontro aos narradores, chocam-se subjetividades, gerando a incursão pela imaginação contida do autor. Há, portanto, um inequívoco paralelo na obra entre memória e imaginação, de modo que o resgate da lembrança jamais ultrapassa o limite do registro datado e assinado. E aqui há o forte efeito de choque dessa condição heterogênea de escrita, porque é falsa a autonomia do texto epistolar que seduz o leitor num discurso inteiriço. O texto é rachado, dentro da performance que o autor projeta, com veios evidentes para que o efeito estético da diferença seja subitamente percebido. Saber problematizar os turnos linguísticos e estilos faz parte do projeto proposto pela leitura do romance. O autor quer, assim, passar a palavra e promover essa simulação artística.

Dentro das cartas, sob o olhar de quem as remete, o narrador José Célio conta detalhes mínimos do seu cotidiano, destacando aspectos importantes da experiência na grande São Paulo. A seleção de notícias e de informações sobre pessoas é nova para os familiares e para nós leitores. Há uma política da experiência que sensibiliza nossa forma de enxergar o enredo por meio da cronologia de acontecimentos e da participação orgânica nas transformações desse corpo que fabrica para si um novo local e nova forma de sondar o mundo. A exemplo, temos a apresentação da sua chegada à rodoviária e, logo na sequência o pensionato, local de acolhimento de trabalhadores vindos dos mais diferentes locais do país.

A rodoviária é muito bonita. Grande que só vendo. Tem um teto colorido e escada rolante. Fiquei morrendo de medo de descer na escada rolante, mas fiquei com vergonha do Nilson e desci. Até que não é ruim não, qualquer dia desses vou praticar um pouco. A dona Glenda - ou é dona Brenda, eu não entendi direito o nome dela, perguntei para o Nilson ele me falou que também não sabe, e olha que ele tem cinco meses que mora aqui (...). Tem duas bicamas no quarto. Fala para o Luizinho que ele ia ficar doido para morar aqui... Eu durmo debaixo. Em cima dorme um rapaz, deve de ser baiano pelo jeito de falar (RUFFATO, 2016, p. 26).

Praticamos, assim, o mesmo tempo desse narrador, consolidando, paulatinamente, as experiências que se amalgamam na sua teia de vida. Essa sugestão da sensibilidade cotidiana que o outro conta, revela a sutileza da tarefa de interromper o dia para refletir sobre os processos antes de combiná-los em informações e de colocar a própria vida em

escrita. A escrita, nesse caso, orienta-se para a função que ela cumpre, pelo desejo de informar e ser informada sobre a família, e pela necessidade de manter ativo um vínculo. A matéria das cartas é composta por vivências e observações, em que os primeiros registros são mais presos às novidades, ao prazer de conceder o novo e sugerir imagens da capital paulistana aos moradores do interior de Minas Gerais. E, ali, o irmão treina a habilidade na escrita e desenvolve a forma de narrar a experiência. A função social das cartas, antes de serem biográficas, é pessoal – no sentido de serem úteis aos compromissos de correspondência. O aspecto de autorreflexão de José Célio é o mais valioso catálogo a que temos acesso, uma vez que, por ele, observamos um sujeito que, deslocado geograficamente, socialmente e culturalmente, vê-se na tarefa de construir seus itinerários escritos, ligando informações, criando interlocuções, revelando-se saudoso e afetivo.

São Paulo, 16 de maio de 1971

Querida mãe, querido pai,

Desculpem não ter escrito antes, mas esses meses foram muito corridos. Como o tempo passa rápido quando a gente está longe de casa! (...) Lá na firma a gente está fazendo hora extra e, do jeito que as coisas vão, se Deus quiser logo vou ter meu pé de meia. Sinto muita saudade, mas já estou conformado. No começo, eu não consigo mentir pra senhora, eu fiquei meio desesperado. Sinto muita saudade, mas já estou mais conformado (RUFFATO, 2016, p.33).

Na escrita entrecortada, a informação se mescla com a dualidade emocional – saudade e resignação. Encampa, ao falar de si, vários elementos narrados, a começar pela sua evolução nesse espaço além-casa. O sujeito que descreve o trajeto evolui a cada carta seu modo de dispor as informações, tornando impossível a leitura por materiais embaralhados. A formação de imagens sobre tal percurso, além de questões anteriores, é configurada aos poucos, e assim o que era espectro se corporifica.

Graças a Deus, correu tudo bem lá na firma. Tinha uma fila grande e muita gente querendo trabalhar lá, que é uma fábrica grande, chamada Conforja, e tinha gente do Brasil todo. Fiquei muito tempo na fila, mas na hora que o moço viu que eu era formado no Senai, me tratou com mais consideração e disse que eu já estava colocado (RUFFATO, 2016, p.29).

No entanto, um aspecto crucial das cartas deve ser acrescentado. No contexto inicial da obra, especialmente no capítulo “Explicação necessária”, o autor dá voz a pequenos acontecimentos marcantes, como o adoecimento do pai, o falecimento da mãe e, por fim, o trágico acidente que vitimou o irmão. Estes eventos inaugurais não apenas despertam expectativas, mas também posicionam os personagens em seus respectivos contextos sociais, articulando informações cruciais para a narrativa. É notório que o autor não deseja necessariamente que as cartas signifiquem, por si sós, até porque ele estabelece seu vínculo ao incluir os pequenos cotidianos que o sustentavam nas visitas aos familiares,

angariando fluxos temporais – marcados de itálico, como recurso linguístico intranarrativo – que o fazem circular pela história: “Franzino e enfermiço, meu pai revirava os recônditos da cidade vendendo caramujos, caramelos e rosquinhas-amanteigadas – vinte e cinco anos antes, o doutor Pace convocara a família a Juiz de Fora: *Infelizmente, ele não tem mais que uns seis meses apenas, infelizmente*” (Idem, p.12). A entrada que o autor se dá, no capítulo inaugural, é posterior ao falecimento do irmão e, a partir das visitas a Cataguases, ele vai voltando ao passado, a seu modo, e sem fixação temporal, até chegar ao momento em que de fato traz o irmão no parágrafo que une projeto de futuro e tragédia: “*Meu irmão anunciou, Tem uma firma de São Paulo, eles estão contratando todo mundo, acho que vou ir trabalhar lá*” (Ibidem, p.20).

O fim do primeiro capítulo é a passagem construída para a voz do irmão. E aqui temos o que acima foi referido sobre a transferência de contextos. Embora a voz nas cartas permaneça sublinhada como sendo do outro, ocorre uma espécie de quiasma textual por meio do qual não há mais como separar o ato de narrar do narrador; e por extensão, o autor das cartas também é o autor do livro.

A discussão trazida até aqui demonstra o encontro de identidades entre aquele que se coloca como escritor da herança e o suposto herdeiro. O conflito de representação é a crise biográfica instalada por dentro do texto, concentrada na história contada por pequenos núcleos de energia informativa. A concatenação desses núcleos tenta vazar a formulação estruturada, a confecção do livro, embora não alcance a evidência da vida que se deseja narrar. A intenção narrativa, no comparativo dos romances, aponta para muitos tecidos nessa fábrica de alegorias, e seria comezinho pensar em homenagem, salvação da memória, registro perene, reunião da família, que de fato estão digeridas, mas seria também oportuno avançar em termos de intenção do autor, para se pensar na intenção do próprio texto, maturado para ser a representação de algo próximo e afastado da biografia.

Na obra *ARS*, o autor-narrador camufla-se na própria linguagem, inquirindo formas de fazer permanecer a imagem do sujeito-outro, sujeitando a linguagem à vacilação da descrição. O monólogo a que se mantém fiel propagandeia batalhas internas, lusco-fusco de uma consciência pouco certa sobre o que está a escrever, quase que promovendo seu próprio fracasso na e pela linguagem. No entanto, no embate com a construção da linguagem, surgem, na escrita do narrador, momentos de reflexão sobre a construção do livro que penetram certas imprecisões, avançando gradualmente no terreno da representação ambígua da identidade. Cabe ressaltar que a ambiguidade que avança e a dificuldade com a linguagem não se traduzem em confusões interpretativas para o leitor; ao

contrário, o trabalho com a forma do texto amplia as dimensões biográficas: “Talvez fosse algo que invejássemos, essa autonomia de sua identidade, que ele não precisa batalhar tanto por sua argentinidade. Ele sempre nascera lá, ele era mais argentino que nós, seria sempre mais argentino que nós, por menos que isso significasse” (FUKS, 2015, p.19).

Ao olharmos para a obra *DJL*, cuja cessão da intimidade evoca a condição de trânsito do irmão, o diálogo é invertido uma vez que o José Célio expõe a construção de sujeitos no tempo de sua fala, provocando o tempo da escrita do autor e da presente leitura. É o tempo dentro do tempo, em que o corpo distanciado se aproxima com sua escrita de filiação³⁴.

Quando puder, por favor, escreva me dando notícias de todos aí. Hoje à tarde o Nilson me prometeu que a gente vai dar uma volta aqui perto, que tem o museu do Ipiranga, onde D. Pedro I deu o grito do Ipiranga. Pergunta para o Luizinho se ele já estudou isso. A Lúcia já, com certeza (RUFFATO, 2016, p.29).

E, assim, o autor, organizador das cartas, sumariza as impressões do remetente, habilitando a leitura em abismo da qual estamos convocados. Para que as cartas funcionem como intertextos alegóricos, elas são traduzidas como arquivos publicizados que encorpam os fragmentos.

Em uma perspectiva mais ampla sobre a discussão em curso, a escolha de colocar o irmão no centro do texto, em vez de outro familiar ascendente ou descendente, destaca-o como uma figura próxima e almejada, especialmente por representar algo que o autor busca. A intenção do autor é digerida pelo desejo do texto que, por sua vez, dialoga com o desejo do autor. A intenção e o desejo se transformam em narrativas biográficas que

34 O conceito de “romance de filiação” é explorado principalmente através dos trabalhos de Dominique Viart e Laurent Demanze, que observam uma tendência em autores, particularmente a partir dos anos 1980, de narrar suas origens e explorar a herança familiar. Este tipo de narrativa é uma resposta à crise da transmissão da herança cultural e familiar, acentuada por eventos históricos traumáticos como as grandes guerras e mudanças sociais significativas. Em vez de focar apenas na interioridade do narrador, o romance de filiação se concentra em explorar a genealogia e os eventos passados que moldaram a identidade dos personagens. O conhecimento de si é alcançado através da compreensão das vidas dos pais, avós e outros ancestrais. Este tipo de romance frequentemente mistura elementos de ficção com autobiografia, criando uma narrativa não linear que tenta recolher e interpretar fragmentos de heranças familiares. Conceito introduzido por Marianne Hirsch, a pós-memória refere-se à memória de eventos vividos pelos antecessores, transmitida através do testemunho pessoal. Esta memória herdada é uma característica fundamental do romance de filiação, especialmente para a segunda geração que não vivenciou diretamente os traumas, mas que carrega o impacto deles.

DEMANZE, Laurent. *Encres orphelines*: Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon. Paris: José Corti, 2008.

abordam tanto o eu quanto o outro, com uma fluidez discursiva que não estabelece fronteiras claras, autografando o duplo. Mantém-se viva, assim, a herança por meio de uma filiação, que se conduz a uma eleição, uma seleção, ou mesmo a uma decisão.

A figura do autor, que não escapa do livro, converte-se numa espécie de crítico biográfico contemporâneo. O crítico biográfico seleciona, combina e toma decisões ao mesmo tempo em que carrega o desejo de ter sido escolhido pelo outro. Nesse contexto, a vida, ou melhor, a palavra “vida”, caminha em direção à reunião de fatores que devem vir sempre entre aspas, alertando-nos de que todo cuidado é preciso. E também porque a vida não seria mais própria, nem mais de um único sujeito, mas uma herança que se herda no presente: “Seria preciso pensar a vida a partir da herança, e não o contrário” (DERRIDA, 2004), alerta-nos Jacques Derrida.

Há uma condução teórico-estética de quem escreve, pois o acolhimento da vida alheia está longe de ser passivo. Nos enredos aqui apresentados, os autores escolheram pertencer a esse legado, com intenções para além da reunião de memórias, como fica conspícuo, e acabam se colocando no lugar de continuação, de uma certa sobrevida³⁵ dos acontecimentos.

O conceito de sobrevida, segundo Derrida, transcende a dicotomia tradicional entre vida e morte. Para o autor, sobrevida implica uma continuidade que vai além da existência física, persistindo na influência cultural e intelectual deixada pelo indivíduo após sua morte. Como destacado, a sobrevida não é simplesmente o que resta após a morte, mas uma forma de vida intensa e persistente, manifestada através da obra e do impacto duradouro sobre outros (Idem). Isto implica uma herança que transcende a corporeidade orgânica, influenciando gerações futuras e desafiando a temporalidade linear. Dessa maneira, o filósofo propõe uma visão que reconfigura o legado de um indivíduo não apenas como um evento do passado, mas como uma presença contínua e potencialmente transformadora no presente (DERRIDA, 2007). A eleição dessa sobrevida é que assegura a linguagem em filiação, conectada aos irmãos por afiançar a participação, ligados que estão aos procedimentos internamente construídos pelo tecido descontínuo da lembrança.

35 Na costura teórica de Derrida, empregamos a noção de sobrevida como modo de “sobreviver à morte” a partir da resistência da passagem do tempo muito em função de nossa capacidade de armazenar traços para o futuro, de manter aquilo que passa. O conceito de sobrevida de Derrida é sumamente necessário para a articulação proposta pela crítica biográfica, sobretudo porque propõe uma discussão que se dá para além da dualidade hierárquica vida e morte. Como o filósofo diz: “Todos os conceitos que me ajudaram a trabalhar, principalmente o de traço ou de espectral, estavam ligados à “sobrevida” como dimensão estrutural.” Nesse sentido, a sobrevida não seria evento *post mortem*, mas sim, uma situação que sempre esteve lá na própria face do estar vivo.

Se tomarmos como trajeto a discussão de Derrida (2004) sobre (des)construir a vida de alguém, bem como tratar dessa vida demoradamente, viver essa vida, é, portanto, uma declaração amorosa, inscrevendo-se em uma admiração, uma dívida que não pode ser paga e um reconhecimento. Essa relação se dá atravessada por uma fidelidade à herança, visando sua reinterpretação e reafirmação, mas que não ocorrem sem uma infidelidade. Posto assim, a herança do irmão é também uma espécie de morte fraternal. Paradoxalmente à ideia de manutenção da vida do biografado – e isso ocorre nas obras sem o devido consentimento dos personagens aqui levantados ou, ao menos, supomos que não ocorra – escorre o desejo/intenção de querer enxergar no outro algo de si, já que a herança se constrói apesar do laço familiar.

No caso de Fuks, a sobrevivência desse irmão está no passado que nenhum dos dois acessa, numa ausência biográfica. O fardo familiar de falar em lacunas desenvolve uma herança dissipada, destituída de referentes coesos e coerentes, elementos de intercalação com o presente. Cabe ao escritor dar voz pelo silêncio do irmão, pelo seu lugar de reclusão no quarto, por seus desvios de comportamento e desnutrição, mirando, como já dissemos, no corpo repleto de perguntas. O corpo do texto se transforma nesse corpo de perguntas, de excessos e acúmulos de histórias especulativas. De todo modo, a fabulação sobre o outro mata a interrogação desse alguém e cria as próprias, transferindo, pelo texto, as contradições que o autor reinterpreta e as contradições que ele mesmo fabrica.

Na construção de Ruffato, observamos a morte como princípio da herança. O autor herda da mãe já falecida as cartas do irmão também já falecido. O percurso *post-mortem* passa pelas cartas, como já dissemos, mas não se fixa nelas. Para desabonar as cartas como lugar de certeza referencial, o autor joga com sua interferência discursiva, inclusive, tecendo “Explicação necessária” e “Apêndice” - escrita que se ocupa para simular uma carta dirigida ao irmão. Nesses intervalos, que medeiam as epístolas, a interferência se conjuga, a transferência é inevitável e vasculhamos, frequentemente, a presença de “Luizinho” nas trocas informativas.

Ambos os irmãos vieram antes, se fundam anteriormente à existência dos autores/escritores. Os primogênitos deixaram heranças que só existem pelo desejo de quem escreve pertencer a elas ou mesmo usurpá-las, não fazendo uso sem a dor e o afeto. Tomar a figura do autor como um herdeiro é buscar entender que ele não é apenas alguém que aceita, mas é alguém que escolhe e se empenha em decidir sobre o outro, sobre a vida do outro e sobre a sua própria vida. Os autores elegeram lugares de acesso, nunca isentos, sempre portadores de novas instalações subjetivas, fomentando uma fidelidade infiel:

a fidelidade me prescreve ao mesmo tempo a necessidade e a impossibilidade do luto. Insta-me assumir o outro em mim, a fazê-lo viver em mim, a idealizá-lo, a interiorizá-lo, mas também a não consumir o trabalho de luto: o outro deve permanecer o outro. Ele está efetivamente, atualmente, inegavelmente morto, mas, se o assumo em mim como uma parte de mim e se, por conseguinte, “narcisizo” essa morte do outro por um trabalho de luto consumado, aniquilo o outro, amenizo ou denego sua morte. A infidelidade começa aí, a menos que assim continue e se agrave mais (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p.192).

Toda a reflexão sobre fidelidade infiel, patrimônio, escolha e fraternidade leva em conta motivos tanto fundamentais quanto emocionais, envolvendo simultaneamente a justiça e sua carência. O mundo complexo e dinâmico da existência, repleto de incorporações e desejos, de transferências e desconstruções, encontra-se nesse contexto. O autor, pensado aqui quase como um crítico biográfico, parece compreender essa complexidade. Ao agir de forma infiel, mesmo impulsionado por um senso de lealdade, o autor evidencia que lidar com a herança é uma experiência de desconstrução que nunca ocorre “sem afeto”. Esse processo começa quando se presta homenagem àquele a quem a própria experiência (a herança) está vinculada.

A homenagem ao irmão não é um ato de repetição fiel ou de reverência passiva. Pelo contrário, é marcada por um tipo de infidelidade criativa, em que a memória do outro é reconstruída, reimaginada e até mesmo transformada. Essa infidelidade não diminui o gesto de homenagem; antes, o torna mais profundo, ao destacar a complexidade do ato de escrever sobre o outro. A recusa em falar sobre o que não se admira e a necessidade de amor para que a herança se realize revelam que as relações humanas, tanto afetivas quanto artísticas e críticas, são moldadas por uma troca entre os indivíduos envolvidos nessa relação.

A fidelidade, nesse contexto, não está em preservar o passado como algo imutável, mas em permitir que ele dialogue com o presente do autor. Ao fazê-lo, o autor insere sua própria visão, suas contradições e interpretações, o que, paradoxalmente, torna a homenagem mais íntima e sincera. É esse processo de recriação que transforma a herança em algo vivo, uma presença continuamente reinterpretada, que reflete não apenas o outro, mas também a complexidade da relação entre os dois.

Nesse sentido, podemos afirmar que a questão da política-estética da biografia reside, em parte, na missão de estabelecer conexões transferenciais entre a obra do sujeito escritor, sua vida e a vida do parente biografado. Para entrarmos um pouco no terreno psicanalítico que é suscitado nesse momento, Susan R. Suleiman situou a transferência:

Emaranhamentos entre pessoas, personagens, textos, discursos, comentários e contracomentários, traduções e notas de rodapé e outras notas de rodapé de

histórias reais e imaginadas, cenas vistas e contadas, reconstruídas, revistas, negadas; emaranhamentos entre o desejo e a frustração, o domínio e a perda, a loucura e a razão (...). Resumindo numa palavra, amor. Que alguns chamam de transferência. Que alguns chamam de leitura. Que alguns chamam de escritura. Que alguns chamam de *écriture*. Que alguns chamam de deslocamento [*displacement*], deslizamento [*slippage*], fenda [*gap*]. Que alguns chamam de inconsciente (SULEIMAN *apud* ARROJO, 1993, p. 38).

É interessante como essa proximidade dos irmãos pelo afeto é ao mesmo tempo a distância fragmentária que constrói as narrativas. A fortuna dos enredos reside na aventura linguística da distância, da ausência, do silêncio, e ao mesmo tempo a condução narrativa não se realiza sem a carga amorosa que carrega a dor projetada. Amor e transferência tornam-se indistinguíveis, assim como Lacan conceitua:

Considerarei necessário defender a ideia da transferência como algo indistinguível do amor, com a fórmula do sujeito suposto saber. Não posso deixar de sublinhar a nova ressonância que essa noção de conhecimento recebe. A pessoa em quem presumo existir conhecimento adquire meu amor (...) Transferência é amor (...) Insisto: é amor dirigido, dedicado ao conhecimento (LACAN *apud* ARROJO, 1993, p. 158-159).

Nessa relação de transferência amorosa estabelecida entre o analista e seu objeto de estudo, é relevante ponderar sobre a condição essencial entre o autor e o sujeito de sua análise, ou seja, entre o outro e a vida desse outro. Considerando que tudo o que o autor deseja saber sobre a vida do sujeito em análise reside no próprio sujeito, e que seu trabalho consiste em emulsionar esse conhecimento, isto é, aquilo que ele, como interventor estético, não sabe sobre a vida do outro, cabe-lhe assumir a posição de *sujeito suposto saber*: a partir desse lugar ou condição, ele imagina conhecer os segredos da vida do outro, inclusive aspectos que o próprio sujeito desconhece sobre sua própria vida. A questão crucial que emerge nessa relação é como discernir entre o que “descobre” na vida alheia e o que ele “inventa”, adicionando elementos de sua própria vida. Esse é o legado destes livros, pois, ao impulsionarem a descoberta sobre o outro, abrem-se fechos para o “fictício da identidade” – fórmula de falsamente transferir a subjetividade.

A entrada discursiva que propomos na presente análise tenta acertar a característica ficcional proeminente, que é construir o duplo da ficção. Isso não significa flagrar duas identidades, e sim que existe uma profusão enunciativa que busca mesclar identificações de perfis biográficos. Quando insistimos nesse aspecto, afirmando que as narrativas bordam alegorias entre irmãos, evidenciamos a postura das obras de querer um quase – quase autobiográfico, quase ficcional, quase subjetivo, quase teórico. Percebe-se, assim, elementos dissociativos, tratados sob a perspectiva de índices alegóricos. A alegoria é um campo alargado em que, nos casos analisados, a subjetividade se espraia – tanto em

peças narradas quanto em objetos descritos. De tal modo, a subjetividade precisa de força de atuação para que o livro não seja lido apenas pelo viés autobiográfico de quem o escreve, nem pela biografia de quem é sobrescrito. Trata-se, portanto, de um romance de perfis com índices alegóricos que se fazem além do gênero, driblando afirmações sintéticas e oscilando a sua representação. Não sabemos mais de quem são os traumas, já que emoldurados pelas subjetividades vazadas, dissipados, aderem aos processos de transferência e herança.

Por fim, os textos com essas características, sob a perspectiva da dissociação, ou do trauma, deixam de conter uma unidade estrutural, utilizando o fragmento como modo de expressão das existências. O trauma retorna, desse modo, com um fundo falso, pois o que de fato segura a narrativa é certa paralisia nas imagens que evoca. Essas imagens parecem próximas de retratos esboroados, das imagens de tinta, das figuras cambaleantes, enfim, dos resgates fugazes de um tempo que se perde na construção de perfis biográficos. A retomada, como retorno histórico, centra-se, por conseguinte, na análise discursiva da transição psicossocial dos indivíduos, numa tentativa frustrada de fotografar e mesmo de fixar destinatários.

3.2 Um biógrafo intruso e o disfarce fracassado

As duas obras aqui alinhavadas podem ser lidas como experiências autorais situadas nos limites autoficcionais, imersas na condição de escrita de algo próximo ao acontecimento da experiência do sujeito. Tal acontecimento pode adquirir matizes autobiográficas, elaborando autorreferências e, inclusive, somatizando memórias. O efeito dessa proximidade está na profunda e manifesta mescla entre realidade e ficção. Isso implica, de forma radical, a suspensão de mecanismos investigativos na matéria literária, onde o fora aponta para dentro, ou mesmo que o dentro - força de imersão - aponta para fora. No entrecruzamento, respira, ofegante, o acontecimento, isto é, a elaboração criativa que toma distância de fatos para operar com a máxima criatividade.

é preciso aprender a cultivar uma “boa distância” nas relações afetivas, um excesso de proximidade e intimidade leva à confusão, e somente a distância permite respeitar o outro e promover a sensibilidade e a delicadeza necessárias para perceber sua alteridade e singularidade (ORTEGA, 2000, p. 82).

Criar, nesse sentido, é afastar-se de pontos de uniformidade, promovendo a celebração de fenômenos de hibridização, e não estamos falando apenas de gêneros. Seria mesmo difícil classificar os textos dentro de um conceito fixo de gênero, mesmo que depurando sintagmas como a autobiografia e a autoficção. A questão da hibridização é radical até mesmo nos coeficientes das micro-histórias narradas, evidenciada na dificuldade de apenas se falar de si. A interpretação do fato ficcional como repetição do vivido é um erro ao abordar a leitura, pelo menos na perspectiva teórica em que estamos inseridos. A história surge pelas pontes metafóricas, legados discursivos, suspensões deliberadas de julgamentos. A história, nesse sentido, sob o prisma da *biosalteridade*³⁶, acessa outras simulações e, por isso, não entra em conflito com a noção de verdade ou fato. É a terceira margem, onde se ampliam as veredas criativas do autor, com a necessária fluidez entre o literário, o biográfico e o alegórico.

36 Consideramos criar o neologismo *biosalteridade* como recurso teórico, já que entendemos que ele combina "bio" (vida) e "alteridade" (o outro, o diferente) para descrever a integração e a interação entre diferentes identidades e experiências. O termo que funciona como perífrase é caracterizado pelo uso de recursos autorreflexivos, que evidenciam a própria ficção e administração da relação do autor com sua escritura, onde o subjetivo serve como referência crucial. A experiência escrita sobre a própria vida se converte, assim, em um signo de abertura para outras identidades, promovendo uma relação de distância e proximidade. Além disso, aquele que possui a dominialidade da escrita passa a atuar, interagir e configurar a experiência escrita do outro.

Dialogando um pouco com Silviano Santiago (2008)³⁷, a partir do artigo intitulado *Meditação sobre o ofício de criar*, podemos avançar para entender a referencialidade, acentuada no sujeito e sua estetização, como arranjos que surpreendem até mesmo o escritor de biografias. Seu instante de seleção e combinação adere à prática teórico-ficcional de falar pela força criadora do eu sem esperar o eco da resposta verdadeira. Nesse sentido, o abismo aberto pela representação de subjetividades também se torna traiçoeiro para o autor, porque quem escreve decola numa superficialidade que ganha independência para se autorrepresentar, atordoando expectativas e digerindo percepções que se transformam em verdades movediças da poética.

As histórias - todas elas, eu diria num acesso de generalização - são mal contadas porque o narrador, independentemente do seu desejo consciente de se expressar dentro dos parâmetros da verdade, acaba por se surpreender a si pelo modo traiçoeiro como conta sua história (ao trair a si, trai a letra da história que deveria estar contando). A verdade não está explícita numa narrativa ficcional, está sempre implícita, recoberta pela capa da mentira, da ficção. No entanto, é a mentira, ou a ficção, que narra poeticamente a verdade ao leitor (SANTIAGO, 2008, p.177).

Visto por esse ângulo, observamos, portanto, o eu digerido pela narrativa, em abismo consigo mesmo, buscando linhas de contato para conferir certo ar de lapidação. O objeto literário pelo universo da primeira pessoa, desqualifica, nesse sentido, a subjetividade como máxima reveladora da identidade. Torna-se inoperante, nesse cenário, a dicotomia entre verdade e mentira, memória e imaginação, obra e vida, fato e ficção. Essas categorias, em vez de se sustentarem em uma oposição binária, diluem-se no ato de narrar, que desestabiliza a noção de verdade como uma entidade fixa e acessível. O que está em jogo aqui não é a adesão a um território imanentista do texto literário, que confinaria a análise apenas à estrutura interna da obra, mas sim a constatação de que a própria ficção age como um campo de interseção fluida entre realidades externas e internas. Nesse processo de enunciação autoral, o narrador se revela ao mesmo tempo criador e criatura de seu discurso, oscilando entre a autoridade de quem conta e a impotência diante daquilo que emerge da narrativa. A verdade literária, portanto, não se afirma pela revelação objetiva de eventos, mas pelo contínuo tensionamento entre o que se pretende contar e o que, de fato, é narrado, resultando em uma reflexão crítica sobre a identidade e a experiência de quem narra.

37 Artigo publicado pela revista ALETRIA, da UFMG, em seu volume 18. O artigo em questão narra a vinculação do crítico e autor aos processos de escrita voltados para a biografia, elaborando reflexões sobre sua proximidade e distância de elementos presentes na literatura contemporânea.

Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido. Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as margens em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa (SANTIAGO, 2008, p.174).

Parece que ainda estamos teorizando nos limites das linhas divisórias. Para atravessar esse lamaçal, com o notório escapamento da subjetividade, seria preciso focar na ressemantização do sujeito por si, pois esse aspecto, sim, interessa a discussão com os perfis biográficos, uma vez que pensar a existência é também experimentar. A ressemantização do sujeito pelo sujeito ocorre quando os indivíduos, dentro de certas formações discursivas, reinterpretem e ressignificam suas próprias identidades, valores e práticas. Isso envolve uma reflexão crítica sobre as normas dominantes e a adoção de novas formas de pensar e agir que desafiam ou subvertem as normas existentes.

Michel Foucault (2005) aborda a forte relação entre linguagem e sujeito, importante para o conhecimento humano e a representação do pensamento. Segundo seus postulados, a linguagem não apenas possibilita ao homem compreender o mundo e a si mesmo, mas também revela sua finitude e limitação no conhecimento, refletindo uma concepção antropológica que parte da complexidade inerente ao sujeito e à sua interação com o discurso. Segundo Foucault, formações discursivas são conjuntos de regras, normas e práticas que determinam o que pode ser dito sobre um tema em uma época específica. A ressemantização do sujeito pelo sujeito³⁸ pode ser vista como parte desse processo dinâmico de negociação e contestação das normas estabelecidas. Isso não apenas desafia a visão tradicional de identidade como algo fixo e dado, mas também enfatiza a importância das práticas discursivas na construção contínua da subjetividade. O engajamento para significar a si mesmo vai além da linha divisória, galvanizando margens, nem sempre percebidas, mas que, estando em constante contaminação, fundamentam o trabalho do escritor e das porções de sua escrita criativa.

38 O termo "ressemantização do sujeito pelo sujeito" não aparece diretamente em uma obra específica de Michel Foucault como uma frase exata ou conceito nomeado dessa forma. No entanto, a ideia está alinhada com seus estudos sobre poder, subjetividade e práticas discursivas, que são temas abordados em várias de suas obras. De acordo com Marchezan e Pernambuco (2017), Silvano Santiago prefere utilizar o termo "desenvolvido" por Foucault para compreender a autoficção. Para Santiago, esse conceito representa uma maneira pela qual o sujeito pode atribuir um novo significado ao seu próprio eu. Esse processo ocorre principalmente através da prática da escrita.

Na presente tese, os autores que analisamos se apresentam como intérpretes de seus atos de ficção, biógrafos intrusos que se reinterpretem e se ressignificam a cada passo, ligando pontes entre suas condições de escrita, descobrindo modos de falar de si, cuja identidade é caracterizada por sua multiplicidade, contínua evolução e pela sua ligação intrínseca com o mundo ao seu redor. Esse sujeito não pode ser totalmente compreendido no texto como uma entidade separada do próprio texto, mas apenas dentro do contexto no qual ele se manifesta no momento presente. Sua identidade se revela nessa materialidade, como parte inseparável do todo que o constitui. Por isso mesmo, devemos concordar com Silviano Santiago, ao afirmar que se tratam de histórias mal contadas, seccionadas, desarranjadas pela infidelidade com a referência. O duplo da ficção, o eu se teorizando, abriga camadas de interpretação e interpelação que discutiremos mais adiante.

Quando entramos no enredo de Fuks, temos a sensação de esbarrarmos em muros curtos, pequenos embargos que vão se articulando com o desenhar das cenas. São interdições rápidas que, submetidas à reflexão deliberada, como já mencionamos, acionam a presença de certa entidade autoral, de quem submete a escrita ao escritor. Sem preparação de contexto para o leitor, as cenas acontecem no esbravejo, de chofre, sem cerimoniar o enredo, ordenando as cadências na proposição autocentrada: “O que fazíamos nas incontáveis noites em que dividimos o quarto?” (FUKS, 2015, p.20). Daí se puxam do arrabalde as formulações já latentes. Ganham terreno metaficcional as indagações pequenas, ou seja, as condições paródicas de falar na tentativa de repetir o que já transformou, de escrever por cima:

São falaciosas essas perguntas, líricas demais para guardar uma verdade. Se escolho contar esta história pelos terrores noturnos, me posto no centro da aflição, me faço protagonista, atribuo a meu irmão uma impiedade injusta. Era eu quem resistia a dormir de luz apagada, eu que me levantava assustado no meio da noite, cruzava o corredor sombrio, me recolhia à cama dos meus pais (Idem, p.20).

No centro da aflição de contar, o autor comanda o programa de desarticulação. Ele autoriza na sua escrita, logo na superfície, o mal contado, a saber, a narrativa que notifica a diferença, a imprecisão, o desgaste. A falta de algo tateável se torna infidelidade para com o irmão, traço de desejo de quem narra: “Por que não consigo lhe passar a palavra, lhe imputar nesta ficção qualquer mínima frase?” (Ibidem, p.25). A história contada parece estagnar, como uma fotografia recém-capturada. Diante do conflito entre o desejo de avançar e a conscientização da impossibilidade desse avanço, surgem maneiras de falar “de mim” através do outro. O sinal do subjetivo atravessa o outro, não se

originando dele, mas refletindo o desejo do eu de situar a subjetividade na alteridade: “Não posso fazer desse menino, do menino e do homem que ele é hoje, um personagem frágil” (Ibidem, p.24).

O fictício é revelado, nesse aspecto, no contato com a teoria de dizer sobre a ficção em manobras criativas, alegando a notória dificuldade de desnudar a realidade, e alegando também a dificuldade de colocar a obra num circuito de romance forte, bem arredondado. É, como menciona Silviano Santiago, na superfície que mora o perigo. O acidentado e íngreme da narração é seu empuxo, forma de trazer o autor para a obra que escreve.

Em *DJL*, o processo de acabamento adere bem na superfície textual, pois o jogo está na falsa transferência de voz. O narrador quer testar a sua credibilidade, ensejando a participação do leitor como partícipe da construção ficcional. A integração do leitor passa pela confiança nos materiais, como recado de que devemos evitar a estranheza. Ele não menciona ficção, pois isso detonaria as margens que ele explora, e assim uma espécie de “*mentir-vrai*” ou “mentir-verdadeiramente” toma lugar, mas sem sobressaltos. Conceder tamanho poder às cartas é fingir a “boa distância” que, neste aspecto, a distância é muito mais explorada a partir da forma, do elemento extradiegético. Há um prazer em ouvir de fora informações encontradas e sujeitar o pensamento ao pensamento do outro, reforçar a rede de criações por meio de novos projetos. As cartas entram na alegoria potencial de vir a significar dentro do impermanente e inacabado da ausência. Ao contrário da superfície mal contada de *ARS*, a obra de Ruffato permite a abertura secreta pelo apelo nada discreto à metamorfose estética, lugar de deglutição – seu artifício é negar seu artifício.

Na colagem não-linear, percebida pelo choque suspeito, entre a voz que abre as portas do livro e a que inicia com datas e saudações, vê-se sujeitos divididos e até mesmo distâncias quebradas no e pelo discurso. Na forma do texto, os sujeitos estão colados, remendados pela sensibilidade captada, numa invasão deliberada da expressão, talvez até envergonhada, de José Célio. Contribui com as cartas, de modo operativo, a sensibilidade posta em jogo – e, nesse caso, a sensibilidade do irmão epistológrafo. O distanciamento textual processado, a boa distância afetiva, é mais valiosa na obra de Ruffato, pois existe um desejo de romance afeito à técnica de alteridade menos invasiva. A deglutição acontece na incorporação, cuja implicação ou sugestão, como mencionamos, é a utilização de linhas linguísticas diferentes.

Caso se queira acreditar e dar créditos ao processo dessubjetivador da obra, precisaremos concordar com o pacto de leitura, assim como de que os indicadores que nos norteiam, logo no princípio, resguardam elementos suficientes para prosseguirmos sem

contestação ou suspeita. Se, por outro lado, suspeitamos da herança, deslocamos, por assim dizer, o elemento fortuito, as questões sobre o aparecimento das cartas, os motivos para a elevação desse material ao laboratório literário e, não menos importante, o compromisso com a autoimagem, confrontamos, assim, o material linguístico de validação fazendo-o perder parte do seu lugar. Não apenas isso, a subjetividade fica recoberta de novos agenciamentos, cuja sensibilidade do irmão é fundamental, mas não suficiente para a obra.

Diante disso, encontrar o tom diferente nessa esfera de destino individual, onde José Célio comove pela descoberta e pela percepção ampliada do mundo, é, em alguma medida, encontrar as limitações na formulação do sensível. A formulação da sensibilidade do irmão perdida no passado é a traição do autor, tanto com o irmão quanto com seu discurso criativo. A inscrição do homem que demonstra o afeto em meio à separação, transfere um grau de subjetividade para o contexto de atuação da escrita da biografia agregada. Ruffato mira mecanismos de sensibilidade com efeitos estéticos, mas eles não ganham a percepção de sensibilidade, senão pelas mãos de um escritor pós-cartas. Conforme mencionamos sobre os índices, as cartas guardam consigo a feitura alegórica da subjetividade, que não se reduz ao objeto, embora o transgrida em favor dos desdobramentos da ressemantização do sujeito. Ao se ganhar estatuto estético, o vínculo epistolar está contaminado pela decisão do autor de transmitir, traduzir e ressignificar seu contexto e, sobretudo, transitar por ele: “Gostei de ver o Luizinho. Está estudando bastante, eu perguntei umas coisas pra ele e ele respondeu direitinho. E parece que gostou do jogo de botão que levei pra ele, não é mesmo?” (RUFFATO, 2016, p.40). Em imagem ampliada da obra, a transposição e a transfiguração são os empuxos que trazem o autor para sua escrita.

Na esteira da abordagem teórica apresentada, as duas obras, analisadas pelas distintas maneiras de construir e lidar com o atributo biográfico, incorporam elementos que precisam de leitura crítica a partir de outra clave referencial. Aludimos ao fato de que a referência quando presa ao sujeito, necessita da busca deliberada do outro, não sendo possível pensar um eu solitário sem o avanço à interlocução. Se postulamos o outro como condição de elevação e aparecimento do autor, é porque as obras suscitam questões de leitura que convocam o leitor a partir de partilhas questionadoras da identidade. No *corpus* aqui analisado, a interlocução surge de barreiras dialogais, projetadas pela ausência, espécie de núcleo fragmentário. Está no fragmento, ao olhar para as ausências, a primeira

aproximação comparativa a que nos dispomos em averiguar. E ao olhar para esses núcleos fragmentados, algo se decanta, e nesse caso são os índices alegóricos.

O processo criativo das obras se revela na proximidade com a escrita de filiação, que não é linear, mas busca recolher fragmentos de uma herança. Para isso, é necessária uma investigação, já que o narrador possui um conhecimento lacunar sobre as experiências vividas por seus familiares. Como a identidade se constrói através do outro, é essencial reviver esses outros do passado, permitindo uma autorrepresentação mais rica e significativa. Como bem acentua Laurent Demanze: “É no espelho do outro que o indivíduo contemporâneo se descobre, ao elaborar uma narrativa em que a ficção se mistura às lembranças e a escrita de si à fábula familiar” (DEMANZE, 2008, p.9).

A subjetividade contemporânea, passando por vertiginosos processos de transformação – conforme analisa Leonor Arfuch – não se sustenta sozinha, ao contrário, se multiplica como força de validação. Há, portanto, um paradoxo da projeção da figura de si fora de si, que busca mais identificações do que necessariamente identidades. Na identificação, a divergência cria o arcabouço ficcional, angariando recursos para não se prender à convolução, em um monólogo psicologizante de escavação do sujeito e da verdade. É preciso insinuar certo percurso em direção ao outro da cena. Para esse sujeito que fala de si, é impossível desassociá-lo da figura do autor, por isso é tão importante insistir nessa imagem autoral como eco nos romances aqui evidenciados.

O irmão fala pela diferença, bem como possui algo que o autor não possui. Esse mesmo irmão se converte numa referência de vicissitudes não declaradas. Existe algo na trajetória individual que importa para quem se apropria do outro, uma espécie de extensão da perturbação da memória. Dentro do tratamento artístico, o autor não diz que sua vida não valha uma autobiografia, mas sustenta a entrada da vida de outro, contando ou revelando elementos que só a intimidade pode oferecer. O irmão é a consciência próxima, o passo mais encurtado da experiência que se mistura no coletivo e seleciona memórias únicas.

A partir do retorno do autor, onde conflui o terceiro incluído, o leitor, podemos puxar uma discussão que está na teia do processo de analisar comparativamente os romances. Dois polos importantes fundem-se na esteira da experiência narrada: processo criativo e o processo de recepção. Vimos que o processo criativo dá conta de situar certa imagem de um autor em seu lugar de criação, em que a obra é seu percurso e atualização. No entanto, há também outro polo, ainda pouco explorado, mas latente, ao traduzir certa ausência, ou mesmo falta, o autor puxa o leitor para a obra por meio da alteridade que ele

mesmo fabrica. O trânsito de conquistar a alteridade é o mesmo que põe o leitor a suspeitar. Para se duplicar, isto é, para se postular fora de si, a alteridade não se torna apenas empatia, mas um fundamento de exploração. É preciso submeter o leitor ao teste de afirmação das subjetividades espelhadas. Nas linhas da dificuldade em decidir sobre quem fala na obra ou para quem é a obra, se o que se conta é sobre si mesmo ou sobre um terceiro, sobra espaço para o leitor hesitante, que é colocado ao lado do irmão como tentativa de interlocução.

Avançamos aqui para diluir linhas de verdade ou mentira, fato ou ficção, posto que a aproximação e as incorporações discursivas de sujeitos são a referência do estético, e não necessariamente a história que se conta³⁹. O leitor pode questionar-se menos com a natureza das informações apresentadas do que com as identidades simuladas. Nosso olhar está, portanto, em direção ao olhar obliterador do autor. A alteridade é uma máscara necessária para dar conta de explorar, trazer o leitor para além de qualquer história e mantê-lo no estímulo da indagação pouco indiferente ao revestimento da autoproclamação.

E por que o autor é importante na trama? Porque a biografia espelhada só funcionará se o traço comparativo existir, ou seja, se pudermos colocar em cotejo um perfil do irmão com outro perfil. O autor entra a partir da extensão do fato de expandir sua escrita para o próximo possível e aceitável para o leitor. A relevância do autor na trama reside na capacidade de criar biografias paralelas que possam ser comparadas, confrontadas e cruzadas. Isso implica ampliar a escrita de maneira a envolver o leitor de forma significativa e autêntica. A ação do autor não se limita à intenção pessoal, mas também reflete um desejo por reconhecimento e uma prática contínua de explorar e representar a alteridade de maneira convincente.

Manipular o material biográfico que se insinua nas páginas permite a nós leitores confabularmos sobre a diferença identitária. Se, como vimos, na inauguração das ficções, aqueles que narram demonstram necessidade de estimular a confiança, visando apresentar seus pressupostos narrativos, seus equívocos e métodos, estamos diante de algum

39 Ao se debruçar sobre a teoria autoficcional na Espanha, defendendo a ideia de que o termo é a máxima ficcional, ao invés de corroer a diferenças entre pactos (romance e autobiografia), a autora Vera Tora no livro *Soy simultáneo* discorre sobre algo importante para a nossa análise. Segundo a escritora e teórica, em narrativas com esta natureza, perde-se terreno a história por si para sobressair a autorreflexividade e o experimentalismo. Em sua análise: “Se trata de textos literarios narrativos en los que, aparentemente, la inmersión en una historia narrada se ha vuelto menos significativa ante el impacto del experimentalismo y de la autorreflexividad en el nivel de la enunciación, como se verá en los análisis de *La loca de la casa* de Rosa Montero, *La velocidad de la luz* de Javier Cercas, *Volver a casa* de Juan José Millás, *El juego del alfiler* de Darío Jaramillo y *Vidas y muertes mías* de Carlos Feal” (TORO, 2017, p.16).

mecanismo de convencimento. E já sabemos que querer convencer os leitores é, em muitos casos, levantar a suspeita, hospedar a desconfiança. O estilo narratológico é completamente diferente de um e de outro. Mas, o traço de semelhança está na admissão de que eles de alguma forma se inauguram como comunicadores de algo ainda não dito.

As histórias não se limitam a relatar fatos, mas são intrinsecamente sobre indivíduos, resultando não apenas no efeito da história em si, mas nos efeitos dos perfis biográficos construídos. Nesse contexto, o crítico assume um papel intrusivo, navegando entre objetividade e subjetividade enquanto ressignifica tanto a si mesmo quanto o seu objeto de estudo. As narrativas se engajam e se engancham nos diagramas biográficos, levando a sério o desejo de si mesmo, atualizando o outro com base nessa conquista de simultanear sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado. Este mesmo crítico está a explorar a falta, a ausência e a diferença, de modo que ele entende a impossibilidade da inscrição completa. Não é mais a função ou motivo da escrita, e, sim, como ela desvela aspectos partilhados dos sujeitos atravessados. Na perspectiva criativa que nos empenhamos, encontra-se a reunião do exercício biográfico com o exercício literário e, dessa união, alguma falha precisa se antecipar. A escrita não se limita mais à função tradicional, mas revela aspectos compartilhados dos sujeitos que atravessa. Nessa abordagem criativa, a biografia se encontra com a literatura, inevitavelmente confrontando falhas: desde a tentativa de manter um recorte objetivo até as complexidades de se autoincluir como biógrafo, sem conseguir transferir completamente ou incorporar totalmente os resíduos. Essas falhas são fundamentais tanto na biografia quanto no ato ficcional, manifestando-se desde as indecisões estruturais até o conteúdo que desafia definições claras de “história sobre o quê?”

A verdade ficcional é algo de palpitante, pulsante, que requer sismógrafos, estetoscópios, e todos os muitos aparelhos científicos ou cirúrgicos que levam o leitor a detectar tudo o que vibra, pulsa e trepida no quadro da aparente tranquilidade da narrativa literária, ou seja, no mal contado pela linguagem. Nesse sentido, e exclusivamente nesse sentido, o bem contado é a forma superficial de toda grande narrativa ficcional que é, por definição e no seu abismo, mal contada (SANTIAGO, 2008, p.178).

Nos percursos quebrados das narrativas, o mal contado funciona na falha comunicativa de Fuks de manter a interlocução e na falha comunicativa de Ruffato de autenticar destinatários: com quem afinal se comunicam e sobre quem é essa comunicação?

3.3 Narrativas em abismo: o autor como escritor do fracasso e da precariedade

No contexto narrativo em que o autor é chamado a atuar e se representar dentro da escrita, ou seja, a colocar sua própria imagem como escritor na cena que explora mecanismos de identidade, é essencial que certos elementos funcionem adequadamente para criar uma conexão literária entre o ato de narrar e a figura autoral evocada. Nesse sentido, é interessante observar como a antecipação de sua presença, a construção de seu papel como autor e a própria promoção do livro estão profundamente entrelaçadas com a prática de autorrepresentação. E, mais que isso, no aspecto metaficcional⁴⁰ das obras que compõem o *corpus* desta investigação. Seria oportuno sublinhar que algumas características já elencadas e discutidas anteriormente ensejam a notificação sobre o aspecto autoficcional presente nas obras, e até defendemos a natureza híbrida e intersticial que desloca o acontecimento a favor da máxima criação.

Na autoficção, o núcleo poético se forma pelo uso frequente de um personagem, mais ou menos parecido com o autor e que muitas vezes se trata do mesmo narrador autodiegético. Este, por sinal, também é escritor. Com frequência, o personagem-autor, sempre vai acompanhado por uma encenação de um vai e vem, atração e rejeição mágica, entre o personagem fictício e o mundo real. Por isso, é fundamental ressaltar que o personagem-autor não apenas tem sua vida (auto)biografada como parte de seu legado literário, mas também, de forma gradual e progressiva, assume a posição de responsável e criador do texto que nos é apresentado. Ele se transforma, assim, simultaneamente, em objeto e sujeito da narrativa. Surge, portanto, uma evidência clara e indispensável na obra: a presença do autor como figura central em seu próprio texto, onde o ato de escrever se revela, metaforicamente, como uma extensão direta de sua participação.

40 A leitura dessas obras se dá por caminhos que vão além do enredo, inserindo-se em uma moldura que evidencia sua própria natureza e em veredas que elucidam sua composição, especialmente em relação aos narradores, que são, em alguma medida, responsáveis pela escritura. Seus sujeitos ficcionais desfilam esteticamente na narração, manifestando desconfiança em si mesmos e questionando a legitimidade de sua atuação como vozes discursivas encarregadas da escrita, da narração e da declaração de atos. Esses elementos estão ligados à produção estética da palavra de tal forma que refletem a realidade, mas nos conduzem para além dela, revelando o próprio processo da escrita. Este modo de narrar, que revela as engrenagens da própria composição literária e questiona a legitimidade e a identidade das vozes narrativas, constitui o cerne da metaficção. A metaficção, portanto, não apenas reflete a realidade, mas também nos direciona a compreender e refletir sobre o próprio ato de criar e contar histórias. Existe, portanto, uma instância comunicativa metaficcional nas obras que está vinculada não apenas ao escritor revelando seu ato, como também a revelação dos seus artifícios ao narrar. Como sugere Carlos Javier García (1994, p.14): “un tipo de ficción que ‘rompe’ la ilusión mimética poniendo de relieve su estructura lingüística y la referencia al proceso creador de un mundo que el narrador inventa”.

As duas narrativas analisadas exploram ou avançam outras linhas autoficcionais. Por um lado, temos o narrador Sebastián, que não coincide onomasticamente com Fuks - e já sabemos que esse não é um critério de pertinência ao conceito; por outro lado, temos Luiz, narrador que coincide com o autor Luiz Ruffato, mas que passa a palavra para outro narrador, que também é convertido em escritor. A evidência de um texto que suscita questões sobre a vida passa pela referência a essa persona construída em torno do autor. O foco nessa figura parece despercebido e até desinteressante dentro dos enredos aqui analisados, embora a estabilidade da narrativa de primeira pessoa se assegure pelo contorno autoral. Quando o narrador se coloca na posição de assumir a escrita, ele não diz se tratar de romance inaugural ou mesmo de formação, pouco ainda que sua escrita esteja na linha de causa e consequência, à mercê do tema eleito, dos índices encontrados. Ao contrário, a forma de colocar o autor na cena é transmitir o sinal de que o ofício já faz parte da rotina do escritor, e de que a sua participação passa longe da mera casualidade. Ele, autor, é aderente, inveterado na sua dinâmica escrita, solidário com a temática e muito mais atento aos processos criativos. Se essas histórias dão bons livros, é porque alguém as elegeu, e nos mostra, dentro da escrita, a consciência dessa eleição.

Logo ao final do primeiro capítulo, o autor da obra *DJL*, sublinhando o contexto familiar, alinhavando trajetórias e aderindo elementos subjetivos, postula essa reunião do passado – “aqui reúno esse passado” e o seu endereçamento “A eles, este livro”. O ponto que fica às escuras é a suspensão sobre o gênero diante do qual estamos; no caso específico, a obra tenta contornar sua forma de romance sem a necessidade de citar o gênero ao qual pertence. A exaltação fica por conta das cartas, da sua sustentação como articuladoras discursivas. Os capítulos assim sumarizados: “Explicação necessária”, “As cartas” e “Apêndice” soam menos como ficção do que como documento acadêmico. Os títulos frequentemente falham em capturar a pessoalidade e a sensibilidade humanizadora que são expressas no conteúdo das páginas, criando assim um descompasso entre a forma inicial de apresentação e a profundidade emocional transmitida posteriormente. Talvez pela necessidade de textualizar o afastamento e garantir às cartas a sua autonomia, as seções se convertem apenas em diagnósticos oportunos para as quebras futuras. É, sim, contraditória a relação entre título e obra, assim como contraditória e até suspeita a ideia de “Apêndice”, uma vez que a carta que esse autor Luiz elabora deseja promover seu irmão a leitor, solapando a rigidez do tempo e da dinâmica pré-anunciada. E aqui parece oportuno mencionar que não é somente um irmão que atravessa outro irmão; o autor que atravessa o irmão. A noção de gênero ocupa um plano secundário, a elaboração criativa

do autor é suspensa e o irmão é aclamado como autor. A tríade é tão esquemática e, ao mesmo tempo, porosa que o autor volta à cena para emendá-las: “Ô, seu Luiz, que tristeza, disse, comovidamente. Senta, senta aqui, apontou uma cadeira” (RUFFATO, 2016, p.18).

A questão do autor em *ARS* envolve a consciência do fracasso com a própria escrita, e isso já foi aludido. Ao autor que se mantém na malha, sua pertinência é sustentada pela imagem da obra sendo feita. A revelação da obra aponta categoricamente seus aspectos ficcionais, concedendo questões metanarrativas ao enredo. “Mas 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).

As quebras constantes na narrativa destacam uma dificuldade interpretativa que ultrapassa a linearidade do enredo e desafia a estrutura cronológica da história. Ao fragmentar a narração e aproximá-la da ideia de um romance que acontece no momento de sua criação, evidencia-se que a obra é, em si, um processo em construção, tão significativo quanto o próprio autor que a executa. Para manter o vínculo entre autor e obra, sem abandonar a proposta de explorar as memórias de outrem, a narrativa enfatiza seu caráter processual. O narrador, que também é autor, lida com limitações comunicativas, enfrentando o desafio de organizar seu enredo enquanto transforma essa dificuldade em matéria literária. Essa fragilidade não é um erro, mas uma escolha estética que subverte expectativas e torna a condução poética mais dinâmica, revelando uma espécie de traição criativa que ressignifica sua relação com a literatura. Sua dificuldade é seu pecado, ou ainda, sua traição a partir da literatura, que não propõe engodos, mas dinamiza sua condução poética. O estilo de narrar de Fuks é mais lírico, desdobrando-se em alargamentos investigativos. Para sustentar tal construção, cria-se uma espécie de curto-circuito para chamar a atenção para suas paradas programadas. “Ou estarei, com estas ponderações insensatas, com estas indagações inoportunas, desvalorizando suas lutas, depreciando suas trajetórias, difamando a instituição do exílio que durante anos nos exigiu a maior gravidade?” (Idem, p.34). Somos conduzidos por perguntas que estão nas bordas e no centro, mas essa força de atração é o próprio autor.

Se considerarmos o nome próprio como elemento aglutinador do fundamento autoficcional, premissa para muitos teóricos, a narrativa de Fuks não se sustentará completamente, uma vez que não se apoia no pacto de leitura por meio da identidade onomástica,

conforme mencionado anteriormente. Vincent Colonna⁴¹ observa quatro modelos diferentes: a fantástica, a biográfica, a especular e a intrusiva. Em cada uma delas o escritor, premissa fundamental do conceito, faz-se presente, embora com estratégias diferentes. Na definição apresentada pelo teórico:

Todas as composições literárias onde um escritor se inscreve sob seu próprio nome (ou um derivado indubitável) em uma história que apresenta as características da ficção, seja por um conteúdo irreal, por uma conformação convencional (o romance, a comédia) ou por um contrato passado com o leitor (COLONNA, 2004, p. 70-71).

Dentre as noções levantadas, a que mais se aproxima da narrativa em questão é a especular, por se ater ao reflexo do autor ou do livro dentro do próprio livro, como uma metáfora do espelho. O narrador, neste caso, pode ou não estar no centro da obra. O conflito da representação, presente em *ARS*, cujo escritor não leva o nome do autor, funda-se no apelo contundente da imagem do escritor em atuação.

Tomando o caminho da obra *DJL*, o narrador que circunscreve as cartas possui o mesmo nome e sobrenome do autor. Apesar dessa coincidência nas formas de representação, a narrativa não se consolida plenamente como uma afirmação de romance, mantendo-se em uma posição fluida. Das categorizações de Colonna, a obra se aproxima de uma autoficção intrusiva, pois o autor surge na obra por meio de um terceiro que conta sua história, um contador: “O avatar do escritor é um recitante, um contador de histórias ou um comentador, em suma, um ‘narrador-autor’ na margem da intriga” (Idem, p. 135).

Se, por um lado, o estruturalismo e pós-estruturalismo procuraram “matar o sujeito”, hoje o sujeito está reinserido no cerne do debate epistemológico. No século XX, ele retorna como personagem literária, tomando-se como objeto de análise: “Isso significa que esse eu textual encena um eu ausente e cobre seu rosto com essa máscara” (SARLO, 2007, p. 31). Com isso, a figura do autor cede lugar à criação da imagem do escritor e do intelectual, evidenciando um retorno significativo da subjetividade autoral.

A autoficção, assim como a lírica moderna, se distancia do sujeito e se despersonaliza, mas, paradoxalmente, trata do próprio sujeito, explorando sofrimento, trauma e experiências vividas. Esses elementos precisam ser narrados e compartilhados, “confessados”, tornando-se matéria do fazer literário ou artístico. O objetivo é reunir o consciente

41 Não trataremos de classificar as definições, pois sabemos que o conceito possui diferentes abordagens e, em diferentes épocas, teóricos praticaram incursões investigativas na tentativa de incorporar novos elementos e aprofundar as leituras do termo cunhado por Doubrovsky. Os exemplos trazidos servem para demonstrar alguns mecanismos empreendidos ou suscitar aproximações.

vivido e apreendido com o que está fora do nosso alcance, o “resto”, o esquecido, que emerge em forma de linguagem, transformando-se em objeto palpável por meio das palavras. Assim, a reinserção do sujeito no debate epistemológico contemporâneo destaca a importância do retorno do autor na criação literária, onde a subjetividade é continuamente reconfigurada pela interação entre autor e leitor.

O autor, nesse sentido, como escritor, se codifica como ator dentro do seu texto. Voltando a esse paradigma de entrada textual de alguém que escreve suas próprias memórias, atraindo a “ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais”, o litígio estabelecido pela perda do referencial – verdade ou mentira – sempre esteve ligado ao processo de interpolação entre gêneros (autobiografia e romance) como nos dedicamos a discutir no capítulo inicial. Essa desestabilização provocada por argumentos de corrosão do pacto de verdade ocorreu pela inclusão do nome de alguém, escritor, dentro de um romance de sua autoria, narrando questões sobre a própria vida. A estetização da vida, diferente da autobiografia, conflui para a dinâmica de liberdade da forma e do conteúdo, não se prendendo, portanto, ao diagnóstico ético postulado por questões de princípios narrativos.

Será que o litígio, para o suposto leitor, de fato permanece entre a autobiografia e o romance, entre o fato e a ficção? Nossa aposta é que o conceito de autoficção talvez esteja esgarçado, mas não perdeu a sua potência de baralhar fenômenos, não mais de gêneros, e menos ainda de fato ou ficção, mas de algo que estava no princípio constitutivo da autoficção, a saber, texto e vida, autor e obra. O autor precisa estar na obra, seu ato de escrever precisa estar encenado e a sua vida deve permanecer na instância enunciativa. Há, porém, um sentimento investigativo para as obras em análise, que finge se conformar sobre a questão dualista frente a matéria autoficcional, já que a semente das oposições, oportuna para tangenciar o lugar de rompimento com os pactos de verdade e da revelação da verdade sobre o sujeito, fracassa em semear o resultado da história de sujeitos, dos *eus* fabricados ou das autobiografias aludidas, mesmo que insistindo na incerteza do conteúdo. Nesse sentido, parece que o fracasso da história é a parte da entrada que aponta para o escritor que falhou em sua abordagem narrativa, com a intenção de que a narrativa não tenha um referencial, ou, ao menos, que essa referência não seja o que se conta, e sim quem conta.

Retomando discussões teóricas sobre autores, em seu comentário sobre "O que é um autor?" de Michel Foucault, Agamben (AGAMBEN, 2007, p. 59) sugere que o autor se manifesta apenas em um gesto, o qual permite a expressão na mesma medida em que

introduz um vazio central nela. Este gesto implica um distanciamento do texto, pelo qual o autor como indivíduo real se separa do texto, abrindo espaço para o que Foucault denominou como função-autor. A partir desse ponto, o autor se faz presente no texto apenas como uma ausência, como uma função dentro da economia discursiva, incumbindo ao leitor atualizar o jogo proposto pelo autor. É essa ação de afastamento do autor que viabiliza a emergência do leitor. Barthes expõe essa ideia de forma aparentemente simples e, talvez por isso, frequentemente mal compreendida, em "A morte do autor", defendendo que é o leitor, e não o autor, quem confere "unidade" ao texto (Barthes, 2004, p. 64).

No processo de leitura e atualização de um texto, o receptor-leitor é o único agente "real" da obra de arte – utilizando aqui a terminologia de Linda Hutcheon (HUTCHEON, 1989, p. 36) – enquanto o autor é um agente potencial, cujas intenções (codificadas) são inferidas no processo de leitura. No entanto, o autor ressurgido se recusa a esse gesto de retirada, eliminando a "impessoalidade prévia" que permite que o texto atue, "performe" (Barthes, 2004, p. 59). Para não sucumbir frente a entrega do texto ao leitor como seu agente posterior interpretativo e mesmo constitutivo, aquele que escreve se antecipa ao receptor-leitor. Para incluir, ele não precisaria se excluir, e sim se antecipar, fazendo chão à ideia de alteridade, levada a cabo por processos de autorrepresentação: falar de si fora de si.

Devemos concordar com Eneida M. de Souza, quando afirma que

É significativa a retomada crítica da figura do autor, seu retorno por meio de traços e resíduos, da assinatura, abolindo-se o procedimento de recalque como produto do pacto ficcional com a escrita, inscrita de modo asséptico e distanciada. Na história da crítica ocidental, a atitude mais comum da crítica se concentrava na censura da presença do escritor na cena literária, impondo-se a linguagem como absoluta e eliminando-se a assinatura segundo padrões de objetividade (SOUZA, 2008, p.1).

Para romper o distanciamento, sem se camuflar, sobretudo com a linguagem de primeira pessoa que aponta para o eu enquanto diz eu, movendo-se com seu próprio rosto, algo precisa ser especulado na esfera estética. E, neste ponto, está o verdadeiro teste da autoficção, aquilo que estava germinando quando Doubrovsky cunha o termo, pois antecipa questões próprias da sua obra naquele momento. Não era uma inserção teórica apenas, mas de uma advertência ao leitor. Ao convocar o leitor, aquele a quem o texto é entregue, ele se envolve diretamente na criação, ficando assim capturado e transformado por ela.

Talvez seja este o objetivo da minha escrita: o desejo de estender a atenção do leitor ao conjunto da minha vida, de introduzi-lo na minha escrita, para que minha vida seja também a dele, para que ele me acompanhe, porque esse

acompanhamento do leitor é que me interessa. Eu não escrevo para mim. Há um leitor diretamente incluído em cada um dos meus livros. Eu creio que uma das grandes funções do presente é de tornar a coisa imediata tanto para o autor quanto para o leitor (DOUBROVSKY *apud* VILAIN, 2005, p.12).

A pergunta que permeia esta investigação é se já ultrapassamos ou não as tensões tradicionais da autoficção, rumando para um novo e ainda mais complexo cruzamento, apesar de menos explorado. É claro que concordamos que o conceito estético e teórico continua em constante metamorfose. “O conflito está assim situado na zona intermediária entre autobiografia e o romance, entre o ficcional e o factual” (GONZALES, 2015, p. 9)⁴², observa González Álvarez. Será que essa zona ainda deve ser interpolada ou ela desaparece frente aos testes de alteridade que o sujeito da escrita se propõe? Isto é, as referências textuais não estariam num campo semântico de reinvenção de si pelo outro – pelo desejo do outro?

Durante a discussão sobre alguns elementos constitutivos das obras, elencamos a dificuldade em dissolver a obra numa história, posto que o evento gerador da criação se põe à deriva, no canto do acontecimento, preso que está ao sujeito da história e não à história do sujeito. Nesse sentido, a referência migra do factual para os perfis biográficos, dando centralidade aos procedimentos de conformação identitária que se autorrepresenta. A autoficção nos levou a caminhos de suspeição da identidade porque o que se contava era narrado dentro de um romance e, nesse sentido, o duplo do autor, seria o duplo praticado pela ficção – não seria um duplo fora e dentro, mas um duplo dentro e dentro: o escritor encenado buscando avatares que o represente.

A imagem do autor como escritor dentro da cena é um apelo identitário e funcional, pois, na medida em que a narrativa se irradia pelas mãos de alguém, os recursos metaficcionais expõem os artifícios criativos. Nestes casos específicos, das narrativas comparadas na presente tese, tais artifícios desejam antecipar a recepção, formulando leitores próximos. O irmão é o nosso espelho, nosso próximo, a simulação mais antecipada de quem escreve pelo olhar do outro. O escritor precisa simular e incorporar um leitor, para aprender a se ver de fora e a se ler de fora também. Entretanto, essa empreitada só ganha significado pleno se o irmão também compartilhar a condição de escritor. A máxima expressão de alteridade consiste em oferecer ao irmão o papel de escritor, estruturando a escrita de modo a entregar o texto a ele, e não o inverso. Ruffato explora essa

42 No original: “En litigio está nada menos que la zona intermedia entre la autobiografía y la novela, entre lo ficcional y lo factual”. Cf. González Álvarez, José Manuel, Presentación”, en *Pasavento*. Revista de estudios hispánicos, vol. III, n.º 1 (invierno 2015), p. 9-14.

possibilidade, fazendo-nos acreditar que concede voz ao outro; já Fuks ensaia esse movimento ao diluir suas incertezas no esforço linguístico que busca alcançar o outro. Ambos virtualizam a construção da imagem do escritor -- e, quando pactuamos com essas imagens, eles desviam o nosso olhar.

Inevitavelmente, a ideia do reforço de outra voz para a formulação da existência encontra eco nas partilhas de Freud, e que Doubrovsky soube acentuar em análises próprias do teor psicanalítico de sua escrita. Não tomaremos em consideração as noções de cura ou mesmo de inconsciente como matéria de exploração escrita, mas tão somente o enfoque ao estabelecimento da terceira via aqui indagada, do lugar de ocupação simultânea do escritor e do leitor, do duplo da identidade entre a criação e a recepção. *O irmão atravessa o leitor, da mesma forma que o escritor atravessa esse mesmo irmão. Somos, por assim dizer, o signo do meio, o suporte revelado pelo irmão, convertido na recepção mais próxima e manipulável.*

A experiência da Psicanálise, possível somente depois de Freud, é o primeiro esforço ou efeito de ruptura em relação ao dilema clássico de um autoconhecimento separado de si mesmo em sua dimensão do outro, uma vez que é através da escuta do outro que a verdade retorna (acontece) no discurso que o sujeito se esforça para compreender.⁴³

Somos o irmão desse narrador, silenciados, mas incorporados. Desejados, mas distanciados. É a condição de pertencer como fraterno. Nesse pacto fraternal é onde se encontra a projeção do autor na escrita, do discurso em direção ao outro, que, mesmo com a falha de comunicação, das interdições dialogais, e apesar delas, insiste na deliberada alteridade, quiçá, a terceira via dos dualismos aqui discutidos: escritor sendo outro, enquanto escreve o outro. Um ser duplo-ficcional construído e consumido pela *biosalteridade*.

Há, sim, uma lógica ficcional do terceiro incluído, do leitor projetado em função da maneira do autor de querer se ver de fora, validando esse olhar, filtrando expectativas para que seja ele o ouvido a se escutar. O escritor precisa de algum modo projetar a troca de lado, trazer à tona a sua movimentação e deslocamento, revogando a instância de criação *per si*. O irmão não é somente o interlúdio, trata-se também do ouvido planejado de

43 No original: "L'expérience de la psychanalyse, possible seulement depuis Freud, est bien le premier effort ou effet de rupture par rapport au dilemme classique d'une autoconnaissance coupée d'elle-même en sa dimension de l'autre, puisque c'est de l'écoute de l'autre que la vérité revient (advient) dans le discours où le sujet tâche à se saisir". Cf. DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographies: de Corneille à Sartre*. Collection Perspectives Critiques. Paris: PUF, 1988.

câmbio, bem como do perfil biográfico instituído para passar a palavra como gesto de abnegação da escrita. O terceiro incluído, nesse aspecto, seria menos o leitor ou o autor ressurgido, e sim a performance da alteridade, a vivência narrativa que tem prazer em incluir e baralhar identificações, sem que possamos fixar afirmações subjetivas.

A autoficção não se limita apenas a ser um reflexo de uma era narcisista e *voyeurista*, nem meramente uma expressão de egocentrismo e decadência: é também um ato de coragem, um “ousar dizer” sobre si mesmo. Constitui-se como um apelo do sujeito por um diálogo mais autenticamente sincero com a sociedade e com o outro. Este diálogo não surge da superficialidade que aliena o eu, mas sim daquilo que é profundo e só pode ser alcançado através da imaginação. E aqui reside o que de autoficcional existe nas obras, muito mais do que folículos da realidade, é a nova realidade da autorreferência, que é capaz de endossar a subjetividade construindo corpo e consciência distintos. Por isso, observar a movimentação do escritor na obra, de algum modo, aproxima a leitura do leitor à escrita de sua própria vida.

O fundamento da autoficção reside nesse salto contraditório, nesse transbordamento ambíguo da vida de seu estado orgânico para um estado estético. Se mudamos aqui para a noção de opostos antes presos na matéria e na maneira – gênero e pacto de verdade/ficcional – é porque os romances instigam a pensar a outra margem de exploração pela prática criativa com a recepção – polos que muitas vezes se antagonizam, sobretudo quando noções que concebem a morte e ressurgimento do autor consolidam o legado ao leitor, um presumido, “leitor-modelo”, inexistente no mundo real, mas forte enquanto horizonte da obra.

A realidade da obra pela autoficção se desvencilhou de um depois. Assim, a vida não é simplesmente encenada e representada, mas concebida, vivida e apresentada em um outro nível de realidade, uma realidade que revela novas manifestações contemporâneas a cada dia. Portanto, atinente a um outro nível de realidade no qual se vive efetivamente – um lugar onde a própria noção de efeito se transforma em algo ainda por definir completamente. O labor ficcional enaltece criativamente o outro, ampliando as noções de sujeito contemporâneo, questionador de identidades, e corroborando a noção de que a escrita de si é ao mesmo tempo solitária e solidária.

Fils, obra de apresentação autoficcional, exemplificando a discussão acima, teoriza por dentro, implode questões da biografia clássica, afronta a fabulação e consolida o projeto reivindicador da casa vazia de Lejeune. Toda autoficção, confrontada em sua matéria, se mostra política em substanciar o projeto que elabora, em fornecer as condições

de vislumbrar a teoria no trato estético. E, desse modo, concordamos com Ewerton Martins Ribeiro quando postula o terceiro elemento, mas retirando, para a análise aqui feita, a noção de “dois termos”, e incluindo a noção de duas constâncias da obra, ou seja, lugar onde o terceiro incluído é o teste absoluto da autoficção: se aproximar da alteridade como caminho.

Com Fils, a autoficção não se estabeleceu sob o regime da lógica clássica, mas sob o regime dessa lógica do terceiro incluído — que, opondo-se ao binarismo contraexcludente próprio do pensamento moderno, traz para a cena a possibilidade de existência de um terceiro elemento (o ornitorrinco, a autoficção) que articula em si mesmo dois termos que, antes, pareciam se opor mutuamente, sem se permitir reduzir a nenhum deles. Mas a verdade é que não estamos falando aqui nem apenas do ornitorrinco ou da autoficção, mas de uma série de complexas manifestações mais contemporâneas (artísticas, sim, mas também políticas, econômicas, sociais: estéticas, para dizer de forma ampla) que têm colocado em estado de suspensão todo um conjunto de certezas e de modelos de conduta interpretativa com que aprendemos a interagir com o mundo (RIBEIRO, 2021, p.47).

Ponto de contato necessário para a análise que segue é a discussão das obras dos autores com suas orientações teóricas flagradas em suportes diferentes do literário, como as entrevistas e os ensaios. Temos trazido para o olhar das obras elementos que evocam o autor, menos pelo seu arcabouço social, cultural e mesmo político, e sim sua autoridade conquistada pela competência literária na constituição de alguns hibridismos criativos. É a imaginação desses contemporâneos que nos é cara, porque nela encontramos a teoria que depois se vê respaldada em muitos dos comentários, fragmentos teóricos, que se voluntariam para expandir determinadas formulações. A teoria que, por vezes, Ruffato e Fuks propagam, incita seus romances de forma particular, e revela concepções literárias de forma mais geral. Longe de quererem ser veteranos nas suas práticas, ambos se propõem a (re)inventar, inclusive, palavra muleta inapropriada em momentos de solicitação de matérias de criação.

O autor cria aquilo que ele deseja como sucesso literário, corrigindo sua mão para aperfeiçoar um signo estético possível de ser captado pelo romance. Não se trata mais de um instante de revelação do romance, coroado com sua imponência ficcional. Pelo contrário, é no fracasso — como destacamos ao longo da discussão —, na ruína e na insuficiência da ficção, que os autores encontram os rastros de suas próprias existências como

escritores. Esse movimento ocorre em uma era que Fuks denomina de “pós-ficção⁴⁴”, conceito que ele explora com cautela em um de seus artigos, ao afirmar:

Ante a insuficiência que se verifica na ficção, nesse novo contexto, o real acode para devolver 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 partir da ficção para que não a deixe incorrer em impertinência (FUKS, 2017, p. 62).

Aproximando-se da noção de Rancière, de que "fingir não é propor engodos", Fuks, nesse artigo em que desenvolve a noção de hibridização das formas e conteúdo como novo sentido para o romance, ressalta a porta de entrada da destruição das concepções pertencentes ao campo da arte escrita, sujeita agora a processos de mescla profunda, diferente da incorporação, e do aceito “romance híbrido por natureza”. Era do romance solapado, resignificado por esses outros que o incorporam e o excedem: “O romance se faz um gênero híbrido, se aproxima do ensaio, da reportagem, da autobiografia, do relato biográfico, dessas outras formas que já lhe pertenciam, mas assemelhando a elas como em nenhum outro tempo” (Idem, p.62). Vem à tona em seus desdobramentos teóricos a maneira como a autoficção se encaixa nesse contexto de insignificância do gênero para a surpresa atualizada do real ficcionalizado ou da ficcionalização como realidade.

Por isso insistimos na condução de sua obra como espaço que alimenta o teor autoficcional diferente do jogo dualista preso ou a forma ou mesmo ao conteúdo, e que menospreza, desse jeito, a instituição para favorecer seu constituinte. Ora, de mãos dadas estariam autor e leitor sobre os vestígios, emaranhados na cadeia evolutiva de agenciamentos do movimento gerado pela destruição. A alteridade parece ter consumido tudo, causa e consequência das aproximações, e nesse sentido a percepção da realidade poética seria a percepção da desconfiança. Assim conduz Fuks:

Numa trajetória inesperadamente cíclica, como antes comentado, o romance da reascensão retoma o gesto da ascensão do romance, embaralhando, aos olhos do leitor, as percepções de ficção e realidade. De forma curiosa, já não é a convicção com que o autor defende a veracidade do narrado o que confere ao romance sua legitimidade: agora tanto mais legítimo e veraz será o autor que desconfiar de si próprio (Ibidem, p.63).

44 Este termo é desenvolvido por Fuks no ensaio *A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo*, presente na obra *Ética e pós-verdade*, publicado no ano de 2017. Utilizaremos de algumas de suas discussões para percorrer a ideia de autor como teórico, assim como o grau de contaminação das postulações na obra analisada.

Fuks atordoa o romance pelo que ele, autor, destituiu, pelas teorias em que se fundamentou em favor da refundação da escrita literária, caminhando na dúvida que recai mais sobre o sujeito criativo do que, necessariamente, sobre a obra em si. A questão é que esse mesmo sujeito, autor, tem certo desejo pelo outro, e por isso persiste em conquistá-lo pela dúvida. O autor, além de implementar a dúvida, renovando a impossibilidade de acessar o real, precisa confabular tal questão com o leitor, fazer dele seu próximo cínico, que também insistiria em simular este real. Migra-se a vertente que pensa a experiência do leitor sobre o romance para o movimento da experiência com o romance.

Ruffato quando comenta sobre sua criação literária, não esconde certo gosto por retratar um tipo de classe – operários de classe média baixa. De acordo com ele, esse grupo representaria parcela da população nacional que, depois de lidar com o básico da sobrevivência (comer e morar), ainda conseguiria gastar energia e dinheiro com outras atividades. Seu feixe de realidade, por assim dizer, mira a um grupo pouco visto e lido na literatura nacional, salvo engano alguns poucos autores, a exemplo de Dyonélio Machado, com o *Ratos* ou mesmo *Subúrbio e Luxúria* de Fernando Bonassi, como ele mesmo cita. Esse ponto de eleição sobre a sociedade trabalhadora não intelectualizada, focando em indivíduos aterrissados em acontecimentos cotidianos, aparentemente distraídos e sufocados pela agonia social, coloca para filtrar a história que não se conta por estar afastada de uma grande narrativa. Ruffato afirma que precisou introjetar o caos na narrativa para dar conta de acessar o arcabouço que via como inacessível, senão pelo estímulo do corpo, físico e textual, em abismo. E assim a sua teoria do romance é entretecida pelo apelo ao fortuito:

Somente com a concepção de *Eles eram muitos cavalos* é que compreendi a questão: ao invés de ordenar o caos, como recomenda o romance tradicional, eu deveria incorporar o caos à própria arquitetura dos meus livros. Por isso, considero, para todos os efeitos, minha estreia literária em 2001, com *Eles eram muitos cavalos*, pela Editora Boitempo (RUFFATO, 2022, p.23).

Ele se interessa pela engenharia reversa que espalha possibilidades para colher resultados, longe, obviamente, de remontar qualquer coisa, mas aproveitando o desmonte. O lugar de construir o romance expõe sua estratégia de sujeitar-se aos elementos que podem compor histórias, narrativas fragmentárias e decompostas, experimentando mais do que levantando teorias. “Então tive uma iluminação para escrever meus livros, não precisava necessariamente evocar coisas e pessoas, poderia apenas registrar seus vestígios” (Idem, p.28).

Isso explica a dinâmica de paralisar parte de suas narrativas nos indivíduos das colheitas que realiza. O gesto como escritor, como acontece em *DJL*, vem dessa descoberta do vestígio, da herança que não morreu por suas mãos, mas sobrevive em corpo textual em função da dobra ficcional – “A mim coube penetrar nos recônditos da casa vazia e separar e ordenar aquilo que, ainda prenhe dela, já a nada pertencia” (RUFFATO, 2016, p.20). Na cena descrita, o narrador entra pela porta à qual lhe será dado o contingente fabular e acolhe como tarefa elaborar o caos após o luto. Em vários momentos em que fala do seu ato como escritor, traz como peça de leitura a aceitação da narrativa sem o fio da meada, a narrativa sem a narrativa, os sujeitos sem história, bem como sua participação nesses aspectos como corpo que adere.

No seu artigo intitulado “Da impossibilidade de narrar”, Ruffato elabora a seguinte pergunta: *Como construir relatos de caráter biográfico se lidamos com personagens sem história?* E, assim, responde:

Esses foram os dilemas que enfrentei quando me pus a refletir sobre como tornar a cidade de São Paulo um espaço ficcional, como trazer para as páginas de um livro toda a sua complexidade. Lembrei-me então de uma instalação de artes plásticas, exposta na Bienal Internacional de Artes de São Paulo de 1996 ('Ritos de Passagem', de Roberto Evangelista): centenas de calçados usados, masculinos e femininos, de adultos e de crianças, tênis e sapatos, chinelos de dedo e pantufas, botas e sandálias, sapatinhos de crochê e coturnos, caoticamente amontoados a um canto... Cada um deles trazia impressa a história dos pés que os usaram, impregnados pela sujidade dos caminhos percorridos. A partir desta iluminação, percebi que ao invés de tentar organizar o caos que mais ou menos o romance tradicional objetiva - tinha que simplesmente incorporá-lo ao procedimento ficcional: deixar meu corpo exposto aos cheiros, às vozes, às cores, aos gostos, aos esbarrões da megalópole, transformar as sensações coletivas em memória individual. (...). Assumir a fragmentação como técnica (as histórias compoem a História) e a precariedade como sintoma — a precária arquitetura do romance, a precária arquitetura do espaço urbano (RUFFATO, 2012, p. 33-34).

Ao assumir a precariedade como sintoma, o autor reage aos fragmentos, devolve a eles sua impertinência como parte da realidade e como parte da ficção. Romance e autor não se diferenciam, porque o ato de criar é o corpo do autor. Interessante, assim, imaginar como as cartas dão legitimidade ao real e, ao mesmo tempo, o suspendem, como é interessante no mesmo processo imaginar que as cartas supostamente do irmão são partes do corpo do autor. Já defendemos a impossibilidade de diferenciar os escritores das epístolas, não porque o autor afirma categoricamente que somente as organizou, e sim porque as cartas compõem o gesto do acaso que forma a teoria do romance do autor. E só chegamos a esse ponto porque evidenciamos certa antecipação do narrador, como quem sinaliza que sua imagem não se borra com as cartas, ao contrário, se evidencia. Em entrevista já

referenciada no corpo da tese, concedida ao jornalista Guilherme Freitas, Ruffato afirma que não gosta daquela literatura que se vende como autoficção. Tal afirmação encontra eco no seu percurso de escritor, onde em vez de teorizar o romance, como dissemos, o problematiza, trazendo para a sua construção fragmentos e a impossibilidade de narrar por eles:

A impossibilidade de narrar: cadernos escolares, emissões radiofônicas, diálogos entreouvados, crônica policial, contos, poemas, notícias de jornais, classificados, descrições insípidas, recursos da alta tecnologia (mensagens no celular, páginas de relacionamento na internet), discursos religiosos, colagens, cartas... Tudo: cinema, televisão, literatura, artes plásticas. música, teatro... Uma 'instalação literária'... (RUFFATO, 2012, p.34).

Ele, Ruffato, acumula na literatura sua veia transdisciplinar, evocando sobre a estrutura certa plasticidade, efeito do acúmulo. Quando tangenciamos a autoficção, na sua obra, é pelo caminho de construção através da absorção de estruturas.

Comparando ideias teóricas sobre práticas de escritas, entre os autores, sobrevém a metáfora das palavras – fracasso em Fuks e a precariedade em Ruffato. Ao pensar sobre a escrita, ambos remetem a uma falta, ao vazio do romance. Enquanto um caminha pela certeza do fracasso, teorizando sobre ele, o outro consigna sua prática na precariedade em fixar o destino. Um se submete à linguagem, enquanto o outro recebe esta linguagem. Se um demonstra acentuar o fracasso, o outro tenta equalizar o precário. Cruzam-se diferenças na imagem da criação, e se notabilizam ausências e arbitrariedades: frutos da insuficiência do narrar.

No livro *Ficcionalis: Escritores revelam o ato de forjarem seus mundos*⁴⁵, elaborado pela Cepe editora, publicado em 2015 em homenagem aos cinco anos do suplemento *Pernambuco*, os dois autores, se somando a outros trinta, escrevem suas concepções sobre a escrita com base no percurso individual de suas publicações. O título da discussão de Fuks é intrigante: *O personagem é quem “escreve” o seu romance*. O imperativo inicial dialoga muito com *ARS*, embora o autor eleja no ensaio sua obra *Procura do Romance*, de 2012, publicada pela Record. Em suas palavras: “Escrever é um ato de fracasso. A procura ineficaz da palavra inexata, da palavra que falta que escapa. Escrever é afundar-

45 A obra corresponde a uma reunião de ensaios de diversos escritores - Bernardo Carvalho, Alberto Mussa, Michel Laub, Ana Maria Machado, Marcelino Freire, Andrea del Fuego, dentre outros, organizado por Schneider Carpeggiani, onde se enfatizam os processos criativos por meio de um livro já publicado. Os autores expõem, assim, os bastidores de seus processos criativos, seus gatilhos e percalços. O compilado deixa mover as opiniões e revelações sobre o que implica escrever, formando um painel sobre a história individual da criação literária.

se em um presente angustioso e denso feito da ausência da linguagem, de seu silêncio, de sua falência” (FUKS, 2015, p. 93).

Na frase que não caminha, Fuks alude, assim, ao seu processo de puro impasse com a escrita. A eleição de uma palavra converte-se menos no preenchimento do vazio e mais na ausência seguinte, ou na abertura para muitas outras ausências. “Tentei escrever outro, e outro mais, e travestida em outras frases ou camuflada em outros parágrafos deparei com a mesma história, feita apenas de hesitação, elucubração e obstáculo” (FUKS, 2015, p.93).

Com a narrativa paralisada, sem avanço, o autor apela para essa incipiência da escrita que rejeita o romance, fazendo do personagem também a figura do fracasso. Exibe, assim, forma e conteúdo arruinados, que só são capazes de avançar em outros termos. Em nossa defesa teórica, nos apoiamos na ideia de reorientação do narrar a partir dos sujeitos. Isso aproxima a construção do discurso pela eleição de convidados, posição de ouvintes, pois são eles que inauguram o híbrido. Fuks tensiona a linha do criativo, sobrepondo no outro o seu próprio discurso, pois quer ouvir também o outro que conta. Ele entende, assim, que esse discurso é seu, mas o insere no personagem - por sua força de querer "forjar" uma atuação que lhe é semelhante e alheia. A distinção é a carência da forma, bem seja, o sujeito ressemantizado passa a vigorar pela hibridização de perfis.

Sobre este ponto, vale a discussão do autor quando teoriza sobre a obra *Procura do Romance*:

Para fazer-me escritor, fiz escritor meu personagem. Fiz de meus vacilos os vacilos dele, fiz de minhas dificuldades as suas dificuldades. A ele cabia empantandar-se no mundo em busca de alguma improvável verdade, perscrutar as minúcias das ocorrências banais, furtar dos interstícios da vida a razão da sua pertinência. Furneci-lhe uma biografia emprestada, jovem semiargentino a deambular por Buenos Aires à procura de suas raízes: minha própria biografia, que ele cuidou de desvirtuar de acordo com as suas necessidades, explorando com todo critério os atributos supostos, as relações em hipótese, as identidades alegadas. Nele investi toda minha crítica, fiz dele um sujeito obstinado ou obsessivo, a vasculhar em sua vivência ou na memória inventada onde estaria o truque narrativo, a inverdade, a falha (Idem, p.94).

Fuks nos conta que testa toda a sua estratégia ficcional no romance, vasculhando identidades, elevando a categoria do narrador, fabricando hipóteses e destruindo verdades. Embora seja importante frisar em seu comentário tais aspectos, dois elementos se sobressaem: o fato de tornar o personagem escritor e, esse mesmo personagem investigador, herdar a biografia.

O personagem é o outro e o si mesmo, ambiguidade da biografia com o discurso ficcional. As considerações presentes no excerto sedimentam aquela discussão tecida sobre o desejo pelo outro, ou seja, da alteridade projetada a partir da autorreferência. Há mais uma vez, como acontece em *ARS*, um vazio que angaria terreno aos fragmentos, cujo índice alegórico, no caso acima discutido pelo autor, é a escrita em si - na prática sinuosa em que é apresentada -, de modo que a subjetividade se adere sobretudo nela, na construção do romance, na pauta da narrativa, na temática. Para tanto, o personagem como escritor é mais que estatuto, é condição da escrita que não vai longe sem a imagem do escritor.

ARS caminha igual, utilizando, porém, outra estratégia. A narrativa não despeja no outro a biografia própria, ao contrário, ela anseia por captar outra ordem de perfil. A pertinência consiste em prover elementos garantidores da imagem fotográfica, do rosto fraterno. O personagem que escreve não é o irmão que se vê biografado, é aquele que se elege responsável por já praticar seu ofício. O narrador tenta equilibrar a balança movendo a tentativa de passar a palavra. O escritor como personagem recua sua biografia para conquistar o alheio, inscrevendo-se na extensão do perfil que se antecipa. A movimentação, sob esse aspecto, é diferente para tratar da alteridade. Enquanto o narrador da primeira obra antecipa sua biografia em favor de um escritor incluído, um alheio com sua história, a segunda adia a biografia em favor da conquista de identificações, a história do alheio sem a sua escrita. O escritor, arauto da obra, ora sai de si pelo outro, ora sai do outro para si. O teste de alteridade, existente nos romances, elaborou a biografia fora de si completamente diferente. Os dois romances navegam, desse modo, pelo *soy simultáneo* dos emaranhados ficcionais do autor: o sujeito ressemantiza o sujeito discutindo o ficcional.

A pergunta realizada por Felício Laurindo⁴⁶, quando entrevista Fuks, se encaixa bem neste debate, uma vez que incide sobre as obras coadunadas com as teorias que engendra. Na resposta que o autor elabora, precipita o lastro ficcional como estudo operante e impregnado nas obras, bem como a feitura do estético pelo teórico.

46 Referência já trazida em citação anterior, presente no Capítulo I. Sobre a pergunta realizada, segue na íntegra: **Soletras:** *A partir de algumas leituras de suas obras, tanto em A procura do romance quanto em A resistência, é possível perceber possibilidades bastante interessantes de diálogos com muitas correntes da teoria da literatura, diria que quase uma provocação teórica muito bem colocada. Nisso, ainda levo em conta parte da sua biografia e sua relação com o meio acadêmico dos estudos literários, claro, sem pretensão de usar isso como chave-leitora para resolver qualquer questão em sua obra. Então, sem querer retomar questões cansadas como as da intencionalidade do autor, há algumas referências propositais, mais teóricas, na composição das suas obras e que digam respeito à sua formação intelectual?*

A procura do romance é uma resposta às questões que eu vinha estudando no meu mestrado, sobre a impossibilidade de narrar e as questões do romance. Havia ali uma questão teórica em alguma medida, que era a dissertação, e paralelamente eu escrevia um romance que queria internalizar esse paradoxo. Um romance em uma época em que se denuncia a morte do romance e amplamente se difunde a impossibilidade de narrar. Depois, no doutorado, já no departamento de Teoria Literária da USP, começo a me relacionar com esses hibridismos contemporâneos, com essas narrativas visitadas por outros discursos. Nesse ponto, talvez a relação tenha se invertido, porque antes comecei a escrever **A resistência** e daí preocupações pessoais, de outras razões, e não teóricas, surgem. Me vi teorizando a respeito de outros autores que se debruçavam sobre esse fenômeno, sobre esse mesmo método, e por isso **acabei teorizando quase como fruto de processo de se estar escrevendo autoficção**, e isso implica a ideia da impossibilidade contemporânea da ficção (FUKS, 2018, p. 279. *Grifo meu*).

Entretanto, irrompe na forma do romance *ARS* aquilo que vemos evidenciado por dentro, de como a performance ali construída incide em certo grau de ficcionalidade e ganha diferente contorno reflexivo quando se (auto)teoriza.

Voltando o olhar para o modo de “forjar o mundo” de Luiz Ruffato, cabe destacar que seu projeto de instalação literária coincide com o encaixe de formas discursivas. O diálogo da literatura com outras artes, com esferas que inauguram a subjetividade dos seus personagens, subsidia reflexões sobre os próprios fundamentos do gênero romanesco. Como vimos, Ruffato gosta de testar fórmulas de escrita, destoando de narrações por vezes clássicas, submetendo o romance ao seu aspecto de urgência do indivíduo. Inclusive, muitos de seus personagens são migrantes, moventes em outros territórios, fundadores assim, da interpenetração de histórias com as transformações sociais do Brasil. No artigo *O fim do ciclo*, parte da coletânea *Ficcionalis: Escritores revelam o ato de forjarem seus mundos*, o autor ressalta esse procedimento individual-social numa máxima adequação entre forma e conteúdo.

(...) é o entrecruzamento das experiências ‘de fora’ e ‘de dentro’ dos personagens o que me interessa. Importa-me estudar o impacto das mudanças objetivas (a troca de espaço amplo pela exiguidade, a economia de subsistência pelo salário etc.) na subjetividade das personagens. Erigir essa interpenetração da História com as histórias, acompanhar a transformação do país pelos olhos de quem a realiza sem o saber, eis minha proposta (RUFFATO, 2015, p.108).

O gênero é importante, no pensamento desenvolvido por Ruffato, na medida em que evidencia a correspondência com os sujeitos. Dentro de seu romance, se as cartas importam e servem de influência como gênero, é porque carregam a nuance da absorção do dentro e fora aludido pelo autor. Descortina-se através delas o escritor revelado duplamente (correspondente e ficcionista), cuja trajetória não cessa após as cartas, uma vez que engendram, enquanto materiais do passado, essas histórias: “Lembra daquele rapaz, o

Norivaldo, que falei para a senhora? Pois ele não apareceu nunca mais. (...) O Fabinho, que é uma pessoa bem informada, falou que o problema é a ditadura, que eles prendem e desaparecem com a pessoa. (...) Eu fico quieto no meu canto” (RUFFATO, 2016, p.84). O gênero, neste caso, importa muito mais enquanto acentuação dos perfis biográficos, já que serão eles os novos filtros de aproximação com a realidade. Adequar, nesse caso, a forma e conteúdo só é pertinente se o autor frente a sua pesquisa criativa entende que os sujeitos reagem ao romance dentro de suas realidades discursivas. O gênero epistolar se adequa a José Célio exatamente porque sua instância discursiva abre diálogo com a subjetividade, importante para se construir a autorreflexão. A carta aprofunda ainda mais a dimensão do legítimo, e só poderia de fato existir pela interlocução íntima.

Na fábrica de alegorias ruffatiana, o romance deambula e devora formas, inventando tecidos para o corpo que já se formou. Como ele mesmo afirma:

Do meu ponto de vista, para levar à frente um projeto de aproximação da realidade do Brasil de hoje, torna-se necessária a invenção de novas formas, em que a literatura dialoga com as outras artes (música, artes plásticas, teatro, cinema etc.) e tecnologias (internet, por exemplo), problematizando o espaço da construção do romance, que absorve onivoramente a estrutura do conto, da poesia, do ensaio, da crônica, da oralidade... (RUFFATO, 2015, p.109).

A obra aqui analisada fomenta o nacional neste ângulo de fora e dentro, mas um dentro sintomático pelas camadas familiares. A plasticidade do romance é robustecida pela narrativa que oferece uma visão construtiva do sujeito até o trágico que o cessa. Enquanto operamos com ele no Brasil da década de 70, instrumentalizamos o contexto com a sensibilização que nos acomete. São páginas de distância, da busca pela conquista de melhores condições de vida, da superação das dificuldades e da expectativa de tradução disso no seio familiar. É um choque a exumação discursiva, em que a tragédia e o irmão se fundem. No momento em que o narrador Luiz nos conta a tragédia, surgem as cartas e o irmão sai do desterro. Desprender-se das cartas é de algum modo desprender-se também do irmão. Por isso esse índice alegórico, como nos pusemos a discorrer, desafia a subjetividade e a une ao gênero.

Em uma publicação mais recente pela editora Maralto, em colaboração com o professor, jornalista e escritor Eloésio Paulo, intitulada “Um deserto de estranhas verdades”, Ruffato utiliza sua trajetória como escritor para reunir todos os seus temas narrativos e os comentários críticos que surgiram deles - incluindo poesia, crônicas, romances, literatura infantil, artigos acadêmicos, trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses. A obra, baseada em uma entrevista direcionada à sua carreira como escritor, explora como

ele tem moldado suas obras e suas principais influências naquele contexto específico. Durante a entrevista, Ruffato comenta sobre sua jornada como escritor, seus trabalhos anteriores antes de se dedicar exclusivamente à escrita, e como tem explorado novos formatos. A estrutura da entrevista se reflete nos capítulos dedicados a cada uma de suas obras, com o entrevistador utilizando os comentários sobre os livros como guias para suas questões. Por exemplo, quando questionado⁴⁷ especificamente sobre “De mim já nem se lembra”, Ruffato discute a importância das referências materiais na construção da imagem da obra, respondendo da seguinte forma:

Esse recurso, um dos mais interessantes da literatura para provocar a verossimilhança necessária na conquista ao leitor, não tem nada de pós-moderno: já se encontra presente, de maneira definitiva, em *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes, por exemplo. Em três dos meus romances – *De mim já nem se lembra*, *Estive em Lisboa e me lembrei de você* e *Flores Artificiais* – me utilizei dessa técnica, que é a de criar um personagem fictício que encarna um personagem real, embaralhando as referências e aproximando ainda mais o leitor da história narrada, problematizando a questão da autoria (RUFFATO, 2022, p.35).

É de algum modo inquietante, enquanto leitor, ver o artifício desmontado, mas é esse exatamente o impacto da relação autor-escritor com o leitor, até porque a suspeita se substancia na reunião de informações difundidas. A dúvida, entretanto, propalada na narrativa não cessa com a entrevista concedida, porque ele, autor, explora aspectos além da autenticidade do material, na esteira da discussão sobre a verdade da ficção. Além disso, a entrevista emerge como um dos gêneros que o autor utiliza para desconstruir e reconstruir a narrativa por meio de novas absorções. Ruffato gosta de espalhar vestígios, restos biográficos, aqui e acolá, cochichando com as obras, numa espécie de mapas inventados para tesouros poéticos verdadeiros. Sua teoria do romance, desse modo, não se finda com a última página lida.

47A pergunta na íntegra: *De mim já nem se lembra, que considero seu livro mais tocante, reproduz cartas de um irmão que parece ter talento de escritor, embora num estilo ingênuo. Você inventou as cartas ou as reescreveu?*

CAPÍTULO IV

4.1 A subjetividade é o interior da forma

(...) a vida, graças a todos os deslavados absurdos, pequenos e grandes, de que se acha tranquilamente repleta, tem o inestimável privilégio de eximir-se daquela estupidíssima verossimilhança, à qual a arte considera seu dever obedecer. As absurdidades da vida não precisam parecer verossímeis, porque são verdadeiras; ao contrário daquelas da arte, que, para parecerem verdadeiras, precisam ser verossímeis. E, então, verossímeis, não são mais absurdidades. Um caso de vida pode ser absurdo; uma obra de arte, se é obra de arte, não. Decorre, daí, que tachar uma obra de absurdidade e inverossimilhança, em nome da vida, é um disparate. Em nome da arte, sim; em nome da vida, não.

Luigi Pirandello⁴⁸

Estamos sempre insistindo no desvio quando nos referimos ao sujeito que tenta escrever sua identidade na teia literária. Tratar demoradamente do outro como se fosse a si mesmo, utilizar do sinal da partilha como uma dobra identitária e confabular a sensibilidade são elementos de exaltação da subjetividade verificados nas obras. A partilha de espaço da memória e de existência com o irmão não é traço de incoerência, ao contrário, na co-criação dessas existências, o efeito de absurdo some pela convergência de identidades.

A análise do sujeito que tenta escrever sua identidade, tomando como ponte *DJL* e *ARS*, insere-se na discussão sobre o desvio, onde a identidade é reconfigurada por meio da inventividade e da criatividade. O sujeito literário, na busca por organizar suas experiências, frequentemente se depara com a fragmentação cronológica e factual, oferecendo ao leitor uma interlocução que, embora discreta, exerce forte impacto na subjetividade. O caráter de incompletude e falha na narrativa não impede, mas potencializa, uma leitura polifônica, onde as diferentes camadas de subjetividade – muitas vezes heterogêneas e contraditórias – coexistem e dialogam.

A ideia de dialogar com a ausência do outro, como ocorre na relação entre irmãos, ganha relevo na construção de subjetividades compartilhadas. Nos textos, o movimento de explorar a subjetividade do irmão ou do outro é também um exercício de autoanálise. A iniciativa de partilhar a memória e a existência abre espaço para a convergência de identidades que, embora distintas, encontram pontos de contato.

48 PIRANDELLO, Luigi. *O falecido Mattia Pascal/ Seis personagens à procura de um autor*. Traduzido por Mário da Silva, Brutus Pedreira e Elvira Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p.314-315.

A subjetividade, numa perspectiva contemporânea, pode ser entendida como um objeto construído pelo conhecimento e como campo de experiências do sujeito, desprovida de interioridade, permanência ou substância inerentes. Diferentemente das concepções tradicionais que a vinculam a um núcleo essencial de “consciência”, “personalidade” ou “identidade”, pressupostos de regularidade e previsibilidade, a subjetividade emerge como uma figura histórica fluida, destituída de qualquer centro fixo ou essência naturalizada. Aqui, a subjetividade se expande em direção ao outro, criando uma dinâmica de igualdade e diferença. O traço de individualidade, portanto, muitas vezes desaparece em meio à operação dialética de reconhecimento do outro como semelhante e diferente ao mesmo tempo.

O irmão, nessa configuração, deixa de ser apenas uma figura distante ou desconhecida e se torna um espelho, um reflexo da subjetividade do narrador. A memória fragmentada, o distanciamento e a tentativa de reconciliação compõem o cenário no qual o eu e o outro se confundem e se complementam. A subjetividade, assim, não é estática, mas um campo de forças dinâmico, onde as alteridades são constantemente negociadas e reconfiguradas. Ela é resultado da dispersão de forças sociais e deve ser concebida em movimento, como virtualidade ou efeito holográfico, que se manifesta concretamente onde não há nada de palpável. Vista dessa forma, a subjetividade não decorre de uma natureza humana imutável, mas do jogo instável de forças discursivas e dispositivos, configurando-se como um efeito exterior – uma “dobra” no sentido deleuziano – produzida por relações entre saber e poder, assim como pelo trabalho reflexivo do sujeito sobre si mesmo. Dessa forma, a relação entre os irmãos nas obras de Fuks e Ruffato transcende o afastamento e se configura como um espaço de (re)construção identitária, onde a subjetividade se manifesta como múltipla, heterogênea e sempre em diálogo com a alteridade.

Para aprofundar este ponto, será interessante voltar ao mito de Narciso para pensar sua relação com outra figura colateral construída a partir do “herói da autocontemplação”, que é a figura de Eco. A ninfa que foi severamente castigada por Hera, que “condenou-a a não mais falar: repetiria tão-somente os últimos sons das palavras que ouvisse” (BRANDÃO, 1986, p.177), liga-se tragicamente ao destino de Narciso. Punidos, ambos, possuem o elemento incontornável da repetição – repetir a si e repetir o outro. Na relação de estranhamento construída pelo destino, desponta o mitologema⁴⁹ necessário para o princípio

49 De acordo com Carl Jung, os mitologemas constituem os núcleos fundamentais dos mitos, representando expressões simbólicas dos arquétipos, que, em sua essência, são incognoscíveis. Esses mitologemas são considerados símbolos centrais no processo de individuação ou desenvolvimento da personalidade humana.

artístico da separação, alusão a uma falta ou mesmo uma interrupção interlocutória. Narciso perde o endereçamento ao outro e Eco perde a referência de si mesma, há, portanto, um choque dissociativo em relação à própria imagem e à própria voz. A busca desta integração será sempre uma carga constante nunca celebrada em sua totalidade, mas requerida como força inconsciente. Como dar voz ao outro numa narrativa que se seduz pela própria imagem? Ou como manter a própria imagem numa narrativa que amplifica a voz alheia? A independência se torna um eco da repetição, enquanto a aproximação é uma tentativa contínua de reparação. No entanto, unir essas perspectivas sem comprometer o enfoque narrativo é um desafio: qualquer tentativa de justaposição inevitavelmente transforma a narrativa, obrigando o autor a negociar os limites entre si e o outro em um equilíbrio sempre instável.

Convocada essa palavra ao longo da discussão que tecemos, a subjetividade, espalha um aspecto de interioridade psíquica que deve ser afastado quando se pensa em prospecção mental e até mesmo em sentimentos que derivam da exposição pessoal. A subjetividade que nos propomos evidenciar opera em função da alternância identitária, indo além da mera atração pelo drama individual, já que a subjetividade prescinde do sujeito ao narrar a experiência.

Como alega Deleuze (2016), “Uma vida está em toda parte, em todos os momentos que atravessa este ou aquele sujeito vivo e aos quais certos objetos vividos dão a medida: vida imanente levando consigo os acontecimentos e singularidades que nada fazem senão atualizar-se nos sujeitos e nos objetos” (DELEUZE, 2016, p. 410). Para atualizar essa vida é preciso narrá-la, atravessá-la pela linguagem e vivenciar o sinal pessoal e seu desaparecimento. Por estar em toda parte, a vida, garante a realização de novos sentidos sempre que pensada. E nisso, a subjetividade humana, é correspondente não só na memória, na inteligência, mas também na sensibilidade, nos afetos, nos fantasmas inconscientes. O lugar dessa ocupação é onde o sinal pessoal desaparece, ou seja, onde o individual se transforma em indivíduo que se assemelha e se distingue de muitos outros.

A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum. (...) A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se realizar (SARLO, 2007, p. 24).

Jung reforça a ideia de que os mitologemas são "porções do mundo" que fazem parte da estrutura psíquica universal, sendo constantes que se manifestam de maneira similar em diferentes épocas e culturas (BOECHAT, 2008, p. 57).

Traduzindo um pouco a discussão de Beatriz Sarlo (2007) e a endereçando para um outro olhar, a experiência inexistente se ela não se liberta do sujeito da cena do passado. A grande sina do autor é prospectar essa transformação, que é a metamorfose de repetir o “eu”, e aos poucos deixar de ter os mesmos sinais de quem libertou o pronome, ou seja, de buscar na repetição o que já dispersou. E, assim, não se trata de um tempo redescoberto, mas um tempo criado, metamorfoseado em linguagem, catalisador do espaço ficcional. A experiência deixa de ter ligação direta com o passado para ter ligação com a subjetividade, por meio da qual a imaginação se converte em lembrança.

A imaginação ganha forma ao construir uma conexão com a lembrança, não como mera evocação do passado, mas como reconfiguração narrativa da experiência. Nesse processo, a subjetividade atua como mediadora essencial, rompendo com a representação factual anterior e abrindo espaço para novos sentidos na linguagem.

Se o sujeito se constitui dentro da narração e a experiência emerge desse ato narrativo, a subjetividade assume um papel dual: ela habita o interior da criação enquanto busca, simultaneamente, dialogar com o exterior. É nesse paradoxo que reside sua força, pois é ela quem estabelece uma ponte entre o ato criativo e sua recepção, transformando a linguagem em um espaço dinâmico de interação e reinvenção.

A subjetividade, como estamos apontando, é o processo da forma literária, engrenagem junto da imaginação que faz circular a imagem do autor e a imagem do irmão, e por isso é o interior da forma. As cartas e as fotografias, como objetos alegóricos, só funcionam no interior porque estão próximas e distantes dos autores e dos irmãos, construindo associações de representação. Nas obras, por exemplo, os objetos de vida aparecem referenciados em ambos, tanto como imagens ou como presenças, mesmo que o trabalho estético seja diferente. *ARS* formula aspectos fotográficos, mas puxa a imagem epistolar:

Como se o livro fosse uma longa carta para ele, uma carta que ele jamais leria (e se o livro for uma longa carta para ele, isso é o que agora cogito, preciso escrevê-lo melhor, preciso torná-lo mais sincero, mais sensível). **Mas o livro não é uma longa carta para ele, eu pensava em seguida, deitado na cama, não sei se acordado ou adormecido.** E voltava a entoar, como numa ladainha que a ninguém interessaria ouvir, que preciso contar a história dele, que a história dele, mesmo fenecido, tem que existir (FUKS, 2015, p.70. *Grifo meu*).

O aparato de sinceridade refletido pelo narrador transcende a simples materialidade, pois carrega consigo um poder simbólico que liga a narrativa ao espaço afetivo e o livro aos processos maiores de comunicação. No entanto, essa sinceridade é

constantemente questionada, revelando uma tensão entre a intenção de relatar fielmente a história e a impossibilidade de capturá-la plenamente, como o próprio narrador reconhece.

Na mesma direção, *DJL* concentra-se nas cartas como aposta interpretativa e de sinceridade, mas ancora a reflexão final sobre a imagem fotográfica:

Aquele agosto **crystalizou-se numa fotografia, a única em que aparecemos juntos, um retrato meio desfocado** tirado não sei por quem na praça Rui Barbosa, e que hoje adorna a estante da minha sala. De pé, braços dados com a Celeste, que você havia conhecido recentemente, ambos sorridentes, eu na frente de vocês, atrás uma sibipiruna, meio carrinho de picolé (RUFFATO, 2016, p.135).

Talvez esteja aí a necessidade do narrador de ser visto constantemente na escrita do irmão, de buscar o sinal subjetivo que o invoque, que o permita transgredir as fronteiras para obter mais fotografias junto dele.

A autoficção, nesse sentido, se sustenta menos pelo nome do autor na capa e que invade a obra por dentro, assinatura, do que pelos deslocamentos que a subjetividade pode promover, já que ela não se apossa do nome e nem dá legitimidade à propriedade. Como sinalizado por Doubrovsky, este processo precisa se aproximar e se igualar ao outro, fazer com que o outro seja parte também da experiência, e para que tal aproximação aconteça é preciso instaurar o diálogo da criação, observando junto com o leitor os artificios e manobras para a representação dos fenômenos criativos, dos códigos que se tornam a linguagem de partilha, dos efeitos a partir deles e por meio deles. Enfim, é necessário instruir o leitor para o interior da forma e para a forma da subjetividade.

Narciso-Eco, como fenômeno possível de junção, representa a transgressão da realidade mítica em que uma só consciência exerceria a forma do coletivo, cessando assim a repetição a qual estão presos. O equilíbrio entre imagem e voz representa a busca contínua pela identidade. Quando esse equilíbrio se inclina para um lado, compromete a função essencial da comunicação, fundamental tanto para a reconciliação quanto para a recuperação de uma subjetividade fragmentada. A relação entrelaçada desse fenômeno é irreal na mitologia, vez que a separação garante o efeito de reconciliação e de poderoso símbolo de ensinamento sobre diferenças e contradições sociais, como ponderou Brandão (1986) em nossa incursão pelo mito. Sob o olhar literário, da construção ficcional do evento mítico, o irreal ganha força da imaginação e opera sob a linha de comunicação que dissipa e amplia as diferenças, mostrando as costuras por detrás dessa operação. Se no mundo mítico o irreal, improvável, também pode ser sublinhado, fora desse lugar, no

espaço do cotidiano, de exploração ficcional, o circuito eu-outro encena a falha comunicativa e tenta reconciliar as identidades, mesmo que de forma tardia. O irrepresentável do mundo mítico é a representação que o autor busca ao escrever com essa falha comunicativa seminal, o desajuste que precisa prever e construir a participação de novos agentes. O equilíbrio improvável acaba se tornando o convite para a entrada da alteridade, da terceira via, como aludimos anteriormente.

Umberto Eco (1994), em suas reflexões sobre teoria narrativa, explora como o leitor desempenha o papel de operador de sentido no texto, atribuindo diferentes denominações a esse participante essencial: leitor implícito, leitor ideal, metaleitor, leitor virtual, entre outras. Para o teórico, o ponto de vista do leitor não apenas interpreta, mas também agencia novos significados, moldando o texto de maneiras imprevisíveis.

Imaginar uma narrativa em que voz e imagem se fundissem plenamente, em um tempo e espaço perfeitamente unificados, poderia resultar em uma confusão que dissolveria as fronteiras da experiência narrativa. No entanto, o autor esclarece:

Tal confusão, entretanto, é orquestrada de forma tão admirável que se torna imperceptível – ou quase, já que percebemos. Não se trata de confusão, e sim de um momento de clarividência, uma epifania da arte de contar histórias, na qual os componentes da trindade narrativa – o autor-modelo, o narrador e o leitor – aparecem juntos porque o autor-modelo e o leitor-modelo são entidades que se tornam claras uma para outra somente no processo de leitura, de modo que uma cria a outra (ECO, 1994, p. 30).

A recepção está sempre na porta de entrada das obras, e aqui ela não é uma linha de desejo apenas, ela acaba se tornando parte do investimento artístico para a busca da reconciliação, da comunicação, do diálogo que não pode cessar. A repetição deixa de ser o “outro” ou o “eu”, mas o fomento dado à interlocução. Para traduzir a subjetividade que estamos angariando seria possível entendê-la como desejo e repetição. Ela não estaria, desse modo, nos agentes ou sujeitos narrados, e sim na força ilocucionária, que seria essa percepção, para nós leitores, de que existem dois vetores em direção ao outro – processo da repetição do desejo, em que o irmão se adiantaria como nosso duplo.

Quem se ausenta, não se ausenta sem o desejo de ser reconhecido, para que, enquanto o leitor se organiza, ele também organize o autor. Aqui está, portanto, o caminho do diálogo que estamos discutindo. A costura está na dissipação do eu porque este efeito gera a ausência discursiva, e este lugar fica desocupado para que o leitor exerça sua função organizacional.

Tanto na organização dos romances quanto nos métodos empregados em sua construção, pode-se identificar um núcleo gerador de significados que estabelece o

personagem-narrador como a base central da sustentação e desenvolvimento de uma narrativa descrita como narcisista.

Esse conceito foi proposto por Linda Hutcheon (1984) em seu estudo intitulado *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, no qual ela traça o percurso de uma narrativa que se volta para a importância do ato literário em si, onde a própria criação textual é central, e a obra, ao se observar em seu próprio processo de construção, se interroga de forma explícita ou implícita.

Em toda obra de ficção, a linguagem serve como uma representação de um universo paralelo, um “heterocosmo” coerente e completo, formado pelos elementos fictícios dos signos. A narrativa tenta aproximar o relato escrito da experiência vivida pelo leitor, criando uma conexão entre o ficcional e o real. No entanto, em uma narrativa narcisista, a manipulação da linguagem e a criação da própria história se tornam evidentes. O leitor, ao mergulhar no texto, é levado a reconhecer aquele mundo como algo propositalmente ficcional, sendo instigado a participar e a colaborar de maneira intelectual, imaginativa e emocional na construção compartilhada da narrativa.

Como o foco recai principalmente nas estruturas linguísticas e narrativas, além do papel ativo do leitor, a metaficção torna o processo de narrar algo visível. Para tornar visível o processo, a metaficção vira uma espécie de ferramenta da dessubjetivação porque ela interrompe a estrutura ficcional mostrando a falha, a costura mal elaborada, por onde um novo circuito de comunicação começa a se formar. Nesse tipo de literatura, o autor direciona a atenção do leitor para o ato da escrita como um acontecimento significativo dentro da obra, com a mesma relevância dos eventos que compõem a trama.

As discussões sobre a autorreflexividade na literatura, exploradas por Hutcheon, foram abordadas por Barthes (1970), que investigou a importância dos elementos narrativos tradicionais como ferramentas para despertar uma nova percepção sobre o romance. Segundo Barthes, esses elementos funcionam como agentes ativos no processo de construção de significado dentro da obra. Durante grande parte da história, os escritores não concebiam a literatura como uma linguagem sujeita à reflexão, tampouco a viam como objeto de análise. A literatura, conforme Barthes, “falava, mas não se falava” (BARTHES, 1970, p. 27-28), permanecendo apenas como um meio de comunicação e não como um objeto reflexivo de si mesma. Com o tempo, especialmente diante das mudanças da sociedade burguesa, a literatura passou a perceber-se como algo duplo: simultaneamente um objeto e um olhar sobre esse objeto, instaurando o conceito de literatura e metaliteratura.

Barthes, ao contrapor uma literatura mimética, voltada para a representação fiel da realidade, a uma literatura autorreflexiva, sugere que esta última rompe com a ilusão de retratar o mundo circundante de maneira precisa. Em vez disso, inaugura a possibilidade do leitor reconhecer o artifício presente na narrativa, tornando-o consciente do caráter ficcional da obra. Esse ponto é central na ideia de Barthes sobre a literatura como “objeto olhante e olhado”, em que o texto não apenas reflete, mas também se reflete e se questiona enquanto obra.

Hutcheon (1984) contribui para essa discussão ao propor os conceitos de “mimese do produto” e “mimese do processo”. A primeira, predominante no realismo do século XIX, busca a identificação de personagens, ações e cenários com a realidade empírica, levando o leitor a reconhecer essas similaridades como validação literária. Já a “mimese do processo”, característica das narrativas autorreflexivas do século XX, expõe as convenções e os códigos narrativos, permitindo que o leitor os reconheça conscientemente. Aqui, o ato de escrever torna-se o objeto de imitação, deslocando o foco da história para o processo de sua criação.

A literatura mimética sempre criou ilusões, não verdades literais, sempre fez uso de convenções, não importando com o que poderia ter escolhido para imitar - isto é, criar. A imagem familiar do espelho mimético propõe um processo acentuadamente passivo; o uso do espelhamento micro-macroallegórico e dos *mise en abyme* na metaficção contesta toda imagem de passividade, fazendo do espelhamento produtivo o centro genético da obra. Nesse tipo de ficção, o leitor torna-se consciente do fato de que a literatura é menos um objeto verbal que transmite sentido, do que sua própria experiência construtiva a partir da linguagem, uma totalidade autônoma e coerente da forma e conteúdo (HUTCHEON, 1984, p. 42, *tradução nossa*).⁵⁰

Nesse sentido, nos fundamentos das teorias, o ato de leitura se torna, assim como o de escrita, uma função criativa, para a qual o texto chama a atenção. A construção desse tipo de romance não altera sua natureza essencial enquanto gênero mimético, visto que a metaficção ainda pertence ao domínio da ficção. O que ocorre é uma mudança no enfoque: em vez de narrar o produto final, a narrativa centra-se no processo de construção. Hutcheon (HUTCHEON, 1984, p. 42) argumenta que a essência da linguagem literária não reside na sua correspondência com relatos factuais, mas sim na sua capacidade de criar algo novo, um “heterocosmo” coerente, que convida o leitor a participar de um novo mundo.

50 Na versão lida: “Mimetic literature has always created illusions, not literal truths; it has always utilized conventions, no matter what it might choose to imitate- that is, to create. The familiar image of the mimetic mirror suggests too passive a process; the use of micro-macro allegorical mirroring and *mise en abyme* in metafiction contests that very image of passivity, making the mirror productive as the genetic core of the work. In such fiction the reader is made aware of the fact that literature is less a verbal object carrying some meaning, than it is his own experience of building, from the language, a coherent autonomous whole of form and content” (HUTCHEON, 1984, p. 42).

Essa perspectiva rompe com a ideia tradicional de que a literatura mimética reproduz verdades literais. Ao contrário, sempre fez uso de convenções, independentemente do que escolheu imitar, criando, assim, novas realidades. Ainda segundo Hutcheon (1984), essa estreita e operativa ligação entre escrita e leitura, e que sinaliza o aspecto da subjetivação como comunicação entre os polos produtivos e receptivos, precisa ser orgânica, e este ponto é fundamental.

O que os expoentes do "realismo tradicional" ignoraram, ao recorrerem à teoria mimética clássica como suporte, foi que o instinto para imitar é complementado, na *Poética*, por um impulso igualmente forte em direção à ordenação. A imitação estética envolve a integração completa e harmoniosa das partes em um todo orgânico, mesmo que tais partes incluam o irracional ou o impossível. A mimesis nunca se limita a uma cópia ingênua apenas no nível do produto (HUTCHEON, 1984, p. 41).⁵¹

51 Na versão lida: "What exponents of "traditional realism" ignored, when they turned to classical mimetic theory for support, was that the instinct to imitate is complemented, in the *Poetics*, by an equally strong impulse toward ordering. Aesthetic imitation involves the completed and harmonized integration of parts into an organic whole, even if such parts should involve the irrational or the impossible. Mimesis is never limited to a naïve copying at the level of product alone" (HUTCHEON, 1984, p. 41).

4.2 A ambiguidade comunicativa como aposta de validação

A obra que se autorrepresenta depende da participação ativa do leitor. Sem que o leitor se envolva e se inscreva na narrativa, o processo criativo e interpretativo permanece incompleto. Nesse sentido, a relação entre quem escreve e quem lê é profundamente transformadora: ao escrever sobre si, o autor deixa de se direcionar exclusivamente a si mesmo, enquanto o leitor, ao interpretar o outro, abandona a tentativa de organizá-lo por completo. A troca, portanto, cria um espaço de constante reconfiguração e diálogo entre autor e leitor.

Então agarra o que você tem mais próximo: fale de si mesmo. E ao escrever sobre si mesmo comece a se ver como se fosse outro, trate-se como se fosse outro: afaste-se de si mesmo conforme se aproxima de si mesmo (VILA-MATAS, 2005, p.145).

Aplicando o sentido inverso da citação posta acima, temos o mesmo princípio cambiando “você/a si” pelo “outro” e “falar/escrever” por “escutar/ler”, e assim os mecanismos de igualdade e diferença se ordenam em função da transgressão com qualquer tipo de identidade vinculante. O abandono do referente carrega ao mesmo tempo o desamparo que a *inventio* sedimenta na forma. Ele reverbera a pulsão por organização da narrativa que é própria dos sujeitos leitores. A colheita de orientações, de lugares de acesso é fundamentada pelo imaginário coletivo, pelas nossas convenções sociais e estabelecimentos culturais e linguísticos. Contudo, a base funcional da narrativa, como tem sido discutida, não está apenas na partilha, como também e, principalmente, nas escolhas simbólicas que o indivíduo tende a trafegar. A eleição de um ponto de acesso é a reformulação da escrita, já em processo com a atividade imaginativa que transgride a forma e anula o sujeito que a formulou.

Umberto Eco destaca que a regra fundamental da ficção é o leitor aceitar tacitamente o acordo ficcional, também conhecido como a “suspensão da descrença”. Isso significa que, embora o leitor saiba que está diante de uma história inventada, ele não a interpreta como uma mentira. No entanto, essa suspensão da descrença não é completamente ativada durante a leitura, já que o leitor consegue aplicá-la a certos aspectos da narrativa, mas não a outros. A razão pela qual algumas suposições funcionam e outras não é ambígua.

A narrativa ficcional, por sua vez, está ligada a um mundo imaginado, mas que frequentemente faz uso de referências do mundo real. Eco observa que os mundos ficcionais são “parasitas” dos mundos reais, pois, para impressionar, perturbar, assustar ou

emocionar os leitores, os autores precisam se apoiar em seu conhecimento do mundo real e utilizá-lo como base. Além disso, “os leitores precisam saber uma série de coisas do mundo real para reconhecê-lo como o pano de fundo adequado ao mundo ficcional” (ECO, 1994, p. 91).

O leitor conflui-se para o suposto e hipotético leitor, leitor modelo, mas em última medida ele deve e pode ser o transgressor. O “trabalho da mente do leitor sobre o material bruto” foge da forma e trabalha com a dissociação da escrita e da leitura, restando a imagem da história, a imagem dos sujeitos narrados, um vínculo virtual com o material. Este é o ponto da subjetivação, pois se trata do que advém com o incremento da individuação do leitor.

Nesse aspecto, o leitor modelo é aquele capaz de dar continuidade ao jogo de investigação sobre a natureza dos jogos e que possui disposição intelectual e curiosidade para brincar com as regras estabelecidas pela narrativa ficcional. Ele tem a habilidade de seguir os passos interpretativos sugeridos pela voz narrativa, como observar, perceber, refletir, identificar semelhanças e de abandoná-los. Ultrapassa, assim, a fórmula do texto, embora dela seja tributário. Esse superpoder interpretativo e de formulações não é tão ostentador assim, porque o leitor pode titubear e deixar de promover a chave literária e, com toda permissão para rasgar o contrato, ainda que sob o risco de ser acusado de leitor *naïf*. Quando ultrapassa a metáfora dos signos do texto, tal leitor permite a comunicação instrucional, mas quando isso não acontece, o leitor está quase que fadado a se prender em imediatismos interpretativos, demasiadamente colados em premissas sociais e estancas.

Um texto que mira os “excessos subjetivos” fracassará, assim, na dinâmica de comunicar os processos dos vazios, porque estará preocupado em se preencher de informações a partir de uma instância de distanciamento narrativo, com lugares e posições pré-estabelecidos e pouco moventes. Esse tipo de texto já nasce estereotipado pela dinâmica autoafetiva de sublinhar a diferença pela importância e, portanto, por já se presumir subjetivado. A escavação rumo ao interior de uma vida, ou de uma forma enquanto gênero para fomentá-la, perde força de atração e se afunda nas mesmas projeções estereotipadas habituais dos leitores. Nesse conjunto de dados, a “guinada subjetiva” das décadas de 70 e 80 revela como a ficção se torna um espaço de sobrevivência simbólica para o autor, que se projeta como um “corpo futuro”, sustentado por resíduos e mediado pelo olhar do outro. Beatriz Sarlo (2007) enfatiza que “se o passado não foi vivido, seu relato só pode vir do conhecido através de mediações; e, mesmo se foi vivido, as mediações fazem parte desse relato”. Esse processo mediado

dialoga com a noção de ficção como espaço de construção, onde a subjetividade do autor não deve se limitar a reforçar projeções habituais, mas abrir-se ao movimento e à plasticidade do outro. Assim, a ficção se posiciona como um campo de sobrevivência narrativa, não na imposição de certezas, mas na valorização do que falta, do que é mediado e constantemente reconstruído.

Ao mesmo tempo, livre para explorar sentidos, o leitor se vê em diálogo com uma figura interna, um condutor da ação ficcional. Ele cai na teia literária da linguagem da abertura, pois, enquanto aceita a ajuda interpretativa, torna-se dependente e copartícipe da experiência, e, na vontade de querer construir junto, vai moldando a imagem do autor.

Este é o lance do *croupier* na mesa da representação, pois em vez de negociar a partida, quem ganha e quem perde, o autor negocia o próprio lugar de mediação, dando suporte para o próximo lance. Perdendo ou ganhando na mesa de jogos, o leitor formará uma imagem de quem deu as cartas. A figura do autor passa a ser formada, ou concretizada, pelo “esquema verbal” da leitura e pelo desejo do leitor de acomodar-se na partilha das apostas. O lugar de aderência aos processos do texto começa com o diálogo instaurado, por essa voz guia, pela penetração nos vazios e até mesmo pelos desvios das chaves de leitura. E aqui o texto, que passa a ter seu percurso independente, deve se eximir do leitor ideal, pois ele também é um fantasma incontrolável.

Vale a pena lembrar aqui a citação já mencionada no corpo do texto na qual Fuks recorda os efeitos da publicação do seu livro para seu pai: “subjetivou o seu passado, foi atrás dessa trajetória pessoal que ilustra e representa uma coisa mais ampla, mais social, mais histórica e mais política” (FUKS, 2018, p. 276). Os efeitos da procura do referencial após a leitura do ficcional dizem muito sobre as ressonâncias discutidas acima. Houve, nesse aspecto, uma quebra da chave de leitura, um enviesamento que saiu do interior da formulação ficcional, visto que estava semelhante demais à experiência do sujeito e alimentou, talvez, a expectativa da igualdade. Ou, ainda, o livro executou alguma diferença que precisava ser confrontada.

A fuga interpretativa deixa de ser um fracasso para também ser a diferença, um sítio de ocupação, o fora da “sua casa” e o “dentro da sua casa”. Sobre esse chão da igualdade e diferença é que desponta como elo a conversa sinalizada no interior da forma. Quando reagimos aos domínios da formulação, fica passível de assimilação a afirmação de Ruffato: “Você faz ficção o tempo todo. Conto a história de uma pessoa que digo que é minha mãe, mas que talvez minha irmã não reconheça ou reconheça apenas algumas coisas. Porque é a minha mãe, não a mãe da minha irmã, entende?” (ABUJAMRA, 2015).

Este efeito de reformular é próprio da superação da ideia de narcisismo. Sem insistir na imagem autoral, ela se disfarça, se supera e se dissipa, agindo como prerrogativa da desidentidade – abandono da autoproclamação para a “*altercaptura*”. Evelyne Grossman, ao mencionar a questão da “desidentidad” e as dobras das imagens, assim alude:

Tanto uma quanto mais de uma. O que significa identificar-se não com uma imagem, mas com o movimento de uma imagem, em cada um dos pontos onde ela se estabiliza provisoriamente, nesse desfile que a torna plural, mutante. A desidentidade diria essa ligação incessante da forma aos movimentos que a deformam. Então, a identidade é um teatro. O oposto mesmo da representação narcísica de si, essa encenação que se desenrola no palco vazio de uma psique abandonada" (GROSSMAN, 2004, p. 115).⁵²

A partir de certa expectativa de representação autoral, o leitor abandona o silêncio da forma, com sua engrenagem desterritorializada e desfigurada. Ao realizar o cotidiano e sua experiência de leitura, concretiza, desse modo, as injunções que o convertem num bom falante, em vez de somente um bom ouvinte. Ruffato (2022) comenta exatamente sobre o aspecto da força literária, sobretudo quando a identidade dos sujeitos está em funcionamento na obra, e que oferece algum panorama da experiência. Segundo o autor:

(...) o poder da literatura é tão grande que todos esses personagens se tornam reais, de carne e osso. Há pessoas que juram ter conhecido Serginho nos tempos em que ele vivia em Cataguases, enquanto outros dizem que ele voltou a morar na cidade, depois de regressar de Portugal... Há pessoas que emocionaram profundamente com o destino de José Célio a ponto de pedir para que numa próxima edição as cartas sejam reproduzidas, como documento de uma época...(...) (RUFFATO, 2022, p.35-36).

O destino de um texto ficcional depende da relação que o leitor estabelece com ele: o distanciamento pode obscurecer os contextos que dão sentido à narrativa, enquanto a proximidade permite a construção de novas camadas que ampliam e transformam o entendimento do real. Cataguases, fonte ficcional de instalação de destinos, precisa ser aprovada pelo leitor. Contudo, não se trata de dar vida a alguém nesta existência, mas sim como cada um subjetiva estas vidas. E mais uma vez, pouco importa o desvio da leitura, a perda da chave referencial, já que o irreal se intrometeu nos fatos da vida e a ficção é tão real quanto a realidade que dela se derivou.

O sentido, portanto, vacila constantemente nesse entre-lugar proporcionado pela anfibiologia dos dois discursos. Em termos de diferenças de gênero, assim como a

52 Na versão lida: “A la fois une et plus d’une. Ce qui signifie s’identifier non à une image mais au mouvement d’une image, en chacun des points où elle se stabilise provisoirement, dans ce défilé qui la fait plurielle, changeante. La désidentité dirait ce lien incessant de la forme aux mouvements qui la déforment. Alors l’identité est un théâtre. L’inverse même de la représentation narcissique de soi, cette mise en scène qui se joue sur la scène vide d’une psyché désertée” (Grossman, 2004, p.115).

autobiografia, não existe uma fronteira rígida que os separe, e é precisamente nesse ponto que reside a dificuldade de estabelecer a autoficção como um gênero que inaugura novos sentidos para a ficção. É o que menciona Lejeune em entrevista concedida à professora Jovita Maria G. Noronha:

Em 1971, eu quis fazer um quadro geral da autobiografia francesa, o que nunca havia sido feito. Para isso, precisava de uma definição. Fiquei espantado ao constatar que o *texto* autobiográfico e o texto ficcional podiam obedecer às mesmas leis. A diferença entre eles não estava no próprio texto, mas no que Gérard Genette chamou de paratexto, no compromisso do autor com o leitor em dizer a verdade sobre si mesmo. É completamente diferente do compromisso que se tem na ficção – que antes é um *descompromisso*, a instauração de um jogo, de um distanciamento (LEJEUNE, 2002, p.22. *Grifos do autor*).

O que intensifica a singularidade da autoficção, sem necessariamente elevá-la à condição de literatura contemporânea por excelência, é o seu desvio proposital, ou seja, a sua proposta de estetização. Ela se desfaz de sua própria forma dentro do texto em construção, evitando qualquer estabilização e efeito estático de leitura, rompendo, assim, com os códigos que vai processando. É na quebra do efeito ficcional que reside a sua interação com o público leitor, interrompendo o fluxo ou construindo um fluxo fragmentário, onde o artificialismo destaca o agente criador. Este, talvez, seja o mais forte fundamento da teoria doubrovskyana: depois que as fronteiras entre os discursos já foram transpassadas, as fronteiras entre sujeitos são rasuradas, e toda e qualquer experiência pode ser apropriada e ressignificada como autobiográfica.

Retornando às obras às quais nos detemos, ao analisarmos a elaboração comunicativa de Fuks, apontamos a dificuldade construtiva, que também é uma dificuldade interlocutória. O diálogo quebrado, que coloca o escritor como narrador e irmão, permeia dois interlocutores: o irmão adotado e o leitor. Essa ambiguidade é proposital para a perturbação referencial, embora não se possa apenas parar nesse ponto.

Sei que escrevo meu fracasso. Queria escrever um livro que falasse de adoção, um livro com uma questão central, uma questão premente, ignorada por muitos, negligenciada até em autores capitais, mas o que caberia dizer afinal? Que incerta verdade sobre essas vidas que não conheço, marcadas por um ínfimo abandono inaugural, talvez nem mesmo abandono, talvez mera contingência pessoal, fortuita como outras, arbitrária como outras, semelhante a quantas mais? O que teria a oferecer senão receios, ressalvas, interrogações? 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. 95).

“E que falasse com os dois olhos” possibilita a compreensão da proposta artística e também a expectativa de contribuição que o leitor pode oferecer. São hipóteses lançadas nas afirmações e os muitos rodeios discursivos não apontam nenhum centro de diálogo nem a intenção objetiva que dele deriva. É a interlocução fundada no despropósito, mas

que segue sendo consolidada para ativar a nossa motivação em permanecer costurando, contribuindo, interpretando pelas falhas e esforçando também para que o desejo autoral ganhe esse caminho de propósito. E, desse modo, a vontade de interpretar lançada em nossa direção se confunde com a vontade autoral. A narrativa fica presa nesse engatar e desengatar, na obstrução sequencial que o narrador impõe, solicitando sua imagem nos momentos em que a imagem do irmão parece ser formada. O ponto de vista do interlocutor, por sua vez, é que fornecerá a máxima proximidade com as experiências e as aflições deste irmão.

Resgatar esse trajeto, como a narrativa propõe, significa assimilar as próprias experiências e estranhar as observações escritas. Ao insinuar certa rasura nos apontamentos, o narrador não apaga seus escritos desviantes, inoperantes, ficando a cargo de quem lê retomar, desfazer, enfim, começar por outro ponto de vista, que já deixou de ser apenas do narrador.

A técnica, portanto, é a de interromper a narrativa para estabelecer um diálogo direto com o leitor, criando uma conexão que vai além da mera descrição dos eventos. Esta abordagem permite ao narrador invocar diretamente figuras significativas, como seu irmão ou seus pais, permitindo que essas vozes pareçam presentes na trama, mesmo quando ausentes fisicamente. Essa invocação não é apenas uma chamada, mas um convite à reflexão, que transforma o leitor em um participante ativo na construção da narrativa.

Ao se dirigir ao leitor de forma direta, o narrador não apenas se expressa, mas também desafia o leitor a se engajar com as complexidades da identidade e da memória. Essa comunicação cria uma camada de intimidade que possibilita uma percepção mais profunda das experiências narradas. O leitor é chamado a refletir sobre suas próprias vivências e interpretações, reconhecendo que as memórias não são fixas, mas fluidas e interconectadas. Quando o narrador se dirige ao leitor, ele está, ao mesmo tempo, evocando as vozes de sua história, ressaltando como as identidades se entrelaçam e se desdobram. A comunicação que ocorre nesse espaço não apenas serve para transmitir informações, mas para construir uma relação onde o leitor se torna coautor da interpretação da narrativa.

Só queria conhecer o apartamento onde viveram porque estou escrevendo um livro a respeito, 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).

Nos momentos em que o narrador fabrica algum tipo de diálogo com o interlocutor fortuito, nesse caso o porteiro do prédio em Buenos Aires onde possivelmente residiram seus pais, rapidamente escamoteia a sequência, transgredindo a comunicação para permitir essa voz que diz sobre suas intenções. “O orgulho injustificado” é a informação compartilhada com o leitor, com o porteiro apenas a pretensão e a matéria. Tal informação somente é válida, nesse sentido, dentro do processo em que a leitura é amparada por suas indagações e ciclos contínuos de direcionamento do nosso olhar.

Para a interlocução que se apresenta em *DJL*, é imprescindível, uma vez mais, perceber a ambiguidade ou duplicidade comunicativa. Já chamamos atenção para o título que multiplica os destinatários, o que inclui o próprio autor, uma vez que ele lê de fora, submetendo nossa crença aos pactos de leitura. O título carrega em si a mensagem de uma interlocução que se interrompe: a suspensão da comunicação. Essa interrupção se concretiza em uma tragédia, afetando não apenas o diálogo com o irmão, mas também a dinâmica afetiva da mãe com os outros filhos. Embora o lugar de José Célio não seja claramente definido, o legado que ele construiu, de alguma forma, serve como base para os projetos futuros de todos ao seu redor, sobretudo quando se coloca como alguém que está em busca de melhores condições. Observamos, desse modo, a posição do irmão como responsável familiar, ocupando o centro da mesa.

Estou passado com a notícia da internação do pai. Eu sabia que não era normal aquele escarro raiado de sangue, eu sabia. Tuberculose, quem diria. Queria muito estar aí, do lado da senhora e do pai, para tentar ajudar em alguma coisa, mas fui falar com o seu Volfe, que tem sido como um pai para mim, e ele me tirou de cabeça largar tudo aqui e voltar aí para Cataguases. **Ele falou que agora, mais do que nunca, vocês precisam de mim aqui, para poder mandar um dinheiro para a senhora poder sustentar a Lúcia e o Luizinho.** Ele até me disse que vai adiantar aquele aumento no meu salário, que na folha de pagamento deste mês eu já vou ter o aumento e aí fiquei sem saber o que fazer (RUFFATO, 2016, p.41. *Grifo meu*).

Na posição de autor e irmão mais novo de José Célio, aquele que se vê referenciado nas cartas, Luizinho, toma de empréstimo algumas referências, fazendo do trajeto do irmão também um lugar de desejo. É o que o autor-narrador nos conta no “Apêndice”:

Lamento termos convivido tão pouco. Eu tinha 10 anos quando você tomou o rumo de Diadema, assim como centenas de outros recém-formados no Senai. Uma legião de adolescentes de espinhas na cara, que nunca havia ultrapassado os morros que cercam Cataguases, enchia os ônibus alugados por firmas de São Paulo(...). Dividíamos-nos, por essa época, em “os que já haviam ido embora” e “os que ainda não tinham idade para isso” ... Eu pertencia ao segundo grupo e orgulhosamente me preparava para seguir seus passos (...) (Idem, p. 133-134).

A posição que o autor passa ocupar com essa carta tardia, sem endereço, apenas a data e o vocativo – 15/03/2008 e Célio – transgredindo, portanto, as fronteiras do tempo, é uma interrupção desse maço e também a quebra do pacto, para que o leitor volte às imagens e mensagens do irmão que “parece ter talento de escritor”. O caminho que serve para a comunicação com o leitor está no fora das cartas, a princípio. Depois da abertura e, agora, com os fechamentos informativos: “Nunca mais soubemos da Nena, da mãe dela, da Eliane... Engraçado que, para mim, ficou a impressão de que elas nunca existiram no tempo (...) uma rara ocasião de felicidade em nossa família, tão afeita a tragédias” (Ibidem, p. 135-136), o espaço ficcional evidencia mais elementos de contato com o material. O cenário presente nas cartas é revitalizado pela lembrança que interpreta os acontecimentos, e o autor volta a ocupar o lugar e assinar a última carta – “Luiz Ruffato”.

Se a derradeira carta aparece como “Apêndice”, feita para a posição de complemento, a seção dialoga com o irmão e também com o leitor, numa evidência explícita de multiplicação de destinatários. Aquele que foi leitor do irmão “(...) em todas as incursões à Rua, parava no Bar do Auzílio e especulava se tinha carta sua, que lia com avidez para a mãe, tropeçando nas palavras e gaguejando nos trechos mais embaraçosos” (Ibidem, 2016, p.134), agora se converte no remetente com assinatura autoral. A narrativa não informa sobre o leitor “apreensivo” também escrever as cartas para a mãe, ficando a cargo da nossa imaginação especular tal cenário. O material, contudo, refunda a lembrança da participação no trajeto das cartas, e dos efeitos da escrita, com cenas posteriores:

Aqueles dias de março de 1973 foram talvez os mais agitados da nossa vida. A mãe, atarefada, corria de um lado para outro, dando ordens desencontradas, ‘Luizinho, vai no Beira-Rio e compra isso’, ‘Luizinho, vai na Rua e compra aquilo’, estocando mantimentos como azeitona, petipóá, salame, maionese, maçã, essa fartura toda a que você estava acostumado em São Paulo e que nunca havia entrado na nossa despensa (Ibidem, p.134).

Aqui já haviam cessado os efeitos, já não havia família em movimento por conta da carta que sua busca no bar promovia. A carta é uma comunicação literária, o diálogo antes do ponto final que celebra a memória do irmão - “que faz trinta anos de sua morte” (Ibidem, p.133) – bem seja, a sobrevivência do escrito em formato de “remetentes e destinatários”, do autor (des)localizado no tempo e no espaço biográfico, que mantém a sua assinatura apesar da ausência de endereço.

Com o olhar desviante e atrás da comunicação que está nas bordas do livro, localizamos também no interior das cartas as intervenções autorais, o paratexto. A função que parece ingênua dentro da marcação textual por meio do asterisco e letra diferencial, na nota de rodapé da página, vai ganhando contornos do meramente informativo para o

orientador e persuasivo, conduzindo a maneira de interpretar o texto principal, e por que não, influenciando a experiência de leitura. O efeito “pé de página” como agente de impessoalidade funciona bem para o selo de autenticidade da obra, como discutimos anteriormente, e em alguns casos, ele estanca problemas de referência consolidando a dinâmica postal “*Embora não datada, esta carta provavelmente foi escrita no dia 18 de agosto de 1974, já que o carimbo postal é do dia 19 de agosto de 1974” (Ibidem, p.83). É para o leitor a comunicação que interpreta o texto, no limiar da carta do irmão e da escrita do autor.

Para Gérard Genette, o conceito de limiar é central à ideia de paratexto. Ele o define como o ponto de entrada ou a “porta de acesso” ao texto principal, uma zona de transição que prepara o leitor para a experiência de leitura. No livro *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (1987), Genette explora como os elementos paratextuais – como título, prefácio, prólogo, capa, entre outros – funcionam não apenas como ornamentos, mas como mediadores que moldam o contexto em que o texto será recebido e compreendido. O paratexto é uma “estratégia de recepção” porque molda a entrada do leitor na obra. Ele é “submisso ao texto”, pois visa servir o conteúdo principal, mas também exerce um controle, e que preferimos comunicação sutil, preparando o leitor para as nuances, temas e abordagens que encontrará. Assim, o “limiar” do paratexto é tanto um convite quanto uma orientação inicial para que o leitor se situe no universo do texto, compreendendo os sinais e contextos que influenciarão sua interpretação final.

Há sete intervenções externas às cartas, todas referenciando contextos que o autor buscou destacar. Alguns leitores manifestaram que as cartas poderiam ter sido reproduzidas em sua totalidade, fotocopiadas e preservadas em sua forma original. No entanto, nesse formato, as intervenções, os pontos de acesso de Luiz e o controle interpretativo seriam eliminados.

Ao sugerir informações, inserir contextos e permanecer ativo nas cartas, o autor manobra a imagem construída pelos empreendimentos linguísticos do irmão, atuando nas margens da narrativa. Entre essas intervenções externas, a que mais se destaca é a carta que relata a visita da então namorada Nena e sua família a Cataguases.

*É provável que uma carta, anterior a essa, tenha se extraviado ou perdido, porque não há maiores comentários a respeito da visita da família da Nena à nossa casa, naquele março de 1973. Lembro-me bem desses dias, que foram de azáfama e descobertas. A Lúcia se portou excelente, não só cedendo sua cama, como se tornando íntima da cunhada. Dona Germana e minha mãe passavam os dias em intermináveis conversas, apesar de, mais tarde, perceber nós doas de ciúmes. **Eu me apaixonei com a Eliane, ardência sucumbida à**

lonjura: meu primeiro beijo, meu primeiro afastamento (RUFFATO, 2016, p.67. *Grifo meu*).

Por mais que queira manter o padrão asséptico, os movimentos do irmão movimentam a formulação do imaginário do personagem Luizinho, que nos confia (pós-cartas, mas ainda dentro delas) a paixão desenvolvida por Eliane, irmã da Nena. O tema é desenvolvido ao final, quando o autor retoma esse acontecimento.

Ah, Eliane, minha primeira paixão!... Eu andava abobado, disposto a antecipar-me a todos os seus desejos... Ensantificado, nenhuma malcriação nasceu dos meus lábios, atento a corresponder a minha imagem à do filho ideal que todos percebiam em você... Quando partiram, passei dias pelos cantos, emburrado. Subia para o campinho do Paraíso, o rio Pomba lá embaixo, as serras azuis ao longe, ávido para que o tempo escorresse depressa e chegasse minha vez de também me desgarrar, ir para São Paulo, ficar rico, nunca mais dar as caras naquela terra que me esmigalhava os sonhos... Abril, no entanto, me acenou outros interesses, rapidamente a vida tornou ao seu curso...(RUFFATO, 2016, p.135).

O elemento exterior, de distanciamento do autor, inexistente no trajeto da experiência escrita do narrador Sebastián na obra de Fuks. Os elementos de fundação de um romance estão aparentes, na demonstração imediata da fabricação ficcional, e isso já havíamos aludido. Palavras como ficção, livro, literatura e romance estão denominadas na escrita e não apenas como conceitos. O autor quer usufruir da dinâmica dessas categorias frente a seu cenário de produção. O irmão que é revitalizado está assente com a fábrica de transposição, solicitando, inclusive, sua promoção: “(...) 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, p.124)”. A literatura aparece como antecipadora de qualquer escrita sobre o outro, demonstrando a relação autor-obra e o vínculo com as expectativas familiares.

Algum dia, muito tempo atrás, agora ele falava à 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. A gente vinha junto até então, um dia a gente estava junto e no outro dia era cada um por si — literatura, medicina, qualquer desculpa servia (FUKS, p. 123-124).

Existe uma forte sugestão de afastamento coletivo, e que o autor transita em seu prognóstico sobre a própria escrita, do ofício que o leva a se afastar, mas que talvez também possa promover algum tipo de reunião, de refundação do diálogo. No exame que promove em reunião familiar, a saber, a entrega do material literário para a avaliação de seus familiares, o narrador condiciona nossa leitura à parada programada de reavaliação da escrita. Talvez a cena de ponderações seja a mais contingenciadora da experiência de

leitura, pois simula a nossa expectativa com a expectativa dos seus familiares, rompendo mais uma vez o artificialismo e estimulando novas entradas de sentido.

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 ressaltam como se quisessem se desculpar, durante toda a leitura sentiram uma insólita duplicidade, sentiram-se partidos entre leitores e personagens, oscilaram ao infinito entre história e história. **É estranho, minha mãe diz, você diz mãe e eu vejo meu rosto, você diz que eu digo e eu ouço minha voz, mas logo o rosto se transforma e a voz se distorce, logo não me identifico mais. Não sei se essa mulher sou eu, me sinto e não me sinto representada, não sei se esses pais somos nós** (FUKS, 2015, p.134-135. *Grifo meu*).

Se a escrita sofreu processo de transformação, não sabemos, e se de fato foi cedida para a leitura, só podemos intuir pelo trajeto narrado. Mas no ponto de intercalação sobre o livro como um “todo comunicativo”, assistimos ao movimento de transformação de sujeitos “reais” em personagens – modificação, inclusive, que já estavam expostas essas figuras no momento de nossa leitura. E, assim, uma nova cena flui do conflito dado à paralisia:

É meu pai quem coloca as perguntas: O que se ganha com uma descrição tão minuciosa de velhas cicatrizes, o que se ganha com esse escrutínio público dos nossos conflitos? Se seu irmão em suas festas devassava a casa para tanta gente, se aquilo que você descreve era uma invasão dos nossos domínios, que devassa você promove agora, que invasão do que temos de mais íntimo? Agora me calo, agora nenhum argumento surge em meu auxílio, mas percebo que minha mãe faz sinais para que ele suavize o discurso, parece rejeitar a abordagem incisiva. Abertamente ela pede calma, não nos exaltemos, não é preciso falar assim, ninguém lamenta que o livro tenha sido escrito (Idem, p. 136-137).

O diálogo perdido se desdobra no diálogo literário, na intervenção que chama a atenção para os desvios ou exageros, para a devassa familiar. A indecisão sobre a chave de leitura dialoga com a nossa mesma indecisão de tomar os referentes presentes na estrutura do texto. A crítica direcionada ao texto antecipa a construção leitora futura e desmonta as muitas estratégias que já vinham em pequenos desmoronamentos. A cena descrita se torna o auge, portanto, da ideia de romance que se desfaz a cada capítulo. E o epicentro de tal desconstrução está na voz da mãe, diluída em outras vozes:

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 entendendo por que ela tem de ser tão melancólica. Você não mente como costumam mentir os escritores, e no entanto a mentira se constrói de qualquer forma; não sei, talvez eu queira apenas me defender com este comentário, mas suspeito que não fomos assim, acho que fomos pais melhores. Penamos um pouco com seu irmão, é verdade, e você é fiel à sequência de fatos, fiel como se pode ser fiel às instabilidades da memória, mas me pergunto se ele chegou a ficar tão mal, se alguma vez foi tão esquivo, tão intratável, se por tanto tempo esteve inacessível no quarto. Me lembro e não me lembro de muito do que você narra, dos vários episódios áspers, mas 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 meu*).

Colocando lado a lado as estratégias comunicativas das obras, fica evidente a necessidade, dentro do centro de gravidade do aspecto biográfico, a abertura do espaço de reconfiguração do eu. A insistência em povoar a matéria literária com informações biográficas “verificáveis” distancia a entrada da subjetividade. O espaço ficcional, ou autoficcional, não se reduz ao jogo do verídico ou inverídico, mas, sobretudo, expande o jogo descentrado promovido pelo sujeito enunciador e da organização de signos pelo destinatário. É preciso instaurar uma dimensão subjetiva no espaço biográfico que não se prenda ao sujeito que diz eu e demonstre como as máscaras ganham contornos representáveis e se solidarizam com as identidades dos sujeitos. Leonor Arfuch (2010) convida a esse pensamento quando menciona que

(...) outras variantes do espaço biográfico podem produzir um efeito altamente desestabilizador, talvez como “desforra” diante de um excesso de referencialidade “testemunhal”: as que, sem renúncia à identificação de autor, se propõem jogar outro jogo, o de transtornar, dissolver a própria ideia de autobiografia, diluir seus umbrais, apostar no equívoco, na confusão identitária ou indicial - um autor que dá seu nome a um personagem ou se narra na segunda ou na terceira pessoa, faz um relato fictício com dados verdadeiros ou o inverso, inventa para si uma história-outra, escreve com outros nomes etc. etc. Deslizamentos sem fim, que podem assumir o nome de “autoficção”, na medida em que postulam explicitamente um relato de si consciente de seu caráter ficcional e desligado, portanto, do “pacto” de referencialidade biográfica (ARFUCH, 2010, p. 127).

Isso quer dizer que os espaços abertos nos “deslizamentos sem fim” permitem insinuar a mescla de perfis, de modo que toda identidade pode ser passada, modificada e até mesmo sublinhada como parte da experiência de si. A criação de universos fictícios e o desenvolvimento construtivo e criativo da linguagem agora são conscientemente compartilhados entre autor e leitor. Este último não é apenas incentivado a acreditar na “realidade” dos objetos ficcionais, mas é convidado a participar ativamente na criação de mundos e significados por meio da linguagem. Ele não pode evitar esse convite à ação, pois encontra-se numa posição paradoxal em que o texto o força a reconhecer a ficcionalidade do mundo que também está ajudando a criar. No entanto, toda sua participação o envolve intelectual, criativamente e, talvez, até afetivamente em um ato humano que é real - uma espécie de metáfora de seus próprios esforços cotidianos para “dar sentido” à experiência.

A outridade é a dimensão da experiência comunicativa humana, de poder se colocar em perspectiva em relação à igualdade e à diferença, enfim, à dimensão relacional. Não haverá experiência sem o desejo de validação, da abertura para o espaço da partilha. O espaço que se cria para que sobrevenha a subjetividade está marcado pela aproximação pelo poder de dar sentido, construído pelo trabalho dialógico, da partilha coral como ainda alerta Arfuch (2010).

O que está em jogo, então, não é uma política da suspeita sobre a veracidade ou a autenticidade dessa voz, mas antes a aceitação do descentramento constitutivo do sujeito enunciativo, mesmo sob a marca de “testemunha” do *eu*, sua ancoragem sempre provisória, sua qualidade de ser *falado* e falar, simultaneamente, em outras vozes; essa partilha coral que sobrevém — com maior ou menor intensidade — no trabalho dialógico tanto da oralidade quanto da escrita e cuja outra voz protagonista é, evidentemente, a do destinatário/receptor (ARFUCH, 2010, p. 128).

Esse processo reafirma o papel da subjetividade como o “interior da forma”: ela é a pulsão que organiza e desorganiza a narrativa, permitindo a existência de identidades flexíveis e móveis, que são tão reais quanto fictícias. A subjetividade, então, transcende o sujeito individual e se torna um elo de conexão, o que faz do texto não um espelho, mas um “campo de forças” onde a literatura e o leitor se encontram em uma busca conjunta de sentido.

Derrida assim afirma: “(...) é a orelha do outro que assina. A orelha do outro me diz a mim mesmo e constitui os autos da minha autobiografia. Quando, muito mais tarde, o outro tiver percebido com um ouvido aguçado o suficiente o que eu tiver abordado ou destinado a ele ou ela, então a minha assinatura terá ocorrido” (DERRIDA, 1988, p. 51)⁵³. A aposta da exposição de si e o evidente exercício de textualizar-se cria o mito do autor, que precisa se indispor com a própria assinatura para ser validado. O que importa, afinal, deixa de ser a relação do texto com vida de quem escreve, da presença de “quem” comunica a sua vida, a sua existência, para dar lugar a outra instância que formula certa ausência ou solidão de existir, onde situamos a nossa irredutibilidade e o desejo por compartilhar.

A identidade, assim, não é um vínculo, e sim uma posição, um ângulo de promoção de certas características. No território da reformulação dissipadora do eu, da

53 Na versão lida: “it is the ear of the other that signs. The ear of the other says me to me and constitutes the autos of my autobiography. When, much later, the other will have perceived with a keen-enough ear what I will have addressed or destined to him or her, then my signature will have taken place” (DERRIDA, 1988, p. 51).

reordenação de sentido em torno do sujeito que carrega o pronome singular, mas que todos democraticamente podem fazer uso, a “desidentidade” é o princípio que não reduz o sujeito e o coloca em comparação às muitas outras imagens que o fundamentam. Olhando diretamente para o quadro de Lejeune sobre as combinações entre romance e autobiografia e as identidades que elas carregam, existe uma outra casa vazia. Localizada no campo inferior esquerdo, diametralmente oposta à casa de ocupação de Doubrovsky, o pacto que se configura nesse espaço é: para a autobiografia, não pode haver diferença em relação ao nome de quem a escreve, ou seja, autobiografia = nome do autor. Diante da organização dos sentidos e da aposta futura da imagem do autor, onde a escrita de si encampa a escrita do outro, talvez o espaço vazio já tenha entrado no circuito imaginativo de algumas obras.

4.3 Eu não disponho dessas imagens. Não houve cartas trocadas

Nas entrevistas realizadas com os escritores Julián Fuks e Luiz Ruffato⁵⁴, presentes nos apêndices, buscamos explorar elementos das camadas autorais, longe, obviamente, de focar em uma leitura de comprovação ou de checagem, mas para favorecer a ampliação da pesquisa. As entrevistas foram construídas ao final do nosso processo de discussão das obras, e acreditamos que o diálogo realizado movimenta a tese na esteira daquilo que ela mesmo representa, que é o deslocamento subjetivo dentro do espaço de criação. Para estruturar o diálogo, elaboramos perguntas que abrangeram diferentes perspectivas, como perguntas cerradas sobre as narrativas; questões voltadas à autoficção; reflexões sobre a relação entre memória e sinceridade; indagações sobre as nuances biográficas presentes nos enredos e sobre os processos criativos que moldam essas histórias; a conexão entre os textos e aspectos familiares, como a relação com o irmão; questões que situam as obras dentro de um panorama mais abrangente, incluindo implicações sociais, políticas e culturais, dentre outros aspectos.

As reflexões que obtivemos apresentam concepções ficcionais de naturezas diferentes e, ao mesmo tempo, apontam convergências no tratamento dado aos aspectos da experiência nas narrativas. Apoiados na tradução dos eventos familiares como recurso de criação artística, sujeitas a uma expectativa de veracidade, os autores demonstram como a fabulação se volta para criar ambiguidades capazes de modificar o acontecimento dentro do movimento de desrealizar o real.

De fato, minha experiência foi assim, se deu dessa maneira. Especialmente quando fui narrar a família, quando me pus a contar sobre a vida do meu irmão, sobre a vida dos meus pais, sobre a questão da adoção, sobre a resistência à ditadura militar, foi aí que a invenção se tornou mais indecorosa, mais impertinente. Antes, eu sempre tive uma grande dificuldade com a fabulação. Não é exatamente o meu lugar como escritor, não é o prazer que eu tiro na escrita nem o sentido que vejo em escrever. Mas, no momento em que fui narrar a família, percebi que podia haver algo de impróprio em inventar, em transformar o meu irmão em algo muito além do meu irmão, ou transformar meus pais em algo que não condizesse, de nenhuma medida, com aquilo que eles foram e são (Julián Fuks)⁵⁵.

O movimento de aproximação das memórias familiares produziu, em Fuks, a estranheza e, ao mesmo tempo, o espaço biográfico que ele buscava para ampliar "o

⁵⁴ As entrevistas foram realizadas através de recursos de mídia e de redes sociais. A comunicação contou com a generosa contribuição dos escritores, que rapidamente responderam à solicitação e demonstraram interesse em contribuir com as questões atinentes a suas obras. Todos os trechos aqui destacados estão presentes nos apêndices.

⁵⁵ Entrevista presente no Apêndice A.

impróprio", conduzindo a imagem do irmão para além de uma imagem ilustrativa, e assim sublinhado a sinceridade. Em Ruffato, a dinâmica de aproximação com as relações familiares se promove pelo "confronto de pontos de vista", importando menos a questão biográfica familiar em si, e mais a relação dessa temática com a proposta ficcional. Assim, ele afirma:

Creio que uma boa narrativa de ficção não é aquela que reitera expectativas, mas sim aquela que propõe um novo olhar sobre questões comuns. No caso específico de *De mim* já nem se lembra emprestei fatos da minha biografia para falar sobre alguns temas que me perseguem, como as perdas causadas pela imigração, a ditadura militar e, sim, o esfacelamento das relações familiares. Este é o pacto que tento firmar com os leitores dos meus livros: exponho um ponto de vista para ser confrontado com outros pontos de vista, buscando uma convergência, que se traduzirá, caso eu consiga alcançá-la, esta convivência necessária e essencial à verossimilhança da narrativa literária (Luiz Ruffato).⁵⁶

Nos dois excertos, observa-se uma prática significativa de alterações das imagens que as narrativas traduzem, embora seja necessário destacar as diferenças nos enfoques desses deslocamentos, conforme evidenciado nas respostas. Ruffato, por exemplo, adota uma postura que se distancia mais radicalmente da questão biográfica, suspendendo a experiência pessoal e ancorando sua narrativa na ideia de "pura ficção". Fuks, em contraste, demonstra maior interesse em explorar como a particularização de sua própria vida pode servir de impulso para progressões criativas. Essas reflexões revelam abordagens distintas: em Ruffato, há um compromisso com a realidade enquanto teste de verossimilhança; em Fuks, o compromisso com a realidade se torna o ponto de partida para o processo de ficcionalização.

Nesse aspecto, há uma política ficcional verificada metonimicamente por meio das obras, em que o compromisso com o acontecido, com o vivido, paulatinamente revela a experiência de narrar com as posições teóricas dos autores. A ideia do romance enquanto gênero, seu surgimento, a sua permanência ou desaparecimento, a macroestrutura romanesca, condiz com a teorização proposta por Fuks em muitas de suas narrativas. A imagem da obra como romance em processo atualiza o seguinte quadro: Sebastián narrador dentro do romance de Fuks.

Bom, eu sou, continuamente, um romancista que reflete sobre a teoria do romance, que estuda a teoria do romance de inúmeras outras maneiras para além da escrita de romances em si. Desde o início, a crise do romance, a iminente morte do romance, a impossibilidade de narrar eram elementos muito presentes para mim, que me faziam escapar da ideia de um romance mais ortodoxo, de um romance mais convencional (Julián Fuks).

⁵⁶ Entrevista presente no Apêndice B.

Já o quadro teórico de Ruffato interage com a engenharia do processo ficcional, que transforma a matéria temática em método narrativo. O conceito de real entra em suas produções como estratégia de divergência para a apreensão mundo, mas sem contrastá-lo no interior do texto. Nesse sentido, o material que ele escolhe em *DJL* digere esse real e promove a suspensão da experiência vivida. Em um dos momentos da entrevista, o autor revela que cada obra incorpora um material diferente, na tentativa de alinhar forma e conteúdo.

Isso! A ideia de embaralhar ficção e realidade nos livros citados - o que demonstra mais claramente que não faço autoficção - é uma tentativa de discutir o conceito de real. No meu caso, estive muito interessado - e ainda estou, de certa forma - nas experiências do movimento chamado “história das mentalidades” no campo da historiografia. Queria descobrir, por meio de histórias individuais, o que perdura na mentalidade coletiva. E uma das formas de questionar isso é exatamente - no meu ponto de vista - colocar em xeque a ideia de que a narrativa, qualquer narrativa, é a descrição da realidade. Não é. Toda narrativa é uma forma de apreensão do mundo e, portanto, totalmente contaminada por interesses (Luiz Ruffato).

Os ficcionistas nacionais também nos relatam como a história dos sujeitos próximos alimenta seus pactos com os leitores, mobilizando a memória dentro da relação com o texto. Ruffato sugere confiar mais no acabamento do material como dinâmica de apresentação para o leitor. Nesse sentido, a “atmosfera de verossimilhança” que ele busca atingir impacta significativamente a recepção de suas obras, de modo que o leitor possa acessar o real desconstruído sem precisar questionar a semelhança, ou mesmo, sem confrontá-la.

Em geral, não posso opinar. Nos meus livros, em particular, como há um pacto de verdade proposto pelo narrador, o leitor, muitas das vezes, entre no livro de uma forma surpreendente. Boa parte deles - pelo menos boa parte daqueles com os quais pude ter contato direto - acredita piamente que as histórias narradas são histórias biográficas, principalmente naqueles livros nos quais tento embaralhar a questão da autoria, como são os casos de *De mim já nem se lembra*, *Estive em Lisboa e lembrei de você* e *Flores artificiais*. É claro que isso, por um lado, é agradável, pois de alguma forma mostra que meus esforços em criar uma atmosfera de verossimilhança deram resultados, mas, por outro, cria uma certo desconforto, por o leitor embaralhar realidade e imaginação e tentar encontrar traços de um no outro, deixando, acredito, de usufruir da história em sua totalidade (Luiz Ruffato).

O pacto estabelecido entre autor e leitor pode gerar consequências inesperadas, é o que sugere o comentário acima. Essa recepção pode ser vista como um reconhecimento do sucesso na criação de uma atmosfera de verossimilhança, como também gera certo desconforto ao misturar as fronteiras entre realidade e imaginação. Tal confusão pode, segundo o autor, interferir na fruição plena da narrativa, desviando a atenção do leitor da experiência literária para a busca de traços autobiográficos no texto.

O processo de construção desse pacto é, para Fuks, um movimento gradual e deliberado. Nos seus romances, o pacto ambíguo é operado ao longo da obra, utilizando elementos de veracidade e ficcionalidade que frequentemente coexistem. Essa dinâmica é evidenciada em *A Resistência*, onde, ao final, uma conversa dentro do próprio livro revela a manipulação de elementos reais e ficcionais. A estratégia adotada, ao mesmo tempo que desloca e modifica aspectos da realidade, busca transmitir respostas mais profundas e autênticas. Assim, a obra literária se posiciona como um espaço de tensão entre o real e o imaginado, reforçando a ideia de que a literatura, ao mesmo tempo que reflete a vida, recria-a sob novas perspectivas.

A minha ideia é justamente uma construção paulatina desse pacto dentro do livro, dentro do romance, apontando em direções diversas a cada momento. O pacto ambíguo se constrói ativamente a partir de elementos de veracidade e de elementos de ficcionalização, às vezes simultâneos. Alguns dos mecanismos que procuro construir afirmam, simultaneamente, tanto a ficcionalidade quanto a veracidade do narrado. Por exemplo, no final de *A Resistência*, uma conversa sobre o livro revela que há ali alguns elementos deslocados, alterados, modificados da realidade, mas, ao mesmo tempo, trazendo por si mesmos as respostas mais reais. Ou seja, dentro da própria obra literária aparece uma espécie de decifração junto com o leitor, que dá o sentido de ambiguidade do próprio livro (Julián Fuks).

O sinal de alteridade que circula nas obras, elemento trazido como primordial para as leituras que fizemos, se assenta nas considerações formuladas pelos autores. O irmão que se vê narrado como gesto de aproximação e de reflexo autoral, figura algo maior do que meramente um personagem fortuito. O exercício de construção da história afetiva se envolve com a promoção discursiva do enredo. Fuks pontua o aspecto do inacabado como resultado do exercício tanto da escrita quanto da aproximação, ou seja, uma identidade que se afasta na medida em que o romance também não se processa.

O irmão vai se tornando, progressivamente, uma ausência ao longo do livro, que eu vou tentando romper, mas, enquanto não rompo, só tematizo. Acho que acaba sendo a expressão de uma vivência — de uma vivência familiar e de uma vivência da ordem da escrita também — que se dá nessa configuração. Não propriamente como resultado de um planejamento, mas como uma resposta sincera aos movimentos da própria vida (Julián Fuks).

Em *DJL* o vínculo de aproximação por meio das cartas encontra-se articulado com a elevação da trajetória individual de José Célio a muitas outras experiências de afastamento. A identidade, por esse ângulo, não se particulariza com o irmão do autor, uma vez que a alteridade transita para muitos outros que se assemelham à trajetória narrada. Mas é importante destacar que o autor se situa na posição de alguém que presta uma homenagem e, portanto, individualiza sua posição: “As cartas são uma forma de prestar

homenagem a alguém que foi importante para mim, mas que ninguém mais se lembra, enterrado no anonimato das pessoas comuns” (Luiz Ruffato).

A transformação de José Célio em personagem é uma homenagem a meu irmão e aos milhões de Josés Célios que experienciaram as mesmas dores quando foram obrigados a sair de seus lugares, onde estavam cercados por familiares e amigos, para se aventurar numa megalópole hostil e predatória. A minha história é diferente, em certos termos, da história do José Célio. Certamente compartilhamos memórias comuns, principalmente no período que antecede a ida do personagem para São Paulo, quando mantêm-se próximos, mas se tornam diferentes, afinal de contas (Luiz Ruffato).

Cabe destacar a partir do material produzido com as entrevistas, o lugar autocentrado da visão dos autores, que se posicionam como intérpretes de seus atos ficcionais. O papel memorialista que desempenham não se confunde com o de testemunho, muito pelo contrário, pois eles transversalizam a escrita biográfica (eu-outro) para a entrega de um novo ponto de sentido ao leitor, como destaca Fuks: “As palavras que a gente atribui a uma experiência tomam conta da própria experiência e alteram aquilo que se viu e que se sentiu”. Talvez o grande exemplo esteja no fato histórico que surge como uma curiosa coincidência: a ditadura militar. Ambas as narrativas trafegam por esse lugar, dando ao corpo do irmão esse recorte cronológico. A forma de textualizá-lo ficcionalmente é que demonstra mais claramente as diferenças que vimos sinalizando a partir das respostas colhidas.

Ruffato aponta a condição pouco ficcionalizada da ditadura e demonstra que realiza tal empreendimento por meio da memória coletiva que leva a uma linguagem individual.

A história da ditadura militar, episódio traumático da história brasileira, é muito pouco ficcionalizada. E, na maior parte das vezes, ou talvez mesmo em sua totalidade, os personagens envolvidos são gente de classe média engajada politicamente. O homem comum pouco ou nada aparece nas narrativas. E eu queria entender como esse período de exceção política afetou a vida das pessoas comuns. Assim, por meio das cartas, que são (também) uma espécie de tomada de consciência política do personagem, achei que poderia descrever a conscientização de operário metalúrgico, sem cair em ciladas como o panfletarismo. **Assim, a memória individual se ajusta à memória coletiva, de tal forma que compreendemos o despertar da consciência política de um homem comum, imerso no dia a dia da necessária sobrevivência** (Luiz Ruffato. *Grifo meu*).

Fuks, ao contrário, dimensiona o teor histórico promovendo a linguagem individual que desenvolve uma memória coletiva.

De fato, há uma infinidade de obras que respondem a essa finalidade com muita força e com muita clareza também. **O curioso é que *A Resistência*, para mim,**

não começou como um livro de memória da ditadura; começou muito mais como um livro para reflexão sobre a intimidade de uma família, a partir da questão da adoção, que era o que eu tinha para elaborar. Mas, à medida que fui me aproximando das circunstâncias daquela adoção ocorrida em dezembro de 1976, na Argentina, num contexto de sequestro sistemático de bebês, entre outros crimes, a ditadura se impôs como temática. A situação dos meus pais, como militantes perseguidos pela ditadura militar, clandestinos dentro da sua própria cidade, tendo que migrar de casa em casa para não serem pegos e, então, obrigados a sair do país, foi se impondo à minha escrita, mesmo não sendo o assunto primeiro, o assunto essencial (Julián Fuks. *Grifo meu*).

Por fim, sobre o aspecto autoficcional nas obras e também sobre a visão dos autores em relação ao conceito, é importante atualizar a ruptura que Ruffato realiza quando afirma que não faz autoficção, mesmo concordando que empresta aspectos biográfico, vestígios, fiapos de memórias às suas construções. A visão que ele possui enaltece a experiência coletiva, como já destacamos, para acentuar uma falsa experiência individual. Fuks também sinaliza certo afastamento, mas entende a importância da autoficção como fenômeno relevante. Embora ele não tenha sinalizado se suas obras são ou não autoficcionais, sugere que o termo não seja o mais adequado. Os autores parecem entender certo desgaste do seu uso e que pouco agencia a complexidade das obras literárias e suas múltiplas interpretações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas que analisamos mostram o processo de deglutição da voz do outro e de suas imagens, no inacabamento de apropriação. Comparativamente, Silviano Santiago, em sua obra *Em liberdade*, publicada em 1980, trafega pela absorção do estilo e das cadeias linguísticas e de sentido do escritor Graciliano Ramos. A quase-biografia que ele cria, é também uma quase-autobiografia, passando a escrever a vida do outro como se fosse a própria vida ou a escrever sobre o outro como se fosse ele mesmo a fazer. Ana Maria Bulhões-Carvalho na sua leitura crítica sobre o livro de Silviano, comenta:

A mescla de recursos, agenciados numa mesma obra pela lógica do paradoxo – porque aponta simultaneamente para dois sentidos opostos –, serve para que este escritor possa escrever a vida de um outro, personagem real da literatura e da história política brasileira, Graciliano Ramos, usando provas factuais suficientes para que se garanta sua identificação, num primeiro movimento, como se fosse encapsular-lhe a vida numa biografia; para depois, num golpe certo, apossar-se de sua identidade, de modo a passar por ele, registrando seus pensamentos e emoções como se fosse ele, imitando a escrita de um possível diário iniciado após a saída da prisão. Isto é, **torna-se narrador de uma autobiografia de outro**, criando-o como um *alter* de si mesmo. A essa forma miscigenada de discurso, suficientemente ambíguo para dar conta das vicissitudes de projeto literário tão ousado, cabe perfeitamente o nome *alterbiografia*. (BULHÕES-CARVALHO, 2011, p. 28. *Grifo meu*).

Na dinâmica de observar a postura literária de Silviano em relação às estratégias presentes em *ARS* e *DJL*, o primeiro ponto que se destaca é a aproximação de identidades a partir da fórmula do livro, isto é, promover o discurso que iguala as rubricas. Na obra *Em liberdade*, o aspecto de partir do outro, ou de ver-se através do outro, assinala o neologismo cunhado por Bulhões-Carvalho, *alterbiografia*, que seria essa antropofagia do estilo da escrita e das referências biográficas para incorporá-los e, assim, converter em próprio os circuitos literários. A dominialidade da escrita também é outro traço de igualdade em relação aos livros, pois é na transição dessas vozes e na comunicação que mira a subjetividade, que a imagem do escritor trafega pelas incorporações. A diferença mais proeminente em relação às abordagens narrativas, para além de *ARS* e *DJL* conduzirem o sinal eu-outro, é o efeito autor-autor na obra que enseja Graciliano e autor-irmão nas obras que sujeitam sua produção a certo traço de validação. Silviano consegue validar seu projeto “num golpe certo”, pois caminha em direção a seu próprio território, cuja tradução do estilo é o principal personagem, contudo, Fuks e Ruffato demonstram dificuldade de passar a palavra, de deixar que os irmãos falem por si, se autorrepresentem, e na ambiguidade dos seus atos comunicativos, transformam, na cena final do livro, o irmão em leitor.

Para além do gênero literário, acentuando outro lugar de percepção contemporânea da autoficção, no filme lançado em 2019 pelo cineasta espanhol Pedro Almodóvar, *Dolor y Gloria*, que traz elementos autobiográficos a partir da construção de um personagem – o diretor de cinema Salvador Mallo –, são exploradas questões de identidade e desconstrução, em que a quebra do efeito ficcional na cena final faz com que a leitura do filme seja completamente reinterpretada pelo público. Na cena de desmonte da filmagem, com todos os elementos de rodagem de “una película”: atores, câmeras, claquete, operadores de imagem e de luz sendo apresentados, desmonta-se também a proposta mimética, reverberando nos muitos estilhaços biográficos presentes nas outras representações. Remontar os estilhaços é colocar para rodar novamente o filme, que segundo Almodóvar, não se trata de uma produção celebrada como autoficcional. Em suas palavras,

Dor e glória não é autoficção, mas é certo que o filme parte de mim mesmo. Não haveria roteiro se eu não tivesse sido operado das costas e vivido o longo pós-operatório e a imobilidade que veio depois, assim como a mudança radical que os músculos experimentam para compensar a 'fixação' da metade lombar. Mas não quero falar sobre isso, não sou uma vítima nem quero que me vejam assim. Existem doentes reais que estão infinitamente pior do que eu; por respeito a eles, não sou a pessoa certa para falar da dor. Salvador está pior do que eu, mas também não quero que ele se queixe, os problemas do personagem são de outra natureza (ALMODÓVAR, 2019, p.9).⁵⁷

Ao afastar dos seus procedimentos o termo autoficção, mas sem descartá-lo de todo, Almodóvar, auxilia na compreensão dessa transgressão das fronteiras, o apagamento da forma pelo jogo metaficcional e o despontar das reentrâncias dos sujeitos. Em outro momento de descrição do poder interpretativo da imagem e das distâncias cada vez menores entre as figuras narradas e convocadas, o cineasta acrescenta:

Não é que me incomode que o filme seja visto como uma autoficção, e acho gratificante quando dizem que há um momento em que Antonio Banderas, que interpreta Mallo, desaparece e me veem a mim. Fico impressionado porque Antonio em nenhum momento tentou me imitar, embora tenha meu cabelo, minha casa, minhas cores... (ALMODÓVAR. 2019, p. 10).⁵⁸

O seu duplo, Salvador Mallo, torna-se menos um adereço fictício e mais um semblante agregado na autobiografia, bem seja, da transformação de elementos em dados do

57 Na versão lida: “Dolor y gloria no es autoficción, pero es cierto que la película parte de mí mismo. No habría guion si no hubiera sido operado de la espalda y vivido el largo posoperatorio y la inmovilidad que vino después, así como el cambio radical que experimentan los músculos para compensar la «fijación» de la mitad lumbar. Pero no quiero hablar de ello, no soy una víctima ni quiero que se me vea así. Hay enfermos reales que están infinitamente peor que yo; por respeto a ellos no soy quien para hablar del dolor. Salvador está peor que yo, pero tampoco quiero que se queje, los problemas del personaje van por otro lado” (ALMODÓVAR. 2019, p. 10).

58 Na versão lida: No es que me moleste que la película se vea como una autoficción, y me parece halagador cuando dicen que hay un momento en que Antonio Banderas, que encarna a Mallo, desaparece y me ven a mí. Me impresiona porque Antonio en ningún momento intentó imitarme, aunque tenga mi pelo, mi casa, mis colores... (ALMODÓVAR. 2019, p. 10).

cotidiano, cuja dispersão do eu afeta o espectador na tentativa de buscar o idêntico. Almodóvar trata do desvio e da quebra na mesma perspectiva à qual temos aludido em nossas investigações sobre as obras literárias, pois comunica as técnicas que envolvem os atos, permitindo ao leitor subjetivar-se.⁵⁹

Na perspectiva autoral, a recepção sempre dissipará um ponto de formulação artística, até porque não é possível garantir o controle sobre a qualidade interpretativa. Em função de sua leitura aberta, o leitor pautará suas identificações nas propostas comunicativas com as quais consegue dialogar. Por se tratar da história de si, ou sugerir que seja, as obras aqui analisadas sujeitam a nossa reflexão à maneira biográfica de promover os contatos autorreferentes, fundadores de permissões discursivas. E, nesse contato, somos também instruídos através da maneira de contar.

A formação da consciência sobre a história de si passa pelo convencimento do leitor sobre a história do sujeito, e nesse caso o autor não particulariza a própria narrativa, e sim comunica um evento social e culturalmente aceitável dentro das esferas de promoção de sua imagem. Assegurando-se no princípio de comunicador literário, a sua escrita, às margens biográficas, resiste à totalidade e ao estereótipo, conduzindo um espaço biográfico para além do sujeito. Essa formulação de novas identidades processa esquemas discursivos deslizando entre o ato narrativo e a própria narração. Logo de início, *ARS* e *DJL* afastam a ideia de memória individual, a impossibilidade de recuperar uma identidade e até mesmo a noção de fato verificável. O desafio está posto nessa aproximação e distanciamento da própria imagem. Mas não a imagem apenas socialmente e culturalmente reconhecida, como também, a imagem autoral frequentada pela dispersão de representações, da construção da “desidentidade”, como afirma Lacan (2019): “O eu é uma construção imaginária”.

Colados na imagem, ou colados em uma suposta identidade, mesmo que não conheçamos o escritor ou mesmo o artista, contemporaneamente, respondemos ao apelo da sua “imediata presença”, particularidades do mundo de hoje. A midiatização das esferas

59 Na discussão que tece sobre realidade e ficção em seu filme, Almodóvar comenta muitos aspectos sobre a proposta de máxima aproximação com o leitor e fuga de referências coladas na realidade: “Todo en mi cine es representación, siempre he huido del naturalismo, no pretendo que mis películas parezcan reales. Pero sí pretendo que el espectador se reconozca en ellas. No busco que en las escenas con Julieta Serrano piense que yo tuve problemas con mi madre, sino que se vea a sí mismo frente a su propia madre, que admire la ejecución delicada e intensa de la actriz y se emocione con la interpretación de Antonio Banderas cuando la mira y escucha. Que cuando hable de mis amores truncados piense en sí mismo, en su relación con el deseo, correspondido o no, y en la importancia de haber amado, no importa cómo le haya ido, porque lo importante es amar” (ALMODÓVAR. 2019, p. 12).

políticas, sociais e culturais, além do intenso avanço tecnológico, contribuem para a rede porosa e interconectada do “público” e “privado”. Os textos escritos compõem, assim, a miríade de gêneros autorreferentes, como também aqueles promovidos com o advento da internet e das redes sociais, tornando espetacularizador o foco surgido a partir da (auto)captura. Arfuch (2010) sumariza alguns desses gêneros:

biografias (...), autobiografias, memórias, testemunhos, diários íntimos, (...), correspondências, cadernos de notas, de viagens, rascunhos, autoficções, romances, os inúmeros registros da entrevista (...), conversas, retratos, perfis (...) “talk show”, “reality show” (...) (ARFUCH, 2010, p.75).

O corpo midiático, nesse caso, multiplica-se com os gêneros que ele incorpora, uma vez que a experiência do autor não se traduz sem o livro ou mesmo sem uma rede social e das diversas mídias. O aspecto que chama nossa atenção é que, destituído da exigência de verossimilhança de sua imagem, mas ao mesmo tempo respondendo por ela, o autor que dá atenção aos outros reforça o desejo de ser reconhecido. A midiatização de sua imagem artística circula por esse princípio de validação, caso contrário nem Almodóvar, nem Julian e Ruffato colocariam como recurso a imagem do artista em suas obras/telas. A desestabilização do referente passa, portanto, pela mescla das identidades, pela exposição dos artifícios e pela busca constante do leitor, em cada página, dessa figura autoral, rastreando as estratégias, espetacularizando, junto dele (autor), a vida imaginada que se amplia no espaço autobiográfico.

A instrução no espetáculo da (auto)imagem produzida pelas obras, nesse sentido, é a de desrealizar a lógica da identificação tácita, rompendo a mobilização direta da vida para a obra ou mesmo da obra para a vida. A hibridização deixa de ser o procedimento ficcional que se volta exclusivamente para a narrativa do sujeito, para se deslocar em direção ao artista, aquele que veste a máscara ficcional e espalha migalhas biográficas. O feitor alegórico nos ensina, então, que pouco importa a bagunça no campo da recepção, e o que de fato importa é mexer na fórmula do texto, demonstrando – e desmontando – como seu *modus operandi* é improdutivo ao tentar conectar a memória de uma vida a uma vida imaginada. Não se trata mais de se esforçar para ser verdadeiro, mas de demonstrar certo empenho ou esforço pela verdade literária, ou seja, de ser o mais verdadeiro possível em seus atos de ficção.

Em diversos momentos da construção da tese, constatamos o diálogo com as ausências dos irmãos, o que afasta um monólogo introspectivo. O irmão surge como um

gesto de aproximação. Ele refunda a interlocução, alimenta a imaginação e impulsiona o desejo de escrever e inscrever memórias empoeiradas, experiências esquecidas em alguns cantos domésticos, letras desgastadas em papéis amarelados pelo tempo. Ainda que a reunião familiar se extinga, o futuro da memória permanece. O vestígio torna-se um salto entre tempos, onde a narração evolui as imagens, as vozes e os corpos daqueles que, embora fisicamente apartados, se refundam no organismo vivo da escrita ficcional. A memória familiar ganha existência, nesse aspecto, ao ser subjetivamente encenada, ampliando as experiências dos sujeitos e transformando-as em fatos narrados.

A experiência, por sua vez, não é um exercício com o fato em si, mas com a linguagem, em que as imagens se formam e remetem a outras “vidências”. Como sugere Lopes (2002),

A experiência não é apreendida para ser repetida, simplesmente, passivamente transmitida, ela acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças. Há uma constante negociação para que ela exista, não se isole. Aprender com a experiência é sobretudo aquilo que não somos, mas poderíamos ser, parte integrante de nosso mundo. A experiência é mais evidente que evidentes, criadora que reprodutora (LOPES, 2002, p.12)

Para que o autor se insira na cena, primeiro permitimos a presença do irmão – uma extensão de nosso gesto de leitura, que internaliza e amplia outras leituras. O irmão é um corpo narrativo, capaz de costurar as memórias familiares através da experiência do narrador com a escrita literária. Na interpolação imagem-texto, autor-narrador, irmão-escritor, personagem-autor, o fruto das identificações e das diferenças carrega a nossa observação para as condições de aprender com a experiência de quem narra.

Assim, um irmão que regula a imagem de outro irmão, e ao mesmo tempo amplia as formas de narrar, não mira a representação, mas a sua apresentação. É com esse fomento que a autoficção concedeu certo ângulo para a nossa incursão pelas narrativas. Contudo, é preciso atestar que o termo não sustenta precisamente a definição do espaço do sujeito que se autoconstrói. Entendemos que as fronteiras propostas pelo exercício ficcional nas obras *DJL* e *ARS* projetam o desejo pela alteridade, que tem o potencial de borrar os limites e produzir outras chaves de leitura para além do deslizamento vida e obra, fato e ficção, verdade e criação.

A autoficção enquanto definição em processo, um significante vazio, é tentacular e responde pelas multiplicidades de novos dispositivos ficcionais, embora sua abertura esteja presa ainda a uma resposta por identificação que submete a leitura das obras à força semântica das condições de “suspeitar o ficcional e o não-ficcional”. Partir do termo foi

importante para flagrar a virada estética promovida pelos autores sem necessariamente se prender à recepção problemática ou situar o leitor na condição de hesitação. Há uma interferência autoral evidente nos modos de narrar, e isso apresentamos ao longo das nossas discussões, o que repercute diretamente na recepção que articula a narração à percepção dos artificios. É preciso, inclusive, tratar a recepção de modo diferente, pois a condição do pacto que coloca a indecisão como característica singular do jogo autoficcional, condiciona o leitor à rastreabilidade de potenciais biográficos – “há experiência pessoal aqui” – mesmo com os múltiplos recursos expressivos que excedem “vínculos de identidade” a favor das “ficções identidades”.

O espaço ficcional não se restringe à dicotomia entre o verídico e o inverídico, mas amplia, sobretudo, o jogo descentralizado instaurado pelo sujeito enunciador e pela organização dos signos pelo destinatário. É essencial instaurar uma dimensão subjetiva no espaço biográfico que não se limite ao sujeito que diz “eu”, evidenciando como as máscaras adquirem contornos representáveis e se conectam solidariamente às identidades dos sujeitos.

A autoficção caminhou nesta tese de forma dialética, endereçando o pensamento para as mudanças e rupturas que o conceito teve desde a sua aparição. O próprio Serge Doubrovsky variou sua conceituação ao longo dos anos, enquanto desenvolvia obras sob esse signo. Cada teórico, crítico ou escritor parece reinventar o conceito a seu modo, o que, nas humanidades, é uma qualidade, desde que haja diálogo com a bibliografia de referência. Para os escritores, porém, o conhecimento do termo não é essencial para praticar o dispositivo autoficcional. A autoficção envereda-se no meio de forças, trazendo a impertinência e impureza aos conceitos. Mais do que revelar, ela contaminou as dimensões da escrita ficcional, trazendo uma reflexão dissimulada da escrita de si e solapando forma e conteúdo. Para dar conta de manter o conceito como “forma pós-moderna da autobiografia”, muitos estudiosos promoveram ampliações para além da fortuna crítica do criador. Este esforço trouxe ainda mais imprecisão, o que acabou reforçando a dificuldade de concentrar em uma esfera conceitual as variadas formas que o sujeito encontra para a ficcionalização do próprio eu.

Em entrevista concedida para o presente estudo⁶⁰, Fuks, ao ser questionado sobre a autoficção, pondera:

Bom, eu acho complicado conceder que uma teoria ou um conceito possam se tornar decisivos na produção literária de um tempo, na prática literária. Eu não

60 Entrevista presente no Apêndice A.

acho que o caminho das forças seja exatamente esse. O que eu acho é que houve, de fato, um espírito do tempo que convidou a uma escrita de si, que incentivou uma tentativa de narrar-se a si mesmo e narrar-se a partir de uma desconfiança, de um pacto ambíguo, de uma impossibilidade de nomear precisamente aquilo que se experimentou. Isso foi muito bem nomeado pelo Doubrovsky, que conseguiu atribuir esse nome de autoficção. Um termo que não convenceu a todos, gerou polêmica, gerou controvérsia, mas que acabou criando um certo magnetismo.

O início dos nossos estudos acompanhou a passagem das pesquisas que arrefeciam a discussão autoficcional, mudando, talvez, o “espírito do tempo” e lançando, ironicamente, desconfiança sobre sua pertinência. Nesse contexto, muitos escritores, como Ricardo Lísias, se desvencilhavam em entrevistas e comentários do carimbo que condicionava suas obras. Luiz Ruffato também faz isso na entrevista que nos concedeu⁶¹:

Não tenho condições de opinar no geral. Mas, no meu caso específico, não faço autoficção. Autoficção, no meu entendimento, é quando o autor oferece sua experiência individual real para construir uma narrativa ficcional. O que eu faço é oferecer uma experiência coletiva por meio de uma falsa experiência individual na construção da narrativa ficcional.

“Eu não faço autoficção” envolve um embate instigante entre a afirmação autoral e as evoluções interpretativas que o teor conceitual adquiriu. A autoficção doubrovskiana não é a mesma presente nos estudos que o sucederam, demonstrando níveis de “autoficções” e revelando, ao mesmo tempo, como pesquisadores contemporâneos, Ana Faedrich, Ana Casas e Ewerton Martins Ribeiro, descondicionam o termo do seu uso previsível e de fácil preenchimento. Isso não implica necessariamente a morte terminológica, e sim o fomento dado a novas exegeses literárias que dispersam o “eu”, criando incompatibilidades comunicativas, teóricas e artísticas, na sombra desse empreendimento conceitual. As produções que magnetizam as provocações sobre a escrita de si ganham outras chaves referenciais quando o nome não assegura a identidade, o fato histórico não suplanta a experiência da criação e, até mesmo, quando a obra abandona a mimetização e a ilusão de unidade.

O caminho percorrido por nossa pesquisa evidencia outras formas de estudar a autoficção e, talvez, até despectuando com sua interferência como resposta a novos agenciamentos artísticos, aos contornos e variantes presentes no espaço biográfico. A investigação de práticas contemporâneas dentro do terreno da autorrepresentação não pode ser transigente com uma única escolha teórica, e sim ampliada pelas insurgências do “eu”

61 Entrevista presente no Apêndice B.

que se acumulam em infinitas práticas, permitindo que Narciso faça seu mergulho no espelho d'água.

REFERÊNCIAS

- ABUJAMRA, Adriana. O Sapo Luiz não quer ser príncipe. *Valor Econômico*, Eu & O Fim de Semana, 20 fev. 2015. Disponível em: <http://www.valor.com.br/cultura/3917022/o-sapo-luiz-nao-quer-ser-principe>. Acesso em: 15 set. 2022.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALMODÓVAR, Pedro. *Dolor y gloria*. Barcelona: Penguin Random House, 2019.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. 7ª ed. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2018.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 222-232.
- BOECHAT, Walter. *A mitopoese da psique: mito e individuação*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1986. 3 v.
- BRASIL, Ubiratan. Mar de histórias: Luiz Ruffato embaralha a fronteira entre realidade e ficção no novo livro, Flores Artificiais. Entrevista. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, p. C1; C4, 14 jun. 2014. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/>. Acesso em: 30 ago. 2022.
- BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria. Jogos, máscaras e olhares. A constituição do narrador em Silviano Santiago. O caso de Em liberdade. In: CHAVES, Vania Pinheiro (Org.). *Literatura Brasileira sem fronteiras*. Publicação comemorativa da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa: CLEPUL, 2011.

CANDIDO, Antonio. Literatura comparada. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 211-215.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo, Ática, 1986. Série Princípios.

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 1, p.9-21. Disponível em <http://hdl.handle.net/10183/181303>. Acesso em: 07 de ago. 2022.

COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram, 2004.

DALCASTAGNÉ, R. Orelhas. In: HARISSON, M. I. (Org.) *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato*. Vinhedo: Horizonte, 2007.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos*. São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 5.

DEMANZE, Laurent. *Encres orphelines: Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*. Paris: José Corti, 2008.

DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Tradução de Simone Perelson e Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Otobiographies: the teaching of Nietzsche and the politics of proper name*. In: *The ear of the other: otobiography, transference, translation*. Translation by Christie McDonald. Lincoln: University of Nebraska Press, 1988.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã...; diálogo*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

DOUBROVSKY, S. *Fils: roman*. Paris: Éditions Galilée, 1977.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (Org.) *Ensaaios sobre a autoficção*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 111-125.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa no texto narrativo*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FAEDRICH, Anna Martins. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2014.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. In: *Itinerários*, Araraquara, n. 40, jan./jun. 2015, p. 45-60. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/8165/5547>. Acesso em: 14 fev. 2020.

FARIA, Michele Roman. *Real, simbólico e imaginário no ensino de Jacques Lacan*. São Paulo: Toro Editora, 2019.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Prefácio de José A. Bragança de Miranda e Antonio Fernando Cascais. 6. ed. Lisboa: Vega, 1992.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Traduzido por Salma Tannus Muchail. 9ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. Conversa com Michel Foucault. In: FOUCAULT, M. *Ditos e escritos VI: repensar a política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 289-347.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FREITAS, Guilherme. “Cada romance é uma tentativa de reconstruir a história”, diz Ruffato. Rio de Janeiro: *O Globo Cultura*, 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/cada-romance-uma-tentativa-de-reconstruir-historiadiz-ruffato-18960961>. Acesso em 27 ago.2019.

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

FUKS, Julián. A situação da narrativa contemporânea hoje. [Entrevista concedida a] Felício Laurindo Dias. *Soletras*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 273-285, jul/dez, 2018. Disponível em: Disponível em: <https://bit.ly/2O3yx0r> Acesso em: 20 set. 2019.

FUKS, Julián. A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo. In: DUNKER, Christian et al. *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: DUBLINENSE, 2017, p. 56-71.

FUKS, Julián. A situação da narrativa contemporânea hoje. [Entrevista concedida a] Felício Laurindo Dias. *Soletras*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 273-285, jul/dez, 2018. Disponível em: Disponível em: <https://bit.ly/2O3yx0r> Acesso em: 20 set. 2022.

FUKS, Julián. O personagem é quem “escreve” o seu romance. In: *Ficcionalis: escritores revelam o ato de forjar seus mundos*. Recife: Cepe, 2012, p. 93-95.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

GARCÍA, Carlos Javier. *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*. Madrid/Gijón: Júcar, 1994.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Ge-reim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 181-221.

GENETTE, Gérard. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridgeshire: Cambridge University Press, 1997.

GENON, Arnaud & GRELL, Isabelle (dir.), *Lisières de l'autofiction. Enjeux géographiques, artistiques et politiques*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2016.

GROSSMAN, Evelyne. *La défiguration*. Artaud - Beckett - Michaux. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Alea*, Rio de Janeiro, vol. 15, n. 1, p. 218-231, jan-jun 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a14v15n1.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2022.

HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

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

JOBIM, José Luís. *Literatura Comparada e Literatura Brasileira: circulações e representações*. Rio de Janeiro: Editora UFRR; Edições Makunaima, 2020.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 3. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. 205 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nova York: Columbia University Press, 1982.

LAOUYEN, Mounir. "L'autofiction: une réception problématique". *Fabula*, la recherche en littérature, Colloque 99, Frontières de la fiction, 1999. Disponível em: <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>. Acesso em: 12 set. 2022.

LASCH, C. *A cultura do narcisismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1984.

LECARME, Jacques. Fiction romanesque et autobiographie. In: *Universalis. Encyclopaedia Universalis*, 417-418. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1984.

LEJEUNE, Philippe. Entrevista com Philippe Lejeune. Jovita Maria Gerheim Noronha. *Ipotesi: Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 6, n. 2, p. 21-30, 2002.

LEJEUNE, Philippe. Georges Perec: autobiographie et fiction. *Genèse et autofiction*. Belgique: Academia Bruylant, número 6, 2007: 143-144.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: editora da UFMG, 2014.

LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MARCHEZAN, Renata Coelho; PERNAMBUCO, Juscelino. Mil rosas roubadas, de Silvano Santiago, em perspectiva bakhtiniana. *Linha D'Água* (Online), São Paulo, v. 30, n. 2, p. 113-128, out. 2017. Disponível em: www.revistas.usp.br/linhadagua. Acesso em: 01 jul. 2024.

MARQUES, Reinaldo. O comparatismo literário: teorias itinerantes. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Org.). *Literatura Comparada: interfaces e transições*. Campo Grande/MS: UCDB/UFMS, 2001. p. 49-58.

MARQUES, Reinaldo. O arquivo teórico da Literatura Comparada: sobrevivências, deslocamentos. In: NOLASCO, Edgar César (Org.). *A Literatura Comparada no Brasil hoje*. Campinas/SP: Pontes Editores, 2022, p. 85-122.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silvano Santiago*. São Paulo: Editora da USP, 1992.

MORIN, Edgar. A entrevista nas ciências sociais, no rádio e na televisão. In: ABRAHAM, A. M. et al. *Linguagem da cultura de massas: televisão e canção*. Tradução de CRUZ, S.; FAGUNDES, H.; Petrópolis: Vozes, 1973, p. 115-135.

MURICY, Katia. Imagens dialéticas. In: *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998, p. 213-234.

NAVAS, D. *Narcisismo discursivo e metaficção: António Lobo Antunes e a revolução do romance*. São Paulo: Scortecci, 2009.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (Org.) *Ensaaios sobre a autoficção*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida e Foucault*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

OVIDIO. *Les Métamorphoses*. Edition de Jean-Pierre Néraudau. Traduction de Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres. Collection des Universités de France, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A autoficção e os limites do eu. In: *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 204 - 219.

PIBAROT, Annie (entrevista). Dois eus em confronto: Philippe Lejeune, Philippe Vilain. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 223-242.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. Trad. de Monica Costa Netto. São Paulo: EXO /Experimental, Editora 34, 2005.

RIBEIRO, Ewerton Martins. *Apuração de haveres/ ou O pacto autoficcional*. 2021. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2021.

RUFFATO, Luiz. Da impossibilidade de narrar. BRASIL, Luiz Antonio de Assis. (coord.). In: *A escrita criativa: pensar e escrever literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

RUFFATO, Luiz. *De mim já nem se lembra*. 2ª ed. rev., ampl. e definitiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RUFFATO, Luiz. *Flores artificiais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

RUFFATO, Luiz. O fim do ciclo. In: *Ficcionalis: escritores revelam o ato de forjar seus mundos*. Recife: Cepe, 2012, p. 108-110.

RUFFATO, Luiz. *Um deserto de estranhas veredas/ Luiz Ruffato; Eloésio Paulo entrevista Luiz Ruffato*. Curitiba: Cia. Bras. de Educação e sistemas de ensino, 2022.

SANTIAGO, S. Meditação sobre o ofício de criar. In: *Aletria*, Belo Horizonte - MG, v. 18 jul./dez., 2008. p. 173-179.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

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

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKER, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Paulista, 1992.

SOUZA, Eneida Maria de. A biografia, um bem de arquivo. In: SEMANA DE ATIVIDADES ACADÊMICAS ESPECIAIS DA FALE/UFMG SEVFALE, 8., 2008, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Câmara de Pesquisa - FALE/UFMG, 2008. p. 1-10.

SOUZA, Eneida Maria de. Autoficção e sobrevivência. *La Palabra* [online]. 2017, n.30, p.107-114. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/laplb/n30/0121-8530-laplb-30-00107.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2021.

SOUZA, Eneida Maria de. Literatura Comparada/Indisciplina; SCRAMIN, Susana (Org.). *O contemporâneo na crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 2012, p.35-42.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Tradução Ana M. Leite. Lisboa: Edições 70, 1981.

TONUS, L. Espaços na e da clandestinidade. In: DALCASTAGNÈ, R.; AZEVEDO, L. (Org.). *Espaços possíveis na Literatura Brasileira Contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015, p. 139-156.

TORO, Vera. *Soy simultáneo: el concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica*. Madrid: Iberoamericana, 2017.

TORO, Vera et al., *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Iberoamericana, Madrid, 2010.

VILAIN, Philippe. L'autofiction selon Doubrovsky. In: VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Éditions Grasset e Fasquelle, 2005. (Arquivo Kobo.)

VILA-MATAS, Enrique. *O mal de Montano*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: CosacNaify, 2005.

APÊNDICE A

Segue, abaixo, a entrevista com Julián Fuks, que integra o *corpus* da pesquisa realizada. O contato com o escritor foi realizado por telefone, e ele gentilmente enviou suas respostas por mensagem de áudio. A transcrição apresentada foi submetida a pequenos ajustes, principalmente de pontuação, para garantir maior fluidez ao texto e adequação ao formato.

Kleber Mazione: *No contexto das narrativas de família, que faz parte do nosso estudo, o chamado “pacto de sinceridade” refere-se a uma expectativa de autenticidade que permeia a construção das memórias e experiências retratadas, tanto no nível do narrador quanto no da recepção pelo leitor. Essa sinceridade não está limitada à voz do narrador, mas transborda para um espaço de responsabilidade compartilhada, onde autor, personagens e leitores participam de uma ressignificação coletiva das experiências familiares. Na sua obra, você acredita que sua forma de narrar cria esse “campo de sinceridade”, promovendo uma interação em que todos os envolvidos – autor, narrador, personagens e leitores – compartilham, reinterpretem e ressignificam a experiência familiar? Em suas narrativas você coloca como campo de prova essas memórias familiares? Como é pra você (re) contar a história da sua família?*

Julián Fuks: Bom, vamos lá. De partida, eu devo dizer que gosto dessa ideia que você traz na questão, que é do campo de sinceridade. Parece, já de cara, romper com uma ideia absoluta de sinceridade, com uma ideia de compromisso total e irrevogável com a sinceridade. Mas é fato que eu me associo a esse tipo de escrita, a esse tipo de literatura que parte de um compromisso com o acontecido, com o real ou com algum princípio do que, de fato, se sentiu e se viveu em cada experiência.

Tenho, como leitor, também me aproximado muito disso. Há muito tempo, já estudando a história do romance, me vi intrigado com os romancistas que colocavam a sinceridade em primeiro lugar, como Tolstói, que coloca isso como o principal atributo de um escritor, seja de qualquer estilo, de qualquer feição literária. Ou, mais recentemente, como a gente vê que a sinceridade ganha uma força impressionante numa escritora como a Annie Ernaux, como vai ganhando em artistas uma busca cada vez mais literal de retratar o que, de fato, se viveu, se sentiu e se pensou a respeito de algo, muitas vezes ligado à experiência familiar, como você traz na sua questão.

De fato, minha experiência foi assim, se deu dessa maneira. Especialmente quando fui narrar a família, quando me pus a contar sobre a vida do meu irmão, sobre a vida dos meus pais, sobre a questão da adoção, sobre a resistência à ditadura militar, foi aí que a

invenção se tornou mais indecorosa, mais impertinente. Antes, eu sempre tive uma grande dificuldade com a fabulação. Não é exatamente o meu lugar como escritor, não é o prazer que eu tiro na escrita nem o sentido que vejo em escrever. Mas, no momento em que fui narrar a família, percebi que podia haver algo de impróprio em inventar, em transformar o meu irmão em algo muito além do meu irmão, ou transformar meus pais em algo que não condissesse, de nenhuma medida, com aquilo que eles foram e são.

Enfim, me veio algo desse compromisso que se tornou um compromisso ético a ser seguido. De qualquer forma, dentro das obras, não se trata de um uso dogmático da sinceridade, não se trata de dizer estritamente o real, estritamente o acontecido. É uma construção mais complexa do que isso, em que a distorção e o deslocamento têm funções particulares das quais eu não prescindo.

Kleber Mazione: *A resistência, em termos de produção e recepção, ocupa para você um lugar especial entre suas obras? Passados quase dez anos desde seu lançamento, período em que se destacou como o livro mais premiado, você o considera uma narrativa que continua absorvendo novos sentidos e dialogando com sua visão de escritor? Como você percebe o envelhecimento de uma narrativa ao longo do tempo?*

Julián Fuks: Bom, *A resistência* tem, sobretudo, uma importância enorme na minha carreira. Ela me assenta como escritor, me apresenta um universo que eu desconhecia e que jamais imaginei que frequentaria, que é aquele da presença dos leitores.

Durante longo tempo, eu estava tranquilo sendo um escritor para poucos. Eu não me imaginava alcançando um público mais vasto, e *A resistência* rompeu essa impressão, essa visão mais limitada, e trouxe um universo de leitores. De repente, eu me dei conta de que podia comunicar algo com um público mais amplo. Isso foi muito marcante para mim. Mas, enfim, estamos falando ainda de carreira literária e não de literatura em si.

Curiosamente, eu não sinto que seja um livro que tenha envelhecido tanto para mim quanto outros. Outros livros, eu leio e sinto já um estilo antigo, passado, com frases que hoje eu não escreveria. *A resistência*, é claro, ainda contém elementos que, hoje, eu não desejaria escrever. Mas, ainda assim, é um livro com o qual eu me sinto pacificado.

Não tenho muito hábito de reler os romances passados, mas, quando tive aqui e ali a experiência, por exemplo, de ler publicamente, não tenho nenhuma desafeição ao texto. Eu não sinto que ele tenha envelhecido para mim. Não sei o que significa para os outros,

mas, para mim, ele ainda está bastante vivo. Ele faz parte de um projeto literário no qual eu ainda estou inserido, embora cada livro traga novos matizes e novas nuances.

Kleber Mazione: *Ao longo da narrativa de A resistência, permanece um sentimento de como é difícil construir uma identidade quando os indivíduos estão em trânsito, migrando de um lugar para outro, tentando se adaptar a novas culturas e diferentes paradigmas. A obra é, assim, um convite à reflexão sobre a importância da memória e para a compreensão de si mesmo e das relações que se estabelecem? Ou memória não seria um termo adequado?*

Julián Fuks: Bom, é curioso, porque é fato que, na minha vida, há uma certa experiência de trânsito. Eu nasci no Brasil, depois meus pais se mudaram de volta para a Argentina, encerraram o exílio deles e, em certa medida, inauguraram o exílio meu. Já que eu fui, como criança, forçado a emigrar para outro lugar, que não era a minha terra natal, que não era o lugar onde eu sentia mais à vontade até então. Então, há uma espécie de inversão da situação, de deslocamento da experiência de exílio, que eu elaboro muito de passagem em *A resistência*, mas que tem mais presença no livro anterior, que é o *Procura do Romance*.

Eu acho que essas questões são sempre intrincadas e complexas. Elas sempre requerem mais elaboração; elas não cumprem aquela expectativa básica que a gente tem em relação a elas. As questões identitárias não são estanques, não existem fechadas, frias. Elas, a cada vez, respondem das maneiras mais diversas e mais lançadas às circunstâncias de uma vida. Então, é fato que incidem fortemente na nossa experiência de mundo e na nossa percepção de nós mesmos e, portanto, na nossa ideia de identidade, mas não de maneira óbvia.

Por isso, toda vez que li sobre exílio, que li sobre esses deslocamentos, eu não me senti plenamente identificado. O tempo todo é uma concepção a partir da diferença, da nuance outra. O exílio dos meus pais foi um exílio que eu classifico como exílio solar, como exílio de alívio, de temperança, de tranquilidade depois de tempos intensos demais. Ou seja, tinha outra característica que não aquela que se lê na literatura de exílio tão marcadamente.

Foi essa a razão porque eu me vi a escrever esse livro. Um livro que busca identidades a partir desses trânsitos, mas para não encontrar respostas estreitas demais, específicas demais, e sim para ampliar as interrogações.

Kleber Mazione: *Como você enxerga o papel da literatura na reconstrução das memórias de períodos como a ditadura militar? Em A resistência, como a experiência de sua família durante esse regime influenciou a narrativa e ajudou a trazer à tona reflexões sobre o impacto do exílio e da repressão na vida íntima e coletiva?*

Julián Fuks: Bom, como leitor, vejo uma importância gigantesca na literatura para pensar os períodos ditatoriais, períodos autoritários da América Latina e de tantos outros lugares. É evidente que, sobretudo em países onde não houve uma memória oficial, um trabalho de reconstituição dos crimes cometidos no passado, a literatura desempenhou esse papel forte de suscitar a reflexão e um espírito crítico para que não haja repetição.

De fato, há uma infinidade de obras que respondem a essa finalidade com muita força e com muita clareza também. O curioso é que *A resistência*, para mim, não começou como um livro de memória da ditadura; começou muito mais como um livro para reflexão sobre a intimidade de uma família, a partir da questão da adoção, que era o que eu tinha para elaborar. Mas, à medida que fui me aproximando das circunstâncias daquela adoção ocorrida em dezembro de 1976, na Argentina, num contexto de sequestro sistemático de bebês, entre outros crimes, a ditadura se impôs como temática. A situação dos meus pais, como militantes perseguidos pela ditadura militar, clandestinos dentro da sua própria cidade, tendo que migrar de casa em casa para não serem pegos e, então, obrigados a sair do país, foi se impondo à minha escrita, mesmo não sendo o assunto primeiro, o assunto essencial.

E é curioso, porque justamente eu não via a história da minha família como a história de vítimas da ditadura militar em *stricto sensu*. Não houve desaparecidos, não houve torturados entre os meus parentes próximos. Houve amigos, houve conhecidos deles que sofreram essas consequências mais severas, mas eles próprios não sofreram.

O que foi se revelando para mim é que, de fato, a ditadura acaba produzindo uma gama bem ampla de vítimas em círculos concêntricos de dor. Foi essa a imagem que se criou literariamente para mim. Há as vítimas mais imediatas, que vivem experiências mais severas, dramáticas, e há tantas outras vítimas que são atingidas por outras dores e que têm suas vidas absolutamente transformadas por circunstâncias terríveis, como uma ditadura militar.

Kleber Mazione: *Como você acredita que o leitor se aproxima dos traços ou vestígios biográficos contidos nas obras contemporâneas em geral e na sua em particular? A fotografia não mostrada, mas descrita, entraria como uma dessas estratégias?*

Julián Fuks: Sim, é uma série de recursos contemporâneos, recursos documentais para que o leitor sinta a veracidade do que se relata, do que se narra. Isso é feito em nome da ficção ou em nome da memória, da biografia; isso oscila muito claramente de autor para autor.

Por um instante, pensei em usar a estratégia zebaldiana de incluir fotos familiares ou fotos de um passado que eu narrava durante a narrativa. Depois, achei que tinha mais força se eu omitisse a fotografia e descrevesse minuciosamente o seu conteúdo, dirigindo o olhar para uma imagem faltante para o leitor, que se torna, na verdade, representativa do próprio gesto de narrar esse passado.

Eu não disponho dessas imagens, eu não disponho dos acontecimentos dados no passado dos meus pais. Essa é uma memória emprestada, então o que eu tenho para narrar é esse conjunto de imagens inexistentes, de imagens desaparecidas, desvanecidas. Algo disso eu quis transmitir no exercício da escrita para o meu leitor.

Kleber Mazione: *Levando em consideração aspectos de sua trajetória pessoal e sua relação com o meio acadêmico dos estudos literários: quais referências teóricas foram incorporadas em suas obras? O que estas referências refletem de sua formação intelectual?*

Julián Fuks: Bom, eu sou, continuamente, um romancista que reflete sobre a teoria do romance, que estuda a teoria do romance de inúmeras outras maneiras para além da escrita de romances em si. Desde o início, a crise do romance, a iminente morte do romance, a impossibilidade de narrar eram elementos muito presentes para mim, que me faziam escapar da ideia de um romance mais ortodoxo, de um romance mais convencional.

Eu fui me encontrando em outra forma de narrar, uma que incorporasse a impossibilidade, que incorporasse o paradoxo da morte constante do romance, da morte inerente e constitutiva do romance como elemento essencial de uma escrita contemporânea. Eu acho que esses são os elementos que foram despontando para mim. O que eu leio, fundamentalmente, para entender o romance, são teóricos do romance: é o Lukács, é o Ian Watt, é o Michael McKeon, o *Mimesis* do Auerbach, é o Ferenc Fehér, que escreveu esse pequeno volume *O romance está morrendo*. Há esse monte de autores que refletiram sobre a teoria

do romance e me puseram a pensar sobre as possibilidades da feitura desse gênero na contemporaneidade.

Paralelamente, eu me pus a estudar como os romancistas refletiram e elaboraram uma ideia de romance, uma concepção de romance ao longo dos séculos. Então, foi, de fato, uma vasta bibliografia que eu constituí para escrever o que passou a ser meu livro *Romance: História de uma Ideia*. São quatro séculos de pensamento de romancistas sobre o romance, que mostram um gênero em constante transformação, um gênero em crise, em crises sucessivas, plurais, e que convida à reelaboração de uma nova crise, de uma nova solução, continuamente.

Essas são as referências, um certo arcabouço teórico que me posiciona também como escritor e me põe a pensar todas essas questões na minha própria escrita.

Kleber Mazione: *A autoficção é frequentemente vista como um terreno desafiador para a teoria e a crítica literária, e você já abordou esse conceito tanto em relação às suas obras quanto em reflexões teóricas. Qual é a sua percepção sobre o termo "autoficção" hoje? Você acredita que a criação do conceito por Serge Doubrovsky, em 1977, impactou de forma significativa a produção literária contemporânea? Observa-se um aumento na produção de obras autoficcionalis, especialmente no Brasil, desde então? Ou você considera que o termo já perdeu parte de sua relevância e vem sendo gradualmente abandonado?*

Julián Fuks: Bom, eu acho complicado conceder que uma teoria ou um conceito possam se tornar decisivos na produção literária de um tempo, na prática literária. Eu não acho que o caminho das forças seja exatamente esse.

O que eu acho é que houve, de fato, um espírito do tempo que convidou a uma escrita de si, que incentivou uma tentativa de narrar-se a si mesmo e narrar-se a partir de uma desconfiança, de um pacto ambíguo, de uma impossibilidade de nomear precisamente aquilo que se experimentou. Isso foi muito bem nomeado pelo Doubrovsky, que conseguiu atribuir esse nome de autoficção. Um termo que não convenceu a todos, gerou polêmica, gerou controvérsia, mas que acabou criando um certo magnetismo.

Não acho que a criação do termo tenha produzido o fenômeno; o fenômeno, no entanto, já existia. Era algo que envolvia inúmeros contágios, uma transmissão entre países, entre culturas literárias, entre autores. A coisa estava circulando a partir desses vários eixos, e desejou-se abraçar esse nome para estabelecer alguma definição para esse fenômeno ainda um tanto vago e plural demais.

Eu acho que “autoficção” talvez não seja o melhor nome. Eu não o utilizo com muita convicção, mas é isso. Os nomes são construções coletivas, e sabemos que são produzidos dessa maneira, a partir de uma multiplicidade de olhares. Ainda assim, acho que esse termo tem nos servido enormemente para pensar um fenômeno contemporâneo de grande relevância.

Kleber Mazione: *Como você enxerga o papel de instruir o leitor no contexto da narrativa, especialmente no que diz respeito a tornar os artifícios criativos e os códigos da narrativa acessíveis? De que maneira essa instrução pode transformar a leitura em uma experiência de partilha, permitindo que o leitor compreenda não apenas os processos de construção da obra, mas também a configuração subjetiva que a movimenta? A resistência faz uso desses recursos?*

Julián Fuks: Eu não sei se “instruir” é a palavra mais justa nesse caso, mas, de fato, o objetivo é construir junto com o leitor um novo pacto, um pacto ambíguo em que o leitor tem mais ação para decifrar os graus de veracidade e ficção dentro da narrativa.

A minha ideia é, justamente, uma construção paulatina desse pacto dentro do livro, dentro do romance, apontando em direções diversas a cada momento. O pacto ambíguo se constrói ativamente a partir de elementos de veracidade e de elementos de ficcionalização, às vezes simultâneos.

Alguns dos mecanismos que procuro construir afirmam, simultaneamente, tanto a ficcionalidade quanto a veracidade do narrado. Por exemplo, no final de *A resistência*, uma conversa sobre o livro revela que há ali alguns elementos deslocados, alterados, modificados da realidade, mas, ao mesmo tempo, trazendo por si mesmos as respostas mais reais. Ou seja, dentro da própria obra literária aparece uma espécie de decifração junto com o leitor, que dá o sentido de ambiguidade do próprio livro.

Não sei se isso fica claro, mas essa é a minha proposta. Não a instrução de um leitor como um conjunto de diretrizes sobre como ler este livro — às vezes, é isso que os autores fazem em suas obras —, mas muito mais a construção desse outro pacto.

Kleber Mazione: *Na sua obra, existem passagens que aproximam literatura e psicanálise – os pais psicanalistas, as sessões de terapia. Ao comparar a literatura à psicanálise, no sentido de serem maneiras de visitar o passado, revisar sentidos e dar forma ao que já não é, como você percebe os limites dessa analogia? Até que ponto a escrita literária pode, de fato, atuar como uma ferramenta de autocompreensão ou cura?*

Julián Fuks: Eu chego a falar, em alguns momentos, na escrita literária como forma de autoanálise, mas acho que isso não deve ser levado muito ao pé da letra. Até porque a própria psicanálise tem demonstrado que a autoanálise não é suficiente, não leva a uma elaboração de fato profunda e transformadora. É preciso um outro para alterar essas relações calcificadas dentro de cada um.

Para mim, as aproximações se dão pelo fato de que ambas – escrita literária e psicanálise – são formas de alterar a vida através da palavra. Ambas partem do mesmo corolário: nomear algo produz a transformação nesse algo. De fato, o ponto de partida de *A resistência* está relacionado a uma noção da psicanálise de que é preciso nomear o que se calou longamente, o que se silenciou, para produzir um novo efeito e criar novos vínculos, novas reações naquele contexto.

Falar, finalmente, da adoção, que víamos escamoteando no nosso discurso, e também falar da ditadura, que vinha sendo ensombrecida no discurso familiar, foram elementos que me levaram a pensar sobre esses temas, a mobilizar e movimentar aquilo que se calcificava demais dentro de mim.

De fato, há um princípio psicanalítico, mas há, sem dúvida, um limite nessa aproximação. Uma e outra não se confundem jamais e funcionam mais na ordem da analogia, como você mesmo situa na sua pergunta.

Kleber Mazione: *Em entrevistas anteriores você mencionou que a literatura não salda a dívida com o passado, mas a transforma ao encontrar palavras. Essa transformação seria um objetivo consciente ao escrever, ou algo que emerge espontaneamente no processo criativo? Como você enxerga a relação entre a literatura e a ideia de redenção na sua escrita? Esse processo de “encontrar palavras” seria uma forma de reconciliação pessoal com o passado?*

Julián Fuks: É curioso como, durante longo tempo, foi comum no meu discurso literário, inclusive, a ideia de redenção por meio da palavra, como se a literatura servisse ou pudesse servir para anular certas falhas da existência comezinha. Como se, ao escrever, a gente conseguisse formular o que não foi capaz de dizer em outras circunstâncias e se aproximar dos outros de uma forma que não conseguiu de outras maneiras.

Eu sinto que a literatura, várias vezes, desempenha esse papel para mim. Eu escrevo porque não sei suficientemente falar, porque não sei suficientemente me posicionar a cada momento para dar a resposta perfeita que faltou. Só que a literatura não é essa resposta

perfeita, e a escrita não realiza esse efeito de redenção. Nunca se cumpre a tal redenção esperada pela escrita, que é uma esperança do ato de escrever, mas que, na prática, ao fim de cada livro, sempre deixa alguma melancolia, alguma angústia, porque não se chegou a dizer o essencial. O essencial sempre desaparece no ato da escrita.

Acho que é aí que termina justamente o livro: na entrega do livro ao irmão e na possibilidade de enxergar, finalmente, aquilo que se deixou escapar longamente.

Kleber Mazione: *Como a questão do afastamento e do silêncio em relação à adoção de seu irmão influencia a estrutura narrativa e o processo criativo da obra? Você acredita que essa escolha de narrar pela ausência e pelo desconforto amplia a percepção do leitor sobre os temas centrais do livro, como pertencimento e comunicação?*

Julián Fuks: Sobre a adoção e o aspecto talvez estruturante do afastamento e da ausência do irmão, de fato, não houve nisso, me parece, grande planejamento. Não há uma intenção de produzir um efeito, mas sim o sentimento de incapacidade de me aproximar, de fato, pela escrita, do meu irmão. Em vários momentos, isso vinha à tona. Eu escrevia sobre ele, queria abordar aquela história e aquela distância, mas não conseguia chegar tão próximo quanto desejava.

O irmão vai se tornando, progressivamente, uma ausência ao longo do livro, que eu vou tentando romper, mas, enquanto não rompo, só tematizo. Acho que acaba sendo a expressão de uma vivência — de uma vivência familiar e de uma vivência da ordem da escrita também — que se dá nessa configuração. Não propriamente como resultado de um planejamento, mas como uma resposta sincera aos movimentos da própria vida.

Kleber Mazione: *Como você avalia a escolha de retratar o irmão em A resistência como matéria central, mas sem voz autônoma? De que forma esse deslocamento narrativo, que projeta o corpo e a memória do outro, contribui para a construção de uma eloquência lírica que busca desvencilhar-se da própria imagem do autor? Ou ele afirma ainda mais essa imagem?*

Julián Fuks: Sim, pois é, acho que a gente continua na mesma questão e na mesma impossibilidade. Já muitas vezes me disseram que o protagonista do livro não era o irmão, apesar de eu colocá-lo dessa maneira, de dizer: “Este livro está escrito para contar a história do meu irmão.”

Muito se apontou que o irmão é muito mais ausência do que presença e que, afinal, ele não encontra a sua voz. De fato, acho que isso acaba refletindo o desafio de toda a literatura que busca uma alteridade e não chega a encontrá-la completamente. É a necessidade e a tentativa de alcançar uma alteridade que não se efetua por completo, que nunca se realiza plenamente.

Eu acho que é isso que o livro acaba expressando. Essa continua sendo a minha busca nos livros posteriores. Ainda tentei ir mais longe na procura de um outro, mas encontrei a dificuldade nessa expressão do outro que não seja pela fabulação e por um falseamento. No fim das contas, isso acaba sendo um limite da própria escrita, um limite que se aceita e que se converte, talvez, em riqueza do próprio ato literário.

Kleber Mazione: *A abertura do espaço para o irmão é um traço de alteridade, mas também pode ser um ângulo privilegiado para reconhecer a narrativa familiar por outra perspectiva? Desde a Procura do romance o narrador Sebastián elabora o lugar de atuação do escritor, mas parece que há uma evidente diferença desse lugar nos dois romances subsequentes. Nesse sentido, dizer de forma mais autêntica e pessoal possível é dar atenção aos outros? Você se vê como biógrafo intruso do seu irmão?*

Julián Fuks: Bom, a gente está continuamente na mesma questão, nessa tentativa de aproximação ao outro, que revela muito mais o eu do que o outro. Meu desafio foi se aprofundando nesse sentido, como eu dizia, desde *Procura do romance*, que era um livro mais marcadamente narcisista, em direção a *A resistência*, que colocava a centralidade no irmão e nos pais, figuras que já são outros mais distantes.

Eu vou sentindo que avanço em círculos concêntricos. No centro desses círculos estou eu, está a minha voz. Eu não consigo escapar dela, dessa tentativa de uma voz autêntica e sincera, e não do falseamento de uma voz. Mas o objetivo é chegar o mais distante possível de mim, porque não interessa apenas a visão no espelho. No exercício literário, é muito mais interessante alcançar outros elementos da vida, outros matizes, outras questões que não sejam apenas as minhas íntimas, intestinas.

Então, de fato, eu não quis me conformar com uma escrita exclusivamente narcisista, mas me conformei, sim, com a minha própria voz. Esse foi o limite o tempo inteiro.

Kleber Mazione: *O irmão se converte num personagem, mas capaz de ser a máscara ficcional de quem escreve sem a etiqueta incômoda de ser considerado narcisista. Existe*

um certo apelo identitário dos autores, nas narrativas atuais, em que o Narciso cede lugar ao outro?

Julián Fuks: É curioso que eu estava respondendo cada pergunta sem ler a próxima, e a próxima pergunta é quase uma antecipação da resposta anterior. Não ter acontecido isso nessas últimas respostas que eu dei me faz pensar que nem sei se tenho mais algo a dizer. Acho que a gente falava sobre a autoficção e a crítica ao umbiguismo autoficcional ou narcisismo, que é uma crítica pertinente no fim das contas.

Só que, ao mesmo tempo, o projeto autoficcional não precisa ser mesquinho, autocentrado, fechado em si mesmo. É possível ir além dessa condição, e acho que os autores mais interessantes justamente se valem dessa autoficção para chegar a algum outro lugar, muito além de si. Penso agora, por exemplo, em Sebald. Como ali há a presença de um eu, mas é a presença de um eu que dá voz, que de repente abre para um ele, e esse ele toma a palavra, assume o lugar e aprofunda a sua própria experiência.

Não é algo que eu necessariamente consigo fazer com facilidade, mas é algo que aprecio muito em outros autores e procuro transformar também em um lugar da minha própria escrita.

Kleber Mazione: *De que maneira a subjetivação do passado, impulsionada pela sua escrita, transformou não apenas a relação dos seus pais com a história familiar, mas também o modo como você mesmo percebe e narra essas trajetórias no âmbito literário?*

Julián Fuks: É curioso narrar tão literalmente as experiências do passado, porque aquilo que a gente narra vai tomando o lugar do passado. Isso acontece com frequência. As palavras que a gente atribui a uma experiência tomam conta da própria experiência e alteram aquilo que se viu e que se sentiu.

Acho que isso eu sempre senti pessoalmente. Em primeira pessoa, me deparei com essa realidade. Memórias de outro tempo, memórias de uma infância, ganhavam outro matiz porque eu falava sobre elas. Sempre funciona assim, como a recordação de um sonho: as palavras que a gente diz para narrar um sonho alteram o sonho que a gente teve. Elas tomam aquele lugar, substituem o sonho numa nova elaboração.

As memórias são feitas da mesma matéria. Elas se alteram quando a gente reflete sobre elas. Quando a gente volta a recordar, a memória se torna outra e apaga. E, no fim das contas, quanto mais a gente recorda, mais distante estamos do acontecimento original.

O que me surpreendeu na escrita desse livro, e depois de tê-lo escrito, foi perceber que isso às vezes acontece socialmente, coletivamente. Algumas das lembranças dos meus pais que eu distorci, transformei e desloquei na escrita do livro acabaram se tornando outra coisa. Eu fui percebendo como, para eles mesmos, o passado ia se confundindo e se tornando o próprio livro. O livro toma o lugar do passado, substitui o passado e, no fim, torna esse passado ainda mais inacessível.

A ideia era chegar o mais perto possível dele, mas, contraditoriamente ou paradoxalmente, a gente vai parando cada vez mais longe. Nem eu nem eles conseguimos mais lembrar as coisas exatamente como foram ditas alguma vez, e sim nas formulações que persistiram no livro.

Enfim, é uma das contradições dessa forma de escrita que é talvez das mais interessantes para a literatura em si, mas que, para a vida, também cria seu infortúnio.

APÊNDICE B

Segue, abaixo, a entrevista com Luiz Ruffato, que integra o *corpus* da pesquisa realizada. O contato com o escritor foi realizado por e-mail, e ele gentilmente enviou suas respostas.

Kleber Mazione: *No contexto das narrativas de família, que faz parte do nosso estudo, o chamado “pacto de sinceridade” refere-se a uma expectativa de autenticidade que permeia a construção das memórias e experiências retratadas, tanto no nível do narrador quanto no da recepção pelo leitor. Essa sinceridade não está limitada à voz do narrador, mas transborda para um espaço de responsabilidade compartilhada, onde autor, personagens e leitores participam de uma ressignificação coletiva das experiências familiares. Na sua obra, você acredita que sua forma de narrar cria esse “campo de sinceridade”, promovendo uma interação em que todos os envolvidos – autor, narrador, personagens e leitores – compartilham, reinterpretem e ressignificam a experiência familiar?*

Luiz Ruffato: Espero que sim, pois é este é o objetivo de todos os meus livros, criar um laço de cumplicidade com o leitor para que ele compartilhe da experiência do que está sendo narrado. Creio que uma boa narrativa de ficção não é aquela que reitera expectativas, mas sim aquela que propõe um novo olhar sobre questões comuns. No caso específico de *De mim já nem se lembra* emprestei fatos da minha biografia para falar sobre alguns temas que me perseguem, como as perdas causadas pela imigração, a ditadura militar e, sim, o esfacelamento das relações familiares. Este é o pacto que tento firmar com os leitores dos meus livros: exponho um ponto de vista para ser confrontado com outros pontos de vista, buscando uma convergência, que se traduzirá, caso eu consiga alcançá-la, em convivência necessária e essencial à verossimilhança da narrativa literária.

Kleber Mazione: *Eles eram muitos cavalos (2001) é mencionado, em muitos dos seus comentários em entrevistas, como um “laboratório de ideias” ou mesmo uma “instalação literária”. No livro De mim já nem se lembra, as cartas parecem dialogar com esse conceito de fragmentação e multiplicidade. O número das cartas – cinquenta – e o fragmento 50 de Eles eram muitos cavalos podem sugerir uma intertextualidade ou uma continuidade temática?*

Luiz Ruffato: Curiosa essa aproximação. Nunca havia relacionado o número de cartas com o número do fragmento 50 do *Eles eram muitos cavalos* – o que é uma boa percepção. Mas, certamente, não é à toa que esta carta exista em *Eles eram muitos cavalos* e as cartas sejam a forma narrativa de *De mim já nem se lembra*. *Eles eram muitos cavalos* é uma espécie de lago de onde todos os outros livros fluem, como rios. Esses rios percorrem outras paisagens, recebem outras influências, mas levam, em essência, as águas daquele lago. Quero dizer: *Eles eram muitos cavalos* como “laboratório de ideias” significa que,

formalmente – e mesmo tematicamente –, contém a base de toda a obra. Sendo assim, a carta do fragmento 50 de *Eles eram muitos cavalos* é o cadinho de onde saíram as cartas de *De mim já nem se lembra*. Não só a forma – carta – mas também o sentimento de não pertencimento, a relação com a família, a saudade, a exploração social e econômica. Se se procurar, alguém observará que todos os outros livros estão contidos em *Eles eram muitos cavalos*.

Kleber Mazione: *Como você acredita que o leitor se aproxima dos traços ou vestígios biográficos contidos nas obras contemporâneas em geral e na sua em particular?*

Luiz Ruffato: Em geral, não posso opinar. Nos meus livros, em particular, como há um pacto de verdade proposto pelo narrador, o leitor, muitas das vezes, entra no livro de uma forma surpreendente. Boa parte deles – pelo menos boa parte daqueles com os quais pude ter contato direto – acredita piamente que as histórias narradas são histórias biográficas, principalmente naqueles livros nos quais tento embaralhar a questão da autoria, como são os casos de *De mim já nem se lembra*, *Estive em Lisboa e lembrei de você* e *Flores artificiais*. É claro que isso, por um lado, é agradável, pois de alguma forma mostra que meus esforços em criar uma atmosfera de verossimilhança deram resultados, mas, por outro, cria um certo desconforto, por o leitor embaralhar realidade e imaginação e tentar encontrar traços de um no outro, deixando, acredito, de usufruir da história em sua totalidade.

Kleber Mazione: *A autoficção é um terreno desafiador para a teoria e a crítica literária, e você aborda esse conceito em relação às suas obras. Qual é a sua visão sobre o termo “autoficção”? A criação do conceito por Serge Doubrovsky, em 1977, trouxe algum impacto na produção literária contemporânea? Houve, por exemplo, um aumento na produção de obras autoficcionais, sobretudo no Brasil, desde então?*

Luiz Ruffato: Não tenho condições de opinar no geral. Mas, no meu caso específico, não faço autoficção. Autoficção, no meu entendimento, é quando o autor oferece sua experiência individual real para construir uma narrativa ficcional. O que eu faço é oferecer uma experiência coletiva por meio de uma falsa experiência individual na construção da narrativa ficcional. Em nenhum dos meus livros o leitor encontrará traços autobiográficos reconhecíveis em sua totalidade, mas apenas traços, resíduos, vestígios que não fazem sentido em conjunto. Por exemplo: em *De mim já nem se lembra*, embora eu trabalhe com personagens reais (minha mãe, meu pai, meu irmão, minha irmã, eu, etc), nada do que ali está exposto ocorreu verdadeiramente. A evocação da morte da minha mãe é dolorosamente real, mas não os fatos. A evocação da distância do meu irmão, morando em

Diadema e a família em Cataguases, é dolorosamente real, mas não os fatos. Portanto, não se trata de autoficção, mas de pura ficção.

Kleber Mazione: *Nos romances sequenciais, De mim já nem se lembra, Estive em Lisboa e lembrei de você e Flores artificiais, entendemos que você explora uma estratégia de afastamento da figura autoral, criando uma espécie de despersonalização ou "dessubjetivação" que realmente desafia as convenções da autoria. Esse movimento parece uma tentativa de fragmentar a identidade do narrador, permitindo que o foco recaia sobre o próprio ato de contar histórias e sobre as vivências dos personagens, em vez de consolidar uma presença autoral evidente. No entanto, não há o abandono completo de sua imagem autoral no paratexto – mantendo uma conexão com o leitor que parece estratégica. Esse artifício seria visto como um teste para o leitor, um convite a interpretar os limites entre ficção e realidade, desafiando-o a questionar se a voz do autor ecoa no texto ou se estamos realmente diante de uma "persona" literária desvinculada do autor real? É um jogo com o leitor, construindo e desconstruindo a presença autoral simultaneamente, tanto dentro quanto fora do texto?*

Luiz Ruffato: Isso! A ideia de embaralhar ficção e realidade nos livros citados - o que demonstra mais claramente que não faço autoficção - é uma tentativa de discutir o conceito de real. No meu caso, estive muito interessado - e ainda estou, de certa forma – nas experiências do movimento chamado “história das mentalidades” no campo da historiografia. Queria descobrir, por meio de histórias individuais, o que perdura na mentalidade coletiva. E uma das formas de questionar isso é exatamente - no meu ponto de vista - colocar em xeque a ideia de que a narrativa, qualquer narrativa, é a descrição da realidade. Não é. Toda narrativa é uma forma de apreensão do mundo e, portanto, totalmente contaminada por interesses. E, também, no meu caso, gosto de pensar no leitor não como alguém passivo, que fecha o livro como o abriu, apenas como um mero espectador do que vai narrado, mas como alguém ativo, que participa efetivamente da construção da história, pois ele é parte fundamental para que ela ocorra. Um livro que não tem leitores não existe - ele só passa a existir quando o leitor o abre e o lê.

Kleber Mazione: *Suas obras parecem seguir um projeto que incorpora diversos gêneros ao romance – como entrevistas, cartas, anotações, diários, dentre outros. Essa escolha surge mais em razão da temática (conteúdo) que você explora ou da estrutura (forma) que lhe atrai e enriquece o texto? Em De mim já nem se lembra, seria possível narrar a história do irmão sem o recurso das cartas? Poderia descrever um pouco desse processo?*

Luiz Ruffato: Cada livro meu tem uma estrutura formal diversa. *Eles eram muitos cavalos* é uma “instalação literária”; *Inferno provisório* um romance coletivo; *De mim já nem se lembra* um romance epistolográfico; *Estive em Lisboa e lembrei de você* uma falsa reportagem; *Flores artificiais* um manuscrit retrouvé (ou recebido, no caso); *O verão*

tardio um romance tradicional com influência do *nouveau roman*; *O antigo futuro* um romance narrado de frente para trás. Para mim, as narrativas existem em função de uma forma. Só há uma maneira de contar determinada história e a grande dificuldade é encontrar essa forma. Todo mundo diz: minha vida daria um romance. E daria mesmo. A questão toda é encontrar uma forma de narrá-la. Portanto, respondendo à pergunta: não, não conseguiria escrever *De mim já nem se lembra* se não fosse por meio de cartas.

Kleber Mazione: *Explorando o título De mim já nem se lembra, ele é retomado no capítulo “As cartas”, onde é inserido um subtítulo com adições de outros pronomes: “Para você, que já me esqueceu”, acentuando ainda mais a ambiguidade. Nas duas obras em que você propõe certo afastamento como autor, existe, além da dedicatória, uma epígrafe. Aqui também temos alguma referência?*

Luiz Ruffato: Todos os meus livros contêm dedicatória e epígrafe. A epígrafe é uma espécie de chave de leitura e os títulos são uma espécie de resumo. No caso de *De mim já não se lembra* o título foi inspirado numa canção do século XVIII, “De mim já se não lembra”, de Antonio José, o Judeu, que, por si, já é uma música bem melancólica e, se considerarmos o destino do autor, torna-se mais melancólica ainda. E a dedicatória, “Para você, que já me esqueceu”, é uma alusão às músicas populares da década de 1970, em particular a Roberto Carlos. Portanto, tudo nos meus livros é intencional, desde a escolha do título, das epígrafes e a forma com que será narrada a história

Kleber Mazione: *São três capítulos que compõem De mim já nem se lembra, cujo centro é ocupado pelas cartas. Nos polos, a figura autoral permanece transitando e formulando informações traduzidas pelas cartas. Antes de passar a palavra, ou supostamente, passar a palavra, o narrador se coloca na posição de compilador. Na primeira versão do livro havia essa mesma estrutura? O título “Apêndice” que soa como linguagem acadêmica tenta manter a estratégia de afastamento?*

Luiz Ruffato: Sim, a primeira edição também está dividida em duas partes, apenas, seguida de um pequeno apêndice, reprodução de um trecho do posfácio de Luigi Pirandello ao romance *O falecido Mattia Pascal*, no qual ele discute a questão da verossimilhança do texto literário. Nesta segunda edição, optei por excluir o texto do Pirandello e incluir uma nova carta, agora do narrador para a irmã, na qual atualiza e justifica afetos e saudades. A ideia de Apêndice é porque realmente trata-se de algo além do livro. E eu gosto de usar termos não literários nos meus livros, como Apêndice, neste caso, e Memorial descritivo, no caso do *Flores artificiais* (que é linguagem da engenharia), porque esses estranhamentos funcionam para sempre colocar o leitor em alerta para a tal verossimilhança.

Kleber Mazione: *Na narrativa de De mim já nem se lembra, você entrega seu irmão ao texto, permitindo que acompanhem, junto a ele, as transformações que lhe ocorrem na*

medida em que ele se aventura para além de seu ambiente familiar, impulsionado pelo desejo de realização pessoal e econômica – um retrato de tantos que buscam melhores condições nos grandes centros urbanos. Há algo na trajetória de José Célio que se manifesta como um desejo ou uma inquietação que perturba a memória? Transformar seu irmão em personagem é de algum modo torná-lo seu duplo? Uma espécie de atualização da imagem de Luizinho, citado 42 vezes no interior das cartas?

Luiz Ruffato: A transformação de José Célio em personagem é uma homenagem a meu irmão e aos milhões de Josés Célios que experienciaram as mesmas dores quando foram obrigados a sair de seus lugares, onde estavam cercados por familiares e amigos, para se aventurar numa megalópole hostil e predatória. A minha história é diferente, em certos termos, da história do José Célio. Certamente compartilhamos memórias comuns, principalmente no período que antecede a ida do personagem para São Paulo, quando mantêm-se próximos, mas se tornam diferentes, afinal de contas. A presença do Luizinho nas cartas decorre unicamente do fato de José Célio talvez desejar um destino diverso para o irmão.

Kleber Mazione: *O espaço ficcional e biográfico, ocupado pelo narrador-autor (compilador das cartas), traduz um afastamento, bem como, a perda da relação com o irmão por meio de uma tragédia. A abertura do espaço para o irmão é um traço de alteridade, mas também pode ser um ângulo privilegiado para reconhecer a narrativa familiar por outra perspectiva? Você se vê como biógrafo intruso do seu irmão?*

Luiz Ruffato: Seria, se aquele irmão fosse o meu irmão. Na verdade, existiu um irmão chamado José Célio, que um dia transferiu-se para Diadema e morreu, não num acidente de carro na rodovia, mas de um acidente provocado por um choque elétrico, em casa, em Cataguases. Não houve cartas trocadas entre ele e nossa família, nem a duração de sua estada fora de Cataguases foi tão longínqua. O que há ali são fiapos de memória costuradas intencionalmente para formar um conjunto lógico e verossímil. As cartas são uma forma de prestar homenagem a alguém que foi importante para mim, mas que ninguém mais se lembra, enterrado no anonimato das pessoas comuns.

Kleber Mazione: *O irmão se converte num narrador fortuito, mas capaz de ser a máscara ficcional de quem escreve sem a etiqueta incômoda de ser considerado narcisista. Existe um certo apelo identitário dos autores, nas narrativas atuais, em que o Narciso cede lugar ao outro?*

Luiz Ruffato: Não sei a resposta.

Kleber Mazione: *As cartas trazem diversas imagens marcantes, tanto belas quanto dolorosas, que dialogam diretamente com as condições de afastamento familiar vividas por muitas pessoas em razão de fatores sociais, políticos e, sobretudo, econômicos. Apesar de breves, essas cartas estabelecem um diálogo intenso com experiências universais de separação e reconexão. A última carta, em particular, pode ser lida como uma*

comunicação tardia, mas profundamente significativa, ao colocar o leitor na posição de irmão, enquanto o irmão se torna interlocutor. Nesse contexto, você interpreta que, ao final, Ruffato reassume o papel de autor para sugerir ou até esperar uma resposta simbólica por parte do leitor?

Luiz Ruffato: Creio que a atualização conferida pela carta do narrador à irmã seja uma forma de estabelecer uma conexão entre a primeira e a última partes. Senti falta dessa costura na primeira edição. Pensava que o leitor era meio que abandonado pelo narrador e que havia uma ruptura brusca entre a primeira e a segunda partes. De tal forma que, com a introdução da terceira parte, acho que essa costura é feita e o livro ganha em unidade. O leitor se torna cúmplice novamente do narrador da primeira parte, provocando um efeito de distanciamento crítico.

Kleber Mazione: *Em um comentário sobre suas produções, você afirmou que “cada narrativa é uma tentativa de reconstruir a história”. Essa perspectiva parece se manifestar na forma como o espaço ficcional articula o sujeito da história com a história do sujeito, recontando, a partir de uma vida narrada, os próprios acontecimentos históricos do país. No caso específico da ditadura política nacional, como foi para você traduzi-la a partir da visão de um personagem? O período das cartas incorpora uma evolução da consciência política do personagem, mas também uma afirmação de sobrevivência da memória nacional, nesse sentido, que tipo de aproximação ou identificação o leitor pode experimentar diante dessa construção narrativa?*

Luiz Ruffato: A história da ditadura militar, episódio traumático da história brasileira, é muito pouco ficcionalizada. E, na maior parte das vezes, ou talvez mesmo em sua totalidade, os personagens envolvidos são gente de classe média engajada politicamente. O homem comum pouco ou nada aparece nas narrativas. E eu queria entender como esse período de exceção política afetou a vida das pessoas comuns. Assim, por meio das cartas, que são (também) uma espécie de tomada de consciência política do personagem, achei que poderia descrever a conscientização de operário metalúrgico, sem cair em ciladas como o panfletarismo. Assim, a memória individual se ajusta à memória coletiva, de tal forma que compreendemos o despertar da consciência política de um homem comum, imerso no dia a dia da necessária sobrevivência.

Kleber Mazione: *Para não deixar de ser um leitor ingênuo, seguindo as migalhas biográficas lançadas por aí nesse terreno pantanoso de verdade ficcional, uma última pergunta: se um historiador lhe pedisse acesso ao material com as cópias originais, o que você faria?*

Luiz Ruffato: Eu o frustraria, revelando que não há cópias originais, que tudo é fruto da minha imaginação...