

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
CÂMPUS CORA CORALINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LÍNGUA, LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE

LUCIANO MARTINS DA CONCEIÇÃO

ESTRATÉGIAS METAFICIONAIS EM A *OCUPAÇÃO*, DE JULIÁN FUKS

GOIÁS

2023

LUCIANO MARTINS DA CONCEIÇÃO

ESTRATÉGIAS METAFICCIONAIS EM A OCUPAÇÃO, DE JULIÁN FUKS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade como requisito para conclusão do curso e obtenção do título de Mestre em Língua, Literatura e Interculturalidade.

Linha de pesquisa: Estudos literários e Interculturalidade.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Alberto da Silva Sales.

GOIÁS

2023

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL (BDTD)**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Estadual de Goiás a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UEG), regulamentada pela Resolução, CsA nº 1.087/2019 sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9.610/1998, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data. Estando ciente que o conteúdo disponibilizado é de inteira responsabilidade do autor.

Dados do autor (a)

Nome completo: Luciano Martins da Conceição

E-mail: luccxis@gmail.com

Dados do trabalho

Título: ESTRATÉGIAS METAFICCIONAIS EM "A OCUPAÇÃO", DE JULIÁN FUKS

Tipo:

Tese Dissertação

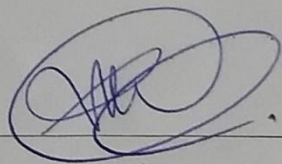
Curso/Programa: Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade

Concorda com a liberação documento

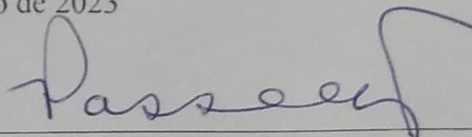
SIM NÃO

Período de embargo é de até um ano a partir da data de defesa.

Goiás, 28 de fevereiro de 2023



Assinatura do autor



Assinatura do orientador

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO

CATALOGAÇÃO NA FONTE

Biblioteca Frei Simão Dorvi – UEG Câmpus Cora Coralina

C744e Conceição, Luciano Martins da.
Estratégias metaficcionalis em “A ocupação”, de Julián Fuks [manuscrito] / Luciano Martins da Conceição. – Goiás, GO, 2023.
103 f. ; il.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Alberto da Silva Sales.
Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, 2023.

1. Literatura de ficção. 1.1. Análise literária.
1.1.1. Metaficção. 1.1.2. Leitura e interpretação.
I. Título. II. Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Cora Coralina.

CDU: 82.09(81)

Bibliotecária responsável: Marília Linhares Dias – CRB 1/2971

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS

(Criada pela lei nº 13.456 de Abril de 1999, publicada no DOE-GO de 20 de Abril de 1999)

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

Coordenação de Pós-Graduação Stricto Sensu

UEG CÂMPUS CORA CORALINA

Av. Dr. Deusdeth Ferreira de Moura Centro - GOIÁS CEP: 76600000

Telefones: (62)3936-2161 / 3371-4971 Fax: (62) 3936-2160 CNPJ: 01.112.580/0001-71

ATA DE EXAME DE DEFESA 01/2023

Aos vinte e oito dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e três às quinze horas, realizou-se o Exame de Defesa da dissertação do(a) mestrando(a) Luciano Martins da Conceição, intitulado “**ESTRATÉGIAS METAFICIONAIS EM A OCUPAÇÃO, DE JULIÁN FUKS**”. A banca examinadora foi composta pelos seguintes professores: Dr. Paulo Alberto da Silva Sales – Presidente – (POSLLI/UEG), Dr. Flávio Pereira Camargo (PPGLL/UFG), Dra. Nismária Alves David (POSLLI/UEG). Os membros da banca fizeram suas observações e sugestões, as quais deverão ser consideradas pelo(a) mestrando(a) e seu/sua orientador(a). Em seguida, a banca examinadora reuniu-se para proceder a avaliação do exame de defesa. Reaberta a sessão, o(a) presidente da banca examinadora, proclamou o resultado, segundo o qual a dissertação foi (X) aprovada, () aprovada com ressalvas, () reprovada com as seguintes exigências (se houver):

Cumpridas as formalidades de pauta, às 16h10min a presidência da mesa encerrou esta sessão do Exame de Defesa e lavrou a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos membros da banca examinadora.

Goiás-GO, 28 de fevereiro de 2023.

Prof. Dr. Paulo Alberto da Silva Sales (IFGoiano/POSLLI/UEG)

Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo (PPGLL/UFG)

Prof. Dr. Nismária Alves David (POSLLI/UEG)

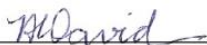
Página de assinaturas



Paulo Sales
012.927.881-51
Signatário



Flávio Camargo
699.606.581-04
Signatário



Nismaria David
856.873.831-15
Signatário

HISTÓRICO

- | | | |
|-------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 28 fev 2023
16:19:31 |  | Flávyo Santos Teles criou este documento. (E-mail: sec.poslli@ueg.br) |
| 28 fev 2023
16:20:13 |  | Flávio Pereira Camargo (E-mail: flaviocamargo@ufg.br, CPF: 699.606.581-04) visualizou este documento por meio do IP 170.254.133.217 localizado em Goiânia - Goias - Brazil. |
| 28 fev 2023
16:20:54 |  | Paulo Alberto da Silva Sales (E-mail: paulo.alberto@ifgoiano.edu.br, CPF: 012.927.881-51) visualizou este documento por meio do IP 189.63.6.14 localizado em Goiânia - Goias - Brazil. |
| 28 fev 2023
16:21:07 |  | Paulo Alberto da Silva Sales (E-mail: paulo.alberto@ifgoiano.edu.br, CPF: 012.927.881-51) assinou este documento por meio do IP 189.63.6.14 localizado em Goiânia - Goias - Brazil. |
| 28 fev 2023
16:21:13 |  | Flávio Pereira Camargo (E-mail: flaviocamargo@ufg.br, CPF: 699.606.581-04) assinou este documento por meio do IP 170.254.133.217 localizado em Goiânia - Goias - Brazil. |
| 28 fev 2023
20:03:30 |  | Nismaria Alves David (E-mail: nismaria.david@ueg.br, CPF: 856.873.831-15) visualizou este documento por meio do IP 179.189.12.122 localizado em Catalao - Goias - Brazil. |
| 28 fev 2023
20:03:53 |  | Nismaria Alves David (E-mail: nismaria.david@ueg.br, CPF: 856.873.831-15) assinou este documento por meio do IP 179.189.12.122 localizado em Catalao - Goias - Brazil. |



AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao universo físico, metafísico e tudo que neles há, reforçando que a transcendência espiritual está no desvencilhar da matéria, na união cósmica dos seres e no amor que cria o todo.

Nesse todo, agradeço aos meus pais (em memória materna) e filhos (Nathalia e Miguel), minha admirável companheira de vida, Maria, que durante a árdua pesquisa de mestrado se pôs sempre forte, amiga, zelosa, amável.

Aos amigos Lucianno, Douglinhas e Renata, cujas vidas se somaram à minha na caminhada dos dias de luta, também nas *trips* e nos bailes, tão necessários para eu não enlouquecer de tanto estudar.

Ao meu estimado orientador, Dr. Paulo Alberto, por compartilhar comigo tamanho conhecimento teórico e literário, ter mediado o conhecimento, me ensinando e lapidando minha produção com esmero e dedicação.

Aos professores(as) e a toda equipe do POSLLI/UEG pelo acolhimento, prestatividade e excelência no ensino.

Enfim, e não menos que os demais, agradeço a mim mesmo por continuar de pé, refletindo, por onde quer que eu passe, a força depositada por todos que citei acima. Minha autoconfiança, destreza e mestria vêm do caráter fraterno e indubitável de cada um de vocês para comigo.

Ocupar era o imperativo de todos eles, ocupar as praças, as ruas, os prédios vazios, povoá-los com seus corpos ainda firmes, com sua vida incontível. [...] Ocupar, nem que fosse para estar entre muitos, para existir ainda uma vez em coletivo. Meu imperativo talvez fossem outro, embora impossível: me fazer praça, me fazer rua, me fazer prédio vazio, e que enfim me ocupasse o incontível da vida.

(Julián Fuks)

All fiction does have an effect on the reader at a "vital" level and that narcissistic texts tend to relocate that effect [...]. Every sentence will contribute to making the reader see what he has never seen before, to moving him into a new order of perception and experience - imaginative, presumably, as well as more directly "vital".

(Linda Hutcheon)

Soy literatura y esta es la narrativa que me sostiene.

(Lucien Dällenbach)

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - The Moneylender and his Wife (1514) - Quentin Matsys.....	88
Figura 2 - Capa do álbum Ummagumma (1969) - Pink Floyd.....	90
Figura 3 - Lata de fermento em pó Royal (1873).....	91

CONCEIÇÃO, Luciano Martins. **Estratégias metaficcionais em *A ocupação*, de Julián Fuks**. Dissertação de Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade – Campus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2023.

RESUMO: Ao levar em consideração os estudos sobre a metaficcionalidade, seus procedimentos no texto narrativo e o papel do leitor na coprodução de sentidos na ficção contemporânea, esta dissertação examina a presença dessas questões na escrita ficcional de Julián Fuks. Em sua obra, evidencia-se a constante presença do leitor e de outras estratégias da narrativa de caráter metaficcional. Tais mecanismos, sobretudo em *A ocupação*, são operacionalizados a partir das críticas que o narrador-autor dos romances anteriores *Procura do romance* (2011) e *A resistência* (2015) faz a respeito do seu processo criativo, tornando-as narrativas autoconscientes de seu labor ficcional. Nesses romances, além de receber um papel fundamental na construção de sentidos do texto, o leitor participa dos momentos de escrita da obra, acompanha o narrador-escritor, Sebastián, pelos entraves e reflexões que perpassam o ofício do escritor. Usaremos como aporte teórico as reflexões de Linda Hutcheon (1984; 1985; 1991), Patricia Waugh (1984), Zênia de Faria (2012; 2019), Flávio Carmargo (2019) dentre outros, bem como nos deteremos também na fortuna crítica sobre os romances de Fuks. Por fim, a nosso ver, a ficção de Fuks transgride as formas tradicionais dos gêneros ao propor enredos híbridos que mesclam autobiografia, memória e história.

PALAVRAS-CHAVE: Metaficção. Julián Fuks. *A ocupação*. Leitor.

CONCEIÇÃO, Luciano Martins. **Metafictional Strategies in *A ocupação*, by Julián Fuks.** Masters dissertation in Língua, Literatura e Interculturalidade – Campus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2023.

ABSTRACT: When we taking about studies on metafictionality, its procedures in the narrative text and the role of the reader in the co-production of meanings in contemporary fiction, this dissertation examines the presence of these issues in the fictional writing of Julián Fuks. In his work, the constant presence of the reader and other metafictional narrative strategies is evident. Such mechanisms, especially in *A Ocupação*, are operationalized from the criticisms that the narrator-author of the previous novels *Procura do romance* (2011) and *A resistência* (2015) makes about his creative process, making them self-conscious narratives of his work fictional. In these novels, in addition to playing a fundamental role in the construction of the text's meanings, the reader participates in the writing moments of the work, accompanies the narrator-writer, Sebastián, through the obstacles and reflections that permeate the writer's craft. We will use as theoretical support the reflections of Linda Hutcheon (1984; 1985; 1991), Patricia Waugh (1984), Zênia de Faria (2012; 2019), Flávio Carmargo (2019) among others, as well as we will also dwell on the critical fortune about the Fuks novels. Finally, in our view, Fuks' fiction transgresses the traditional forms of the genres by proposing hybrid plots that mix autobiography, memory and history.

KEYWORDS: Metafiction. Julián Fuks. *A ocupação*. Reader.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. METAFICÇÃO E FICÇÃO CONTEMPORÂNEA	26
1.1. Nos meandros da metaficção: entre o labor e o leitor.....	27
1.2 Metaficção e as performances do eu	47
1.3 As vozes narrativas no campo da metaficção	55
2. PROCEDIMENTOS METAFICCIONAIS EM A OCUPAÇÃO	68
2.1 Alteridade como instrumento da metaficção na narrativa	68
2.2 A hibridização dos gêneros	72
2.3 A intertextualidade.....	80
2.4 A <i>mise en abyme</i>	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101

INTRODUÇÃO

Em meados dos anos 1960, vários teóricos passaram a se ocupar das relações de efeito do texto literário a partir da perspectiva do leitor. Roland Barthes, sobretudo em seus estudos seminais *Crítica e verdade*, de 1966, e em *A morte do autor*, de 1968, foi fundamental nessa guinada teórica, ao trazer para o foco de atenção da crítica a figura do leitor. A reflexão de Barthes, pautada no princípio do desejo [*jouissance*], confere à recepção o lugar privilegiado dentro da análise literária. Nesse texto em específico, Barthes (2004) devolve ao leitor o seu lugar que foi, anteriormente, suprimido pela presença da figura autoral. Para tanto, lança-se a noção de *écriture*¹, em que o semiólogo afirma: “[...] sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor” (BARTHES, 2004, p. 64). A essa virada crítico-teórica, denominou-se estética da recepção².

Outros autores, tais como Hans Robert Jauss (1967) e Wolfgang Iser (1979), foram fundamentais na teorização da estética da recepção ao abrirem caminhos para novas perspectivas de leituras ao considerar os efeitos dos textos sobre o leitor. Tal noção discutida por eles partem do conhecimento de mundo e da subjetividade do leitor, os quais incidem diretamente sobre a interpretação do texto. Os autores relacionam os efeitos sobre o leitor analisando as três funções da ação humana na composição da atividade estética nas obras, em que “a técnica transparece como *Poiesis*, a comunicação como *Katharsis* e visão de mundo como *Aisthesis*, isto é, na experiência da arte, que afirma a autonomia da ação humana, através da história das relações sucessivas de domínio” (JAUSS, 2011, p. 75). Nesse sentido, podemos inferir que ao leitor é concedido um papel essencial na construção de sentidos do texto literário, que seu conhecimento de mundo influencia as interpretações atribuídas ao leitor. Para Jauss,

a própria atividade da *aisthesis*, contudo, também pode converter em *poiesis*. O observador pode considerar o objeto estético como incompleto, sair de sua atitude contemplativa e converter-se em co-criador da obra, à medida que conclui a concretização de sua forma e de seu significado (2011, p. 102-103).

¹ No sentido empregado por Barthes, a noção de *écriture* se volta sobre ao *nouveau roman* na França dos anos setenta, tendo como alguns de seus aspectos mais recorrentes a desconfiança dos elementos narrativos, a desconstrução e reconfiguração constante do enredo, a descrição minuciosa dos eventos e vivências dos personagens (como observado em Fuks), de maneira que a narrativa se auto-examina na busca por indícios que retomem memórias pouco confiáveis.

² Denomina-se como Estética da recepção ou Teoria da recepção a proposta de uma reformulação da historiografia literária e de sua interpretação textual, rompe com a tradicional teoria da produção e representação estética ao considerar a literatura enquanto uma relação dinâmica entre autor, obra e público leitor, ou seja, produção, recepção e comunicação.

Em paralelo às questões levantadas pela estética da recepção, Iser se detém na teorização do efeito estético, em que problematiza não somente a recepção do texto pelo leitor, mas verifica, na obra literária ou na relação dela com o leitor, o que acontece durante esse o jogo interpretativo do texto e de que maneira a formação de sentidos dele é concebida. Para o autor, tal noção estética é possibilitada pela abertura do texto ao considerar seu processo de leitura de forma dinâmica, uma vez que os elementos constituintes da obra (autor, narrador, personagens, leitor, história, etc.) se relacionam interna e externamente a ela, “quando, no entanto, o sistema fechado é perfurado e substituído por um sistema aberto, o componente mimético da representação declina e o aspecto performativo assume o primeiro plano” (ISER, 2011, p. 105). Dessa forma, a leitura não perfaz um mundo pronto, completo, terminado em si, todavia, prefigura um modo criador de mundos possíveis.

O autor enxerga, antes de qualquer conclusão ou entendimento de um texto, uma espécie de “jogo”, em que autor, texto e leitor constroem possíveis resultados a partir dessa dinâmica e de sua inter-relação. O texto funciona como um campo em que autor e leitor operam na construção de um mundo concebido não como real, mas “como se fosse” real, ou seja, um mundo encenado, performático. A diferença, para Iser, mostra-se também no fato de não haver consequências no mundo real do mundo referido, logo, a exposição da ficcionalidade do texto insinua-se “como se fosse” o real e, não o sendo, assimila-se a um jogo. Por essa razão,

o esquema é dissociado de sua função de acomodação e, ao se tornar subserviente à função assimilativa, permite quer tudo que é retido de nós venha a ser encenado como presente e manejável. [...] Em outras palavras, o esquema de acomodação copia o objeto, ao passo que o esquema de assimilação modela o objeto de acordo com as necessidades individuais. O jogo, portanto, começa quando o esquema se converte em uma projeção de maneira a incorporar o mundo em um livro e cartografa-lo de acordo com as condições humanas (ISER, 2011, p. 111-112).

O leitor, diante do texto de sistema aberto no qual encontra lacunas temporais, vazios interpretativos e lapsos históricos, é estimulado a enxertá-los com sua imaginação, criatividade, pontos de vista e, assim, subjetivamente, constrói parte do texto que lê e participa de sua transformação. Ainda segundo Iser,

a transformação chega à plena fruição pela participação imaginativa do receptor nos jogos realizados, pois a transformação é apenas um meio para um fim e não um fim em si mesmo. Quanto mais o leitor é atraído pelos procedimentos a jogar os jogos do texto, tanto mais é ele também jogado pelo texto. Assim novos traços de jogo emergem – ele assegura certos papéis ao leitor e, para fazê-lo, deve ter claramente a presença potencial do receptor como uma de suas partes componentes. O jogo do texto é, portanto, uma *performance* para um suposto auditório e, como tal, não é idêntico a

um jogo cumprido na vida comum, mas, na verdade, um jogo que se encena para o leitor, a quem é dado um papel que o habilita a realizar o cenário apresentado (2011, pp. 115-116).

Sob tais concepções, uma parcela significativa da produção ficcional contemporânea se destaca por essa dinâmica, autor-texto-leitor, constituinte em grande parte dessas ficções, sejam elas narrativas longas ou curtas, nas quais sua principal linha de força está na exposição da obra como fictícia, em que o processo de construção da obra é mimetizado quebrando, assim, a ilusão costumeira do pacto ficcional. O texto que se refere a si como elemento protagonista na obra, autorreferencial/autorreflexivo/metaficcional, problematiza questões paradoxais na esfera da crítica literária especializada, uma vez que coloca o leitor como espectador contribuinte da criação ficcional e da recepção do texto.

O leitor passa então a ser o elemento chave de toda elaboração de sentidos possíveis. As interpretações são produzidas com base em seu ponto de vista, de seu conhecimento de mundo e de sua inquietação por uma leitura de fricção que, simultaneamente, seja instigante. Ao leitor de olhar atento à construção linguística, semântica e aos meandros da escrita de ficção é possibilitado notar diferentes leituras para esse tipo de texto. Assim, podemos aferir que o leitor chega ao texto previamente preparado, levando consigo seus próprios gatilhos interpretativos. Para Compagnon (2000, p. 150), o objeto literário não é nem o texto objetivo nem a experiência subjetiva, mas o esquema virtual (uma espécie de programa ou de partitura) feito de lacunas, de buracos e de indeterminações. Em outros termos, o texto instrui e o leitor “constrói”, participando ativamente da construção de sentidos da narrativa.

Linda Hutcheon (1984), teórica basilar sobre os estudos relacionados à metaficção³ - fenômeno sobre o qual nos ocuparemos em nosso estudo -, analisa a presença da autorreferencialidade em narrativas que exigem a coparticipação do leitor, característica que, segundo a autora, é a principal diferença entre a metaficção contemporânea e a que já existia anteriormente. A presença ativa do leitor se constitui como o paradoxo central do dispositivo metaficcional, o qual aproxima e distancia, simultaneamente, o leitor da construção de sentidos possíveis do texto ao considerar as relações possíveis entre ficção e realidade. Segundo Zênia de Faria (2012),

um sobrevoo pelas definições de metaficção revela que várias dentre elas, para considerar um texto metaficcional, levam em consideração a relação entre ficção e realidade, e inúmeros estudiosos da metaficção viram esse gênero, ou categoria, como

³ Estratégia da narrativa metaficcional que será analisada com maior profundidade nos próximos capítulos deste trabalho.

sendo, em primeiro lugar, uma reação contra a ficção realista e uma recusa do mimético (p. 244).

Desse modo, houve uma proliferação de narrativas metaficcionalis no último quartel do século XX como resultado de certa insuficiência fabulativa, em que a “mimese do produto”, típica em romances realistas no século XX, cede espaço para a “mimese do processo criativo⁴”. A nosso ver, a constante presença de estratégias metaficcionalis no projeto literário do romancista brasileiro contemporâneo Julián Fuks – *corpus* de nossa pesquisa – aparece em narrativas de teor autobiográfico⁵, sobretudo por meio de escritas de si⁶. Em seus textos ficcionais, a autorreflexividade leva o leitor de um nível narrativo (ficcional) a outro (autobiográfico), em que se friccionam elementos da ficção e da realidade por toda a diegese. Tais entrelaçamentos estão presentes no processo de escrita de *Procura do romance* (2011), *A resistência* (2015) e, sobretudo, em *A ocupação* (2019), uma vez que percebemos a hibridação entre a dicção autobiográfica com a metaficcional, bem como entre outros gêneros, tais como o ensaístico, o testemunhal, o historiográfico e o documental.

A crítica recente sobre os romances de Fuks tem se detido em abordagens cujo foco se centraliza, em grande parte, no seu teor autoficcional. Em seus romances, notam-se também indícios de uma escrita descomprometida com os artifícios reconhecidos desse gênero, como, por exemplo, o fato de que o nome do protagonista-escritor não ser o mesmo que o do autor. Tais características provocam leituras que analisam ainda outros aspectos constitutivos de seus romances. Encontramos trabalhos que analisam, por exemplo, o constante deslocamento das vozes narrativas, essas que desde o primeiro romance, de 2011, em que Sebastián é apresentado ao público como uma espécie de *alter ego* do autor, e a narração se dá quase toda em terceira pessoa, passam pelo seu segundo romance, publicado em 2015, no qual o protagonista busca a inclusão de outras vozes e outras histórias que não somente a dele – umbiguismo⁷ comum em

⁴ Referimo-nos à perspectiva de Hutcheon (1984) relativa aos enredos que se valem da exibição do processo de escrita de um livro, em que o narrador/personagem-autor descreve as estratégias de escrita utilizadas e as complicações vivenciadas durante o processo criativo.

⁵ Pautamo-nos em Phellipe Lejeune (2014), quando em seus estudos sobre o “pacto autobiográfico” examina o gênero e o coloca como objeto de análise, detendo-se na discussão sobre seus mecanismos de leitura e escrita e identidade, possibilitada pela coincidência dos nomes do autor, narrador e personagem do texto serem os mesmos.

⁶ Expressão que caracteriza a narrativa em que uma voz é identificada como autor biográfico, mas vive situações que podem ser ficcionais, típico das narrativas contemporâneas. Contudo, nesta pesquisa a expressão será discutida a partir da reflexão de Diana Klinger (2017): “o recorrente falar de si e contar sua própria história não é o ponto central das escritas de si, mas mostrar como essas histórias, conflitos, estranhamentos com o outro, com a distância cultural, desentendimentos, lacunas de compreensão, como elas são constitutivas da subjetividade do narrador”.

⁷ Termo utilizado de forma recorrente nas palestras proferidas pelo ficcionista ao falar a respeito de narrativas autoficcionais que se voltam apenas para o mundo do autor.

narrativas autoficcionais - sobretudo a de seu irmão adotivo; e, por fim, o terceiro romance, *A ocupação*, de 2019, no qual é possível notar a dimensão que as vozes tomam ao serem ocupadas por outros sujeitos familiares e não-familiares.

A narrativa entrecruzada por diversas vozes torna irregular sua linearidade interpretativa, abre espaços para que o leitor atribua sentidos às ambiguidades geradas por essa mescla entre a voz do narrador, a do protagonista e a do próprio Fuks. Isso dá margem a outras observações relevantes aos estudos de narrativas metaficcionais, tais como: as fronteiras limítrofes entre o biográfico e o ficcional; a articulação entre memória e ficção no processo de escrita de Sebastián; a protagonização de um outro de si, aproximando-se da noção de *performance*⁸, muito cara ao campo das escritas de si; além, é claro, de temas como exílio, ditaduras cívico-militares, traumas, dentre outros. Cada um desses aspectos que constituem o enredo das obras tornam a escrita autorreflexiva de Fuks entrelaçada por histórias imaginativas e também reais, quando o ponto de vista do outro, seu conhecimento de mundo e suas leituras prévias são fios que conduzem a produção de sentido possíveis para a narrativa.

Outro aspecto relevante que tem sido observado na escrita ficcional de Fuks é sua hibridação entre uma realidade e ficção. A partir de relatos memorialísticos, o romancista possibilita pensarmos em uma literatura que se faz política, quando, por exemplo, dentro e fora do enredo nos faz refletir acerca dos percalços da escrita. As inquietações de Sebastián tornam confuso o entendimento do que é verdade e do que é invenção nas narrativas, quando temos um protagonista-autor que é obstinado pela recriação memorialística e parte em busca da compreensão de si através do exame de alteridade, do colocar-se no lugar do outro.

Em nossas investigações, percebemos que pouco se discutiu a respeito do problema da autorreflexividade em suas narrativas, principalmente em seu último romance. Em nossa reflexão, entendemos que a metaficção é o vértice que possibilita refletir sobre a natureza de outros gêneros, tais como a autoficção e a autobiografia. Notamos, sobretudo em seu último romance, o hibridismo de dicções que requerem nossa atenção, quanto à utilização desse tipo de recurso pelo autor. Em *A ocupação*, Sebastián, ao narrar as histórias de outros sujeitos, como seu pai que passou pelo exílio e traz consigo, para dentro da narrativa, uma história de vida marcada pelo terrorismo estatal, insere deliberadamente outras formas discursivas na narrativa, trechos que se mesclam entre documental, biográfico, histórico e de testemunhal.

⁸ Nos valem aqui dos estudos de Diane Klinger, em *Escritas de si e escritas do outro* (2007), ao considerar que grande parte das narrativas contemporâneas se voltam para a própria experiência do autor da obra. Para autora, isso seria um dos sintomas de uma sociedade marcada pelo exibicionismo, espetacularização e exaltação do sujeito.

Por tais constatações, nossa pesquisa irá se ocupar da presença da dicção metaficcional em sua obra, sobretudo em *A ocupação* que, a nosso ver, é o procedimento que nos permite conferir uma escrita que se vale de elementos externos para constituir seus sentidos. O leitor, então, assume o papel de coparticipante, cocriador, testemunha de testemunhos históricos, verídicos e que geraram traumas ainda hoje vividos pela sociedade, reconfigurados em narrativas que se voltam sobre si e entrecruzam vozes narrativas. Fuks, enquanto professor e crítico literário, levanta a discussão de que estamos vivenciando uma possível era da pós-ficção⁹, na qual os autores, diante de uma suposta insuficiência criativa, na intenção de dar fôlego a seus romances, relatos, testemunhos, recriam memórias e ficcionalizam suas próprias histórias de vida. Nessas tais narrativas pós-ficcionais, segundo Fuks, “o romance se faz um gênero híbrido, se aproxima do ensaio, da reportagem, da autobiografia, do relato historiográfico, dessas outras formas que já lhe pertenciam, mas assemelhando-se a elas como em nenhum outro tempo” (FUKS, 2018, p. 74). Nesse sentido, compete à recepção a profícua missão de enxergar tais escritas a partir do processo de junção dos planos ficcional e não-ficcional, sem que haja uma diferenciação entre essas escritas.

Na fortuna crítica do autor, encontramos discussões que se voltam para o fazer ficcional em consonância com o fazer autobiográfico, tornados indissolúveis durante o processo criativo. Vera Lopes da Silva (2018) examina a presença de vozes discursivas na constituição do narrador-autor do livro *Procura do romance*. Seu estudo aponta o deslocamento das vozes narrativas, refletidas pelas inquietações de um personagem-autor que busca a autenticidade na escrita de um romance, ao mesmo tempo em que relata sua insuficiência criativa em diversos momentos do enredo. Para a autora, as vozes narrativas criam tal embaraço que

destituem de seu lugar as pessoas do discurso. Elas aparecem embaralhadas, sufocadas, destronadas, com um novo valor semântico para a categoria narrador, com um comportamento discursivo distinto, não nítido, instável, sem ancoragem, ou, pelo menos, sem ancoragem em portos seguros, portanto, não cabendo nas descrições tradicionais (SILVA, 2018, p. 211).

Isso permite ao leitor perceber a confluência entre as vozes do narrador, da protagonista e do próprio Fuks. No romance, observamos o constante olhar reflexivo para a função desempenhada pelo escritor, bem como o questionamento sobre os processos de escrita que transparecem na falta de autonomia sobre a obra. Nesse sentido, a autora destaca que *Procura do romance* trata não apenas das condições adversas enfrentadas pelo personagem-escritor, mas

⁹ Discutido inicialmente no ensaio *A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo*, de Julián Fuks, publicado na obra *Ética e pós-verdade* em 2017.

também questiona a própria condição do narrador. Outro ponto relevante discutido por Silva diz respeito a um dos raros momentos nos quais é possível notar o momento em que o jogo discursivo se quebra. O narrador, ao utilizar um vocábulo comum na língua espanhola, “olvidam”, dá indícios de suas experiências de infância em Buenos Aires, distingue-se pela aproximação com a língua espanhola, por fazer parte de sua biografia e de sua vida pessoal.

Cristian de Oliveira Lopes (2019)¹⁰ examina os dois primeiros romances de Fuks sob a ótica autoficcional, explorando as fronteiras entre o biográfico e o fictício na escrita autorreflexiva do autor. A linguagem literária empregada por Fuks, suas articulações entre memória e autoficção nas obras analisadas, prefiguram uma tensão que se desdobra por toda narrativa, embasa uma textualidade que se alterna entre o biográfico e o ficcional de forma incognoscível. Enquanto em *Procura do romance*, segundo Lopes, temos um narrador que protagoniza um outro de si, em uma espécie de busca memorialística por suas raízes familiares na Argentina, em *A resistência*, nota-se um narrador-protagonista obstinado pelo não-esquecimento, pela rememoração de episódios cujos sintomas ainda são partes do seu presente, intrínsecos na memória familiar sob as chagas do exílio e da ditadura cívico-militar. Nesse sentido, Lopes percebe que essas narrativas são representativas do gênero autoficção, pois elas

têm em comum não apenas as fortes ligações de Sebastián [...] com situações e eventos factuais relacionados à Argentina, mas a primazia da experiência vital (e histórica) materializada(s) nos respectivos textos, constituídos por narrativas híbridas em que as memórias/vivências do autor se mesclam com fantasias em tom de realidade (LOPES, 2019, p. 79).

Ao tratar especificamente de *Procura do romance*, Lopes discute sobre algumas características comuns entre a protagonista Sebastián e o autor Julián como, por exemplo, o fato de que os dois têm raízes familiares argentinas, o que enfatiza o caráter autoreferencial da obra. Para além dessas questões, essa ficção se desenrola na confluência de linguagens ora romanceada, ora biográfica, ora ensaística, o que destaca seu hibridismo discursivo e autorreflexivo. A obra explicita ainda o uso recorrente do procedimento metaficcional, tornando a obra ainda mais próxima de uma realidade transformada em ficção, além de explicar sua própria elaboração.

Esse crítico também se atenta aos debates relativos às narrativas contemporâneas, no sentido de refletirem acerca das constantes reconfigurações do gênero romance, das formas

¹⁰ Cf. *A autoficção em Procura do romance e a resistência: confluências, travessias e fronteiras entre o biográfico e o ficcional em Julián Fuks*. 2019. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-graduação mestrado em Letras – Faculdade de Comunicação Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD). Disponível em: <https://repositorio.ufgd.edu.br/jspui/handle/prefix/2226>. Acessado em: 14 de mar. 2022.

inusitadas de relatar a natureza das memórias, lembranças, traumas, em linguagem de ficção. *Procura do romance*, ainda segundo Lopes, não tão incisivo quanto em *A resistência*, explora uma perspectiva literária que se faz política, quando dentro e fora do enredo, autor e personagem refletem sobre os conflitos entre a narrativa e o mundo. Contudo, suas articulações formais e linguístico-literárias ganham maior ênfase na composição da obra:

Em Julián Fuks (2011), o trato com a linguagem se apresenta de modo ainda mais complexo, ao condensar à escrita de si o rascunho metaliterário, a memória em cacos (em desordem), a intertextualidade e o espectro de uma literatura que se recusa a ficar no passado, assombrando a narrativa em formação, a autoficção (2019, p. 89).

Ao examinar *A resistência*, o autor se aprofunda na noção do gênero autoficção, considerando aspectos da narrativa cujo enlace se constrói na ambiguidade de uma escrita intimista, “fazendo confundir verdade e invenção a partir das inquietações do narrador-protagonista, um brasileiro com fortes ligações argentinas” (LOPES, 2019, p. 103). Dessa forma, a memória do narrador-protagonista Sebastián, ao falar, sobretudo do seu irmão adotivo e, também, do que seus pais enfrentaram durante a ditadura militar argentina, manifesta-se em sobreposição à memória do próprio autor Julián Fuks.

No segundo romance de Fuks, o título traz consigo amplos significados para a expressão "resistência", como “perpetuar”, “permanecer”, “persistir”, que no contexto do enredo perpassam pelo estigma da “adoção” e do “exílio”, a resistência decorrente do sentimento familiar e da condição de alteridade. A partir de então, Lopes destaca aspectos psicanalíticos presentes no livro a fim de explorar no narrador a natureza de suas inquietações, o fato de seu irmão ser adotado e recair sobre o convívio familiar uma verdade silenciada, reprimida. No que se refere a outras questões discutidas na dissertação mencionada, o autor enfatiza ocorrências em que o narrador-protagonista deixa clara a falta que sente de mais lembranças familiares, de uma memória falha e ao mesmo tempo autossuficiente, que recorda apenas histórias contadas por outros. Destaca, ainda, que a “estreita relação que há entre essa sinceridade do narrador ante às incertezas do que se lembra – uma dubiedade que pode também ser compreendida como uma estratégia sincera para ganhar a simpatia dos seus leitores – e a autoficção.” (LOPES, 2019, p. 110). Assim, percebe-se nas duas narrativas analisadas uma forte autenticidade autoral, refletindo a ascendência substancial da autoficção na escrita literária contemporânea.

Em outro estudo, de autoria de Michela Gimenez Sombrio (2021), cujo bojo é *A resistência* e *A ocupação*, encontramos uma escrita mesclada pelo real e pelo ficcional, de maneira que não se pode distinguir quando a obra se dá no primeiro ou no segundo quadro

narrativo. A autora traz discussões que relacionam o gênero autoficcional com questões sobre resistência, memórias, traumas e histórias de um passado marcante. Ao entrecruzar elementos da vida do autor com características pessoais do narrador, tais narrativas se configurariam como pertencente à autoficção. Entretanto, a autora sugere ainda, mais ao fim do seu trabalho, certo distanciamento entre a obra *A ocupação* e os indícios clássicos que a caracterizariam como puramente autoficcional, sendo que não comporta em seu enredo somente a voz de si, do narrador-autor, mas também a de muitos outros (pai, irmão, esposa, moradores de uma ocupação no centro de São Paulo) aos quais Sebastián empresta sua voz.

Sombrio destaca, ainda, que Sebastián, ao narrar memórias e lembranças, histórias contadas por seus pais dos momentos difíceis que viveram durante a ditadura como temas recorrentes nos romances, sobretudo na obra *A resistência*, possibilita enxergar as narrativas pelo viés autoficcional. Ao analisar trechos da obra, essa crítica retoma discussões tratadas por outros pesquisadores no que se refere às escritas de si. Grande parte do que está sendo narrado nas obras de Fuks é pura imaginação do autor, preenchimentos de memórias que não viveu senão pela fala dos outros, o que também caracteriza a escrita de Fuks como pertencente ao gênero citado. A autora aponta que isso ocorre

em decorrência da forma de construção composicional da obra que é possível relacioná-la às questões da autoficção e da performance do autor. Analisando de forma objetiva, os pais de Sebastián são argentinos e médicos, os pais de Fuks também. A família, tanto do protagonista quando do autor, veio da Argentina para o Brasil devido à situação política, a ditadura cívico-militar. Ambos são escritores, ambos possuem um irmão adotivo. São dados comprováveis analisando o que é narrado nas obras de Fuks e verificando a vida do autor. Percebe-se assim, semelhanças claras, colhendo informações ora da ficção ora da realidade (SOMBRIO, 2021, p. 66).

Diante tantas semelhanças que confundem o leitor, no que tange ao que é do escritor e o que é do personagem, inquietação essa que acompanha o leitor, percebemos uma fronteira entre o real e o ficcional: a memória, arcabouço de histórias misturadas às lembranças incompletas. Sombrio se vale de uma das passagens mais emblemática de *A resistência* para problematizar essa fronteira, na qual a voz narrativa traz à baila a reflexão sobre o labor ficcional:

Isto não é uma história. Isto é história.
Isto é história e, no entanto, quase tudo que tenho a 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. Alguma ideia talvez lhe seja justa, alguma descrição porventura o evoque, dissipei em parágrafos sinuosos uns poucos dados ditos verídicos, mais nada. Não se depreenda

desta observação desnecessária, ao menos por enquanto, a minha ingenuidade: sei bem que nenhum livro jamais poderá contemplar ser humano nenhum, jamais constituirá em papel e tinta sua existência feita de sangue e de carne. Mas o que digo aqui é algo mais grave, não é um formalismo literário: falei do temor de perder meu irmão e sinto que o perco a cada frase. [...] E não posso, sobretudo, fazer do meu irmão um sujeito mudo, desprovido de recursos para se defender, para se confessar — ou para calar quando a situação assim o convoque. Por que não consigo lhe passar a palavra, lhe imputar nesta ficção qualquer mínima frase? Estarei com este livro tratando de lhe roubar a vida, de lhe roubar a imagem, e de lhe roubar também, furtos menores, o silêncio e a voz?

Não consigo decidir se isto é uma história (FUKS, 2015, pp. 17-18).

Sebastián, ao narrar a respeito da ditadura cívico-militar vivida por seus pais e irmão adotivo na Argentina, expõe ao leitor a necessidade de uma literatura de resistência e de cunho político, ao tratar de questões traumáticas e peculiares como a ditadura e a adoção. Mesmo que a voz narrativa seja ocupada pela vivência de muitos que, como ambos, narrador e autor, herdaram a memória tardia da história de suas famílias, novamente colocamo-nos no estreito, na fronteira da qual não se distinguem realidade e ficção, biografia e autoficção. Ainda de acordo com Sombrio, ao analisar a obra *A ocupação*, é possível notar que Fuks

encontra assim, uma forma de estar junto aos leitores e personagens, de um olhar para o outro, de compreender a alteridade. *A ocupação* representa o todo e cada um, é a luta por moradia, é o combate à ocupação de uma doença, o querer e poder estar ocupado por um feto, até mesmo ocupar a mente do autor e as páginas de sua obra com as vozes dos outros. Desse modo, afasta-se assim do exibicionismo característico do gênero autoficcional (SOMBRIO, 2021, p. 79).

A autora percebe que a leitura da narrativa *A ocupação* destoa das anteriores, uma vez que essa ficção transgride o que comumente se entende por autoficção. Percebemos, nela, vozes que se entrecruzam com a de Sebastián, quando recorrentemente, empresta-lhes a voz narrativa para contarem um pouco de suas histórias de vida, suas lutas, fugas e exílios.

Ainda sobre *A ocupação*, Sombrio se vale de questões que buscam problematizar a alteridade, percebendo na escrita do romance os aspectos que enfatizam o colocar-se no lugar do outro. A esse respeito, podemos citar o caso do pai de Sebastián, cujo corpo é ocupado pela doença, pelos dramas que cercam a vida conjugal ao ser ocupada por uma gestação complicada, e pelas histórias de resistência vividas pelos ocupantes do Cambridge. São esses os três principais focos narrativos que conduzem o enredo de *A ocupação* e, a partir deles, é possível notar características que se aproximam do gênero autoficção somados a outros aspectos. Dessa forma, ao analisar os dias em que Sebastián vivenciou junto aos ocupantes do Cambridge, Sombrio enfatiza que

Fuks tem a preocupação em escrever a partir da visão do outro, tenta refletir como as vidas de cada um dos moradores do Cambridge se deixaram afetar pela situação política e pelo coletivo, além da atenção especial às individualidades. Através da pós-ficção ou autoficção, usa a proximidade que o gênero proporciona enquanto potência literária, pois convida o leitor a viver o momento e a refletir com o autor sobre a ocupação e seus moradores (SOMBRIO, 2021, p. 77).

A narrativa, desse modo, constrói-se basicamente do relato dos outros, aqueles que de alguma forma ocupam a escrita de Sebastián/Julián. As reflexões do narrador-autor sobre si se dão a partir dessas histórias, contadas por outros sujeitos. A escrita de si utilizada pelo autor possibilita ao leitor a participação mais ativa no texto, experienciando junto com ele as entrevistas que realizava com os moradores, encontros e eventos que engatilham à leitura da obra. Sebastián e os ocupantes do antigo hotel vivem suas lutas particulares. Contudo, compartilham de muitos sentidos que a palavra “ocupação” pode sugerir, tais como a ocupação do corpo do pai pelas lembranças de um passado traumático; o corpo da esposa e suas vidas sendo ocupadas por um filho que está por vir; um prédio no centro de São Paulo sendo ocupado por sujeitos de diferentes culturas, vindos de outros países; a ocupação da escrita de ficção por outros gêneros discursivos, vozes narrativas, dicções autorreflexivas, dentre outras formas de ocupação sugeridas pela leitura. Logo, “a resistência de Fuks se dá pelas palavras, ocupando o espaço que a literatura lhe abre como forma de se fazer ouvir a voz do outro” (SOMBRIO, 2021, p. 78).

Por meio da fortuna crítica do autor, destacamos a frequência com que é investigada a relação entre a autobiografia e ficção. Os temas que envolvem a vida de Fuks, bem como do seu *alter ego*, Sebastián, e histórias de resistência de famílias marcadas por um passado impactante, memórias e reflexões de si a partir do outro são constantemente retomados nos estudos críticos. Observamos que a escrita de Fuks entrecruza aspectos ficcionais e não ficcionais, problematizando, assim, as vozes narrativas que envolvem a obra. As inquietações teóricas mais recentes giram em torno de discussões relativas a qual gênero pertença a escrita de Fuks, além das supostas fronteiras entre a ficção e autobiografia que seus romances sugerem. Para além dessas questões, percebemos que a leitura dos romances abre questões ainda mais abrangentes, que indicam outros pontos relevantes a respeito das escritas de si, como a indissociabilidade dos planos real e ficcional no processo de escrita, distanciando-se cada vez mais da fabulação, ou a inevitável percepção do outro refletido em narradores-escritores, personagens autobiográficos, dentre outros, sobretudo ligados à metaficção.

Partindo dessas prerrogativas, nossa pesquisa se detém nas estratégias metaficcionais que norteiam o projeto literário de Fuks. Destacamos a autocrítica que entrecruza teoria literária

e obra; uma escrita de ficção que se autoespecula, reflete sobre a própria criação ficcional em cadeias e processos de formação de sentido; a autorreferência sobre a elaboração de um livro que está se formando dentro de outro livro, também inacabado, como um espelhamento contínuo, dentre outras questões relevantes aos estudos da crítica de literatura contemporânea. Nesse sentido, realizamos uma investigação fundamentada nos estudos contemporâneos acerca da metaficção e de suas vertentes, analisadas a partir do projeto literário de Fuks, com ênfase em seu terceiro romance *A ocupação*.

Portanto, nossa dissertação está dividida em duas partes. Na primeira, trataremos algumas considerações relativas à teoria e ao que vem sendo escrito no bojo metaficcional das narrativas contemporâneas a partir de enredos constituídos de elementos autorreflexivos que problematizam a autoria e realidade no fazer ficcional. Comentaremos a respeito das questões da leitura e o papel do leitor, enquanto coparticipante e crítico ativo do livro que lê, na busca por compreender os efeitos do processo de criação e recepção da narrativa. Faremos, ainda, um breve percurso sobre o romance contemporâneo brasileiro e estrangeiro, suas fronteiras ficcionais e biográficas, no sentido de contextualizar as fases pelas quais as escritas de si e o uso das estratégias metaficcionais têm passado ao longo dos anos. E também nos pautamos nos estudos teóricos sobre a metaficção, inquietações e presença nas mais recentes narrativas.

Nos deteremos na exploração de narrativas de teor autorreflexivo, a saber *A fascinação pelo pior*, de Florian Zeller, romance francês publicado em 2008; *Breve história do espírito* (1993) e *Anjo noturno* (2017), livros de contos escritos pelo ficcionista brasileiro Sérgio Sant'Anna; e, *Nove Noites*, romance publicado em 2002 pelo ficcionista, jornalista e tradutor brasileiro Bernardo Carvalho.

Na segunda parte, detemo-nos na leitura e análise da narrativa *A ocupação*, a partir da qual relacionamos alguns procedimentos metaficcionais mais evidentes, tais como a hibridização dos gêneros, a intertextualidade e a *mise en abyme*. Na ficção de Fuks, o narrador-escritor problematiza questões familiares, sociais, interculturais, novamente confrontando as noções de realidade e ficção no texto literário. Não diferente dos anteriores, em seu último romance, o autor transita entre esses contextos, porém, não está centrado integralmente na voz narrativa de Sebastián, o narrador dá espaço a outras vozes que compõem o foco principal do livro que o narrador-autor está escrevendo.

Nos debruçaremos sobre os aspectos metaficcionais que se desdobram a partir das críticas que Sebastián faz a respeito do processo de criativo, tornando-se uma narrativa autoconsciente mesclada pela ficção e pela teoria literária.

Sob tais perspectivas, relacionam-se nessa pesquisa apontamentos teóricos relativos à escrita literária metaficcional em *A ocupação*, estratégias e produção de sentidos. Usaremos como aporte teórico os estudos desenvolvidos por Linda Hutcheon (1984; 1991), Patricia Waugh (1984), Zênia de Faria (2012; 2019), Flávio Camargo (2019), dentre outros. Por meio das teorias discutidas pelos críticos, entendemos que a ficção de Fuks transgride as formas tradicionais dos gêneros ao propor enredos que mais parecem ensaios e relatos autobiográficos, falam de si e revelam as estratégias composicionais de sua produção. Nesse sentido, discutir a escrita metaficcional nas obras de Fuks, sobretudo em *A ocupação*, faz-se pertinente, pois se constata a indissociabilidade entre os planos ficcional e não ficcional nos processos de escrita do autor, além de se expandir por outras dimensões do campo das escritas de si em função do uso do dispositivo metaficcional no seu projeto literário.

1. METAFICÇÃO E FICÇÃO CONTEMPORÂNEA

Romancistas contemporâneos e suas mais recentes narrativas têm se valido do exercício da autoprotagonização, que relatam e refletem sobre si, narradores cuja vida particular se torna um esboço fictício, recheado por detalhes biográficos que permeiam as fronteiras do ficcional. Desde meados dos anos 2000, são publicados romances de teor autobiográfico, em que se percebem protagonistas-escritores no labor ficcional em meio a relatos memorialísticos e confessionais. Narrativas de autores como Luiz Ruffato, Verônica Stigger, Ricardo Lísias, Bernardo Carvalho, Haroldo Maranhão, Sérgio Sant’Anna, Carola Saavedra e sobretudo, Julián Fuks, têm rompido com as normas tradicionais de representação. Tais ficcionistas, ao romperem fronteiras internas e externas ao texto, geram o autoquestionamento a respeito do que está sendo lido, apreendido e inferido sob a perspectiva do leitor. Tais considerações a respeito das narrativas brasileiras contemporâneas sugerem uma época em que o romance, além de ser um gênero aberto a muitos outros que dele se apropriam, possibilita reflexões mais profundas que estão além de uma teorização dos gêneros. Sua difusão é realizada de modo instantâneo através das redes sociais que trabalham a favor dessas autoexposições, espetacularização autobiográfica em que se envolvem outros sujeitos e suas histórias.

Essas narrativas, cujo processo da escrita fictícia torna-se o centro do enredo, compartilham de estruturas e aspectos mesclados por gêneros híbridos, que possibilitam enxergar o gênero romance, de certa forma atualizado, visto sob uma nova roupagem autorrepresentativa. O retorno do autor na ficção contemporânea desestabilizou estruturas engessadas, ampliou as possibilidades interpretativas como, por exemplo, a ambiguidade formada pelas vozes presentes na narrativa – como já mencionado sobre as narrativas de Fuks. Seus narradores, sujeitos comuns inquietados por reflexões e autoquestionamentos acerca da sua própria capacidade fabulativa, aproximam os leitores do enredo, espreitam sua coparticipação na construção de sentidos e ainda conduzem uma narrativa que se faz aberta a um fim não premeditado. Diante disso, é possível pensarmos a ficção brasileira contemporânea como uma rede de relações e discursos híbridos, uma vez que foge do escopo tradicional de grande parte dos romances realistas do final do século XX.

Determinados autores, como Graciliano Ramos em *São Bernardo* (1934), Osman Lins em *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), e Érico Veríssimo em *O resto é silêncio* (1943), dentre outros, destacaram-se por se ocuparem do problema da metaficção, ao construir narrativas cujo foco principal vale-se do olhar para si, como uma espécie de autoanálise, autocrítica, autorreflexividade. Desse modo, o leitor ao perceber o texto que se autocritica é

provocado a pensá-lo de outras formas que não somente interna, mas associar tais reflexões ao contexto externo da ficção, à realidade previamente experienciada por ele, cujo papel na formação de sentidos é fundamental nesse processo.

Ao traçarmos um panorama a respeito dessas narrativas, veremos semelhanças em suas estruturas em que cada uma, à sua maneira, vale-se da indissociabilidade entre o real e o fictício, aproxima-se do leitor sugerindo contradição, ambiguidades, a narrativa exige ali sua contribuição na construção de sentidos da obra. Desse modo, podemos notar que o diferencial no contemporâneo é, além do já atribuído às escritas do eu, a inserção desse narrador performático nas obras. Essa forma de escrever ficção garante, assim, a sobrevivência do gênero romance por sua adaptabilidade a outras maneiras de escrevê-lo, de estruturá-lo. Isso possibilita a reavaliação dos procedimentos tradicionais das escritas de ficção, permitindo o desvio de padrões pré-estabelecidos que limitam a leitura e impedem sua exploração. Tais estruturas narrativas, formadas a partir da metaficção, ao focalizar sobretudo na sua autorrepresentatividade, propiciam ao leitor a experiência de enxergar o texto literário como um artefato.

1.1. Nos meandros da metaficção: entre o labor e o leitor

Cunhado primeiramente por William Gass, em 1970, em sua obra *Fiction and the figures of life*, o termo metaficção trata da ficção sobre a ficção. Depois dele, diversos outros teóricos se debruçaram sobre o uso dessa estratégia que parte de uma escrita narcisista e autorreflexiva, abrindo espaço para leituras comprometidas não com a interpretação costumeira de enredos, mas sobretudo com o detalhamento do engenho da narrativa, bem como da sua relação como o leitor.

Um dos primeiros romances que se valem da metaficção, ou seja, que trata do processo de criação dentro do enredo ainda no século XVII, é *Dom Quixote de La Mancha* (1601). Sem dúvida, a narrativa de Cervantes trata de uma escrita que se volta sobre si mesma, consciente de suas atribuições reflete acerca das novelas de cavalaria, livros que cerceiam as aventuras do cavaleiro da Triste Figura. Na narrativa, vemos um Quixote de grandes ideias como a generosidade, a defesa dos mais fracos, a lealdade à sua dama amada, a honra, e tantas outras características que se contrastam com as de Sancho, seu fiel escudeiro, quando esse, temeroso e sem imaginação, resolve acompanhá-lo em suas aventuras. Detalhe importante de ressaltar é que comumente, nas narrativas de teor metaficcional, observamos narradores e protagonistas

que assumem a figura, mesmo que de forma indireta, do autor, contudo, em *Dom Quixote*, o cavaleiro em nada se assemelha à figura de Cervantes. Segundo Marthe Robert,

Cervantes não diz o que pretende representar através dele, de modo que, apesar dos séculos de exegese, e de tantas discussões eruditas, nem sempre se sabe o que convém pensar ao certo sobre o sentido e o lugar de sua aparição. Oficialmente, portanto (isto é, para o que vemos no contexto imediato), não há mais entre Cervantes e *Dom Quixote* o menor indício de solidariedade, mas um hiato, uma solução de continuidade que parece assinalar uma ignorância mútua, até mesmo uma verdadeira antinomia (2007, p. 136).

Sob tal percepção, podemos considerar que o cavaleiro parte em suas aventuras perambulantes porque não pode estar no mesmo mundo que o autor, e não poderia concluir sua missão honrosa dos cavaleiros se estivesse sob o regime social no qual se encontrava Cervantes. Para a autora, o que diferencia *Dom Quixote* de *Robison Crusoe*, de Daniel de Defoe, por exemplo, está no modo como deixa velado o eu duplicado no narrador e no autor, assim,

a julgar pela amplitude de seu fracasso, *Dom Quixote* decerto não temer a perda de integridade sofrida por Robinson ao se tornar um simples pretexto para devaneios e confissões. Pois, embora naufrague em tudo, e não apenas no fim, mas a todo momento, é precisamente porque é livre para realizar seus desígnios e porque, sendo na narrativa tão separado de Cervantes quanto o quer, e na vida, das coisas do tempo e da necessidade, nada exterior ao seu capricho pode se impor para inflitir seu destino. Enquanto denegridor irredutível do real, *Dom Quixote* com efeito seria incapaz de participar do mínimo que fosse da pessoa oficial do romancista, uma vez que esta, com seus títulos, qualidades, história e estado civil, pertence de direito à realidade contra a qual ele decide se armar (*Ibid.*, p. 135).

Para muitos estudiosos, o livro de Cervantes inaugura o uso desse tipo de escrita e é considerado o primeiro romance moderno, contudo é possível observarmos o uso do artifício metaficcional na obra anônima, escrita em meados do século XVI, *Lazarilho de Tormes*. Para Sales,

observamos já em *Dom Quixote* e em menor grau em *Lazarilho de Tormes* a presença de diálogos do narrador com o leitor que passa a integrar e a dar sentido ao heterocosmo autorreflexivo. O “meta” prólogo ou “anti” prólogo cervantino que abre a primeira parte do *Engenhoso fidalgo Dom Quixote de la mancha* já convoca o leitor a ser o mediador dos fios narrativos (2014, p. 63-64).

Nesse sentido, as obras de Cervantes e a do autor anônimo em *Lazarillo de Tormes* fogem às convenções de adequação à forma tradicional do romance¹¹, e são umas das primeiras produções a marcarem um momento de ruptura com as produções literárias convencionais. Entendemos que a presença de diálogos entre narrador e leitor passam a desencadear outros sentidos possíveis, leituras tangenciadas que exploram aspectos externos ao texto. A narrativa quixotesca destaca, desde seu início, a participação ativa do leitor como um coprodutor de sentidos da obra.

Podemos observar na ficção brasileira do século XX e XXI a presença de narrativas autorreflexivas que se imbricam com outras formas discursivas. Destacamos, em autores como Verônica Stigger e Tatiana Salem Levy, por exemplo, uma construção ficcional que evidencia a teoria e/ou a crítica literária, o ensaio, o testemunho, a autobiografia, se constituindo como obras híbridas, nas quais a autorreferencialidade é sua principal linha de força. Esse hibridismo típico de narrativas metaficcionalistas está cada vez mais presente nas ficções brasileiras contemporâneas, sobretudo em obras que tratam do labor do ficcionista e sua busca por uma narrativa autêntica, inovadora e desprendida do escopo tradicional de um gênero único.

A metaficção, ao evidenciar o lugar do leitor na produção e na recepção dos sentidos da narrativa, bem como sua coparticipação, possibilita, a partir da reflexão que faz sobre si mesma, um acompanhamento de seus processos de elaboração, aspectos linguísticos e limítrofes entre a ficção e a realidade que incitam o leitor a essa averiguação dos elementos estéticos do texto narrativo. A partir da estética da recepção, sobretudo dos trabalhos de Wolfgang Iser (1979) e Hans Robert Jauss (1979), cujas discussões tematizam o papel do receptor e o efeito estético gerados pela literatura contemporânea e suas diversas imbricações entre a ficção e biográfico, Linda Hutcheon (1984) encontra neles material considerável para analisar as narrativas que se voltam sobre si. Em *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*, Hutcheon aborda questões relevantes para discutir esse novo tipo de narrativa publicada nos últimos anos. A autora, pioneira nesta abordagem, discute a produção da metaficção enquanto gênero mimético, contudo, não a relaciona ao mimetismo aristotélico (mimese do produto), mas ao mimetismo do ato criativo (mimese do processo). Segundo Hutcheon,

¹¹ Cf. Marthe Robert (2007), o romance é um gênero indefinido em que o verdadeiro e o falso apenas sugerem possibilidades de um ou do outro, equivalendo apenas o modo com o qual o romance, nas palavras de Robert, escolherá “entre duas maneiras de enganar, entre duas espécies de mentira que apostam desigualmente na credulidade” (p. 27).

Essa sequência provavelmente nunca foi antes tão claramente demonstrável quanto é atualmente: a consagrada equação crítica entre o romance e os conceitos de ‘realismo’ do século XIX está sendo desafiada, atacada por essas metaficções cada vez mais autorreflexivas¹² (p. 49, tradução nossa).

Autores como Luiz Ruffato e Verônica Stigger, por exemplo, são romancistas brasileiros que mesclam em suas narrativas expressões de outros gêneros como poemas, cartas, fotografias, relatos de viagem, narrativa de testemunho entre outros. Já Julián Fuks, explora as possibilidades da narrativa metaficcional, projeta em seu narrador-autor características semelhantes às dele próprio, a respeito do seu processo de escrita. Dessa forma, o leitor toma conhecimento do processo de elaboração do livro que está lendo, que fora publicado no plano real, mas que no ficcional não deixa de ser mais do que uma pretensão de seu protagonista.

Para Hutcheon, a autorreflexividade possibilita, além de uma maior participação do leitor dentro da ficção, enxergar a indissociabilidade entre os planos real e ficcional, colocando em questão as concepções epistêmicas e ontológicas que tanto inquietam os leitores. A esse respeito, Hutcheon contesta a “morte” do romance anunciada por teóricos como John Barth¹³ (1960), em *The literature of exhaustion*, por meio de considerações que enxergam o romance metaficcional como uma das muitas formas autoconscientes que o texto narrativo pode hoje se valer. A autora enfatiza, assim, a natureza mutável do romance, visto que

a narrativa autoinformativa não sinaliza falta de sensibilidade ou de preocupação humanitária (ou humana) concernente ao romancista. Nem é isso uma marca da crise, da asfixia da ficção por um intelecto crítico sobrecarregado, ou por uma curiosidade excessiva sobre os escritores, ou pela perda de fé do romancista em sua obra, ou pelo cubismo, cinema ou outra das possibilidades sugeridas por seus detratores. Se a autoconsciência é um sinal da desintegração do gênero, então o romance começou seu declínio no nascimento¹⁴ (HUTCHEON, 1984, p. 18, tradução nossa).

Esse tipo de narrativa que faz referência a si mesma, que suspende a noção de ilusão ou veracidade, cria no seu lugar uma abertura que incentiva o leitor a produzir sentidos, leituras possíveis de um texto desnudo que olha para si e, narcisicamente, põe-se como tema. A autora

¹² “*this sequence has probably never been more clearly demonstrable than it is at present: the time-honoured critical equation between the novel and nineteenth-century concepts of "realism" is being challenged, assaulted by these ever more self-reflecting metafiction*”.

¹³ Barth (1984) compreende que as formas literárias possuem histórias e contigências históricas em seu escopo, assim, para o autor a época do romance como arte superior pode ter chegado ao fim, do mesmo modo como outras formas, por exemplo, a tragédia clássica e as sequências de sonetos, as tiveram.

¹⁴ “*Self-informing narrative does not signal a lack of sensitivity or of humanitarian (or human) concern on the part of the novelist. Nor is it a mark of crisis, of the asphyxiation of fiction by an overworked critical intellect, or by an excessive curiosity about writers, or by the novelist's loss of faith in his work, or by cubism, film or any of the other possibilities suggested by its detractors. If self-awareness is a sign of the genre's disintegration, then the novel began its decline at birth*”.

ressalta ainda que a terminologia *narcissistic* é em referência à condição originária do romance como gênero literário, e usa o mito de Narciso como representante dessa evolução diacrônica da autoconsciência na ficção. Ao nutrir uma admiração quase obsessiva por si mesmo, o romance, ao longo dos anos, mostra-se cada vez mais obstinado às reconfigurações, assumindo traços que legitimam seu caráter mutável e o desprende das amarras convencionais do romance realista, por exemplo. A narrativa narcisista, desconfiada da crítica externa, autoreferencia-se e incorpora comentários sobre si na própria diegese, o que a torna ousada e intuitiva se comparada às formas primordiais da ficção:

"Narcisista" - o adjetivo figurativo escolhido aqui para designar essa autoconsciência textual - não pretende ser depreciativo, mas descritivo e sugestivo, como a leitura alegórica irônica do mito de Narciso que segue essas observações introdutórias deve deixar claro. Nem as inevitáveis conotações psicanalíticas devem ser tomadas de forma negativa, como muitos que não leram o próprio Freud sobre o assunto podem tender a fazer. Na verdade, foi Freud quem conferiu ao narcisismo o status de "condição original universal" do homem, tornando-o a base de mais do que apenas um comportamento patológico. É o texto narrativo, e não o autor, que está sendo descrito como narcisista¹⁵ (HUTCHEON, 1984, p. 1, tradução nossa).

A ficção que faz referência a si mesma, consciente de suas formas, relações e sentidos, deforma a noção de realidade, critica sua insuficiência e revela os mecanismos de ficção usados em sua construção. A narrativa metaficcional é composta por códigos que o leitor se sente tentado a decifrar, relacionando os aspectos do texto que são representativos para ele, como fatos históricos, teoria da literatura, biografia do autor, obras literárias citadas no enredo de forma explícita ou se fazendo alusão, dentre outros cujo foco se centraliza no labor ficcional. Logo, a metaficção é vista como essa reconfiguração, inversão da narrativa convencional, a qual usa de artifícios que desestabilizam e rompem com os limites do real e do ficcional. Tal paradoxo tem sido observado nas recentes produções literárias e são marcas que evidenciam a mutabilidade das formas e a multiplicidade dos sentidos possíveis na ficção contemporânea. Esse dispositivo, quando em uso, traz o leitor para uma espécie de narrativa externa, apropriando-se do espaço não-literário para se expor, além de quebrar barreiras incomuns aos estatutos pactuais da ficção. Para Hutcheon (1984, p. 3), o leitor é tornado meio/veículo dessas

¹⁵ “*Narcissistic*’ - the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness-is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical reading of the Narcissus myth which follows these introductory remarks should make clear. Nor are the inevitable psychoanalytic connotations to be taken negatively, as many who have not read Freud himself on the subject might tend to do. In fact, it was Freud who conferred on narcissism the status of the “universal original condition” of man, making it the basis of more than just pathological behaviour. These psychological associations, while likely inevitable, are here, however, irrelevant in that it is the narrative text, and not the author, that is being described as narcissistic”.

mudanças contextuais problematizadas pela metaficção, que enfatiza o processo imaginativo da narrativa, em vez de seu produto, ou seja, a história que está sendo contada.

Por mais que a narrativa apresenta traços narcisistas, autorreferenciando-se na própria obra, ela somente será metaficcional quando existir a participação frequente, assídua e ativa do leitor. A separação efetiva entre realidade e ficção, para os estudos da metaficção, é inconcebível, pois elas se complementam no que tange à existência e à representação. Por essa razão,

a dialética de *Alter* separa efetivamente "arte" e "vida", sugerindo que os escritores modernos pedem ao leitor que examine essas distinções e veja como elas interagem. Dentro do contexto crítico do que aqui será chamado de mimese do processo, tal separação se mostraria impossível. Ler e escrever pertencem aos processos da "vida" tanto quanto aos da "arte". É essa percepção que constitui um lado do paradoxo da metaficção para o leitor¹⁶ (HUTCHEON, 1984, p. 5, tradução e grifo nosso).

Para a autora, a mimese do processo criativo é destacada por estratégias parodísticas e especulares, bem como a *mise en abyme* que projeta a construção de uma ficção dentro de outra, o que torna perceptível a construção de narrativas por meio da metaficção. Tais aberturas e desvelamentos conduzem o leitor pela obra através de seus sentidos ambíguos, inacabados. Dessa forma, ele assume um dos fios condutores da narrativa metaficcional, se torna coprodutor de sentidos e crítico ativo dos recursos da escrita, suas experiências e conhecimento de vida se manifestam em comentários intelectuais e afetivos a respeito do que lê. Além disso, ele se coloca como investigador da obra, examinador de seus meandros, bem como corrobora com as estratégias digressivas, alegóricas, paródicas e satíricas. Esses elementos presentes no texto autorreflexivo projetam, nas análises da crítica contemporânea, estreitas relações de sentidos possíveis para a narrativa. Dentre outros aspectos, discussões acerca do heterocosmo formado sob os signos da ficção e, também, das vozes narrativas que o possibilitam enxergar além de uma referência interna ou externa ao texto. São enredos, personagens, autores, narradores tão comuns quanto quaisquer outras pessoas de seu convívio, sujeitos às divagações, indagações e reflexões que permitem que o leitor tenha condições de compreender a formação dos sentidos da escrita enquanto lê a narrativa. Tal prazer estético, nesse caso, dá-se na representatividade

¹⁶ “*Alter's dialectic effectively separates "art" and "life," suggesting that Modern writers ask the reader to examine these distinctions and see how they interact. Within the critical context of what will here be called process mimesis, such a separation would prove impossible. Reading and writing belong to the processes of "life" as much as they do to those of "art." It is this realization that constitutes one side of the paradox of metafiction for the reader*”.

dessa voz, do exame de alteridade que traz para dentro de si ao mesmo tempo em que se projeta nele. Segundo Hutcheon,

em toda ficção, a linguagem é representativa, mas de um "outro" mundo ficcional, um "heterocosmo" completo e coerente criado pelos referentes fictícios dos signos. Na metaficção, porém, esse fato se torna explícito e, enquanto lê, o leitor vive em um mundo que é forçado a reconhecer como ficcional¹⁷ (HUTCHEON, 1984, p. 7, tradução nossa).

Essa atração ocasionada em via dupla é o paradoxo do leitor dado a partir do texto autorreflexivo, que reflete sobre si e simultaneamente aponta para fora na direção do leitor. Desse modo, esse mesmo leitor, ao projetar suas pré-noções, perspectivas e anseios sobre o texto, é também questionado sobre elas, sobre o que seria de fato realidade e ficcionalidade. Entretanto, ainda que pelo conhecimento estético e autoquestionamento,

o leitor se abra a um horizonte de expectativas antes imprevisível, este não se alça à condição de uma articulação conceitual, mas tenderá sim a retornar à condição de hábito mental. Como, ademais, não podemos esperar leitores tão sensíveis e tão atentos que este treinamento, via experiência estética, os capacite a se tornarem permeáveis à alteridade, a transformar mesmo sua visão de mundo, tal experiência não poderia ser confundida com uma espécie de revolução permanente (LIMA, 1979, p. 21).

Isso quer dizer que o prazer estético se forma durante a leitura, no momento de sua investigação ontológica, inquieta o leitor que se abre a novas reflexões, outros pontos de vista, tornando-o mais atento e, de certa forma, desconfiado dessas formas de escrita narcisista. Durante a leitura, passam a notar que em tais narrativas a metaficção se mescla a diferentes outros aspectos da história, de fatos memorialísticos individuais e coletivos, utilizando-se também de éfrasis¹⁸ que tornam o texto interartístico. A escrita metaficcional se finda nela mesma, ao mesmo tempo que seu efeito no leitor o habilita a novas experiências estéticas.

Em *Narcissistic Narrative*, Hutcheon (1984), ao se valer das reflexões de estudiosos do gênero romance, examina diversas narrativas de língua inglesa, língua espanhola dentre outras, para demonstrar as diversas maneiras pelas quais o artifício metaficcional reorganiza os sentidos da narrativa, ampliando as possibilidades de leitura que, no romance realista do século

¹⁷ "In all fiction, language is representational, but of a fictional "other" world, a complete and coherent "heterocosm" created by the fictive referents of the signs. In metafiction, however, this fact is made explicit and, while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional" (HUTCHEON, 1984, p. 7).

¹⁸ Segundo o Dicionário de termos literários Carlos Reis, trata-se de uma descrição minuciosa de algo ou alguém que, de certa forma, é concebido artisticamente, como por exemplo, a descrição de um quadro, uma estátua, monumento, etc.

XIX, se limitavam aos deslocamentos espaciais e temporais. A autora faz comentários acerca das diferentes formas de ficção narcisista, revelando uma ampla proliferação dessas escritas autorreflexivas na América do Norte e na Europa.

Para a autora, a metaficção é uma vertente da ficção e propõe como um de seus objetivos a dualidade entre teoria e literatura, ou seja, dentro da metaficção não encontraremos apenas uma história linear que siga o trajeto clássico do romance, mas sim uma obra em que o leitor precise adentrar munido de criatividade e reflexividade para então compreender a complexidade da ficção contemporânea.

A metaficção tem ligação estrita com questões ontológicas, ou seja, é inerente às questões relacionadas ao ser. Feito isso, o leitor participa como elemento primordial desse gênero, sendo responsável por fazer ligações durante a obra, analisando teoria e escrita e, posteriormente, sendo capaz de compreender a problematização que se constrói a partir do momento em que, dentro de um romance literário, o autor concebe junto ao enredo a teoria e a crítica literárias.

Linda Hutcheon (1984) percebe que o realismo tradicional com o qual estamos acostumados, durante uma vida de leituras, dá lugar ao realismo psicológico, que nasce do interesse pela consciência, pela representação do real no processo que está sendo narrado. Sendo assim, a metaficção não simplesmente desconstrói o conceito mimético do romance tradicional, mas dá ênfase a duas linhas de estudo em específico, a estrutura linguística e narrativa e a participação do leitor no processo de escrita.

Em seus estudos, Hutcheon enxerga nesse tipo de narrativa não uma falta de sensibilidade do autor, ou como marca de crise do romance, por exemplo, nem mesmo uma curiosidade excessiva do leitor em relação ao autor da obra, mas percebe a autoconsciência narrativa como um traço do contemporâneo. A autorreflexividade encontrada nos textos os torna mais abertos ao leitor, que passa a ter um papel primordial na produção de sentidos da obra. Logo, podemos também inferir que a escrita metaficcional reflete a atual condição do ficcionista: autorrepresentativo e autocrítico.

Já o leitor, quanto a criação do texto metaficcional, está inserido diegeticamente na escrita do livro. Premeditadamente, o ficcionista constrói a narrativa intercalando espaços onde o leitor participará de forma mais ativa da produção de sentidos do que experiencia no ato da leitura. Esses espaços são constituídos de divergências interpretativas como paradoxos, reflexões especulares, contraposições discursivas, digressões que encorajam o leitor a dar uma resposta imediata e intuitiva dentro do heterocosmo da narrativa em formação. Desse modo, a escrita metaficcional propicia ao leitor, muitas vezes de forma explícita, aberturas em que sua

coparticipação na produção de sentidos é exigida, em outras palavras, o autor introduz no enredo situações em que o leitor terá de desempenhar a função escolhida por ele. Segundo Hutcheon (1984),

O leitor de ficção é sempre uma presença ativa mediadora; a realidade do texto é estabelecida por sua resposta e reconstituída por sua participação ativa. Os escritores de ficção narcisista apenas fazem o leitor tomar consciência deste fato de sua experiência. Todos os textos são até certo ponto “scriptible”, ou seja, produzidos em vez de consumidos pelo leitor¹⁹ (p. 141-142, tradução nossa).

Vale lembrar que essa exigência alegórica do papel e da participação do leitor são particularidades atribuídas aos textos se voltam para o exame de si, tanto na exploração de sua incompletude semântica quanto na exposição autoconsciente de sua natureza ficcional. Paradoxalmente, o leitor na presença desse tipo de texto faz também o movimento inverso, retornando de volta a si em um processo de autoquestionamento reflexivo não diegético, fora do texto, no qual seu papel de mediador de significados se legitima.

Mesmo não sendo uma tarefa fácil para o leitor, ter de desvendar os mistérios subjetivos da narrativa autoconsciente, a própria diegese o encoraja a transitar pelas possibilidades significativas que o texto oferece. De equivalência semelhante a que o autor do texto arduamente construiu a narrativa, o leitor deve também laborar a respeito dos sentidos substanciados durante a leitura, assim, “o ato de ler torna-se um ato criativo, interpretativo e participativo da própria experiência de escrever²⁰” (HUTCHEON, 1984, p. 144, tradução nossa). Isso favorece a coparticipação do leitor no parecer da narrativa metaficcional, da qual ele é leitor, escritor e também crítico.

A partir daí, vemos que em *A ocupação*, livro *corpus* desta pesquisa, as incursões memorialísticas exercidas pelos narradores, o principal e os secundários, mais enfaticamente as do primeiro, Sebastián, são operacionalizadas por ponderações críticas a respeito da humanidade e de suas complexidades. O leitor, então, se vê incluído nessa compreensão discursiva do texto e produz significados associados à sua própria perspectiva. Hutcheon assevera que

¹⁹ “The reader of fiction is always an actively¹² mediating presence; the text's reality is established by his response and reconstituted by his active participation. The writers of narcissistic fiction merely make the reader conscious of this fact of his experience.¹³ All texts are to some extent “scriptible,”¹⁴ that is, produced rather than consumed by the reader”.

²⁰ “The act of reading becomes a creative, interpretative one that partakes of the experience of writing itself”.

A leitura é sequencial e aberta à memória e à associação; a crítica é geralmente um discurso sistemático e fundamentado. Mas, a leitura desses textos – especialmente narcisistas – é frequentemente uma releitura, uma construção necessária de significado e sistema na mente do leitor. A obra é tanto um objeto quanto uma performance²¹ (1984, p. 144, tradução nossa).

A instabilidade semântica da narrativa produz no leitor um efeito de autoconsciência de si, das múltiplas analogias que se pode criar entre a ficção, história, fato, e de seu papel arbitrário no texto e fora dele. Para a autora, as teorias sobre “estética da recepção” poderiam contribuir apenas em partes para compreensão dessa posição paradoxal ocupada pelo leitor, e ainda o vê forçado a permanecer na diegese do texto, concebendo a leitura que faz como algo experimental, semelhante ao processo de escrita da narrativa.

Ficcionista e crítico argentino, Ricardo Piglia discute no livro *O último leitor* (2006) interessantes questões a respeito das funções desempenhadas pelo leitor. Nomeia alguns tipos de leitor para então examinar suas participações na construção de sentidos das narrativas que leem. Desde o leitor viciado, insone e outras nomações, o autor busca compreender os registros possíveis de seu imaginário, a partir das leituras e analogias que cria. Para o autor, o ato de ler exerce o rompimento das fronteiras entre realidade e ilusão, desmontando a narrativa dessa clássica oposição binária, “não existe nada simultaneamente mais real e mais ilusório do que o ato de ler” (p. 19).

Além disso, a leitura funciona como um portal, através do qual mundos imaginários podem ser acessados pelo leitor, interpretados conforme sua experiência de vida. Por meio dessa experiência estética da leitura, a coparticipação do leitor na construção do heterocosmo semântico da narrativa é articulada. Piglia assevera ainda que

A leitura se opõe a outro universo de sentido. A outra maneira de construir o sentido, melhor dizendo. Habitualmente, o que o sujeito está deixando de lado é um aspecto do mundo, um mundo paralelo. E o ato de ler, de ter um livro, costuma articular essa passagem. A letra tem algo de mágico, como se convocasse um mundo ou o anulasse (2006, p. 25).

Nos romances de Fuks, mas sobretudo em *A ocupação*, o leitor se depara com diversas passagens em que a diegese, por diferentes perspectivas, expande o potencial de sentidos encontrados dentro e fora do texto. A realidade deixa de ser um aspecto representativo na narrativa e se torna o espaço em que histórias autobiográficas e memorialistas, individuais e

²¹ “*Reading is sequential and open to memory and association; criticism is usually systematic and reasoned discourse. But, the reading of these texts-especially covertly narcissistic ones-is often a rereading, a necessary constructing of meaning and system in the mind of the reader*”.

coletivas, são compartilhadas. Analogamente, o leitor aciona seu ponto de vista, critica e resgata em suas próprias memórias algo que se assemelhe ou se aproxime da história que lê, não necessariamente precisa ser a história de um dos personagens.

Na ficção narcisista, o leitor participa, de algum modo, do heterocosmo fictício e pode ainda compartilhar das lutas, percalços, problemas que envolvem a narrativa e sua criação.

O leitor de ficção narcisista fica, de fato, com mais do que sua parte habitual de liberdade para criar ordem, para construir unidades e relações entre as partes. O autor deixa o leitor completar a obra “aberta”, mas ele ainda mantém, obviamente, algum controle. É “aberta”, mas em um campo de relações (criado pelo romancista) que implica em algum tipo de coerência interior. O leitor nunca cria realmente um significado literário livremente; [...]. A natureza paradigmática da metaficção – seus análogos imaginativos e linguísticos de processo com a experiência do leitor acrescenta uma outra dimensão, a da liberdade, a esta situação. Como o escritor, o leitor pode fugir do mundano e do empírico; ele pode entrar no mundo de sua própria criação, um mundo construído através da linguagem²² (HUTCHEON, 1984, p. 152, tradução nossa).

Nesse tipo de narrativa, o leitor é um participante ativo e não apenas um observador das situações narradas. Nesse sentido, é preciso que o leitor aprenda a ler imaginativamente, como advertido por Hutcheon (1984), para que possa usufruir da sofisticada ficção contemporânea. Para ela,

Toda ficção tem um efeito sobre o leitor em nível ‘vital’ e que os textos narcisistas tendem a realocar esse efeito. Em outras palavras, não se trata mais de o leitor ter que se identificar com um personagem para se envolver na obra; o ato de ler em si é a função real e dinâmica para a qual o texto chama sua atenção [...]. Cada frase contribuirá para fazer o leitor ver o que ele [o autor] nunca viu antes, para movê-lo para uma nova ordem de percepção e experiência imaginativa, presumivelmente, assim como mais diretamente ‘vital’²³ (p. 149, tradução nossa, grifo nosso).

Como discutido, nas narrativas metaficcionais os autores produzem obras que revelam o processo narrativo e torna questionável a natureza do que é real e do que é ficcional, dentro e fora da obra literária. Ao utilizarem, por exemplo, de aspectos memorialísticos, relatos de fatos

²² “*The reader of narcissistic fiction is indeed left with more than his usual share of freedom to create order, to build unities and relationships between parts. The author lets the reader complete the “open” work but he still, obviously, retains some control. It is “open” but in a field of relations (created by the novelist) which imply some sort of inner coherence. The reader never really creates literary meaning freely; [...]. The paradigmatic nature of metafiction- its imaginative and linguistic analogues of process with the reader’s experience-adds another dimension, that of freedom, to this situation. Like the writer, the reader can evade the mundane and the empirical; he can enter a world of his own making, a world constructed through language*”.

²³ “*All fiction does have an effect on the reader at a “vital” level and that narcissistic texts tend to relocate that effect. In other words, it is no longer a matter of the reader’s having to identify with a character in order to be involved in the work; the act of reading itself is the real, dynamic function to which the text draws his attention [...] Every sentence will contribute to making the reader see what he has never seen before, to moving him into a new order of perception and experience - imaginative, presumably, as well as more directly “vital.”*”

reais em suas narrativas, complementam os espaços vazios de lembranças com elementos ficcionais que ampliam a produção de sentidos da narrativa. Nesse sentido, produzem enredos ambíguos que podem sugerir a construção imaginária do plano real, e a do real no plano imaginário. Segundo Hutcheon,

O romance moderno, ambíguo e aberto pode sugerir, por outro lado, menos uma nova insegurança óbvia ou falta de coincidência entre a necessidade de ordem do homem e sua experiência real do caos do mundo contingente, do que uma certa curiosidade sobre a capacidade da arte produzir o "real", mesmo por analogia, através do processo de construção ficcional²⁴ (1984, p. 19, tradução nossa).

Além disso, para a autora, essa capacidade que a arte tem de produzir o real vem de encontro com a necessidade do escritor pós-moderno de criar ficções, admitindo sua ficcionalidade e examinando criticamente sua elaboração. Assim, Hutcheon concebe a atual narrativa, que seja em contos ou romances, como narcisista, voltada para si e para suas complexidades.

A metaficção tem sido o principal veículo das transformações discursivas na literatura contemporânea. Sua característica autorreflexiva possibilita, além de uma maior participação do leitor, enxergar a indissociabilidade entre os planos real e ficcional, problematizando concepções epistêmicas e ontológicas que tanto inquietam os leitores. Esse, sem dúvida, é outro dos principais pontos estudados na metaficção. Na obra aqui resenhada, a autora encontra nas teorias de Wolfgang Iser e Roman Ingarden material para trazer à discussão as funções do leitor, cujo papel também se torna um “tema” e é muitas vezes “atualizado” dentro dessas narrativas metaficcionais. Em *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*, Hutcheon aborda questões de grande relevância para a crítica literária especializada, discute a partir da autorreflexividade a narrativa narcísica, examinando seus modos, formas e procedimentos ficcionais, isto é, a narrativa que inclui em sua diegese algum tipo de comentário sobre seu processo de produção.

A nosso ver, as estratégias de teor metaficcional como autorrepresentatividade, *mise en abyme*, paródia, que embora aparecem nos romances do século XX, na contemporaneidade passam a integrar o olhar do leitor, sua coparticipação na construção semântica da narrativa. No caso específico das obras de Fuks entendemos que os apontamentos de Hutcheon podem melhor esclarecer tais estratégias, no que diz respeito a sua visão sobre narrativas que tematizam

²⁴ “The modern, ambiguous, open-ended novel might suggest, on the other hand, less an obvious new insecurity or lack of coincidence between man's need for order and his actual experience of the chaos of the contingent world, than a certain curiosity about art's ability to produce "real" order, even by analogy, through the process of fictional construction” (HUTCHEON, 1984, p. 19).

a mimese do processo, que desnudam sua construção e problematizam a noção de realidade e de ficção. Desse modo, o leitor se prontifica a buscar a compreensão do que está acontecendo no enredo, o que faz com que deixe de estar atrelado à fabulação, preocupado com problemas da elaboração da escrita e que sugere uma verdade criada pela ficção.

Há outros romances que problematizam o labor ficcional, utilizam-se da intertextualidade e discutem crítica literária dentro do próprio enredo. A esse respeito, trazemos o romance publicado em 2004, o romance *A Fascinação pelo Pior*, do escritor francês Florian Zeller, no qual a autorreflexividade possibilita a participação ativa do leitor em vários momentos da obra. Nela, um narrador homodiegético, crítico de ficção contemporânea que parte em viagem ao Cairo, no Egito, tendo como companhia um romancista francês, Martin Millet, relata as experiências vividas por eles na cidade islâmica durante sua estadia. Dentre as digressões narrativas, manutenção de seu caráter ficcional, ambiguidade, antecipação de acontecimentos, encontramos também elementos que dialogam com teoria e crítica literárias, além de diversas passagens cujas tramas composicionais são enfatizadas pela intertextualidade.

Ainda no avião que os conduzia à cidade do Cairo, o narrador – o qual não é nomeado, dando à narrativa um aspecto de suspensão identitária autoral – nota que Martin traz consigo a obra *Correspondências*, de Flaubert. Ao comentar que naquele livro volumoso se encontram cartas referentes à viagem do autor ao Oriente, descobre-se que Martin o trouxe consigo justamente por querer vivenciar, naquela viagem, passagens da obra inspiradas pela suposta lascívia das noites egípcias. Já nesse começo, podemos perceber o efeito da intertextualidade na narrativa ao colocar em seu enredo passagens de outras obras literárias, as quais também servirão de fios condutores de sentidos durante a leitura da obra. Vejamos o trecho a seguir,

Abriu a coletânea, cheia de anotações, e procurou durante alguns instantes, com a boca aberta. Em seguida leu em voz alta: *Ao pôr-do-sol, a Esfinge e as três Pirâmides, em cor-de-rosa, pareciam submersas na luz; o velho monstro nos olhava com um aspecto aterrorizante e memorável. Jamais esquecerei essa sensação tão única. Tínhamos dormido ali durante três noites, ao pé dessas velhas senhoras, e foi muito bom.*

- E daí?

- Então, o engraçado é que ao mesmo tempo ele também escreve para os amigos, e aí sim conta suas incursões pelos bordéis... Veja só... Aqui está! *Estamos agora, caro senhor, num país onde as mulheres andam nuas, e podemos dizer, feito o poeta, “como a mão”, pois as únicas coisas que elas vestem são os anéis. Beije algumas meninas da Núbia que tinham colares de piastras de ouro descendo até as coxas e que usavam em seu ventre negro cintos de pérolas coloridas* (ZELLER, 2004, p. 17, grifos do autor).

A imaginação de Martin se alimenta da narrativa de Flaubert, datada de 1849, e, como é de se imaginar, muitas coisas haviam mudado no Cairo desde então. Porém, Martin estava

determinado a encontrar, nas noites e nos bares da cidade, a luxúria das prostitutas orientais descritas em *Correspondências*. A partir desse e de outros momentos em que a narrativa se utiliza da intertextualidade, de certa forma, apropriando-se de outro texto literário, é possível identificar uma das formas mais comuns da metaficção que está em sua manifestação explícita, através de comentários sobre outra ficção demonstrando a influência que a literatura tem sobre o real e, neste caso, sugerindo autenticidade às noites egípcias narradas na obra de Flaubert.

Outro trecho interessante na obra de Zeller mostra o artifício metaficcional voltado para crítica literária, ao comentar sobre o estilo do escritor Martin Millet que muito se assemelha ao romance do próprio Zeller.

Em seu segundo romance, o personagem principal troca de mulheres continuamente. Desagradável, sem nenhuma característica marcante, ele é levado quase que exclusivamente por esse desejo múltiplo, instável e, portanto, no fundo, fugaz; pode-se até mesmo dizer que sua visão de mundo se limita a isso. Em sua mente, a falta de personalidade (admitida como uma tendência generalizada do indivíduo moderno) está intimamente relacionada com a fragmentação do desejo, típica de toda sociedade regida pela publicidade. [...] Nesse sentido, os personagens de seu romance tinham acima de tudo o aspecto de fantasmas sem nenhuma densidade, animados pela expectativa permanente de manter encontros sexuais. E só (2004, p. 99).

Ao passar pelo trecho, o leitor logo identifica momentos da narrativa em que Martin se comporta exatamente como descreve o narrador: um sujeito entregue aos pensamentos lascivos e recorrentemente desagradável com as mulheres. Aqui temos a presença encoberta do texto autorreflexivo, que se autorreferencia e incita o leitor a perceber sentidos vários ao longo do enredo, além de se distanciar da narração episódica de maneira digressiva, tornando o texto muito mais ensaístico do que de fato literário. Característica essa, muito comum nas ficções produzidas desde os anos 2000, nas quais encontramos formas de escritas que se mesclam formando um hibridismo narrativo, aspecto que retomaremos um pouco mais a diante.

Ainda em Zeller, o narrador-crítico demonstra seu conhecimento acerca da produção de romances contemporâneos, desses que se fundamentam na ambiguidade das verdades e de seus julgamentos morais. No trecho,

Dito de outra forma, a razão de ser do romance constituiria justamente em nos proteger desse esquecimento, mantendo a vida sob foco perpetuamente. A arte do romance seria, assim, uma conclusão positiva de um mal-estar deflagrado com o advento dos Tempos Modernos. Expostos dessa maneira, podiam-se compreender melhor os pontos em questão: se o mundo muçulmano lidava mal com o romance, era porque vivia, em grande parte, numa época *anterior* aos Tempos Modernos, amarrado a arcaísmos essencialmente incompatíveis com tudo aquilo que fundamenta o romance: a liberdade, a fantasia, a complexidade, a ambiguidade de todas as verdades estabelecidas e a suspensão do julgamento moral. Nesse sentido, o romance podia

facilmente tornar-se um terreno de enfrentamento entre duas civilizações (2004, p. 104).

Tais comentários críticos destacados pelo narrador podem ser observados sob a ótica dos estudos de Patricia Waugh que, em seu livro *Metafiction the theory and practice of self-conscious fiction*, discute acerca das diversas formas em que a metaficção se manifesta nos textos literários. Na obra, a autora considera os atuais ficcionistas mais envolvidos com a teoria literária, ao fazer uso da problematização acerca das estruturas narrativas, direciona o texto para dimensões autorreflexivas e formas incertas, não classificáveis. A escrita metaficcional possibilita um aprofundamento na teoria ao mesmo tempo em que demonstra sua construção ficcional.

Para Waugh, a metaficção joga com o leitor quando se manifesta em níveis hierárquicos de mensagens, explícitas ou não, e contextos que se atravessam criando realidades alternativas, ambíguas, manipuladas através de um conjunto de sinais que são explorados pelo leitor. Tais níveis dão ao texto um caráter dissimulado, e encobre por detrás desses sinais outra história que acontece paralelamente, muitas vezes explicando ou sugerindo ao leitor que identifique tais sinais. A transição de contextos, sobre a qual a autora se refere, instiga a produção de sentidos possíveis ao que está sendo narrado, traz ao texto diferentes interpretações formadas por um conjunto de *frames*²⁵ que desestabilizam o curso normal da narrativa. Assim como Hutcheon, Waugh também contesta a falácia de “decadência do gênero”, “crise do romance” ou sua “morte”. Segundo a autora,

não se poderia argumentar, em vez disso, que os escritores metaficcionais, altamente conscientes dos problemas da legitimidade artística, simplesmente sentiram a necessidade de o romance teorizar sobre si mesmo? Somente assim o gênero pode estabelecer uma identidade e validade dentro de uma cultura aparentemente hostil à sua narrativa impressa e linear e aos pressupostos convencionais sobre “enredo”, “personagem”, “autoridade” e “representação”. A busca ficcional tradicional foi assim transformada em busca de ficcionalidade²⁶ (1984, p. 10, tradução nossa).

Essa forma de escrever ficção garante, assim, a sobrevivência do gênero romance por sua facilidade em se adaptar a outras maneiras de escrevê-lo. Isso possibilita a reavaliação dos

²⁵ Entendemos por *frame* uma espécie de “quadro” episódico ou “cena” da narrativa metaficcional que pode se manifestar de forma digressiva. Preferimos manter o termo na língua nativa para manter sua especificidade nos estudos de Patricia Waugh.

²⁶ “*Could it not be argued instead that metafictional writers, highly conscious of the problems of artistic legitimacy, simply sensed a need for the novel to theorize about itself? Only in this way might the genre establish an identity and validity within a culture apparently hostile to its printed, linear narrative and conventional assumptions about ‘plot’, ‘character’, ‘authority’ and ‘representation’.* The traditional fictional quest has thus been transformed into a quest for fictionality”.

procedimentos tradicionais de comunicação, permitindo o desvio de padrões preestabelecidos que limitam a leitura e impedem sua exploração. Tais estruturas narrativas, formadas a partir da metaficção, ao focalizar sobretudo na sua autorrepresentatividade, propiciam ao leitor a experiência de enxergar o texto literário como um artefato.

Como visto no romance de Zeller, o uso do artifício metaficcional ao discutir teoria na própria obra, modifica a forma convencional das narrativas romanceadas, com isso provoca o leitor a se questionar sobre a autoria, a veracidade, a ficcionalidade e as diversas formas de escrita encontradas na atual produção de ficção. Aspectos como esses são marcas recorrentes em narrativas que se valem da exposição do “eu”, geralmente narradas em primeira pessoa, nas quais encontramos fragmentos biográficos do autor ao mesmo tempo em que desconfiamos de sua autenticidade.

Waugh traz, ainda, uma importante reflexão a respeito da linguagem literária não ser apenas dotada de formas vazias, passíveis de significação, mas que sua problematização, no que se refere ao estilo e ao conteúdo das narrativas metaficcionais, “dita e circunscreve o que pode ser dito e, portanto, o que pode ser percebido²⁷” (1984, p. 25, tradução nossa). Desse modo, a articulação linguística usada pelos escritores dessas narrativas autoconscientes molda seu próprio heterocosmo, além de continuamente lembrar o leitor “de que não apenas os personagens constroem verbalmente suas próprias realidades; eles próprios são construções verbais, palavras não seres” (1984, p. 26, tradução nossa).

Tais elementos aparecem nas ficções brasileiras mais recentes, especialmente nas que se valem das escritas do “eu” e do “outro”, quando os protagonistas-escritores configuram seus textos de maneira lacunar, que se abrem a outras vozes narrativas. O heterocosmo, como comentado por Waugh, forma-se a partir do relato intimista, próprio, que relata memórias que se mesclam com a imaginação dos sujeitos interlocutores, tanto os internos à narrativa quanto os externos. Diante disso, compete-nos a profícua missão de debruçarmo-nos sobre textos que narram uma espécie de transferência de informações questionáveis, críticas e inclusiva no sentido de apropriarem-se de distintas formas discursivas, além do constante uso de estratégias que a escrita narcisista possibilita a seus autores, narradores-autores, personagens-escritores, etc.

Aspectos como esses podem ser observados no romance inaugural do autor Julián Fuks (2011), *Procura do romance*, no qual o narrador-escritor, quase sempre em terceira pessoa, Sebastián, que não por acaso tem o nome de mesma origem gentílica de Julián, a língua

²⁷ “*dictates and circumscribes what can be said and therefore what can be perceived*”.

espanhola, narra acontecimentos, memórias, reflexões que têm a respeito do livro que pretende escrever durante a viagem que faz à Argentina. A partir da história de Sebastián, um escritor em crise, Fuks apresenta o dificultoso labor e processos de escrita de um livro, construindo um enredo que se vale da construção de outro, ao mesmo tempo em que revisita seu passado familiar e traz à memória – que o servirá de gatilho narrativo – histórias incompletas, lembranças de acontecimentos que não vivenciou, mas que de alguma forma faz parte do seu eu no presente. Enquanto o leitor acompanha a história que está sendo narrada, percebe também curiosas referências e semelhanças entre o personagem-autor e o autor verdadeiro do livro que está lendo. Na obra, Fuks cria um anticlímax movediço que ora se expressa na ansiedade de Sebastián pela escrita ideal, e que ora o mostra impossibilitado de concluir tal escrita, não avança na construção que seria a natural de qualquer livro, terminá-lo para então ser lido, publicado. Entretanto, o que acontece é que durante toda a narrativa o personagem-autor (narrador em dois capítulos da obra) está verdadeiramente à “procura” de elaborar seu romance, não o conclui em sua diegese, mas que seu autor verdadeiro, Fuks, publica na vida real.

As semelhanças entre personagem e autor, intertextualidade, *mise en abyme*, hibridismos são apenas umas das muitas características metaficcionalizadas encontradas no romance. Nele, por diversas vezes o narrador comenta acerca de sua escrita, faz críticas relativas à estrutura linguística, o efeito que causará e os sentidos possibilitados por ela. No segundo capítulo do romance, o narrador diz:

Sim, as palavras *trajiste la llave* lhe parecem significativas o bastante para serem as primeiras de suas histórias, sobretudo pela curiosa referência a Drummond, adaptada com justiça ao espanhol e sem dúvida isenta de qualquer intenção de pessoa que a operou. Pergunta-se, todavia, se tal remissão não viria a ser óbvia demais para o leitor erudito, que de partida teria à sua disposição um argumento incontestado sobre a pobreza criativa do autor; ou mesmo sobre a escassez de seu repertório de leituras. Uma solução, cogita, seria maquiar a referência e a um só tempo enriquecê-la, inserindo na boca da mulher um *¿Has traído la llave?* Ou trocando uma forma de tratamento e passando a utilizar *¿Usted há traído la llave?* Qualquer uma dessas formulações cumpriria a função semântica almejada e ainda acrescentaria uma instigante ambiguidade, considerando que as palavras ditas em espanhol estariam atingindo ouvidos mais afeitos ao português. O caso é, no entanto, que nenhuma das formas lhe soa natural o bastante para uma primeira frase e, afinal, vale pensar, talvez ambas estejam distantes demais do original para realizar qualquer alusão (FUKS, 2011, p. 17-18, grifos do autor).

Nesse trecho, Sebastián começa a dar indícios ao leitor de como as palavras usadas para compor aquele livro poderiam lhe soar, interferindo de fato na sua interpretação, suspeitas e sentidos que podem ser atribuídos partindo dessa perspectiva estrutural da narrativa. A forma de organização semântico-estrutural da obra ditará o que pode ser ou não detectado pelo leitor.

Paradoxalmente, as estratégias são reveladas e novamente lhe é atribuído um papel ativo na construção do romance, como coautor, conhecerá desde o início os meandros da escrita e seu processo mimético.

A escrita metaficcional não tem como propósito construir uma realidade, personagens, acontecimentos, mas refletir sobre si mesma, destacar os fenômenos estéticos entrelaçados à narração que a todo tempo faz referência aos artifícios da escrita, tornando inválida a noção habitual de representação ficcional. No caso específico de *Procura do romance*, esse artifício opera a partir das memórias de um passado questionável, traumático, resgatadas por Sebastián e tornados elementos constitutivos do romance que intenciona escrever. O protagonista-escritor retoma, na passagem abaixo, o passado ditatorial argentino em suas divagações, quando reflete acerca de um senhor de cabelos brancos sentado próximo a ele. Passagem essa que nos possibilita assimilar o incurso memorialístico de sua obra em construção, o impacto de um passado traumático refletido em seu processo criativo no presente.

Fácil imaginá-lo hoje, imune a crise que assola o país, caminhando pelas ruas mais pobres e distribuindo-se com generosidade, ocupando com mansidão os lugares designados e estendendo-se em investidas voluntárias, atuando com liberdade como só atua quem está em paz com o passado. [...] Mas por onde teria caminhado, caberá perguntar?, por onde teria se estendido, em tempos de asperezas políticas e posicionamentos necessários, se sua segurança e sua comodidade excessivas parecem indicar a ausência absoluta de qualquer ruptura ou trauma, parecem indicar que nunca tenha sido subjugado, nunca forçado a lutar por si mesmo, nunca impelido a deixar a cidade? E se, sendo argentino, como ostenta em cada detalhe, não teve de abdicar de seu emprego ou fugir às pressas de sua casa, não teve de se esconder em chácaras remotas, não perdeu contato com algum filho mais rebelde ou não testemunhou o sumiço inexplicado do neto que nunca viu nascer, será possível que no auge de suas faculdades políticas, será possível que no auge de seu pequeno poder pessoal e da demanda de bem aplica-lo, tenha emudecido e continuado a vida com tantas desgraças a sua volta? (FUKS, 2011, p. 113-114).

Questionamentos como esses, que o autor tornará (também nos romances posteriores) uma das principais chaves interpretativas de seu heterocosmo metaficcional, possibilita ao leitor contestar os fatos da história retratados na narrativa. Fuks consegue, em *Procura do romance*, problematizar vários aspectos da noção de realidade, não apenas dentro do enredo, mas também fora dele ao tratar de questões provenientes da memória e da história. E ainda, a narrativa traz uma reflexão memorialística gerada a partir da dúvida, da incerteza sobre esse passado contado por seus familiares e vivido por muitos outros que tiveram suas vidas perseguidas pelo sistema político de sua época.

A narração constantemente se vale de digressões em que o narrador-autor se afasta dos fatos narrados para se ater aos problemas da escrita, a insuficiência criativa do autor, a natureza

complexa da leitura, atualizando o leitor acerca dos elementos de composição da história e da ficção. Para Waugh (1984),

a escrita em si, em vez da consciência, torna-se o principal objeto de atenção. Questionando não apenas a noção do romancista como Deus, através da ostentação do papel divino do autor, mas também da autoridade da consciência, da mente, a metaficção estabelece a categorização do mundo através do sistema arbitrário de linguagem²⁸ (1984, p. 24, tradução nossa).

Essas mudanças na forma de se ler a ficção contemporânea, nos permite enxergar a realidade como uma construção ininterrupta, dotada de aspectos ficcionais no relato de histórias supostamente biográficas. Para a autora, a metaficção sugere que não apenas criar narrativas é uma forma de ficção, que usa a linguagem a seu favor na organização arbitrária de sentidos possíveis, mas que a própria existência é investida de relações e tramas que interagem entre si. Nesse sentido, a leitura dessas narrativas autoconscientes deixa de estar atrelada unicamente ao campo ficcional e passa, a partir de uma problematização ontológica de si própria, a refletir também sobre o conceito de realidade.

Na escrita autoconsciente, o leitor encontra níveis hierárquicos na utilização do recurso metaficcional, assim como acontece nos “jogos”, que mostram a transição de um contexto ao outro, diferenciam os signos do texto narrativo dos signos fora dele alternando, dessa forma, seus possíveis significados. Segundo Waugh,

A relação real dos signos dentro da frase permanecerá a mesma, mas, como sua relação com os signos fora deles mudou, o significado da frase também mudará. Assim, a linguagem da ficção pode parecer imitar as linguagens do mundo cotidiano, mas seu “significado” será necessariamente diferente. No entanto, todo jogo e ficção requerem níveis ‘meta’ que explicam a transição de um contexto para outro e estabelecem uma hierarquia de contextos e significados. Na metaficção, esse nível é destacado em uma extensão considerável porque a principal preocupação da metaficção é precisamente as implicações da mudança do contexto da “realidade” para o da “ficção” e a complicada interpenetração dos dois²⁹ (1984, p. 36, tradução nossa).

²⁸ “*Writing itself rather than consciousness becomes the main object of attention. Questioning not only the notion of the novelist as God, through the flaunting of the author’s godlike role, but also the authority of consciousness, of the mind, metafiction establishes the categorization of the world through the arbitrary system of language*” (WAUGH, 1984, p. 24).

²⁹ “*The actual relationship of the signs within the phrase will remain the same, but, because their relationship to signs outside themselves has shifted, the meaning of the phrase will also shift. Thus the language of fiction may appear to imitate the languages of the everyday world, but its ‘meaning’ will necessarily be different. However, all play and fiction require ‘meta’ levels which explain the transition from one context to another and set up a hierarchy of contexts and meanings. In metafiction this level is foregrounded to a considerable extent because the main concern of metafiction is precisely the implications of the shift from the context of ‘reality’ to that of ‘fiction’ and the complicated interpenetration of the two*”.

Sob essa perspectiva, a narrativa *Procura do romance* joga com esses níveis de metaficção, ou *meta levels*, recorrentemente durante toda a obra. Esses níveis explicitam, ou explicam, a transição de um contexto para o outro, concernentes à ficção que está sendo escrita e a história que está sendo narrada. Assim, o que é narrado por Sebastián dispõe de uma série de significados sugestivos, que instigam o leitor em sua investigação e rompem as fronteiras entre narrador-autor e o personagem que está sendo criado por ele, como se constata na seguinte passagem:

É como se o personagem – sim, escritor – de repente se defrontasse com o livro que quer escrever; é como se aquela sombra, mancha pálida de deambular pelas ruas, súbito se conhecesse, se constituísse em corpo, se tornasse presente. Não. Sebastián imagina o sorriso a se evadir da boca de seu protagonista e aos poucos também o seu desaparece: se a verbalização está longe de ser satisfatória para um, também estará para o outro (FUKS, 2011, p. 58).

Na citação acima, é possível identificar a transição de um contexto ao outro, a fusão entre os planos real e ficcional que marcam o escritor e sua obra. Quando analisamos o processo de escrita de Sebastián, percebemos a criação de ambiguidades entre os campos ficcional e autobiográfico. Nesse sentido, o leitor, ciente dos aspectos autorreflexivos da obra, assume o papel ativo na coprodução de sentidos desses *frames* que estão sendo narrados. Nas palavras de Waugh, “toda metaficção joga com a forma do romance, mas nem todo jogo é uma variação metafictional” (1984, p. 43, tradução nossa), e fica a encargo do leitor decidir ou reinterpretar a natureza do recurso. A discussão gerada pela análise de *frames* e o que a autora examina a respeito da teoria dos “jogos”, esclarece muito acerca da prática social contemporânea, seus métodos de comunicação e autorreflexão.

O que se tem percebido com esse tipo de narrativa, é que a atual escrita ficcional está cada vez mais próxima de um relato pessoal, do testemunho e das escritas que falam de si e também do outro, de suas intimidades e instabilidades. Protagonistas cujas memórias narradas produzem o efeito inverso do catártico, ou seja, ao invés de levar o leitor a uma iluminação e purificação de si, promove um efeito que o traz de volta à natureza humana sombria, questionadora, fragmentada e autorreflexiva. Nesse sentido, o leitor passa a questionar a história, a memória, a autobiografia, a ficção e, sobretudo, as novas formas de escrita contemporânea que fala, comenta e critica a si mesma.

1.2 Metaficção e as performances do eu

As representações do sujeito na atual sociedade de traços narcisistas, representada por vozes narrativas que exibem o que antes era privado, memórias e histórias de vidas reais e fingidas, são regidas em narrativas que protagonizam seus próprios autores. Ficcionalistas dedicados a uma escrita realista enxertada pela ficção, momentos históricos solidificados na memória individual e/ou coletiva, e também recordações que de alguma forma inquietam seus pensamentos no presente da escrita. Os avanços tecnológicos e o crescimento midiático tiveram grande parte na exposição célebre dessas vidas, transformando lembranças em gatilhos para composição de narrativas ficcionais. Criar uma vida do zero não é mais tão interessante quanto se aprofundar na própria subjetividade, desnudar a natureza humana através da tentativa de sua representação.

Na ficção contemporânea, percebe-se uma tendência crescente de narrativas que se voltam para representação ontológica e intimista de personagens e narradores múltiplos, performáticos, que se apropriam de histórias com sentidos ambíguos e de identidades em formação. Textos que mesclam o biográfico com o documental, enredos que jogam com a noção de realidade e desmascaram a ilusão da ficção. Desse modo, tais ficções aparecem como um “elemento ativo na transmissão da memória para que não se apague aquilo que afetou a vida das pessoas” (FIGUEIREDO, 2017, p. 46). Além dessas questões, muitas dessas narrativas interpelam o leitor (ficcional ou real) de tal maneira que o coloca dentro da história, como um coautor pronto a deduzir sentidos para o que está sendo narrado. Nesse ponto, o texto autorreflexivo, de caráter metaficcional, funciona como um álibi para interpretações possíveis, de natureza dúbia e em constante processo de construção autorreferencial. Especificamente no que se refere à relação entre metaficção e escritas de si, podemos citar alguns romancistas brasileiros contemporâneos, como Bernardo Carvalho, autor de *Nove Noites* (2004), obra que retomaremos breve discussão no tópico seguinte, Ricardo Lísias e Sérgio Sant’Anna, cujos projetos literários se pautam no cruzamento de elementos biográficos performatizados por meio de uma escrita que se vale de elementos históricos, autobiográficos e autorreflexivos.

Ao incorporar sujeitos reais em narrativas ficcionais, a ilusão de fabulação é desconstruída ao mesmo tempo em que uma nova é formada. Esse é um dos aspectos característicos da dramaturgia, textos de encenação, performances do eu que hoje tem sido alvo de discussões entre estudiosos e críticos da teoria literária. Assim sendo, ser e fazer não se distinguem nas ações representativas de si, o narrador, o personagem e o escritor são agentes da mesma exegese, estão presentes no mesmo heterocosmo narrativo que empresta a voz para

outras pessoas, sobretudo para o leitor, espectador participativo nas narrativas autorreflexivas. Isso gera uma desconfiança a respeito das relações existentes no interior e no exterior do texto, desestabiliza e afeta sua recepção.

Os recursos possibilitados pela escrita metaficcional, como a intertextualidade, as digressões, a ambiguidade, dentre outros tornam o leitor ativo na exploração do texto e de sua configuração, além de colocar à prova suas certezas e concepções acerca do que é ou não real. Tais características fazem alusão à teatralização, uma encenação da própria história e de sua criação pré-organizada. Assim, os personagens, narradores, escritores e leitores são postos como sujeitos performáticos que atuam e representam um “papel” na espetacularização da vida. Nesse sentido, quanto mais incorporam seus papéis, mais ilusória se torna a história e menos importância se dá ao que é ou não verídico.

Por mais que as representações de si no contemporâneo se aproximem de uma espécie de ficcionalização biográfica, remetendo ao gênero autoficção³⁰ e suas especificidades, detemos-nos especialmente sobre os efeitos do recurso metaficcional presente nas escritas de si. Contudo, vale ressaltar a rica contribuição que estudiosos desse gênero trouxeram para melhor compreensão de narrativas que auto se examinam e se valem de relatos pessoais, em uma combinação de performance autobiográfica com a fabulação de um outro de si. Aspectos como esses são recursos característicos da metaficção, pois tornam o texto autorreflexivo conforme o ficcionaliza e o faz protagonista, quando não o principal referente do enredo.

Diana Klinger (2008) explora o que está para além de uma mera ficcionalização do autobiográfico nas narrativas contemporâneas, detém-se, sobretudo, nas questões que tratam da criação do sujeito por meio da escrita e, assim, enxerga na ficção um espaço que excede o campo biográfico e problematiza a noção de realidade e ficção, de certa forma, entrelaçadas. Klinger aproxima esse tipo de representação na literatura com as encenações teatrais, uma espécie de performance de si que também possibilita falar do outro. Para a autora,

tantos os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do escritor são faces complementares da mesma produção da figura do autor, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado sujeito de uma *performance*, de uma atuação, que ‘representa um papel’ da própria ‘vida real’, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras. (p. 24)

³⁰ Termo cunhado pelo teórico Serge Doubrovsky em 1977, em referência a seu romance *Fills* publicado no mesmo ano. Para o autor, a autoficção é o entrelaçamento dos campos biográfico e ficcional, embora muitos desses escritores de autoficção não admitam ou se valem de estratégias sutis para atenuar as nuances de sua própria vida com a história da obra. O gênero se constitui da divisão entre narrador, personagem e autor do espaço ficcional, e hoje tornou-se tendência entre autores como J. M. Coetzee, Cristóvão Tezza, Silviano Santiago, dentre outros ficcionistas.

As indagações provenientes de tais questões estão em: de que forma as escritas de si podem representar a identidade e o cotidiano dessa sociedade narcisista? De quais maneiras as narrativas contemporâneas nos fazem questionar os processos pelos quais passamos e nos formamos seres impermanentes, descontínuos, mutáveis? Indagações como essas norteiam pesquisas acerca dessas escritas que desnaturalizam as convencionais concepções do texto ficcional. Muito tem se discutido na contemporaneidade a respeito dos diversos modos de representação do eu na ficção. Nesse sentido, faz-se relevante pensar as narrativas cujos narradores, personagens e escritores dividem o mesmo espaço performático, não as relacionando diretamente com primeira pessoa do discurso, mas sim com a geração, grupos, comunidades representadas pela voz narrativa.

O exibicionismo da vida nas redes sociais e demais mídias produzem um estelato cotidiano do autobiográfico. Por outro lado, tais recortes nem sempre condizem com a realidade dos fatos e, paradoxalmente, esse detalhe deixa de ter relevância para o leitor produtor de sentidos de si e do outro. Falar de si é também do outro, sujeito ficcional ou real, desfazendo as relações simbólicas de poder nas quais quem está sendo representado teria certa vantagem sobre quem não está, logo, os pontos de vista se multiplicam ao mesmo tempo em que se contrastam. Dessa forma, a exposição da vida desses atores repercute o falar de si não como autobiografia, contar histórias tão somente de suas próprias vidas, mas, na verdade, mostrar como essas histórias, conflitos, diferenças culturais e inconformidades políticas constituem a subjetividade do narrador, personagem, autor e do próprio leitor.

As escritas de si já não predizem uma ficção autobiográfica ou autoficcional, mas se inscrevem no performático, no improvisado, e propicia ao leitor um papel fundamental na produção de sentidos da narrativa. Segundo Klinger (2008), esse tipo de narrativa mostra-nos mais do que uma tendência contemporânea, mostra-nos também um ponto a ser discutido em relação à cultura literária atual. Escrever sobre si é escrever sobre o/um outro, vasculhar suas memórias, desejos, traumas. Ao mesmo tempo em que narra a formação do outro, percebe em si um sujeito em formação. As vozes narrativas no contemporâneo possibilitam leituras do senso coletivo, partem da individualidade fragilizada de um narrador homo ou heterodiegético para dar maior significado à experiência da alteridade. Dessa forma, o texto literário ganha fôlego por sua autorreflexividade no autoexame de si a partir do outro ou vice-versa, e registra na cosmogonia literária mais uma entre as muitas formas de narrar histórias.

Sobre esse tipo de narrativa que protagoniza um sujeito-autor, performático e multifacetado, Klinger assevera que “ela não é apenas um reflexo da cultura midiática, mas se

situa também no contexto discursivo da crítica filosófica do sujeito que se produziu ao longo do século XX” (2008, p. 14). Nesse sentido, as escritas de si no contemporâneo podem também ser estudadas como “sintoma” de uma época, espelho de uma sociedade marcada pela exaltação do sujeito,

uma sociedade na qual a mídia tem insistido na visibilidade do privado, na espetacularização da intimidade e na exploração da lógica da celebridade. Uma cultura midiática que manifesta uma ênfase tal do autobiográfico, que leva a pensar que a televisão se tornou um substituto secular do confessionalário eclesiástico e uma versão exibicionista do confessionalário psicanalítico (*ibid.*).

Cada vez mais, narrativas de caráter confessional e memorialista têm recebido destaque e são alvos de discussão nos principais estudos da crítica especializada, ganham o gosto popular e inquietam a afamada busca pela “autenticidade” autoral. Frequentemente, observa-se na ficção contemporânea o vasculhar de memórias dos autores, uma vez que nelas encontram-se fragmentos que podem ser utilizados na sua escrita, essa prática tem se tornado um hábito entre os ficcionistas. Entretanto, tal esforço resulta deliberadamente no que a autora entende como *performance* do eu, desnaturalizando, assim, a noção de autobiografia e ficcionalização, semelhante ao que acontece nas redes sociais. Esse “retorno do autor” funciona “não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um jogo que brinca com a noção de sujeito real” (KLINGER, 2006, p. 46).

A dedicação a uma escrita literária que se volta para o relato de si provou que, com o passar dos anos, as narrativas dispõem de formações e conteúdos voltados para uma representação que pressupõe a simultânea construção de autor, narrador e personagem. Recursos e elaborações discursivas capazes de criar universos paralelos, duvidosos, que se chocam entre a ficção e o autobiográfico. A hiperaceleração dos meios de comunicação trouxe novos significados ao que antes era entendido como real, bem como a reconfiguração da subjetividade no contemporâneo tem influenciado diretamente a produção de narrativas autorreflexivas que tematizam o eu. Não por acaso, os canais midiáticos ascendem níveis de audiência diariamente. Redes sociais, visualizações, curtidas, seguidores, tendências relacionadas a um estado fatigado de atores comuns, autores de si e cocriadores do outro.

Ricardo Lísias, por exemplo, em *O divórcio*, publicado em 2013, rompe as fronteiras que separam realidade e ficção ao contar a história do seu próprio divórcio entre dor e superação, de um homem que foi traído e busca se refazer. O narrador, que encontra por acidente o diário de sua esposa, descobre que ela o despreza, e a partir de então começa a escrever sua decadência, a qual chama de “desmoronamento”. Em uma ficção constituída de

reconstrução da memória, o autor é um dentre muitos contemporâneos que utilizam de lembranças pessoais, histórias verídicas, acontecimentos biográficos, para criar narrativas que se desprendem da rotineira fabulação.

Outro ficcionista de grande relevância para nossos estudos foi Sérgio Sant'Anna, do qual tomaremos algumas de suas narrativas, na intenção de tornar mais críveis tais acepções teóricas. O interesse do autor se vale dos processos de representação do eu e percepção artísticas que incrementam seus enredos por vezes digressivos, cômicos e quase sempre com pequenas doses de erotismo. Em 1991, o autor lança o livro de contos *Breve história do espírito*, nos quais seus personagens estão de alguma forma envolvidos com o universo da escrita. Essa marca, recorrente nos textos metaficcionalis, aparece também em outras obras do autor somada a mecanismos performativos que se aproximam da teatralidade. No primeiro conto, cujo título dá nome ao livro, é narrada a história de Maurício, jornalista desempregado e crítico literário que aspirava ganhar dinheiro com concursos de contos, inscreve-se para uma vaga de redator de folhetos religiosos. A prova que deveria realizar não era de todo difícil para ele que já estava acostumado ao labor com as palavras, deveria escrever uma redação em cinquenta minutos respondendo a pergunta tema escrita no quadro: “Quem sou eu?”.

A narrativa se desdobra a partir de elementos que fazem referência à crítica e à estética literárias, em dados momentos se vale também de écfrases, de maneira que as reflexões narradas se assemelham a uma espécie de monólogo interior. Durante a leitura do conto, é possível notar o quanto Maurício é afetado pelos comentários acerca de sua escrita, demonstrando apreço, insegurança e familiaridade com o manuseio das palavras. Quando está prestes a sair de casa para realizar a prova da vaga de emprego, Rosinha o provoca criticando o ponto mais sensível de sua escrita.

Era tarde. O elevador chegou, havia gente dentro dele, mas Rosinha permaneceu segurando a porta depois que entrei.

- Vê se controla o seu estilo, bem – finalmente ela desatou, erguendo o punho cerrado num gesto de incentivo.

Não sei se fiquei pálido de raiva ou rubro de vergonha. Além de exibir minha futura mulher desgrenhada, em trajes íntimos, ela tocara no meu ponto mais vulnerável, simultaneamente minha força e fraqueza: o estilo, a minha prosa espasmódica, pelo menos a dos contos, já que nas críticas eu era severo, contido, quase rígido, o que me levava sempre a rasgar os ditos contos, mal iniciados os rascunhos. Eu jamais deveria ter deixado a Rosinha ler um deles sequer (SANT'ANNA, 1991, p. 13).

No trecho acima, o narrador volta à reflexão sobre seus textos, a forma como os critica e a maneira que expõe suas fraquezas, caracterizam um tipo de narrativa que não está preocupada em tão somente contar um momento da vida do protagonista, mas também chamar

a atenção do leitor para a forma como Maurício se refere à própria escrita. A redação feita por ele na prova é uma reflexão ensaística de si, e encerra com outra narrativa sobre a “tal Palavra”, colocando, assim, um texto (a breve narrativa que encerra sua redação) dentro de outro texto (a própria redação), que está dentro de outro texto (o livro na mão do leitor). Isto é, uma narrativa em abismos, *mise en abyme*. Desse modo, a subjetividade do narrador é colocada como uma das linhas de força da narrativa que, desde o começo, segue uma linguagem discursiva que se aproxima de ensaios e crítica literária, aspectos esses característicos da metaficção.

Em narrativas metaficcionais como essa, notamos que a escrita é o principal objeto de referência, e nos leva a questionar o papel do escritor que é visto como um deus, capaz de criar um mundo através da linguagem literária. Sant’Anna explora os meandros da escrita, trazendo para seus enredos situações que a coloquem como ponto-chave para interpretações possíveis partindo de sua problematização. Estando a escrita em primeiro plano, como principal aspecto questionável da narrativa, incita o leitor a refletir a respeito da construção artificial da realidade ficcional, ao mesmo tempo em que a naturaliza em sua impermanência de sentidos.

Em outra passagem, Maurício, já prestes a começar sua redação, vê-se tomado por uma sensação vertiginosa, comum aos grandes escritores frente às possibilidades ofertadas pela escrita:

Nesse momento a mão pálida e crispada da irmã Marly depositou na minha frente uma folha de papel almaço e fui acometido por aquela vertigem. Aquela vertigem sobre o papel em branco, onde se podia inscrever tudo, à qual eu já ouvira referirem-se, em entrevistas, os grandes escritores. Talvez fosse a minha grande oportunidade. Meu coração bateu mais forte e, mal conseguindo preencher nervosamente o cabeçalho da folha, fui tomado por uma espécie de arrebatamento, quando a minha mão começou a percorrer as linhas, mais veloz do que a mente (SANT’ANNA, 1991, p. 21).

Maurício compreende bem a sinuosidade das palavras, a perspicácia com a qual seu escritor pode usá-la, tornando a materialização da sua criatividade algo peculiar aos leitores sensíveis, atentos à sua diversidade interpretativa e fluida. Ao questionar se o futuro marido havia passado ou não na prova, Maurício lhe responde tomando novamente a palavra como principal argumento de sua reflexão.

- Não sei se passei não, Rosinha. A palavra é uma coisa problemática, escorregadia, para não dizer entrópica, sabe? Às vezes penso que se deve trata-la com a delicadeza de um sopro; noutras, que só violentando suas formas se pode retirar alguma vida pulsante do barro. De toda maneira, não consigo atar uma relação de causa e efeito entre o que escrevo e um resultado prático, movendo as forças produtivas. Sabe o que eles me perguntaram na prova? Quem sou eu. Pode? Acho que minha vida adquiriu uma grande velocidade interior nessas últimas horas e parece-me até que sou outro e

you dependurou o antigo no armário junto com aquele paletó. Quem você acha que eu sou? (SANT'ANNA, 1991, p. 56).

E ainda, na sequência, interpela o leitor que acompanha a cena antes narrada, na qual Rosinha se encontra seminua e encapuzada pelo vestido preso em seu pescoço, e deduz seus pensamentos enquanto lê o conto:

Finalmente Rosinha conseguira se libertar da mordaca em que ela própria se metera.
 - Acho que você é muito fresco, isso sim.
 Não era verdade. Qualquer observador neutro e onisciente daquela cena bizarra, envolvendo uma mulher seminua de gravata e um homem deitado de cuecas, constataria que, para além da razão pura, uma reação instintiva se produzia nos nervos inferiores.
 Talvez tudo não passe de uma cena vulgar de sedução, pois Rosinha escolheu entre seus vestidos o mais indecente de todos e o estendia sobre a pele, para ver o efeito que produzia.
 - Vai sair? – perguntei, buscando a neutralidade daquele observador (SANT'ANNA, 1991, pp. 56-57).

O leitor aqui é retratado como esse “observador onisciente”, o qual participa ativamente da produção de sentidos propostos pela narrativa autorreflexiva de *Breve história do espírito*. Desse modo, o conto se forma pelo encadeamento desses diversos aspectos característicos da metaficção, tais como: o narrador-protagonista exercer a função de escritor; evocar a autocrítica; interpelar o leitor; haver passagens em *mise en abyme*; fazer referência e analisar a palavra, dentre outros. Nela, percebe-se uma ênfase na formação contínua da escrita, especificidades do processo criativo que fazem parte da rotina de um autor, suas reflexões e cuidados com o uso da palavra. Paralelamente, o leitor é atraído pela exposição da subjetividade do narrador-protagonista, sua sensibilidade, desejos e desprezos, constituintes de uma voz narrativa autorreflexiva.

Em outro conto, “Augusta”, que integra a obra *Anjo noturno*, publicada em 2017, Sant'Anna apresenta uma narrativa que faz referência a outras questões. Traz em seu enredo o envolvimento fortuito de um casal que se mostra fascinado por um quadro na parede no quarto de um suicida, o retrato de Augusta. Seu pintor foi apaixonado pela jovem retratada seminua e deslumbrante, além de ter deixado antes de suicidar marcas de apunhaladas contra seu quadro. Aspectos que se voltam à subjetividade dos personagens e narradores, o interesse por mostrar a escrita em seu processo de construção, a percepção artística de personagens que transitam por ambientes culturais e modernos, são alguns traços recorrentes nas narrativas de Sant'Anna. A narração heterodiegética de “Augusta”, já no início, revela que é uma suposta história, que os personagens não são de verdade. Os acontecimentos narrados dali em diante são entrelaçados

pelo diálogo eloquente de Francisco, professor universitário, e Helena, produtora de novos grupos musicais. Os dois se conhecem em uma festa promovida por Lucíola, conhecida em comum, e vão embora juntos. No caminho, Francisco sobe ao apartamento a convite de Helena para beberem algumas doses de Jack Daniels, quando então dialogam sobre o apartamento e o antigo proprietário que se suicidou após ser deixado pela amada, Augusta, cujo retrato pintado por ele permanece sob os cuidados e o fascínio de Helena.

O uso de écfrases nas narrativas de Sant'Anna é um recurso habitual de sua escrita, conduz dessa forma uma leitura de relação interartística ao comentar e descrever com minúcia e sensibilidade alguma pintura artística, como acontece em *Augusta*. No trecho,

Francisco entrou no quarto indicado. Numa vista-d'olhos, percebe que é um quarto bem grande e ali está a cama de madeira trabalhada do suicida. Mas ele não tem nem tempo de examiná-la, porque logo é atraído por um quadro de consideráveis dimensões, uma mulher nua retratada frontalmente, mas com as pernas fechadas, de maneira que o seu sexo não se exhibe ostensiva ou vulgarmente. Com toda a certeza é Augusta e seu tamanho é de uma mulher real, de mais ou menos um metro e setenta. Seu seio direito é magnífico e o esquerdo também, mas com uma perfuração sob ele, que se espraia, como se alguém houvesse revolvido aquela ferida. Francisco, fascinado, examina detidamente aquela mulher muito branca, totalmente despida, a não ser por uma sandália negra, de salto alto, e óculos de lentes claras, que a fazem parecer uma intelectual. Isso contribui para que Francisco fique excitado (2017, p. 13).

A descrição de Augusta retratada no quadro contribui para que a narrativa seja envolta por uma atmosfera artística, que volta sua reflexão para o universo criativo das artes, os detalhes do quarto e a performance dos personagens incrementam o enredo que imagetivamente faz alusão à dramaturgia. Durante a leitura é possível em vários momentos se ter a sensação de que há uma espécie de encenação dos personagens Francisco e Helena. Ele, por um lado, se entrega àquele momento contemplativo, embevecido pelo álcool e pelo fumo se deixa seduzir pela história trágica daqueles amantes, enquanto Helena, por outro, exhibe sensualidade e certa tendência à escrita literária quando, então, se senta diante da escrivaninha e começa a digitar no computador uma narrativa sobre aquele momento e o que se passa em seus pensamentos.

FRANCISCO Sobre o que você escreve?

- Além de textos profissionais, escrevo sobre minha vida, as pessoas que passam por ela. E naturalmente escrevo sobre Augusta. - Ela ri.

- Pretende publicar os textos um dia?

- Imagina! Escrevo para mim mesma. Para dar uma realidade maior a tudo o que existe e se passa em torno de mim.

Francisco dá a volta no corpo dela, no computador, chega até a janela e diz:

- É bonito aqui.

ELA (digitando) O que você está vendo?

ELE O mar, é claro. Com a iluminação da avenida Atlântica, vê-se a espuma das ondas quebrando na areia, tudo envolto no cheiro da maresia. Dá até para ouvir, a essa hora

da noite, quando há um intervalo entre os carros que passam, o barulho dessas ondas. Você também ouve?
 ELA Sim, creio que sim. E o que mais você vê?
 ELE Uma forte luz em pleno oceano, que acende e apaga, intermitentemente.
 ELA (sempre digitando) É a luz de um farol que gira, varrendo o mar, e por isso parece apagar-se.
 ELE Mais atrás do farol, outras luzes, mais fracas e espalhadas, em movimento. Só podem ser de um navio. Pela direção em que se movem, o navio está partindo.
 ELA Deixa que eu continuo. Talvez haja uma orquestra tocando a bordo, em comemoração à despedida. Talvez alguém da tripulação faça soar um apito, uma ou outra vez. Daqui, certamente, não poderemos ouvir, a não ser imaginariamente (SANT'ANNA, 2017, p. 17)

No trecho, pode-se perceber que a narrativa é construída enquanto é vivenciada por seus personagens, tais recursos também caracterizam o texto metaficcional na medida em que torna ficção a própria arte da escrita, autorreferenciando o processo criativo e seu caráter performático. Nesse tipo de texto, autorreflexivo, o leitor interage com a narrativa no seu processo interpretativo, característico das escritas de si como performance estudadas por Klinger.

Se pensarmos as narrativas de Sant'Anna como uma dramatização da subjetividade do narrador que exerce a função de escritor, constatado em *Breve história do espírito*, e a criação arbitrária de narrativa, como visto em *Augusta*, também observado em Fuks, tal combinação alicerça a tentativa de representação de si na ficção contemporânea. Outrossim, seria problematizar tais aspectos de maneira que se averiguasse a relação dos personagens com a escrita de ficção, comentários acerca de sua construção fabulativa e questionamentos sobre as formas de representação de si. Nesse sentido, as narrativas de Sant'Anna despertam no leitor inquietações que vão desde a curiosa relação das artes com a vida até sua arbitrária ficcionalização.

1.3 As vozes narrativas no campo da metaficção

Como temos observado até aqui, o procedimento metaficcional admite uma série de questões que podem ser problematizadas ao levarmos em consideração seus elementos de autorreflexividade. Dessa forma, cabe aos leitores na identificação desse recurso o papel de enxergar sentidos possíveis que possam ser atribuídos à narrativa. Por mais que sua inquietação primária venha ser quanto à veracidade ou à ficcionalidade dos fatos narrados, o entrecruzamento de contextos, autocomentários, confissões, testemunhos, relatos memorialísticos, dentre outros, tornam a leitura ainda mais instigante.

A intertextualidade e o aprofundamento na teoria literária são algumas das formas de se observar a prática metaficcional nas produções contemporâneas, além é claro das diversas narrativas publicadas em que temos como personagem central a figura de um escritor já consagrado da literatura. Isso cria uma relação investigativa sobre a vida e as obras do personagem-autor, uma vez que podemos atribuir à essa relação a contestação de uma verdade absoluta, esta que não está no poder nem do autor, nem do crítico. Para Leyla Perrone-Moisés, “a proliferação desse tipo de obra na modernidade tardia indica o agravamento da crise ontológica. Podemos também atribuir o gosto pelas alusões à hiperinformação disponível em nossa época, que dissemina as referências históricas de modo insistente e anárquico” (2016, p. 95). Momento esse, em que a vida antes privada tem sido espetacularizada e explorada de forma irônica, um dos estilos característicos da pós-modernidade.

O ficcionista contemporâneo, tendo agora como tema sua própria representação enquanto tal, busca na memória gatilhos narrativos que serão enxertados com imaginação, alusões, paródias e pastiches de outros textos. Sob tais aspectos, a narrativa deixa de estar vinculada a mera representatividade ou imitação de uma vida e passa a questionar os não-limites da escrita ficcional. Por um lado, temos ficcionistas que narram suas próprias histórias, inevitavelmente ficcionais, e por outro, há aqueles que narram sobre as dificuldades de fabular, sobre o dificultoso e exímio processo de escrita, como pode ser observado nos romances de Fuks. Vejamos o trecho que segue de *Procura do romance*.

A imaginação, a memória ou qualquer outra dessas entidades abstratas conduziu a um entrecho ignóbil e isso compromete todo o processo. Tome-se como exemplo a inconsistente sugestão pouco anterior, em uma utilização forçada da perspectiva do menino, do celebre clichê de que a realidade seria mais estranha que a ficção: por mais razoável que seja constatá-lo nas ocorrências ditas comuns do chamado mundo real, a tentativa de materializar esse fato em um romance – ficcional por definição – ou é tolice intolerável ou resulta de um oportunismo dos mais cínicos. E isso é inaceitável (2011, p. 86).

Em palestras, o autor Fuks retoma com frequência o tema da dificuldade do escritor em elaborar uma ficção contida apenas, ou em grande parte, no imaginário, na fantasia, na fabulação, estando de certo modo mais apegado à realidade. O que temos percebido nas recentes produções, são narrativas que tomam como principal representação uma voz mais autêntica que se aproxime do biográfico, dessa maneira propondo ao leitor um encontro com personagens semelhantes a ele próprio, cheios de defeitos e que, assim como qualquer pessoa, passam dificuldades no seu cotidiano, relatando situações da infância, dos traumas que viveram no passado e que, de alguma forma, refletem agora na sua produção literária. Nesse sentido, o

gesto de falar sobre si e sobre o outro possibilita ao leitor o exame de alteridade, que direciona a leitura para uma reflexão do ponto de vista não apenas de si, mas também do outro.

No segundo romance de Fuks, *A resistência*, lançado em 2015, o narrador constrói e desconstrói simultaneamente as lembranças familiares, memórias compartilhadas de um passado incompleto por não ter sido vivido por ele, apenas retransmitidas por outros as histórias do passado. Nele, acompanhamos o narrador, Sebastián, nomeado apenas no final da obra, que escreve sua história ao passo que revisita e recria o passado de família. A relação conflituosa, quase estrangeira, com o irmão é o motivo para começar a escrita pela qual o narrador busca refúgio nas palavras. Dessa forma, assim como o substantivo que dá título ao romance, a palavra “resistência” alcança maior escala de significados ao abordar temas como exílio, adoção e silêncio, que permeiam o texto e colocam na voz narrativa outros pontos de vista que não só o do narrador, mas também a de seus familiares.

Sebastián, projetado no presente da narrativa, revive diversas memórias dos dramas familiares. Desse modo, procura alguma interação com o irmão adotivo, que sempre fora distante, e busca na memória momentos da infância com o irmão. Questiona-se a respeito de momentos que não houvesse tanta “resistência” por parte do irmão. Os pais também têm sua própria parcela de “resistência” no romance, devido ao que viveram durante a ditadura militar na Argentina. E para o narrador, a resistência dele está em contar a história por meio do texto literário, mesmo que atravessadas pelo silêncio do trauma da perseguição. Nos fragmentos memorialísticos apresentados por Sebastián, o leitor entrevê circunstâncias ocasionadas pelo passado familiar, percebe na narrativa níveis de silenciamentos reproduzidos por seus irmãos e pais. Silêncio este, podemos dizer, semelhante ao dos exilados e refugiados de sistemas ditatoriais impunes por seus feitos, inesquecíveis por sua tragicidade e eternamente grafados na escrita de seus herdeiros.

Em *A resistência*, o autor constrói um enredo de tensões recorrentes, momentos da história da família do narrador reconstruídos por vagas memórias. De caráter autobiográfico, a narrativa é enxertada por lembranças incompletas e improváveis de um passado familiar contado pela perspectiva de outros sujeitos. Na obra, Sebastián traz à tona o sensível caso da adoção do irmão mais velho, a forma impactante como se deu a repentina viagem para o Brasil e os efeitos que, ao longo dos anos, puderam ser observados pelo narrador-escritor que, na pretensão de escrever um livro a respeito, narra também a situação de exílio vivenciada pelos pais no período da ditadura cívico-militar argentina.

A narrativa evidencia, além de outras questões no campo das escritas de si, a dificuldade de o autor se colocar no lugar do outro, descrever sentimentos incomuns a ele quando afetado

tão somente de maneira indireta e distante pelo passado que o cerca. Em diversos momentos da narrativa, Sebastián se vê diante de incógnitas inquietantes que o levam a questionar a natureza dos fatos que ele próprio relata. Por haver silêncios imperscrutáveis na história da sua família, o narrador recorrentemente desfaz o caráter de ilusão comum à ficção, declarando incerteza nos eventos narrados. Isso desestabiliza a produção de sentidos do texto, possibilitando repensar os conceitos de realidade e ficção indiscerníveis no autoexame de si e do outro.

As memórias narradas por Sebastián sobre seu irmão, por mais imprecisas e envolventes que sejam, expressam com sinceridade os sentimentos que ambos internalizam, que lhe tiram a quietude e convivem fugidamente se mostram arredios ao passado traumático. Ainda no início do livro, ao encerrar o terceiro capítulo, o narrador transparece insegurança na forma como realmente se deu uma de suas lembranças, entretanto, os significados apreendidos delas se sobressaem à importância dada a detalhes mais específicos.

Na minha lembrança os olhos do meu irmão estavam lacrimosos, mas desconfio que essa seja uma nuance inventada, acrescida nas primeiras vezes que rememorei o episódio, turvado já por algum remorso. Ele estava sentado no banco da frente. Se chorava, decerto continha qualquer soluço e escondia as lágrimas com as mãos; ou voltava o rosto para a janela, extraviava a vista em presumíveis pedestres. O caso é que não me olharia, não viraria para trás. Talvez fossem os meus, os olhos lacrimosos (FUKS, 2015, p. 10).

No trecho, podemos observar a sensibilidade com a qual o narrador fala sobre o irmão, sempre recluso a uma verdadeira interpretação dos seus pensamentos e sentimentos, buscando a partir de si uma possível compreensão do universo do outro. Tal reflexão de Sebastián resulta em um dos pontos críticos da narrativa, do qual se depreende a simultânea formação subjetiva do narrador em relação ao irmão e a si mesmo. Nesse sentido, a narrativa enfatiza a complexidade de se enxergar no lugar do outro, de falar de suas contrariedades, incômodos, de penetrar em sua consciência e nos seus silêncios, neste caso, os de alguém do convívio familiar, um irmão adotivo.

Comentários do narrador-autor acerca de sua escrita são constantes em *A resistência*, que, como aspecto autorreflexivo, possibilita ao leitor enxergar a constituição da obra, suas representações e os vários sentidos possíveis. Para Waugh, esse amadurecimento na escrita de romances “só pode garantir sua viabilidade e relevância contínuas para um mundo contemporâneo que também está começando a ganhar consciência de precisamente como seus

valores e práticas são construídos e legitimados”³¹ (1985, p. 19, tradução nossa). Assim sendo, a narrativa de Fuks se mantém atenta aos procedimentos linguísticos de sua construção a partir do ponto de vista não apenas autobiográfico, mas também considera o ponto de vista do outro. Waugh assevera, ainda, que

Qualquer texto que chame a atenção do leitor para seu processo de construção ao frustrar suas expectativas convencionais de significado e fechamento, problematiza mais ou menos explicitamente as maneiras pelas quais os códigos narrativos – sejam ‘literários’ ou ‘sociais’ – artificialmente constroem aparentes ‘realidades’ e mundos imaginários em termos de ideologias particulares³² (1985, p. 22, tradução nossa).

Tal pensamento é chave para entendermos os processos pelos quais são possíveis averiguar na ficção contemporânea uma transformação significativa de sua autenticidade discursiva, caracterizada pela maneira, podemos dizer espontânea, de configurar o recurso metaficcional a seu favor. As discussões acerca da impossibilidade de exprimir uma realidade na escrita, inquietações por uma representação ainda mais próxima de si multiforme e impermanente, podem ser alicerçadas pelo que Waugh considera como “*aleatory writing*”, que experienciam o existir no mundo contemporâneo, entretanto, não podem ter uma finalização ou o encerramento habitual da narrativa, tais como geralmente acontecem na escrita convencional de romances.

A metaficção, no entanto, oferece inovação e familiaridade por meio da reformulação individual e do enfraquecimento de convenções habituais. A escrita aleatória simplesmente responde com uma resposta em espécie à multiplicidade pluralista e hiperativa de estilos que constituem a superficialidade da cultura atual³³ (1985, p. 12, tradução nossa).

Enquanto que, por um lado, na escrita realista convencional os autores usavam as palavras apenas como um meio de alcançar a tal representação do real, do autobiográfico, das ações cotidianas, nunca como um fim autorrepresentativo, a escrita narcisista nos romances de Fuks se abre a questões ainda mais profundas quanto à natureza mutável do ser. Não apenas

³¹ “*can only ensure its continued viability in and relevance to a contemporary world which is similarly beginning to gain awareness of precisely how its values and practices are constructed and legitimized.*” (WAUGH, 1985, p. 19).

³² “*Any text that draws the reader’s attention to its process of construction by frustrating his or her conventional expectations of meaning and closure problematizes more or less explicitly the ways in which narrative codes – whether ‘literary’ or ‘social’ – artificially construct apparently ‘real’ and imaginary worlds in the terms of particular ideologies.*”

³³ “*Metafiction, however, offers both innovation and familiarity through the individual reworking and undermining of familiar conventions. Aleatory writing simply responds with a reply in kind to the pluralistic, hyperactive multiplicity of styles that constitute the surfaces of present-day culture.*”

sob a perspectiva do próprio autor, como acontece corriqueiramente na autoficção, mas busca também se aproximar da visão do seu próximo, e nesse deslocamento da voz narrativa se criam frestas por onde o leitor pode relacionar, por exemplo: suas próprias concepções acerca do heterocosmo narrativo, suas experiências e conhecimento prévio sobre os fatos históricos e vida do autor, interpretações possíveis com a exploração da obra a partir do seu processo de construção, dentre outros.

Em *A resistência*, o narrador-escritor se mostra disposto a observar a experiência do outro, não somente como um espectador insensível, mas, com um caráter altruísta, descreve as experiências e as histórias dos sujeitos com quem compartilha o espaço narrativo. No trecho:

Caminho pelas ruas de Buenos Aires, observo o rosto das pessoas. Escrevi um livro inteiro a partir da experiência de caminhar pelas ruas de Buenos Aires e observar o rosto das pessoas. Queria que me servissem de espelho, que em cada esquina me replicassem, que eu me descobrisse argentino pela simples aptidão de me camuflar, e que assim pudesse enfim passear entre iguais. 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 revele espelho, que à sua frente de fato apareça um igual, e que esse igual se replique em tantos mais (FUKS, 2015, p. 13).

Sebastián cria nas suas reflexões prováveis respostas para os silêncios do irmão. O confronto com o passado, com as raízes familiares e o que a ditadura cívico-militar argentina os fez passar poderiam talvez refletir, como um espelho de si, o que tem de mais profundo no silenciamento do irmão. Os pais deixaram o país em circunstâncias alarmantes, o filho adotivo tinha apenas seis meses de idade e o único destino que lhes pareceu viável para escapar da opressão política na Argentina foi o Brasil. Constantemente, o narrador destaca o “colocar-se no lugar do outro”, a troca voluntária de perspectivas, receios, vontades, histórias que alimentam a narrativa com a impossível representação fiel do ser, entretanto, perscruta sua subjetividade.

Ao trazer de volta a história de sua família, resgata da memória histórias cujos tempo e distância as fragmentou. O que restam agora são fotos, objetos, lembranças, as poucas palavras dos pais parecem sempre esconder algo, transformam em silêncio parte da história que não querem se lembrar. Sebastián, na tentativa enxergar as razões do irmão se autoquestionando, supõe pensamentos, revela ao leitor a natureza individual do ser que, mesmo rodeado pela família, mantém questões particulares e impactantes das quais pouco se compartilha.

É nesse momento que a ilusão de uma representação completa produz disquisições narrativas e descritivas, digressões e desvios cujo motivo é apenas o fato de ter

acontecido com o narrador ou com o sujeito que ele evoca. E, então, a proliferação multiplica os fios de um relato testemunhal sem encontrar a razão argumentativa ou estética que sustente sua trama (SARLO, 2007, p. 54).

Nesse sentido, o narrador-autor reúne lembranças, arquiva histórias, visita lugares em Buenos Aires, ouve relatos de pessoas que viveram os mesmos anos árdios da ditadura pelos quais passou sua família. Em uma das visitas que fez à Argentina, Sebastián se detém frente à sede das Mães da Praça de Maio, lugar em que as avós de netos desaparecidos durante a ditadura manifestam suas dores e apelo aos que souberem de quaisquer informações que levem a seus paradeiros. Nesse momento, o narrador se põe a refletir e imaginar como seria se o irmão estivesse ali, o que evocaria de suas lembranças, de que forma essas histórias do passado, latentes ainda no presente, o impactam.

Caminho pelas ruas de Buenos Aires e vou parar na praça do Congresso, em frente à sede das Mães da Praça de Maio. Hesito um instante na porta, não me decido a entrar. Já estive ali outras vezes por mero turismo ou curiosidade, já percorri cada estante da livraria, já tomei um café em sua galeria, já me deixei impregnar por seus testemunhos, suas histórias, suas palavras de ordem. 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 (FUKS, 2015, p. 14).

Outro aspecto interessante da narrativa é a indissociabilidade do ficcional na composição das memórias de Sebastián, por mais que tenham descrições de situações verídicas da história, grande parte ainda se fundamenta no duvidoso, hipotético, imaginativo. O narrador busca seu irmão nas palavras que escreve, no passado fragmentado que tenta reconstruir, no autoexame que faz sobre a relação familiar desde que chegaram ao Brasil sobrecarregados de aflições e lembranças, que os acompanharia por toda a vida, além de transmitir tais memórias aos seus descendentes. Em uma das reflexões que faz a respeito do processo de escrita da história, Sebastián se vê aturdido pelo fato dela não conseguir representar a dor do irmão, pelo contrário, sente que a cada tentativa sua escrita o afasta mais.

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. Alguma ideia talvez lhe seja justa, alguma descrição porventura o evoque, dissipei em parágrafos sinuosos uns poucos dados ditos verídicos, mais nada. Não se depreenda desta observação desnecessária, ao menos por enquanto, a minha ingenuidade: sei bem que nenhum livro jamais poderá contemplar ser humano nenhum, jamais constituirá em papel e tinta sua existência feita de sangue e de carne. Mas o que digo aqui é algo mais grave, não é um formalismo literário: falei do temor de perder meu irmão e sinto que o perco a cada frase (FUKS, 2015, p. 17).

Em várias passagens como essa, o narrador-autor se vê intrigado pela distância dele com o irmão, a dificuldade de acessar seu campo de pensamentos, sentimentos e subjetividade, em conflito com a impossibilidade de representação integral do ser. Dessa forma, as reflexões e questionamentos que levam Sebastián à busca da alteridade são sustentadas por um campo afetivo e moral de rememoração, reconstituente de um passado traumático que atravessa a história de sua família. Para Sarlo,

A prática dessa narrativa é um direito e, ao exercê-lo, embora subsista a parte incompreendida do passado, e a narração não consiga responder às perguntas que a geraram, a lembrança como processo subjetivo abre uma exploração necessária ao sujeito que lembra (e ao mesmo tempo o separa de quem resiste a lembrar). A qualidade realista sustenta que acumulação de peripécias produz o saber procurado e que esse saber poderia ter um significado geral. Reconstruir o passado de um sujeito ou reconstruir o próprio passado, através de testemunhos de forte inflexão autobiográfica, implica quer o sujeito de narra (*porque* narra) se aproxime de uma verdade que, até o próprio momento da narração, ele não conhecia totalmente ou só conhecia em fragmentos escamoteados (2007, p. 56).

Como é o caso de Sebastián que na busca pela reconstrução do seu passado familiar se apropria de lembranças incompletas, hipóteses, memórias herdadas que usará na escrita de um livro. Ocorrem, assim, a integração e a dissolução do que de fato aconteceu com a imaginação afetiva do narrador-autor. A ficção preenche as lacunas do que não se pode comprovar, do inacessível campo das memórias coletivas que se perderam ao longo dos anos, esquecidas, silenciadas, exiladas ou até executadas. Assim, as narrativas que se autorrefenciam e se constroem envoltas de aspectos autobiográficos, memorialísticos, testemunhais, expandem a dimensão interpretativa da história e possibilitam ao leitor enxergar a narrativa como resultado de um autoexame, constituído a partir de fotografias, documentos, que testemunham em certo grau as vivências do outro, neste caso de seu irmão adotivo.

A foto não diz o que eu quero que diga, a foto não diz nada. A foto é apenas seu 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 para ter certeza da injustiça que lhe faço, da injustiça que faço ao meu irmão neste empenho tão indelicado. Não posso fazer desse menino, do menino e do homem que ele é hoje, um personagem frágil. Não posso lhe atribuir uma dor qualquer, insensata, que o reduza a uma sensibilidade excessiva passível de piedade, que o submeta à comoção fácil. E não posso, sobretudo, fazer do meu irmão um sujeito mudo, desprovido de recursos para se defender, para se confessar — ou para calar quando a situação assim o convoque. Por que não consigo lhe passar a palavra, lhe imputar nesta ficção qualquer mínima frase? Estarei com este livro tratando de lhe roubar a vida, de lhe roubar a imagem, e de lhe roubar também, furtos menores, o silêncio e a voz?

Não consigo decidir se isto é uma história (FUKS, 2015, p. 18).

A narrativa autorreflexiva de Fuks nos mostra, a partir dos argumentos acerca do terrorismo ditatorial na história argentina, que por mais que tenha acontecido no passado, qualquer pessoa ali estaria sujeita a enfrentar situações de perdas familiares, de conflitos políticos, de perseguições e até exílios, como viveu a família do narrador-autor. Assim, o leitor se sente intrigado com a forma intimista que Sebastián retrata seu convívio familiar, o comportamento de seus pais e irmãos quando o tema de suas conversas traz de volta recordações angustiantes e, também, o reconhecimento e o autoquestionamento recorrente do narrador diante de fatos que são inenarráveis.

Por anos a escrita e a publicação de literatura estavam restritas a uma pequena parte da sociedade, quando suas típicas representações ficcionais se centravam na descrição minuciosa da realidade como produto de suas obras. Hoje, temos visto uma grande quantidade de narrativas que se destacam pela voz intimista de seus narradores, tendem a revelar fatos da vida do próprio autor, que por sua vez empresta a voz a outros dentro e fora da narrativa, inclusive ao leitor, o qual tem participação proeminente na sua construção de sentidos. Fuks e alguns outros autores contemporâneos, trazem em suas escritas tais marcas geradoras de inquietude, autoquestionamento, exame de alteridade. À medida que o narrador relata memórias, descreve acontecimentos históricos, o leitor passa não só a se situar enquanto espectador, mas também a refletir sobre elementos da dimensão interpretativa do texto.

Outra forma de metaficção que se tornou frequente em nossa época é a inclusão do próprio autor como personagem de sua obra ficcional. Essa forma não se identifica com a autoficção, porque não se trata de ficcionalizar uma biografia, mas de atribuir à personagem que tem o mesmo nome do autor, e a outras personagens reais, dados existenciais evidentemente falsos (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 102).

Dentre outras características que serão ainda discutidas neste trabalho, a escrita metaficcional também se manifesta subdividida entre os elementos que compõem a narrativa. Características como a não-nomeação do narrador, observado em Zeller, ou semelhanças explícitas entre autor e personagem, como em Fuks, provoca no leitor um efeito de impessoalidade o induzindo a se colocar na posição de narrador, ocupando a voz de um outro. Esse tipo de voz narrativa aberta a outras histórias, que incluem personagens do mundo real, mesmo que falseando seus traços biográficos, que testemunha acontecimentos traumáticos ou resgata um passado violentado, tem sido um porta-voz para muitos dos que foram silenciados, reprimidos, assassinados, refugiados do seio social. Para a crítica literária especialista nas

escritas de si, narrativas de testemunho, historiográficas, interculturais, considerar a ficção contemporânea como espelho da atual realidade social em constante crise e pluralidade, testifica não apenas a individualidade ascendente do ser, mas também a indissociabilidade da voz narrativa que repercute outros sujeitos.

Outra narrativa que merece destaque é *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho, publicada em 2002, por trazer em seu escopo um enredo que se refere a cartas-testamento, as quais alimentam um enredo instigante que a todo o momento se volta para leitor, sobretudo quando se lê repetidas vezes a frase “isto é para quando você vier”, fazendo menção à sua coparticipação nas descobertas que poderiam trazer à tona os motivos que levaram o antropólogo Buell Quain a suicidar. O narrador autodiegético pesquisa uma história de fotos reais que envolve o suicídio do etnólogo estadunidense, que estava estudando uma tribo indígena no interior do Brasil. A pesquisa durou 5 meses até que sem uma concreta explicação Quain se suicida, deixando algumas cartas e uma série de questões que poderiam talvez revelar o que havia acontecido. Com um enredo de caráter investigativo, Bernardo Carvalho constrói uma narrativa instigante, intensa e fragmentada, na qual relata a vivência com diversos sujeitos, culturas, línguas diferentes, rituais pelos quais o próprio etnólogo havia também se sujeitado. Enquanto o narrador, intencionando escrever um romance daquela pesquisa, aprofunda-se nas histórias que ouve, documentos vagos e uma distância temporal que dificulta o acesso às informações, o leitor se sente perdido sem saber por qual momento memorialístico a narrativa percorre, a primeira vez que o narrador escuta falar do etnólogo é em 2001, sessenta e dois anos após sua morte, assim, as idas e vindas no tempo dificultam uma leitura convencional de narrativas.

Na obra, o leitor se depara com situações de cunho introspectivo, em que as poucas informações que consegue durante a pesquisa possibilitam diversos significados e ligações que clareiam o que poderia ter levado Buell Quain a se suicidar, ao mesmo tempo em que se abre a possibilidades, pois se trata de uma narrativa aberta e sem um final específico. Os primeiros indícios dos motivos que levaram Quain a se suicidar provém das cartas de Manoel Perna, único amigo do etnólogo que acompanhou de perto seus últimos dias entre na aldeia Krahô, pertencente à cidade de Carolina no estado do Maranhão.

Nas cartas, relata que, das muitas conversas que teve com Buel Quain, o etnólogo se mostrava triste, aflito, irrequieto com algo que não conseguia expressar com clareza, como no trecho:

Quando ele decidiu que não podia mais ficar na aldeia e comunicou aos índios a sua decisão ("Já pedi às nuvens que me tirem daqui e nada aconteceu", ele teria dito a uma índia, mas não lhe peço que acredite em mais nada — a verdade depende apenas da

confiança de quem ouve), alegou ter recebido más notícias de casa (CARVALHO, 2002, p. 16).

A narração, além de construir a imagem aproximada do comportamento do etnólogo, através de digressões e interferências narrativas faz alusão à desconfiança das informações transmitidas entre os indígenas, a família e seu relacionamento conflituoso. Entre e uma e outra notícia que chegava por carta à Quain, podia-se notar o quanto seu estado psicológico estava sendo afetado por elas. Com os anos, muitos materiais se perderam ou foram rasgados e queimados pelo etnólogo, assim, a possibilidade das histórias e lembranças contadas pelos indígenas não serem mais do que invenção aumentavam. Contudo, para o narrador, Buel Quain estava decidido a acelerar o fim que o aguardava.

A linguagem utilizada por Carvalho torna o texto estimulante com a alternância de vozes que ora perscrutam o sujeito em sua solidão, afastado de amigos e familiares, cujo estado emocional se deteriorava a cada dia que passava na aldeia, e ora atravessam a subjetividade do narrador disposto a desvendar os mistérios que rodeavam o suicídio de Quain. Entre as pessoas que entrevistou atrás de pistas e outros contatos, o narrador dialoga com o velho Diniz, um indígena que era criança quando houve o suicídio na aldeia e guardava na memória diversos comentários acerca dos últimos momentos de vida do etnólogo.

“Eles pousaram no mato. Ele disse que já não aguentava continuar. Os dois rapazes [índios que o acompanhavam na caminhada de Carolina à aldeia Krahô] fizeram para ele uma barraca de palha”, disse o velho Diniz. Foi ai, no final da tarde e noite adentro, que Buel Quain escreveu as últimas cartas, sempre chorando ‘copiosamente’, segundo o relato de Manoel Perna. Entregou um bilhete a João Canuto e mandou que ele o levasse até a fazenda mais próxima. O índio obedeceu. O outro rapaz teria ficado com o etnólogo, dormindo. Também há algumas contradições internas no relato de Diniz, o que é normal para alguém que apenas ouviu a história na infância e a repete mais de sessenta anos depois sem nada ter presenciado (CARVALHO, 2002, pp. 60-61).

Há trechos como esse que evidenciam a suspensão interpretativa, leituras possíveis que aos poucos o leitor apreende do texto baseado em outros textos, que alicerçam a narrativa principal a partir de outras formas de escrita e pontos de vista, que compartilham o mesmo espaço de significados no enredo que se vale de recursos narrativos como esse. Tal configuração da escrita na ficção contemporânea, caracteriza vertentes que fazem parte do campo da escrita metaficcional que, como já mencionado, abarca questões que se voltam para a estrutura da narrativa e o seu processo de construção. Nesse sentido, *Nove noites* pode ser enxergado também como um relato da escrita do romance, o acúmulo de materiais pesquisados que levaram a constituição da narrativa escrita pelo autor, além do recorrente uso digressivo de

vozes narrativas, as quais inquietam, confundem e se abrem à produção de sentidos com em coautoria do leitor.

Em outro momento, enquanto está sendo intimidado por um dos indígenas Krahô, o narrador procura convencê-lo que sua visita não traria qualquer consequência negativa para eles, que era apenas para que no fim se tornasse um livro, uma obra de ficção apenas.

as minhas explicações sobre o romance eram inúteis. Eu tentava dizer que, para os brancos que não acreditam em deuses, a ficção servia de mitologia, era o equivalente dos mitos dos índios, e antes mesmo de terminar a frase, já não sabia se o idiota era ele ou eu. Ele não dizia nada a não ser: ‘O que você quer com o passado?’. Repetia. E, diante da sua insistência bovina, tive de me render à evidência de que eu não sabia responder a sua pergunta. Não conseguia fazê-lo entender o que era ficção (no fundo ele não estava interessado), nem convencê-lo de que o meu interesse pelo passado não teria consequências reais, no final seria tudo inventado (CARVALHO, 2002, p. 70)

Diante desses relatos, a narrativa se põe a explorar o ponto de vista do outro, levando o narrador, assim como o leitor, ao autoexame de alteridade, colocando-se no lugar do outro e intuindo o que está por detrás de seus pensamentos, de olhares curiosos, intimidadores e suspeitos. Nenhuma certeza é possível captar as histórias contadas pelos índios e pelos brancos com quem o narrador teve contato, assim, o que lhe resta é se questionar a todo o momento acerca do que se passava com Quain que o levou a um fim trágico, inexplicável.

Nove Noites se destaca também por falar dos povos indígenas com igualdade e humanidade, não da forma estereotipada com a qual os livros de história do Brasil colocam o indígena. O narrador busca mostrar a natureza humana daquelas pessoas do ponto de vista deles, a partir dos seus costumes e maneiras de receber e tratar as pessoas que vem de fora.

Assim como os índios o adotam quando o recebem na aldeia, eles esperam que você também os adote quando vão à cidade. E uma relação aparentemente recíproca, mas no fundo estranha e muitas vezes desagradável. Não é uma relação de igual para igual, mas de adoção mútua, o que faz toda a diferença: na aldeia, você é a criança deles; na cidade, eles são a sua criança. Nunca vi ninguém tratar as crianças com tanto carinho e liberdade (CARVALHO, 2002, pp. 79-80).

Como podemos notar, a narrativa se mantém em caráter intimista, incide sobre a voz narrativa um elo de transmissão entre os personagens, de maneira que facilita a reflexão acerca da subjetividade dessas vozes. Interessa-nos, aqui, a problematização de tais questões presentes no texto metaficcional, a fim de destacar as estratégias de escrita autorreflexiva que dimensionam concepções teóricas inespecíficas acerca da atual produção de ficção.

De maneira semelhante aos recursos usados por Carvalho em *Nove Noites*, o romance que integra o *corpus* dessa dissertação, *A ocupação* (2019), traz como um de seus focos

narrativos o empréstimo da voz do narrador, novamente Sebastián, aos ocupantes de um prédio em ruínas no centro de São Paulo. A narrativa mescla o relato de uma residência artística vivenciada pelo narrador-autor com entrevistas e diálogos que ocupam a narrativa enfatizando, assim como em *Nove Noites*, o ponto de vista do outro, sua condição ou natureza cultural distinta.

2. PROCEDIMENTOS METAFICCIONAIS EM *A OCUPAÇÃO*

A escrita de Fuks, em seu terceiro romance, possibilita-nos analisar as diferentes estratégias metaficcionalis presentes no seu enredo. Em muitas passagens, o leitor se depara com um texto que a todo o momento explora os limites da ficção, autobiografia, história, ao misturar gêneros, sugerir intertextualidades, autoquestionar-se a respeito do seu processo criativo, criar uma narrativa composta por outras narrativas menores que se espelham na principal, e exige a participação ativa do leitor como coprodutor de sentidos. Daqui a diante nos deteremos na análise desses procedimentos da escrita metaficcional, os quais estão cada vez mais presentes na ficção contemporânea.

2.1 Alteridade como instrumento da metaficção na narrativa

No terceiro romance de Fuks, *A ocupação*, publicado em 2019, Sebastián entrevista os ocupantes do antigo hotel Cambridge, escuta suas histórias, narra experiências vividas no prédio ocupado por pessoas de diferentes culturas e lugares, famílias que, por alguma circunstância da calamidade e ruína social, acabaram se juntando a outras também desabrigadas. O narrador-autor, Sebastián, trava diálogos de caráter intimista com os moradores, percebe que o Cambridge, antigo hotel no centro de São Paulo, comporta inúmeras histórias ocupadas por memórias, traumas, deslocamentos. No livro, deparamos com personagens imigrantes de outros países como é o caso de Najati, refugiado sírio, Ginia, sobrevivente de um terremoto catastrófico no Haiti, Demétrio Paiva, peruano que mal se lembrava de sua origem por já ter vivido em tantos lugares diferentes, dentre outros sujeitos de identidades culturais diversas, ocupantes de um mesmo prédio em ruínas.

A narração de Sebastián em *A ocupação*, agora constituída por outras que se entrelaçam durante o romance, é ocupada por histórias não apenas de sua família, como pudemos perceber nos romances anteriores, mas, também, pela voz de outros sujeitos, relatos de traumas, exílios, ocupada por pessoas que migraram de seu local de origem, se distanciaram de sua cultura e de suas raízes familiares. No romance, Sebastián intriga o leitor a pensar a respeito de questões coletivas, políticas e interculturais que ampliam os limites interpretativos do texto, e ainda enfatiza o exame de alteridade sugerido pelo enredo. Ao narrar as entrevistas, conversas e experiências que teve durante os dias em que conviveu com os ocupantes do antigo hotel no centro de São Paulo, convida-nos a refletir sobre o misto cultural presente no enredo da obra. Ao chegar no que restara do antigo Hotel Cambridge, Sebastián adentra a um espaço

intercultural e compartilha das histórias pessoais de personagens deslocados de seus lugares de origem, culturas e raízes familiares.

O narrador-autor se vale agora das percepções de um eu coletivizado, menos voltado para si e mais aberto para a concepção do outro como um reflexo dele próprio. Ao compartilhar histórias que foram narradas pelos ocupantes do Cambridge, Sebastián se apropria delas, bem como, as retomam em vários trechos com o propósito de escrever um livro a respeito da experiência vivida. Percebe-se em vários capítulos que, ao narrar os acontecimentos, como uma espécie de relato ou diário não ficcional³⁴, Sebastián mostra-se também aberto a compartilhar de sua própria vida com o leitor, dos dramas conjugais, dos anseios pela paternidade e da angústia por ter o pai adoentado, ao mesmo tempo em que vive as inquietações do coletivo na ocupação.

Um dos personagens emblemáticos de *A ocupação*, Najati, ocupante de um dos quartos do Cambridge, contou-lhe um pouco de sua história, da saudade dos filhos e da esposa que deixou em Homs, na Síria. Najati é um dentre muitos outros refugiados no Brasil, desprendido indeterminadamente de seu país de origem. No primeiro encontro, entregou a Sebastián um conjunto de páginas escritas por ele, textos que se pareciam com crônicas, contos, relatos autobiográficos. Percebemos aí não somente um acaso fortuito no encontro de dois sujeitos dedicados à escrita, mas também um mecanismo de escrita presente em narrativas que recorrem a exploração de si mesmas enquanto artefato textual, no sentido de comentar a respeito de outros textos, literários e teóricos, durante o enredo.

É possível notar a preocupação de Fuks em dar voz às questões do outro. No excerto abaixo, o narrador-autor demonstra constrangimento em interromper Najati, pois a história contada expressava mais do que a dor de um homem, mas também as cicatrizes deixadas por suas lutas:

Desse relato guardo comigo sobretudo o gosto amargo do chá que ele me ofereceu. Não parecia razoável pedir uma colher de açúcar em meio àquela narrativa, interromper sua descrição dos golpes insistentes que deixaram marcas em seu corpo, e do pânico dos outros, na noite alta, enquanto atravessavam o imenso mar num bote mínimo. Não sei por que me parece razoável interrompê-lo agora, falar do chá, falar do açúcar, e não me perguntar se os sulcos agudos que enxergava em seu rosto, rugas como rios profundos, não eram marcas das mesmas sevícias, e se o mesmo pânico não se esconderia em seus olhos sob as pálpebras caídas (FUKS, 2019, p. 16).

Em cada registro e conversas com aquelas pessoas, Sebastián se questionava sob o ponto de vista do outro. Recorrentemente, a voz narrativa faz uso da prática de alteridade,

³⁴ Relativo ao “diário autêntico”, não ao “diário literário” ou “falso diário” (*apud.* CAMARGO, 2012).

problematizando questões sociais, culturais, além de possibilitar leituras externas à narrativa, relacionadas, por exemplo, à formação de identidade a partir desses deslocamentos geográficos. Nesse sentido, podemos filtrar no enredo de *A ocupação* relatos que dialogam com aspectos sociais da realidade contemporânea. A narrativa é ocupada por histórias de vidas cujas identidades não se formaram em territórios próprios, mas que são constituídos de diferentes culturas, herdadas de cada um dos lugares pelos quais passaram e experienciaram situações que, de alguma forma, marcaram suas vidas.

Ao entrevistar Ginia, haitiana sobrevivente do terrível terremoto que devastou parte do seu país, agora uma das ocupantes do Cambridge, Sebastián se vê diante de uma pessoa que, além de perder a vida e a casa que tinha, perdeu também uma filha soterrada junto aos escombros e corpos. Após falar sobre o terremoto a Sebastián, Ginia enfatiza que conte no livro que está escrevendo não apenas sobre as desgraças de seu país, mas também narre sobre a história de luta de sua nação, sobre o povo que se deu as mãos contra o colonizador e alcançou a tão esperada independência. A escrita de Sebastián, agora ocupada pela história de dor e amor de outra pessoa, abre-se para uma voz narrativa desprendida da principal, dessa forma, amplia a dimensão de leituras possíveis acerca dos aspectos ontológicos do texto ficcional, e, ainda, problematiza as noções de realidade e ficção nas narrativas contemporâneas.

Os dias vividos por Sebastián na ocupação do antigo hotel Cambridge mostram as diversas situações em que se pôs a refletir sobre si mesmo a partir do outro, do exame de alteridade. Ao emprestar seu posto de narrador àquelas pessoas, pôde, de alguma forma, vivenciar também suas experiências, inserindo junto à sua outras narrativas menores que complementam semanticamente o texto. O romance é composto ainda por outros diálogos, reuniões e encontros com os ocupantes do Cambridge, a partir dos quais o narrador–autor, aos poucos percebe que, para entender aquelas vidas ocupadas por histórias de resistência, precisaria antes de mais nada compreender a noção de coletividade que ali valia, aquela comunhão de forças que lutam um pela causa de todos, como uma família.

Em outro momento, Sebastián conhece Carmen, uma das líderes do movimento social FLM (Frente de Luta por Moradia). Para ele, aquele encontro e conversa com ela poderiam provocar mais do que um diálogo categórico, intuía conquistar um pouco mais do seu passado, de como chegou até ali, sendo representante de tantas vozes, ou algo a mais do que ela vociferava nas assembleias. Contudo, em um dos menores capítulos da obra, Sebastián relata seu breve e impactante momento com Carmem, escuta dela o essencial para continuar seus registros:

Àquela mulher de gestos secos e frases retas, percebi, eu nunca me atreveria a fazer uma pergunta pessoal: para ela, toda exploração da memória devia parecer uma futilidade. Sua história seria um vácuo, uma lacuna que nada poderia sanar, eu já começava a lamentar, mas suas palavras atravessaram o meu lamento e me devolveram à concretude da sala. Sei que você tem conversado com moradores, sei que tem tentado entender quem são, o que fazem, o que os trouxe à ocupação. Faça o que quiser, converse com quem quiser, é a sua liberdade. Mas saiba que é inútil. Se quer entender este lugar, melhor esquecer as trajetórias pessoais, as vidas particulares. Se quer entender este lugar, melhor não perder de vista a coletividade, melhor se juntar a nós na luta. Apareça na festa deste domingo, venha descansado, traga qualquer coisa para comer e algumas peças de roupa (FUKS, 2019, p. 83).

Viver o coletivo revelaria muito mais daquele lugar do que as histórias individuais de cada morador, o Cambridge era constituído não de culturas distintas, mas da mistura de todas elas, formando um espaço de culturas híbridas. Nas assembleias onde eram colocadas em pauta suas reivindicações, nos encontros comunitários e “festas³⁵” organizadas pelos movimentos sociais, eram nesses momentos de interação e transmissão que se podia compreender a transformação na vida dos que moravam em ocupações. Carmem há muito fazia parte daquela imensa família de andarilhos, refugiados, desamparados, em suas veias corria um grito comum e essencial a todos: “quem não luta está morto!” (*Ibid.*, p. 95), frase que em coro revitalizava aquelas paredes abandonadas no centro de São Paulo.

A dialética autorreflexiva do que se tem do lado de dentro do Cambridge e do que está do lado de fora se conflita no desdobrar da narrativa. Sebastián, ao transitar pelas portas do Cambridge, retirando-se vez ou outra entre as quatro paredes do pequeno apartamento solitário no último andar do prédio, isola-se no seu próprio interior, esvazia-se de todo ofuscamento das ruas da cidade e torna-se uma célula viva entre a multidão. Sua identidade, presença e participação o tornavam veículo transmissivo daquelas histórias, ao mesmo tempo em que refletia sobre a sua própria. O leitor, por estar inicialmente externo ao prédio, frente àquela edificação humana, logo é coagido por meio da narrativa a adentrar aqueles corredores, subir aquelas escadas, e participar dos diálogos de Sebastián com os ocupantes-moradores.

Em *A ocupação*, o autor consegue mostrar o resultado da união de forças dos moradores, assim como moléculas de sangue que avançam nas veias do corpo humano, correm e marcham conjuntas, inserindo vitalidade a outro corpo/prédio que seria ocupado. A “festa” para a qual Sebastián seria convidado se fazia com uma multidão, cerca de trezentas pessoas encarregadas de ocupar outro prédio abandonado em ruínas.

³⁵ Na narrativa o termo “festa” se refere ao momento em que os integrantes do FLM se encontram para ocupar outro prédio abandonado.

Pouco tínhamos nos afastado do Cambridge quando a marcha se precipitou para um ponto específico, uma porta que se abriu num muro alto, revelando a fachada mais sombria que já existiu. O movimento brusco alterou o humor do momento, rompeu a consonância tênue do coletivo, rompeu a integridade frágil dos corpos. Rápido, rápido, alguém disse, e pernas se apressaram porta adentro. Rápido, insisti, e olhos já não puderam contemplar aquele edifício lúgubre. Desprovido do coletivo, eu perdi o despudor do plural, só existia em mim mesmo, a ouvir a tensão das vozes, a observar os rostos apreensivos (FUKS, 2019, p. 96).

O narrador se vê em completa reflexão durante aquelas horas. Dentro do prédio, com as portas trancadas e a bandeira do FLM estuada no cume de suas ruínas, Sebastián divaga em pensamentos e relata aos leitores a sensação de angústia e aversão a si mesmo por não poder dividir, compartilhar das mesmas dores, dos mesmos medos daquela gente. Contudo, percebe seus próprios dramas, sua própria existência maculada como um testemunho da alteridade ali operada. Podemos notar que Sebastián, enquanto narra as percepções que têm sobre a coletividade, paralelamente compreende suas próprias lutas, sua vida fora do Cambridge.

Por mais que Sebastián buscasse vivenciar os acontecimentos internos das ocupações, sua esposa e família o acompanhariam onde quer que ele fosse, em outras palavras, era impossível desvincular-se dos pensamentos e das vidas que o aguardavam do lado de fora das paredes do Cambridge, vejamos no excerto:

Você é o escritor, isso eu já sei. Sei também que tem passado dias no quartinho do décimo quinto, isso é mais grave. Mas não se preocupe, eu não me incomodo, não é por isso que o chamei para conversar. O quarto está desocupado, você pode se refugiar nele quantas horas achar necessário. Não sei do que você foge, que medo ou tristeza o faz querer se isolar num espaço tão precário, mas tudo bem, não me diz respeito, e sinceramente não me importa. Todos aqui parecem sempre estar fugindo de alguma coisa, seja bem-vindo para somar a sua fuga à nossa (FUKS, 2019, p. 82-83).

O coletivo lhe mostrava a imensidão do outro como uma constante construção identitária do reflexo de si mesmo. Em *A ocupação*, Sebastián dá voz a outras histórias, relata dramas e inquietações, descreve de maneira expressiva as percepções que têm dos diálogos com os moradores do antigo prédio, dos momentos conjugais diante da gravidez, e das conversas com o pai enfermo. Constrói ainda, a partir desses diálogos, a consciência de estar sendo também ocupado por tantas histórias que não somente as dele.

2.2 A hibridização dos gêneros

No caso dos romances de Fuks, o hibridismo e a inespecificidade ampliam o universo semântico das narrativas, que ora se valem de aspectos autobiográficos, ora de relatos de

experiências vividas sob o olhar do outro, ora são de uma dicção tão introspectivas que chegam a se assemelham à escrita de diários não literários, no sentido de se apropriarem de particularidades e percepções do próprio escritor da narrativa. Há momentos em que o narrador-autor faz referência a situações reais da história e, em tom quase confessional, as descreve em informações breves, fragmentadas, “com o recurso da estratégia narrativa em primeira pessoa, que possibilita ao escritor dessa modalidade de texto escolhas pessoais no seu processo de escrita, criando uma ilusão de espontaneidade e imediatismo” (CAMARGO, 2012, p. 145-146).

Em *A ocupação*, além de dois capítulos serem cartas trocadas entre Fuks e Mia Couto, ainda é possível notar a aproximação com outros gêneros discursivos, como o testemunhal, a teoria e a crítica literária. Como podemos inferir, por exemplo, das conversas entre Sebastián e Ginia, haitiana que relata, em forma de testemunho, um dos piores desastres naturais que ceifou a vida de mais de duzentas mil pessoas, inclusive de sua própria filha; ou quando reflete acerca do seu processo de escrita, dos lugares onde estava enquanto escrevia as primeiras páginas do seu romance, envolvendo o leitor em uma dicção ensaística, na qual descreve as fases de construção e experimentações autorreflexivas; desse modo, abre espaço para a crítica a respeito da ficcionalização de quadros episódicos, os *frames*.

Dessa forma, o leitor toma consciência de que o livro que está lendo não é apenas um constructo de ficção, mas também estético,

Cujos processos de elaboração são evidenciados ao leitor. Inclusive a própria sinceridade do personagem-escritor pode ser compreendida como uma estratégia discursiva e narrativa, que exige do leitor uma nova postura diante da obra de ficção: o reconhecimento de que está diante de uma ficção, que se quer como ficção e não como representação de uma realidade empírica, papável (CAMARGO, 2012, p. 149).

Na narrativa, conferem-se as apropriações de outros gêneros discursivos pelo gênero romance, cujo caráter experimental possibilita sua reconfiguração estética, ligando-se a outros gêneros literários ou não literários. Quando averiguado, esse construto narrativo amplia o potencial semântico do texto, suscita no leitor perspectivas e reflexões acerca do encadeamento de sentidos e contextualização com o todo. Observamos, assim, a hibridação das diferentes formas de escrita e suas particularidades semânticas.

O hibridismo, termo cunhado pelas ciências biológicas, aparece na literatura como uma categoria que a teoria e a crítica literária se apropriaram, para tratar de alguns aspectos e fenômenos da escrita encontrados na ficção contemporânea. Mesmo não sendo um procedimento recente, percebido por teóricos e ávidos leitores de narrativas contemporâneas, como o romance aqui discutido, o hibridismo das formas discursivas desencadeia outras

possibilidades de sentidos à leitura e à percepção reflexiva enquanto um mecanismo da escrita. Ao explicitar despreocupadamente outras formas textuais e comentar a respeito do seu processo de criação, o narrador-escritor em *A ocupação* reconfigura a tradicional estrutura romanesca. Para Wladimir Krysinski (2012),

As fronteiras temporais do hibridismo do discurso literário não são nítidas. Digamos que o hibridismo sempre existiu. Hoje, é preciso reativar e verificar sua função cognitiva. Em outros termos, o conhecimento do literário passa por uma revocação da história de seus efeitos (o que Gadamer chama de “*Wirkungsgeschichte*” ou “trabalho da história”). Os efeitos do híbrido são numerosos e funcionais, mas digamos que, de certo modo, o hibridismo moldou a literatura moderna (p. 6).

Como resultado desse hibridismo, hoje tão acentuado na escrita de ficção contemporânea, vemos narrativas que se constituem de outros elementos que não somente o texto. A ilustração da capa em *A ocupação*, uma janela entreaberta que separa, ao mesmo tempo que integra, o mundo de fora do mundo de dentro do prédio, externo do interno; ou em *A resistência*, cuja capa mostra diversas fotografias que se sobrepõem compondo uma nova imagem: o retrato de momentos memorialísticos resgatados. Esse conceito de fotografias pode ser lido, na proposta de Waugh, como um *frame*, recorte de um dado momento que, embora seja material visível, retrata um momento anterior, passado. Isso contribui para a formação de um conjunto de possibilidades semânticas para seus leitores. Os efeitos produzidos pela hibridação desses elementos à narrativa evocam os principais traços das ficções escritas atualmente.

Krysinski compreende que ainda resta analisar de forma mais precisa, aprofundada, as diferentes formas de hibridismos que podemos encontrar na literatura. Levar em consideração tanto a escrita com sua infinidade de recursos quanto os efeitos estéticos produzidos por ela no leitor, o qual desempenha um papel fundamental na manutenção e produção de sentidos da narrativa, permite-nos analisar essas misturas híbridas de elementos discursivos com maior propriedade. De acordo com o autor,

É preciso estabelecer ainda uma relação significante entre o hibridismo, de um lado – entre suas diferentes formas: polifonia de registros, mistura imprópria de signos, mistura de gêneros, ensaio, narrativa, parabolização, poesia, iconização, polilinguismo, - e, de outro lado, as visadas cognitivas da leitura (2012, p. 9).

Em *A ocupação*, notam-se diversos acontecimentos que demonstram, principalmente, o hibridismo entre os gêneros, quando o autor mistura, por exemplo, discursos pertencentes ao relato histórico, que fazem alusão a fatos reais da história, com a narração de memórias pessoais

dos ocupantes do Cambridge. Na ocasião que segue, Sebastián dialoga com Ginia, haitiana sobrevivente de um dos terremotos devastadores ocorrido em seu país de origem antes de vir para o Brasil.

Você quer que eu conte do terremoto, não é? Todo mundo sempre quer que eu conte do terremoto [...]. Tudo bem, se é sobre o terremoto que você quer saber, eu posso contar, eu concedo algumas frases. Me pegou quando eu começava a subir os degraus da minha casa, não lembro ao certo o que eu ia buscar. De repente, um estrondo fortíssimo, e meus ouvidos se bloquearam, meus olhos se bloquearam, já quase não sobraram sentidos. O prédio todo tremia e, para mim, se reduzia ao corrimão da escada, único ponto em que podia me agarrar. Era uma força poderosa que vinha de baixo, uma bomba que implodia a terra de dentro, que lançaria a cidade inteira pelos ares. Senti que eu mesma era lançada, e caía, mas caía de pés firmes no mesmo lugar, no segundo degrau da escada da minha casa. Aqui a memória é falha. Não sei por quanto tempo fiquei ali parada, muito além do minuto que o tremor durou. Quando dei por mim, já chegavam para me tirar, e só então abri os olhos (FUKS, 2019, p. 72).

Ginia perdeu a filha, a casa e toda uma vida em minutos. E mesmo com suas memórias ocupadas pelo desastre, e de tantas dores sofridas ao longo dos anos longe do Haiti, mantém-se resistente e luta por seu direito à moradia que lhe foi tomado catastroficamente. Em seu relato a Sebastián, questiona-o a respeito do que pretende escrever:

Você vai mesmo pôr isso no seu livro? Se for, não pare por aí, fale algo mais sobre o Haiti, não caia na versão do país triste, misticamente maldito. Você conhece a história do Haiti, sabe como se formou o país? Antes que existíssemos, nossa tragédia já foi muito maior, o maior desastre que já se viu, não uma catástrofe natural, mas uma catástrofe humana, o colonialismo. [...] Sobre o que é seu livro? Ponha algo assim, em palavras mais bonitas e mais certeiras que as minhas, podem ser as suas, não tem problema. Mas ponha algo mais que a dor, algo mais que a desgraça, se quiser escrever qualquer coisa que valha a pena (p. 72-73).

Hibridismos na forma discursiva como esse são frequentes na narrativa. Essa marca contribui com outros recursos presentes no romance, amplia o horizonte interpretativo e enriquece o conjunto de diferentes dicções metaficcionalis em operação. É possível que esse tipo de hibridação não fique tão explícito para leitores menos atentos, no entanto, outras formas de hibridismo de gêneros são mais aparentes no enredo. Os capítulos trinta e cinco e trinta e nove são cartas trocadas entre Julián Fuks e Mía Couto, inseridas ao corpo do livro. Nas palavras de Florencia Garamuño (2014), ao analisar uma fala de Luiz Ruffato sobre instalações artísticas e literatura, esses textos são como uma “instalação”, ou seja, outros tipos discursivos incorporados ao romance. Para a estudiosa,

a fertilização cruzada entre instalação e literatura se materializa na estruturação de um texto composto de fragmentos diversos que se incorporam ao espaço do livro enquanto materialidades heterogêneas. Como se o texto fosse ele também uma

instalação, e a sua trama desconjuntada incorporasse objetos diversos no espaço da escrita, ela mesma convertida num cenário em que é possível conviverem os latidos de um cão abandonado, as vicissitudes de uma mãe solteira, as penúrias de um favelado, a pressa alienada de um profissional ou cardápios de um restaurante efetivamente recolhidos na cidade e copiados no texto (GARRAMUÑO, 2014, p. 20).

Na carta enviada à Mia Couto, o narrador-autor utiliza-se de uma linguagem com características própria da escrita de cartas, aproxima-se de um diálogo confessional e íntimo entre remetente e destinatário, valendo-se do resgate de memória partilhadas, que fazem menção a acontecimentos comuns entre os envolvidos. Nesse momento, há também a mistura dos planos real e ficcional na narrativa, quando não se sabe ao certo quem está no papel de remetente da carta, se Sebastián ou se Julián. Segue um fragmento da carta incorporada ao livro.

Mia, caro amigo,

Você conhece a solidão do autor diante do próprio livro. Há quem sinta que os personagens o acompanham, que as palavras a custo escolhidas cobrem o seu silêncio, que os leitores futuros existem. Eu não sinto mais que este desterro do outro lado da página, este exílio voluntário, este deserto íntimo. Cada frase é uma tentativa de atravessar a fronteira, uma tentativa desastrada, frustrada como outras vezes. Por isso lhe escrevo como se escrevesse o meu livro, para partilharmos algo da solidão, se não podemos partilhar da mútua companhia (FUKS, 2019, p. 106).

Na carta, a personagem Mia Couto revela seus anseios, suas percepções quanto ao que está realizando junto aos moradores da ocupação do Cambridge, seu relacionamento com o pai e também com sua esposa, e ainda faz comentários sobre a escrita do livro. Essa carta revela uma aproximação que transgride a ficção de Fuks e Mia Couto. Assim, o emprego desse tipo de discurso é relevante para nossos estudos, ao demonstrar a indissociabilidade entre os planos real e ficcional na escrita autorreflexiva de *A ocupação*. Ainda na carta, o narrador-autor escreve:

Já faz um tempo desde a última vez que estivemos juntos, na realidade tangível, na concretude efetiva do mundo, com uma mesa entre nós, farta de comida, de papéis, de bebida. [...] você foi generoso como sempre, não quis acusar a minha presunção, você se lembra? Disse que eu devia tentar, devia procurar nos olhos dos outros algo além do meu reflexo, devia mergulhar nos olhos dos outros a ponto de me perder.

Eis o que tenho, isto que agora lhe envio, esta centena de páginas em magros capítulos. Acho que não consegui me perder, que em cada palavra que atribuí aos outros encontrei uma palavra minha, em cada casa alheia vasculhei a minha, em cada rosto reconheci o meu rosto, por vício, por teimosia. Se queria me aproximar dos outros, se queria entende-los, posso ter falhado miseravelmente. Até aqueles que me são próximos, até meu pai, até minha mulher, se fizeram desconhecidos: quase não entendo o que me dizem nestas páginas, não sei o que lhes dizer, não sou capaz sequer de nomeá-los, ou de abraçá-los. Mais insondáveis ainda são os ocupantes deste livro, embora não lhes faltem nomes: Najati, Rosa, Demetrio, Ginia. Eles me contam suas histórias, dizem coisas tão fortes que às vezes turvam os meus sentidos e eu já não sei

quanto assimilo, e sobretudo não sei o que lhes devolver, não sei como retribuir (p. 106-107).

Interessante, também, é notar que a personagem Mia Couto, ficcionalizada no enredo de *A ocupação*, em resposta à carta recebida, nomeia seu destinatário como “Julián” e não como “Sebastián”. O leitor, já envolvido pelo heterocosmo da narrativa, segue a diegese conduzida por um narrador-autor duplicado. Vejamos:

Caro Julián,

[...] Entendo então o teu sentimento de desabrigo. Partilho dessa dor como se fosse um luto, a memória de um tão recente país que tinha o canto e o riso por bandeira. Falas da solidão do autor ante o seu livro. Pois eu quero falar dessa outra solidão que antecede o próprio autor, essa solidão que coletivamente nos ocupou. Essa condição solitária me atemoriza pois nos isola não apenas uns dos outros mas nos separa de uma utopia que nos confere morada no futuro.

É uma grande tristeza o que sucede no Brasil de hoje. Sei como é difícil sugerir alguma esperança, nem esse é o propósito destas linhas. Porque é sem nome nem tamanho a tristeza de ver o nosso futuro coletivo caducar à nossa frente. Por vezes, confesso, afundo-me nesse abatimento que se converteu num profundo cansaço. Mas depois, basta uma manhã luminosa, o riso solto de quem amo, um pretexto tolo e gratuito para me libertar desse abatimento. É sobre essa capacidade de renascer que te quero falar (p. 119-120).

A troca dos nomes entre o personagem Sebastián e o autor Julián acontece também em outra emblemática passagem, quando o narrador-autor, no leito hospitalar em que o pai estava internado, dá a notícia de que ele e a esposa terão um filho: “Pai, eu vou ter um filho. Que notícia linda, Julián. Obrigado por me dizer. Obrigado a você, pai. Mas aqui você me chama de Sebastián” (FUKS, 2019, p. 78). Essa mistura entre realidade e ficção funciona como outra das características do hibridismo discursivo literário, que atíça a reflexão do leitor, ampliando suas percepções quanto ao constructo estético da obra e possibilitando leituras múltiplas de sentidos vários.

Sabe-se, por outro lado, que Fuks é doutor em teoria literária, desse modo, em suas narrativas, Sebastián deixa salientar seu conhecimento a respeito da construção de obras de ficção, menos ainda quando trata da composição de seu próprio romance. Dentre tantos apontamentos aqui discutidos, *A ocupação* é um tipo de

ficção que contém, em seu bojo, questionamentos ou comentários sobre seu estatuto linguístico, narrativo e sobre seu processo de produção e de recepção. Por um lado, tais ocorrências colocam em evidência o caráter de artefato da obra literária, fazendo com que a ilusão de realidade da obra ficcional seja rompida; por outro, as narrativas assim construídas são invadidas pela crítica e/ou pela teoria literária, tornando-se, assim, uma forma híbrida, em que a ficção, a crítica e a teoria partilham o mesmo espaço literário (FARIA, 2012, p. 1-2).

Detalhes como esses são frequentes na obra de Fuks. Autoquestionamentos a respeito do seu propósito com a escrita, de sua organização textual, dos processos de criação da obra que o leitor tem em mãos, atributos esses que revelam ao leitor a natureza ficcional da narrativa. De fato, muitas obras contemporâneas publicadas se utilizam de procedimentos metaficcionais em sua composição, contudo, em *A ocupação* há particularidades autorreflexivas que se mesclam e incitam o leitor a participar da produção de sentidos do que lê, percebendo nesses detalhes ricas contribuições para um entendimento amplo da narrativa. No excerto abaixo, podemos observar a maneira sutil com a qual Sebastián reporta o processo de escrita do seu livro:

aqui escrevi a primeira frase, me perguntei se todo homem era a ruína de um homem, relatei um episódio cujo sentido ainda hoje me escapa, sobre um bêbado de cujo rosto não me lembro mais. Aqui descrevi a chegada agônica do meu pai ao hospital, e me pergunto por que terei feito essa escolha. Se queria falar algo sobre o meu pai, se queria indagar sua identidade e ainda uma vez sondar sua história, por que a opção de debilitar seu corpo e estendê-lo em estado crítico numa maca? [...] Não me encontro no passado do meu pai, em suas palavras e suas ações que pertencem a outro tempo, mas me encontro em quase tudo o que ele almeja. Terei querido tomar os seus sonhos, me pergunto de volta à sua mesa. Foi para isso que me pus a escrever sobre ele, para tomar o seu lugar na militância, na escrita, na escuta? (FUKS, 2019, p. 114-115).

O narrador-escritor analisa a si mesmo e a narrativa que está construindo. Para isso, desloca-se da ideia de ilusão ficcional, demonstra e comenta a respeito do seu processo criativo, retoma conceitos da teoria literária pertinentes à construção do episódio narrado, e ainda faz alusão a um possível desfecho para a história de Najati. Sobre o envelope com pequenas histórias escritas pelo refugiado sírio e os diálogos que tiveram, Sebastián relata que

só quando voltávamos a subir as escadas do Cambridge, ao seu ritmo lendo e pesado, resolvi comentar a potência de suas palavras, ditas ou escritas, resolvi sugerir que buscássemos um lugar para publicá-las. Ele nem deteve o passo para descartar a proposta: nem perca seu tempo, a literatura não me interessa em nada. Só o que me interessa é a abertura para o diálogo (FUKS, 2019, p. 81).

Nota-se também que na escrita metaficcional, recorrentemente assuntos do âmbito literário, como a publicação de livros, menção à gêneros literários, contrapontos biográficos e históricos misturados à ficção são suas marcas de maior evidência. Entretanto, ressalta-se novamente que não é apenas porque falam sobre sua natureza literária que os tornam textos metaficcionais, para isso é necessário a participação ativa do leitor como um coprodutor de sentidos da narrativa.

Ainda a respeito de seus momentos com Najati, Sebastián se vê em um momento de ruptura, quando o diálogo não mais possível com o sírio requer, para o livro que está escrevendo, um fechamento digno de sua participação.

fechada atrás de mim a porta, me sentei no corredor sem janelas, na penumbra que não revelava mais que sombras inexatas. Tentava entender o sentimento que me tomava, mas era a ausência de sentimento o que parecia se sobressair: não estava surpreso, não estava frustrado, não me assustava a partida incompreendida de Najati, em nenhum aspecto chegava a me intrigar. No silêncio daquele lugar, a voz que agora se calava dizia algo cristalino. Seu retorno à Síria, seu retorno a Homs, agora que as bombas inaudíveis pareciam cessar, agora que em seu país não devia restar nenhuma esquina por destruir, era lógico e necessário. Desafiar seu desterro oficial, povoar de rostos conhecidos o deserto de sua intimidade. Erguer das ruínas uma nova casa, um edifício sólido sobre o chão impossível, esse era o único desfecho possível para a sua história.

Nas sombras daquele corredor, sem que ninguém me visse, deixei que me invadissem imagens improváveis. Najati a percorrer as ruas de Homs sem mais se deter em qualquer semáforo, a passar diante da mesquita que abrigara suas preces infantis, a atravessar o jardim ainda sentindo o velho aroma dos eucaliptos. Najati a avistar à distância, sob uma laranjeira florida, a mulher que o aguarda num aceno perpétuo, com o braço ainda estendido (FUKS, 2019, p. 117-118).

Entremeada por dicções distintas que ocupam o mesmo espaço literário, a escrita autorreflexiva do romance se constitui por diversas formas de hibridação, como pudemos constatar nas discussões até aqui. Isso contribui para que os sentidos da leitura se ampliem, para que leitor se veja diante de um texto aberto, esteticamente provocativo, por suas múltiplas formas de narrar o processo de construção da ficção.

Os comentários feitos por Sebastián acerca da elaboração de sua escrita, o frequente autoquestionamento sobre os propósitos que poderiam tê-lo levado àquela busca incessante de si, a partir das histórias de outros sujeitos, cada um desses fatores, dentre outros, favorecem a instalação de outras formas discursivas dentro da narrativa, modificando a estrutura tradicional do romance realista do século XX.

O hibridismo de gêneros em *A ocupação* é uma das estratégias da escrita metaficcional mais presente na narrativa. Evidencia-se, no decorrer do enredo, a presença desse recurso discursivo junto a outros que, por sua vez, desempenham papéis fundamentais em sua extensão semântica. A seguir, nos deteremos sobre o campo da intertextualidade enquanto mecanismo metaficcional, no intuito de averiguar sua ocorrência em algumas passagens da narrativa aqui analisada.

2.3 A intertextualidade

Na narrativa metaficcional *A ocupação*, o leitor adentra nos meandros da escrita e se depara com a organização da ficção um pouco mais do que um costumeiro enredo lhe apresenta, a leitura lhe revela de maneira minuciosa seu entrelaçamento com outros textos. Neste tópico nos referimos a texto no sentido amplo do termo, repensando-o enquanto tessitura de diversas outras modalidades e conjuntos de informações que compõem um *corpus* artístico, neste estudo, a ficção contemporânea.

Ao tratarmos da intertextualidade, termo esse utilizado pela primeira vez por Julia Kristeva em 1966, fazemos alusão à sobreposição de um texto em outro, quer seja de teor parodístico, de pastiche (à maneira de), imitativo, irônico. Entretanto, não podemos negar a multiplicidade de fenômenos linguísticos ocorridos nas narrativas contemporâneas que se valem desse recurso da escrita. Ao concentrarmos nossa atenção nas narrativas metafissionais, veremos quão relevante e artificioso é para o escritor refletir acerca de outros textos no enredo que constrói, critica e demonstra sua elaboração.

Tiphaine Samoyault (2008) discute de modo panorâmico e preciso as bases da intertextualidade nas narrativas contemporâneas. Esclarece questões a respeito da presença desse artifício sob uma noção ampliada, que não só a de alusão ou de cópia de outros textos, mas que percebe a intertextualidade também nas narrativas de teor memorialístico. Para a autora,

É então que se torna possível definir a literatura, considerando-se essa dimensão da memória, na qual a intertextualidade não é mais apenas a retomada da citação ou da re-escritura, mas descrição dos movimentos e passagens da escritura na sua relação consigo mesma e com o outro (p. 11).

A nosso ver, o texto literário composto por memórias individuais, coletivas e históricas reverbera a partir de outros textos que se entremeiam junto a ele. Tanto no momento da escrita quanto no momento da leitura esses entrelaçamentos possibilitam maior capacidade interpretativa, além de causarem um efeito sofisticado no leitor a depender do seu conhecimento literário. Nesse sentido, o leitor é advertido e estimulado a ampliar seu repertório a partir dos *frames* intertextuais presentes nas narrativas. Acerca da ideia de intertextualidade, Samoyault assevera que

a noção situa-se no cruzamento de práticas muito antigas (citação, pastiche, retomada de modelos...) e de teorias modernas do texto: o caráter recente do vocábulo, o fato de

que seja uma questão importante das posições teóricas atuais, não deve mascarar a ideia que permite compreender e analisar uma característica maior da literatura, o perpétuo diálogo que ela tece consigo mesma; não um simples fenômeno entre outros, mas seu movimento principal (2008, p. 13-14).

A análise desse elemento, indispensável na construção/confabulação do texto, ganhou reconhecimento da crítica literária especializada, bem como trouxe outros parâmetros de leitura e interpretação para as narrativas contemporâneas. Samoyault discute em seus estudos as principais contribuições de autores renomados da crítica literária, tais como Kristeva, Bakhtin, Barthes, Genette, Jenny dentre outros, a respeito da intertextualidade. Desse modo, é possível fundamentar pesquisas relevantes sobre o assunto no sentido de ampliar o conhecimento sobre os sentidos do texto ficcional, passando a enxergá-lo reconfigurado por outros textos, quer sejam eles fictícios ou não fictícios. Por essa razão,

é solicitado pelo intertexto em quatro planos: sua memória, sua cultura, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico são frequentemente convocados juntos para que ele possa satisfazer à leitura dispersa, recomendada pelos escritos que superpõem vários estratos de textos e, portanto, vários níveis de leitura (mas também do mesmo modo, às vezes, se seguirmos Riffaterre e sua teoria da intertextualidade como efeito de leitura, por textos que não reclamam especificamente a recepção intertextual) (SAMOYAULT, 2008, p. 91).

Há trechos em *A ocupação* que ilustram bem esses quatro planos discutidos pela autora. Quando, por exemplo, a narrativa faz alusão a outra narrativa do mesmo seguimento ficcional, ou aos gêneros literários, ou ao processo criativo da escrita de um romance, nessas e em outras circunstâncias, a intertextualidade está sendo operacionalizada. Momentos assim, requerem do leitor um conhecimento razoável acerca de assuntos literários, experiências com as obras citadas, aludidas pelo narrador. Nesse sentido, “o uso ostensivo de alusões literárias e míticas reforça a noção de ficcionalidade e a consciência do leitor sobre a construção de mundos alternativos”. Tais lembretes intertextuais explícitos são comuns em romances metaficcionalis³⁶ (WAUGH, 1984, p. 113, tradução nossa).

Na citação abaixo, Sebastian comenta acerca dos escritos de Najati.

Do envelope pardo que me deu Najati, fui retirando uma a uma as folhas brancas, guardadas com evidente cuidado. O conjunto não passava de trinta páginas. Eram contos, ou crônicas, ou relatos autobiográficos, talvez uma única narrativa fragmentária e pouco coesa, constituindo um todo imperfeito, inacabado. O texto estava alinhado à direita, como no árabe original, e traduzido para um inglês precário, em que artigo e substantivo podiam se fundir num único vocábulo, e tantas vezes o

³⁶ “*Ostentatious use of literary and mythic allusion reinforces the notion of fictionality, and the reader’s awareness of the construction of alternative worlds. Such explicit intertextual reminders are common in metafictional novels*”.

autor deduzia a grafia das palavras pela sonoridade. Era uma escrita com sotaque, o mesmo que eu ouvira em sua voz grave, naquela voz potente ainda que rouca, como se de sua rouquidão nascesse um idioma novo. Ao ler o texto, sentia algo semelhante ao que senti enquanto conversávamos, que seu sotaque tão saturado de passado denunciava a precisão indecorosa que eu buscava no meu, minha apática rendição à pronúncia estrangeira de língua entre os dentes e de vogais desconfortáveis (FUKS, 2019, p. 34).

Podemos notar que a noção literária de confabulação, de trama de textos é parte integrante do romance, isso interfere nos significados que o leitor pode inferir do texto, repensando-o a partir de outras interpretações e sendo induzido a participar de sua construção de sentidos. Nota-se também a preocupação do narrador-escritor em descrever, de maneira clara e sem ressalvas de atributos, o conteúdo do envelope que recebeu. Além disso, Sebastián enfatiza que o sotaque de Najati é saturado de passado, ou seja, repleto de memórias, assim como ele próprio gostaria que os seus textos também fossem.

A memória da literatura depende estreitamente da memória do leitor e da memória desses leitores que são também os escritores, com suas lacunas, sua ordem, sua escolha. Esta orienta o movimento incessante dos textos e dela depende sua sobrevivência no tempo. A intertextualidade aparece a partir daí como o jogo complexo e recíproco de duas atividades complementares que constituem o espaço literário, a escritura e a leitura, pelas quais uma não deixa de se lembrar da outra (SAMOYAULT, 2008, p. 96).

Os tipos de intertextualidades perceptíveis em *A ocupação* são diversos, estão desde uma simples referência ao gênero literário até a inserção de textos de outra tipologia, como as cartas trocadas entre Julián Fuks e Mia Couto, textos à priori não-fictícios tornados parte contextual do enredo. Além desse explícito exemplo de intertextualidade, o narrador-autor inicia o capítulo seguinte de forma parodística, Sebastián transcreve de forma alterada o primeiro parágrafo da carta recebida de seu amigo Mia Couto, e demonstra assim as relações de um texto dentro de outro texto, em coparticipação: “Ontem lembrei-me do céu ardendo na minha infância e as cinzas tombando já frias sobre os meus braços, que ensaiavam uma espécie de dança no meio do fumo” (FUKS, 2019, p. 119), mais a frente, na página 132, vemos: “Hoje me lembro de outro céu ardendo, não na minha infância de horizontes serenos, mas num tempo bem mais recente assombrado por labaredas”.

Para Linda Hutcheon, em seu livro *Poética do pós-modernismo* (1991),

poderia parecer que, embora já não possamos ser capazes de conversar à vontade sobre autores (e fontes e influências [detalhe esse não notados em recorrentes entrevistas e palestras que o autor Fuks concede, isto é, não se sente intrigado em falar a respeito]), ainda precisamos de uma linguagem crítica na qual discutir essas alusões irônicas, essas citações recontextualizadas, essas paródias de dois gumes, tanto em relação aos

gêneros quanto a obras específicas, que proliferam nos textos modernistas e pós-modernistas. Naturalmente, foi aí que o conceito de intertextualidade provou ser tão útil. [...] Na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância (p. 165-166, intercalação de comentário por nossa autoria).

Dessa forma, percebe-se na narrativa certa tendência à explicitação de estratégias da escrita, do hibridismo entre os textos, do traço metaficcional em refletir sobre si mesmo, muitas vezes de modo espelhado como em *Mise en abyme*, dispositivo reflexivo sobre o qual nos deteremos no tópico seguinte, e tantos outros procedimentos passíveis de discussões relevantes para a crítica literária contemporânea. A ficção proposta por Fuks é permeada por esses aspectos que se autorrefenciam e que se conectam, por meio da intertextualidade, a outros contextos, históricos, políticos, sociais. Na ocasião abaixo, percebe-se tal liberdade do autor em falar a respeito do livro que está a escrever, que é o resultado de sua residência artística na ocupação do antigo hotel Cambridge, o livro que o leitor tem nas mãos:

Eu lhe contei do livro que começava a escrever, da minha vontade de me expandir, de ir além dos meus dramas mezinhos. De ir além também dos seres queridos que me cercam, de me debruçar sobre os outros e contemplar seus abismos – foi você quem escreveu algo assim? Os olhos dos outros, era esse o meu primeiro título, presunçoso, agora entendo, por supor que eu chegaria a vê-los, chegaria a contemplar os outros, a encará-los de frente (FUKS, 2019, p. 106-107).

O narrador-autor, em correspondência com Mia Couto, evoca ainda uma suposta citação do ficcionista moçambicano, contextualizada ao processo de criação do livro, *A ocupação*, que em um primeiro momento se chamou “Os olhos dos outros”. Revelações desse tipo dispõem ao leitor subterfúgios que podem ser utilizados durante a leitura, ampliando assim suas possibilidades interpretativas e delegando a ele a missão de encontrar sentidos que estarão além do texto literário.

Outra ilustração da qual podemos nos valer é quando a narrativa se volta para os diálogos que Sebastián tem com o pai. Sabe-se desde os romances anteriores, *Procura do romance* e *A resistência*, que a família de Fuks passou por opressões ditatoriais ao longo da história. Seus pais tiveram de sair às pressas da Argentina com uma criança recém adotada nos braços e, sem destino certo, estabeleceram moradia no Brasil. O segundo livro, *A resistência*, lançado em 2015, detém-se com maior evidência a respeito desse contexto. Já em *A ocupação*, o pai do narrador-escritor é quem ocupa com recordações algumas páginas do livro que o filho pretende publicar. Nele, Sebastián narra uma das conversas que teve com o pai no leito do hospital, mostrando-se apreensivo ao saber sobre os detalhes da morte de seus bisavós paternos.

O narrador-escritor empresta sua voz narrativa à história do pai e de seus antepassados, nesse momento, a intertextualidade atua em correlação com o discurso histórico, ao comentar a respeito do holocausto, da impunidade que sofreram os judeus detidos nos campos de concentração nazista, tema esse de conhecimento comum e de fácil rememoração do leitor. Segue o trecho ilustrativo:

Não sei o que você tanto olha, ele disse, mas tenho algo para contar, algo que talvez possa amenizar toda essa curiosidade. A voz agora era a mais grave que ele conseguia entoar desde a chegada, e eu descolei as costas da poltrona por mero reflexo de apreensão, sem fazer ideia do que me esperava. Meus avós paternos, seus bisavós, ele disse, morreram em Auschwitz. Os nomes deles constam numa lista de 610 judeus perseguidos por nazistas nos arredores de Bistrita, na Romênia, todos eles mortos em Auschwitz em 1944. Não dá para ter certeza de como morreram, você sabe. Pode ter sido por fome ou privação de cuidados médicos, pode ter sido pela exaustão do trabalho forçado, mas é improvável. Os dois passavam dos sessenta, é quase certo que tenham sido ordenados na chegada e conduzidos direto às câmaras de gás (FUKS, 2019, p. 56).

Esse tipo de contextualização com a história é comum em narrativas metaficcionais que se valem de outros discursos como relatos e testemunhos de eventos históricos. Acerca desses recursos memorialísticos, há também pesquisas que se voltam para a análise da construção narrativa que, envoltas pelos efeitos tardios da memória e da pós-memória³⁷, ampliam as interpretações que seus leitores podem chegar a realizar. Os sentidos e caminhos traçados por esses relatos, principalmente com fatos históricos, memórias coletivas, se caracterizam por conectar o leitor ao tempo passado, instiga-o sobre os acontecimentos e seus efeitos no tempo presente, além de possibilitar a criação de analogias e discussões críticas significativas. Esse tipo de narrativa metaficcional, de intertextos históricos, facilita as formas de pensar o lugar do “eu”, do “outro” e o da coletividade.

A narrativa, por esse viés, prossegue:

Sempre imaginei que você fosse querer ser cremado, eu disse, alterando o rumo da conversa. Meu pai sempre teve uma retórica digressiva, fundada em sentenças tortuosas que logo exigiam explicações prolíficas, buscando em cada ideia a complexidade, a maior nuance de sentidos – a síntese nunca foi sua virtude. Assim, foi com surpresa que recebi aquela sua frase taxativa, na voz que voltou a se fazer aguda, a gélida sentença que ecoou no quarto do hospital e nos condenou de novo ao silêncio: Nunca optaria por ser cremado, não completaria o trabalho dos nazistas (FUKS, 2019, p. 47-48).

³⁷ Termo discutido por Marianne Hirsch, em *The generation of postmemory. In. Poetics Today, Durham: Duke University Press, 29:1*, (2008), e também por Beatriz Sarlo, no livro *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007).

Como pode ser observado, a narrativa intertextualizada em *A ocupação* cumpre o papel de resistir ao esquecimento de fatos importantes da história, a partir da reflexão de seus personagens. A integração de memórias coletivas na obra, lembradas por seu impacto na vida de milhões de pessoas, são características que revelam o pensamento humano no contemporâneo. Ao se comunicar com as experiências e conhecimento de mundo dos leitores, a narrativa explora elementos que estão fora do livro físico, que se encontram e se constroem, metaforicamente falando, no livro da vida. Para Waugh,

Termos como “metapolítica”, “metaretórica” e “metateatro” são um lembrete do que tem sido, desde a década de 1960, um interesse cultural mais geral no problema de como os seres humanos refletem, constroem e mediam sua experiência do mundo. A metaficção persegue essas questões por meio de sua auto-exploração formal, valendo-se da metáfora tradicional do mundo como livro, mas muitas vezes reformulando-a nos termos da teoria filosófica, linguística ou literária contemporânea. Se, como indivíduos, agora ocupamos “papéis” em vez de “eus”, então o estudo de personagens em romances pode fornecer um modelo útil para entender a construção da subjetividade no mundo fora dos romances³⁸ (WAUGH, 1984, p. 3, tradução nossa).

Com frequência, Sebastián se utiliza de referências do lado mais teórico da literatura. Interessante é notarmos a inclusão dessas citações de forma amena, de fácil compreensão por aquele tipo de leitor já familiarizado com nomes de autores conhecidos da crítica literária, livros e conceitos dos quais se fazem alusões. Entretanto, as referências a elementos da teoria constituem passagens do livro em que o próprio contexto narrado facilita o entendimento do leitor menos familiarizado:

Acho que só ali comecei a entender o que eu sentira nas geleiras, o medo cósmico, como definiu Bakhtin, o medo que nos assola quando pensamos estar diante do imensurável, do incognoscível. O medo em que se baseia quase toda religião, na forja de um Deus opressor e protetor a um só tempo. O medo de que se aproveita também quase todo fascismo, o medo de algo incerto, mítico, de um inimigo erguido e esculpido com esmero, da maneira mais conveniente, o judeu, o imigrante, o socialista, o negro, a mulher, o homossexual, o militante, o excluído (FUKS, 2019, p. 75).

No excerto, o narrador descreve alguns significados para o sentimento de medo que assombra as pessoas. E para isso, retoma um famoso conceito literário estudado por Mikhail Bakhtin, cujos trabalhos examinam narrativas de teor intimista, como os romances de

³⁸ “However, terms like ‘metapolitics’, ‘metarhetoric’ and ‘metatheatre’ are a reminder of what has been, since the 1960s, a more general cultural interest in the problem of how human beings reflect, construct and mediate their experience of the world. Metafiction pursues such questions through its formal self-exploration, drawing on the traditional metaphor of the world as book, but often recasting it in the terms of contemporary philosophical, linguistic or literary theory. If, as individuals, we now occupy ‘roles’ rather than ‘selves’, then the study of characters in novels may provide a useful model for understanding the construction of subjectivity in the world outside novels”.

Dostoiévski. Nesse sentido, a narrativa de *A ocupação* se vale de aspectos teóricos que participam do mesmo espaço literário que a ficção, a autobiografia, o ensaio. Faria assevera que, por um lado

Tais ocorrências colocam em evidência o caráter de artefato da obra literária, fazendo com que a ilusão de realidade da obra ficcional seja rompida; por outro, as narrativas assim construídas são invadidas pela crítica e/ou pela teoria literária, tornando-se, assim, uma forma híbrida, em que a ficção, a crítica e a teoria partilham o mesmo espaço literário (2012, p. 237-238).

Sebastián ao vasculhar lembranças, histórias, lugares descreve a seus leitores pequenos detalhes sobre as descobertas que faz, por exemplo, a respeito da história de seus bisavós e da militância do pai anos atrás, observações essas que entrarão para o livro que está escrevendo. O foco nesses pequenos detalhes gera reflexões que norteiam a narrativa, complementam seus *frames* e instigam o leitor. No trecho abaixo, o narrador-escritor descreve o antigo consultório do pai, aproximando-se do que conhecemos como *écfrase*:

Já há algum tempo vim desmontar seu consultório, quando ele decidiu que passaria a atender em casa, poupando-se do esforço diário do traslado. Não consegui tirar um só objeto do lugar. Em vez disso me instalei em sua mesa, acomodei no centro o meu computador, espalhei ao redor alguns livros indispensáveis, passei a chamar a sala de meu escritório. Escrevo cercado pelo seu espólio. Por sua biblioteca mais particular, por estatuetas e enfeites sóbrios, pela favela em traços verticais delineada numa gravura de Renina Katz, por um quadro de León Ferrari em que duas hordas de homenzinhos indistintos parecem entrar em choque (FUKS, 2019, p. 114).

Nos chama atenção, também, pensar a respeito do modo com o qual as narrativas de Fuks autoexploram sua capacidade reflexiva, examinam a si mesmas, enfatizam o potencial crítico-teórico de seu enredo. Compreende-se então que os três romances, independentes entre si, mas que têm em comum o mesmo protagonista-escritor, traçam recortes específicos que problematizam as temáticas dos romances. No primeiro, os dramas de um “eu” em busca de si mesmo, de sua história a partir de memórias não vividas, contadas por outras pessoas; no segundo, Sebastián dá um espaço no livro que escreve à história do “outro” familiar, dos que são próximos, do irmão adotivo e da história de resistência ditatorial que passou sua família; e no terceiro, a narrativa se abre à outras vozes, aos dramas da coletividade e de um eu que se faz coletivo, essas são suas principais linhas de força.

Em *A ocupação*, percebemos na escrita de Fuks certa tendência a reconstituição de vidas ocupadas por memórias, de textos ocupados por outros textos ficcionais, não-ficcionais, teóricos, ocupado ainda por outros gêneros da escrita, como pudemos ver no tópico anterior a

este, engendrados no romance. A intertextualidade presente na narrativa funciona como um alerta ao leitor, o de estar atento às alusões, referências, reescritas, conceitos da escrita com os quais Sebastián orienta, explica e examina sua própria produção. Nesse sentido, a narrativa é constituída por elementos do conhecimento histórico, de perspectivas teórico-literárias do autor, de testemunhos reais de pessoas que passaram por catástrofes, reclusões, perdas, e da intertextualidade como procedimento metaficcional da narrativa.

2.4 A *mise en abyme*

As camadas de intertextualidade em *A ocupação* se desdobram para além das formas híbridas dos gêneros e dos entrelaçamentos com outros textos e discursos. As possibilidades semânticas dialogam com diversos outros aspectos intrínsecos ao texto, como repetições sintagmáticas, enunciados que espelham outros enunciados, reflexividade na voz narrativa que se vale de relatos memorialísticos, testemunhais, que não só os de Sebastián ou de seus familiares. Notável é percebermos que esses procedimentos da escrita, que espelham outros sentidos presumíveis, ou seja, que projetam outras interpretações ligadas a uma leitura de superfície que se aprofunda nela mesma, criam camadas narrativas acessíveis à produção de sentidos conferida ao leitor. Na escrita de Fuks, percebemos essas características como uma de suas principais linhas de força.

A integração de memórias autobiográficas, familiares e coletivas, dentre outras formas reflexivas surgidas durante a leitura de textos metafissionais como *A ocupação*, principia e explicita múltiplos sentidos precipitados em outros. Esse fenômeno, conhecido pela expressão francesa *mise en abyme*, funciona como uma espécie de multiplicador semântico de narrativas. André Gide, escritor e crítico literário, no final do século XIX, foi quem pela primeira vez se utilizou da expressão designada às narrativas que continham outras narrativas dentro de si. A partir dos diários de Gide, Lucien Dällenbach, no livro *Le recit spéculaire: Essai sur la mise-en-abyme*, publicado pela primeira vez em 1977, deteve-se com maior profundidade na exploração desse artifício provindo da intertextualidade. Para o autor,

devemos nos perguntar se o desenvolvimento possível do termo *narrativa* não nos permite qualificar a reflexividade em questão; por outras palavras: se não conseguimos distinguir várias espécies de *reflexão*, tendo em conta a diversidade de

objetos - os vários aspectos da história - aos quais a *reflexão* é aplicada³⁹ (1991 p. 59, tradução nossa, grifo nosso).

Dessa percepção, das várias espécies de reflexão que essas narrativas comportam, infere-se que os sentidos produzidos pela leitura se espelham, se replicam, a partir de seus diversos elementos de reflexão. Além da escrita metaficcional presente no *corpus* deste trabalho, para tornar mais compreensível a ocorrência da *mise en abyme*, nos é possível também averiguar esse procedimento em pinturas, fotografias e ilustrações cujos significados são reduplicados e encadeados reflexivamente, como se pode atestar nas figuras a seguir.

Figura 1 - *The Moneylender and his Wife* (1514) - Quentin Matsys



Fonte: Disponível em: <https://joyofmuseums.com/museums/europe/france-museums/paris-museums/the-louvre/the-money-changer-and-his-wife-by-quentin-matsys>, acessado em 02 de jan. 2023.

Nessa pintura datada de 1514, nota-se um espelho convexo em cima da mesa que reflete uma continuação do ambiente retratado, é possível enxergarmos nele o reflexo de outra pessoa sentada à janela que não está em primeiro plano, mas que faz alusão à uma outra perspectiva, à outra história presente dentro de uma outra substancial. Aqui, o abismo se dá através desse

³⁹ “Lhegado ya el momento de concretar, conviene que nos preguntemos se el desarrollo posible del del término relato no permite cualificar la reflexividad en cuestion; en otras palabras: si no podemos distinguir varias especies de reflejo, teniendo en cuenta la diversidad de objetos - los diversos aspectos del relato - a que se aplica el reflejo”.

objeto específico (o espelho convexo) que espelha uma imagem pertencente ao mesmo espaço-tempo, contudo, por um outro viés interpretativo.

A pesquisadora Mariângela Alonso (2020), referência nos estudos sobre *mise en abyme* nos romances de Clarice Lispector, acrescenta que

A capacidade reveladora de permitir o alcance de elementos não acessíveis à visão pura torna possível a discussão em torno da intrigante estrutura abismal presente nos espelhos. Nesse contexto, a *mise-en-abyme* surge como procedimento narrativo associado à função especular, caracterizando-se como um instrumento de realce à imagem refletida em sua duplicidade. Seu funcionamento reitera os contornos e propriedades do objeto refletido (2020, p. 101).

Nesse sentido, o procedimento em discussão possibilita enxergarmos o elemento reflexivo como um portal que nos permite compreender o todo por outras perspectivas substanciais, ou seja, a *mise en abyme* estende a capacidade semântica da obra. Nas palavras de Dällenbach (1991),

Toda a *reflexão* é um procedimento de sobrecarga semântica, indicado por essa frase, ou, dito de outra forma, que a afirmação em que se baseia a reflexividade funciona a pelo menos dois níveis: o da história, onde continua a significar, o mesmo que qualquer outro enunciado; o da *reflexão*, onde entra em qualidade de elemento de uma metassignificação graças à qual a história pode tomar-se a si mesma por tema⁴⁰ (DÄLLENBACH, 1991, p. 59, tradução nossa, grifos do autor).

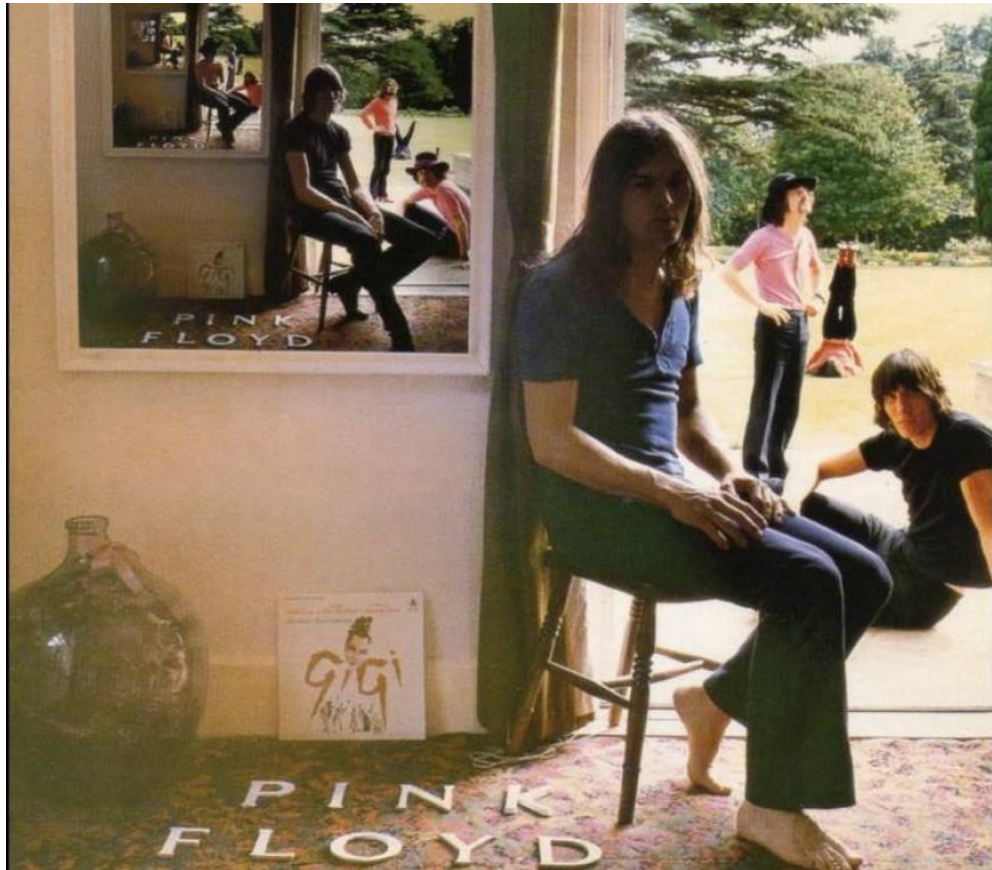
O autor observa e categoriza níveis de reflexividade em enunciados, de maneira que seus efeitos de sentido se prolongam para além do contexto primeiramente narrado. A depender da relação de desdobramento que esses enunciados reflexivos mantêm com a narrativa principal, eles podem surtir internamente micronarrativas que se apropriam progressivamente de uma narrativa maior.

Mais recentemente, o grupo de rock progressivo Pink Floyd, até então experimentalista no uso de instrumentos de percussão que reproduzem sons metálicos e psicodélicos, ao lançar o álbum *Ummagumma* (1969), apresenta-nos uma capa que exhibe imagens em abismo, quadros múltiplos nos quais os integrantes da banda se posicionam de diferentes formas, recompondo o mesmo cenário, mas com detalhes diferentes. Importante é notar que a *mise en abyme* não é

⁴⁰ “*Todo reflejo es un procedimiento de sobrecarga semántica o, por decirlo de otro modo, que el enunciado en que se apoya la reflectividad funciona por lo menos en dos niveles: el del relato, donde continua significando, lo mismo que cualquier otro enunciado; el del reflejo, donde entra en calidad de elemento de una metasignificación merced a la cual puede el relato tomarse a si mismo por tema*”.

verificável somente na multiplicação das formas, mas também na reorganização interpretativa delas.

Figura 2 - Capa do álbum *Ummagumma*, Pink Floyd (1969)



Fonte: Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/capas-emblematicas-do-pink-floyd-14492601>, acessado em 02 de já. 2023.

A presença desse procedimento nas criações artísticas, sobretudo na literatura, suscita em seus observadores e leitores a produção de sentidos que se encadeiam internamente, ampliando assim seu potencial interpretativo.

Por último, na figura 3 podemos ver ilustrada uma reconhecida marca de fermento em pó, Royal, cuja embalagem mostra o reflexo da mesma embalagem em tamanho menor. Do mesmo modo que nas outras figuras, a reflexividade ocorre com pequenas modificações, mesmo assim, retrata o mesmo objeto sob outras perspectivas.

Figura 3 - Lata de fermento em pó Royal (1873)



Fonte: Disponível em: <https://anacaldatto.blogspot.com/2014/02/po-royal.html>, acessado em 02 de jan. 2023

Ao observarmos a lata de fermento na figura 3 acima, notamos que seu rótulo remete a sua própria publicidade, como um enclave que, segundo Dällenbach (1991), simula e multiplica por espelhamento um outro enclave, mantendo uma relação de paridade com a obra que a integra.

Pretende-se demonstrar com essas figuras alguns exemplos visuais do procedimento *mise en abyme*, para então analisarmos a ocorrência do fenômeno no enredo de *A ocupação*. Ao nos voltarmos para a escrita de Fuks, em seu terceiro romance encontramos elementos que se articulam como esse tipo de narrativa em abismo, ou seja, narrativas que refletem outras narrativas, tais como as memórias sobre o holocausto narradas pelo pai de Sebastián e, em maior grau, nas histórias contadas pelos ocupantes do Cambridge.

No romance, compreende-se o personagem-escritor, Sebastián, como uma espécie de *alter ego* de seu criador, Julián Fuks. Desde a relação homônima entre seus nomes à outras reflexividades que serão discutidas mais a frente, podemos perceber a constante aproximação e reintegração com o outro, como espelhos que se refletem. Na narrativa, temos um protagonista

composto de características próprias de seu autor, como reflexo um do outro, entretanto, distintos.

Ao comentar sobre as ficções de Gide, que se converte em seu próprio interlocutor, semelhante a Fuks, Dällenbach assevera que

A não ser que se ajuste a alguma condição especial, esse fechar-se em si mesmo não passa de uma solução precária: a pessoa (de)formadora do outro é excluída do circuito, mas apenas para ser substituída pelo personagem romanesco, cativante e não menos astucioso. Para ganhar com a mudança, é preciso confabular a própria alteridade desse ser fictício, impondo, para isso, a necessária limitação: criá-lo igual a si mesmo; melhor ainda: dar ele a mesma atividade que é realizada ao criá-lo; escrever um romance (*Les Cahiers d'André Walter*), contar uma história (*La tentative amoureuse*)⁴¹ (1991, p. 22).

Em *A ocupação* temos esses dois componentes, Sebastián se dirige à ocupação do antigo hotel Cambridge para adquirir material para a escrita de um livro e, lá, durante a residência artística, ouviu o contar de histórias, muitas das quais reportaria integralmente no seu livro. O personagem-escritor pretende entrevistar os ocupantes e, a partir de seus relatos, compor o livro que resultaria neste qual o leitor tem em mãos. Percebe-se, assim, um ciclo ininterrupto de espelhamentos, o livro nas mãos do leitor faz referência à escrita de um livro, que por sua vez se torna o livro aqui que o leitor está lendo, logo temos a ocorrência do fenômeno *mise en abyme*.

O primeiro e o segundo capítulo de *A ocupação* remetem a juízos que dizem respeito a noções coletivizadas do sujeito, que incluem e atribuem a participação do outro, conduzindo outras vozes narrativas para dentro da história principal. Podemos citar por exemplo, como um dos aspectos reflexivos do enredo, o sintagma “ruína”, formador de enunciados que, por sua vez, exigirão a coparticipação do leitor na produção de sentidos da diegese. A frase que inicia o livro na página 9, “Todo homem é a ruína de um homem, eu poderia ter pensado” (FUKS, 2019, p. 9), e a frase que dá início ao capítulo 2, “Não pensei se o homem era a ruína do homem quando cheguei para ver meu pai” (p. 11), relacionam-se a partir de sentidos paradoxais. Na primeira menção ao termo “ruína” o narrador engendra uma reflexão acerca da miséria humana como um todo coletivo, mas que ao examinar o mesmo termo sob outra perspectiva, a do estado miserável em que o pai se encontrava, se vê absorto em sua própria individualidade.

⁴¹ “*A no ser que se ajuste a alguna condición especial, este replegarse sobre sí mismo tampoco pasa de solución precaria: se excluye del circuito la (de)formante persona del otro, pero solo para sustituirlo por el personaje novelesco, cautivador y no menos capcioso. para salir ganando en el cambio hay que conjurar la propia alteridad de este ser ficticio, imponiéndose, a tal fin, la necesaria limitación: crearlo igual a uno mismo; mejor todavía: imponerle la misma actividad que se desempeña al crearlo; la redacción de una novela (Les Cahiers d'André Walter), la narración de una historia (La tentative amoureuse)*”.

Passei a noite sozinho no hospital, embora sozinho não seja a palavra exata. Alguém já definiu a solidão como uma ausência benquista de olhares, mas não naquela noite. Naquela noite, os quadrados de vidro na porta do quarto eram dois olhos que me espiavam, que me roubavam a intimidade sem me fazer nenhuma companhia. Meu pai adormecido também não me fazia companhia, um homem que dorme pode ser a mais profunda das ausências. Minha solidão naquela noite não era mais que o temor da solidão, o temor de ver convertido em vazio aquele espaço maior que ele ocupava agora, no mundo, no quarto, em mim (p. 12).

Sebastián ao mesmo tempo em que abre espaço à voz do outro, reflete sobre a condição de se sentir sozinho. Pormenores, assim, podem ser observados de maneira recorrente no desdobrar da narrativa, novamente, refazendo o percurso narrativo de modo espelhado, ou seja, o lugar do outro, suas histórias de vida, estimula a reflexão sobre si. Quanto mais Sebastián avança em direção ao coletivo, mais retrocede no aprofundamento de si próprio.

Há uma passagem em que o narrador-escritor participa da ocupação de outro prédio em ruínas, e na correria junto à coletividade, cerca de trezentas pessoas que se instalariam na nova ocupação, vê-se separado pelo propósito desigual daqueles que lutavam por uma causa conjunta. Nela, o uso repetitivo do termo “ruína” explora ainda outras possibilidades de reflexão que podem ser atribuídas durante a leitura.

Aquilo era a *ruína*, nada do que eu vira antes merecia esse nome. Aquilo era a *ruína* e parecia ocultar em seus escombros todas as *ruínas* anteriores, como se do mundo pudesse restar uma única *ruína*, pensei, uma mesma trilha de destruição a se difundir infinitamente.

Demorei quase uma hora para começar a reparar nas inscrições, nas letras rabiscadas nas paredes, vestígios ainda mais certos da vida que não cessara no prédio decadente. Por toda parte eu lia nomes, tantos ocupantes obcecados por registrar sua presença, por afirmar que uma noite, fosse quando fosse, ali estiveram, ali sofreram. Por toda parte eu lia nomes como se assim prestasse o meu respeito, me compadecendo das vítimas, como uma vez me compadeci diante do muro dos deportados aos campos, ou dos desaparecidos da América Latina. Mas agora eu não tinha nome nenhum a procurar ali, nenhum dos meus padecera naquele prédio, eram todos desconhecidos. E então soube que eu não poderia me eximir, que não poderia me aliar à multidão de vítimas, e senti de novo a angústia ou a náusea, o inominável a confluir para o meu peito, muito mais intenso. Senti que a mim não cabia euforia ou tristeza, que a mim cabia apenas o horror (FUKS, 2019, p. 101-102, grifos nossos).

Nesse trecho, o narrador-escritor faz menção à viagem narrada em *A resistência*, no momento em que está diante da praça das mães em Buenos Aires, lugar esse frequentado por parentes e avós de netos desaparecidos durante a ditadura militar na Argentina, referidos por Sebastián como os “desaparecidos da América Latina”. Vemos aqui, de forma sutil, a ocorrência de *mise en abyme* na forma enunciativa, em que se permite enxergar uma

convocação à reflexão história, interpõe a citação de um fato histórico cujas marcas se refletem na história da sociedade.

Segundo Dällenbach (1991), podemos caracterizar os tipos de enunciados reflexivos em: enunciados reflexivos *diegéticos* (ou *intradiegéticos*); enunciados reflexivos *metadieгéticos* e, por último, as *metanarrativas* (ou segundas narrativas). Logo,

Para evitar mal-entendidos, vamos especificar que o termo metanarrativa, como o entendemos, não abrange as mesmas coisas que o termo enunciado metadieгético. Partindo aqui do uso estabelecido por G. Genette, que foi o primeiro a teorizar sobre essas diferenças, limitamos a aplicação do termo metanarrativa ao único segmento textual sustentado por um narrador interno ao qual o autor ou narrador cede temporariamente seu lugar, libertando-se assim de sua responsabilidade como condutores da história. Desta definição, que exclui o <<agente de representação>> introduzido por Genette, decorre o fato de que a metanarrativa reflexiva, tal como a entendemos, caracteriza-se por sua quádrupla propriedade de refletir a narrativa, de cortá-la, de interrompê-la. e - como J. Rousset nos fez ver - introduzir um fator de diversificação no discurso⁴² (p. 66, tradução nossa).

Dessa feita, transforma uma única narrativa em duas divergentes, uma mesma ideia em duas, enquanto se ocupa de algo desvia seu olhar para outro. Em *A ocupação*, Sebastián registra no livro que escreve os diálogos que têm com os ocupantes do Cambridge, são histórias pessoais de lutas, esperanças, exílios, ditaduras, catástrofes naturais e humanas que desempenham um papel fundamental no construto semântico da narrativa. A respeito dessas variações discursivas presentes na ficção, compreendemos que o enredo principal se apropria de pequenas narrativas que ressoam aspectos da calamidade humana.

As pequenas narrativas, incorporadas aos relatos de Sebastián, ganham força durante a leitura por reafirmarem perspectivas panorâmicas sobre seu foco temático. As histórias contadas por pessoas que tiveram suas vidas ocupadas por memórias, que sejam orais, escritas ou mistas (como no caso do sírio Najati) legitimam as variações estilísticas no romance ao mesmo tempo em que desprendem, temporariamente, a narrativa principal conduzida pelo protagonista-escritor. Nesse sentido, o procedimento de *mise en abyme* decorre a partir dos enunciados reflexivos das pequenas narrativas inseridas no livro de Sebastián que, por sua vez, está inserido no livro *A ocupação*.

⁴² “Para evitar malentendidos, precisemos que el término metarrelato, tal como nosotros lo entendemos, no abarca las mismas cosas que el término enunciado metadieгético. Apartándonos en este punto del uso establecido por G. Genette, que fue el primero en teorizar sobre estas diferencias, limitamos la aplicación del término metarrelato al único segmento textual apoyado por un narrador interno a quien autor o narrador ceden temporalmente su sitio, liberándose pue3s de su responsabilidad de conductores del relato. De esta definición, que excluye el <<agente de representación>> introducido por Genette, se desprende el hecho de que el metarrelato reflectante, tal como lo entendemos nosotros, viene caracterizado por su quádruple propiedad de reflejar el relato, de cortarlo, de interrumpir la diegesis y - como nos ha hecho ver J. Rousset - de introducir en el discurso un factor de diversificación”.

Cada uma das pessoas com quem Sebastián dialogava na ocupação lhe mostrava um olhar diferente sobre o mesmo ponto: a humanidade e suas adaptações frente aos desafios da vida. Najati certamente é um dos personagens que mais marcaram os dias em que o narrador-escritor esteve no Cambridge. Na passagem abaixo, em que Sebastián caminha pelas ruas com Najati, vemos um claro exemplo de enunciado reflexivo construído em torno do conceito de “família”.

Na ocupação eles insistem que formamos uma família, uma família de refugiados em terra própria ou estrangeira, e isso de início me pareceu estranho, disse Najati. Depois pensei que não podia haver definição mais precisa. Sim, porque o mundo é feito de infinitos trânsitos, do movimento contínuo de seres [...]. No fundo – eu agora o ouvia com concentração plena –, no fundo, se recuarmos o bastante no tempo, vamos concluir o que há de mais óbvio: que cada um de nós fez o seu caminho, mas que somos todos descendentes de um mesmo ancestral absoluto e longínquo, e que, portanto, por mais diferentes que sejamos, somos todos parte de uma mesma família. Pode parecer, mas esse não é um comentário edificante, Najati fez questão de esclarecer. Esse raciocínio tem duas consequências um pouco inquietantes. Primeiro, que todo amor tem algo de incestuoso, será sempre um amor entre irmãos ou entre primos. Segundo, e talvez mais importante, a noção de que, se somos parte de uma mesma e imensa família, toda violência contra o outro é uma violência contra nós mesmos, fadada a destruir a um só tempo cada um de nós e a humanidade inteira (FUKS, 2019, p. 80-81).

Interessante é notarmos que esse procedimento intra-reflexivo estende as possibilidades semânticas do enredo. A presença desses enunciados reflexivos gera, além do mais, aberturas interpretativas que se valem tanto de analogias internas quanto externas ao texto. O grupo de ocupantes, formado por diferentes sujeitos, histórias e percursos ocupa uma das três linhas de força principais de *A ocupação*, como já mencionado. E, não menos que as outras duas, carrega em cada memória, conversas e pressupostos das vozes que narram reflexões importantes para a compreensão do todo. Desse modo, ao ver ampliado o potencial semântico nos enunciados, o leitor pode transitar pelos relatos e de maneira ativa produzir sentidos para o que lê.

Já nos aproximando do encerramento desta pesquisa, em *A ocupação* há ainda o relato de Rosa, outra das ocupantes do Cambridge que ao ser entrevistada por Sebastián fala a respeito da casa que morava em Aragominas. Lá, ela foi abandonada pelo marido, teve sua casa infestada por ratos e, logo depois de aplicado o veneno, a casa foi tomada pelas larvas que comiam os corpos mortos dos ratos. A reflexividade presente na história contada por Rosa ocorre justamente no fim do capítulo, quando, metaforicamente, faz menção a noção de “ocupar” e ser “ocupada”.

Fervi um panelão e comecei a afogar os bichos todos, mas eles pareciam se multiplicar por efeito da água, era larva viva e larva morta transbordando por toda parte. Eu não sabia mais o que fazer, eu só sabia que tinha que ir embora.

Você pergunta por que eu vim parar aqui, eu não sei dizer, só sei dizer por que saí de lá. Chegando na rodoviária, eu não tinha aonde ir, entrei no metrô e segui a massa porque não tinha a quem seguir. Minha vida era um vazio, feita só do que já não existia. Foi a Carmen quem me tirou das ruas naquelas primeiras noites duras de São Paulo, foi a luta quem tirou de dentro de mim aquela mulher morta. O caso é que eu cansei de ser ocupada, por homem, por rato, por larva. Agora é minha vez de ocupar, você não acha? Rosa, meu nome é Rosa (FUKS, 2019, p. 54).

Nesse caso, a reflexão proposta pela metáfora que Rosa utiliza ao sugerir que durante anos sua vida esteve ocupada pelo marido aproveitador, pelas infestações que a puseram fora de casa e que agora é a vez de ela ocupar um espaço, ocupar a vida com boas lembranças. Os efeitos semânticos estimulados pelo enunciado de Rosa reafirmam o foco central da narrativa central, *A ocupação*, e cria um elo que a une primorosamente às histórias de cada um dos sujeitos, de cada uma das vozes narrativas, em cada um dos enunciados reflexivos, como os de Rosa, Najati, Carmen, pai e esposa de Sebastián, dentre outros observáveis no enredo.

Como pudemos observar, a ocorrência da *mise en abyme* em *A ocupação* aparece em diversas passagens e, também, de diferentes formas. Níveis perceptíveis de espelhamento semântico por meio das repetições sintagmáticas, de narrativas introjetadas em na narrativa principal, de enunciados reflexivos que possibilitam a produção de sentidos externos ao texto, podem ser averiguados no desdobrar dos diálogos que Sebastián tem com outros sujeitos-personagens. O narrador-escritor compõe seu livro com memórias não apenas autobiográficas, mas também empresta a voz narrativa para que outras histórias pudessem ser contadas. Dessa forma, a narrativa principal reproduz outras narrativas que, assim como ela, estão sobrecarregadas semanticamente, aguardando apenas que o leitor, a partir da direção apontada pelo procedimento de *mise en abyme*, participe ativamente da sua produção de sentidos.

Ao comentar sobre esse procedimento sob a perspectiva dos estudos realçados por Dällenbach, Hutcheon (1984) esclarece que

A tipologia detalhada com a qual Dällenbach segue essa análise diacrônica é baseada em três níveis estruturais de reflexão. Por exemplo, a *mise en abyme* pode consistir em um enunciado que reflete o enunciado do texto, sua história. Isso pode assumir a forma de qualquer tipo de currículo de enredo, em narrativa ou em qualquer outra forma de arte. Por exemplo, no *Trou de mémoire de Hubert Aquin*, é a pintura dos “Dois Embaixadores” de Holbein que cumpre essa função de maneira muito autoconsciente. Nesse nível, também é importante notar a posição da *mise en abyme* no texto, e a direção para a qual ela aponta, pois pode direcionar o leitor para eventos futuros, ainda não lidos, ou para eventos passados, tanto dentro quanto antes do texto. O segundo nível de reflexão de Dällenbach é ainda mais interessante para um estudo de ficção narcísica, pois nesse caso um enunciado reflete sobre a enunciação ou sobre o processo, a produção, realizada pelos agentes - tanto autor quanto leitor. Um terceiro nível, no qual é o próprio código (seja narrativo ou linguístico) que se reflete, é

obviamente aquele em que os modos de metaficção abertos e encobertos podem operar⁴³ (HUTCHEON, 1984, p. 56, tradução nossa).

Assim como postulado pela estudiosa, os níveis de *mise en abyme* são operacionalizados pelos modos de metaficção presentes nas narrativas. Os aspectos reflexivos discutidos aqui, perfazem critérios que categorizam o enredo de *A ocupação* como uma narrativa que espelha outras narrativas, isto é, uma narrativa que possibilita, por meio da junção de outras narrativas menores, a exploração do texto por outras perspectivas semânticas.

Em *A ocupação*, o leitor transita por diversas passagens em que os procedimentos metaficcionais, tais como o hibridismo de gêneros, a intertextualidade e a *mise en abyme*, o possibilitam enxergar e produzir sentidos ligados tanto aos aspectos internos quanto externos ao enredo. Ao se mostrar composta por estruturas textuais autorreflexivas, a narrativa de Fuks veicula um conjunto de gêneros discursivos, mecanismos intertextuais, enunciados que propiciam o espelhamento de outros enunciados, perspectivas, entendimentos, dentre tantos outros procedimentos operacionalizados pela metaficção.

As ponderações discutidas nesta pesquisa, ao examinarmos trechos intrigantes da obra de Fuks, sobretudo no livro *corpus*, levam em consideração as particularidades autorreflexivas instaladas em seu bojo, capazes de aumentar o potencial semântico da narrativa e de conduzir o leitor por reflexões que se desprendem do eixo narrativo central. Nesse sentido, os efeitos causados pelos procedimentos metaficcionais, em *A ocupação*, não apenas reforçam sua natureza ficcional ou demonstram sua extensão interpretativa, mas também estimulam o leitor a examinar seus próprios juízos sob a ótica do outro.

⁴³ “The detailed typology with which Dällenbach follows this diachronic analysis is based on three structural levels of reflection. For example, the *mise en abyme* might consist of an *énoncé* which reflects the text's *énoncé*, its story. This could take the shape of any kind of plot *résumé*, in narrative or in any other art form. For instance, in Hubert Aquin's *Trou de mémoire*, it is Holbein's painting of the “Two Ambassadors” which fulfils this function in a very self-conscious manner. At this level it is also important to note the position of the *mise en abyme* in the text, and the direction in which it points, for it can direct the reader to future events, yet unread, or to past ones, both within and preceding the text. Dällenbach's second level of reflection is of even more interest to a study of overt narcissistic fiction for in this case an *énoncé* reflects on the *énonciation* or the process, the production, carried out by the agents- both author and reader. A third level, in which it is the code itself (either narrative or linguistic) that is reflected, is obviously that at which both overt and covert modes of metafiction can operate”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que o tempo levado para desenvolver esta pesquisa tenha sido ínfimo diante da amplitude do tema, foi possível averiguar detidamente algumas das estratégias metaficcionais em narrativas contemporâneas, das quais se valem de aspectos ficcionais e não-ficcionais incorporados ao bojo ficcional. Como examinamos, os romances escritos por Julián Fuks, sobretudo em *A ocupação* (2019), demonstram dispositivos narrativos e discursivos que afloram o potencial semântico do enredo. Eles trazem hibridismos de elementos textuais de naturezas distintas e, nas ocasiões, aproximam-se subitamente da realidade sócio-histórica do leitor, tido agora não como uma espécie de descobridor da narrativa, mas, na verdade, um integrante coparticipativo da formação de sentidos da narrativa. Tais características possibilitam maior atividade do leitor como produtor de sentidos, o que difere, por exemplo, a metaficção seiscentista de Cervantes dos textos metaficcionais percebidos no contemporâneo.

Para respaldar a pesquisa acerca dessas estratégias em *A ocupação*, examinamos teorias da crítica especializada que puderam, além de fundamentar, também comprovar apontamentos relevantes para compreender a atual ficção brasileira e suas tendências. Ao nos debruçarmos sobre a leitura e a análise bibliográfica aqui referenciada, entendemos a proporção alcançada por esse fenômeno da escrita que já vem sendo observado há algum tempo, e que hoje se mostra como um procedimento de múltiplas façanhas. Como pudemos notar, os estudos de Linda Hutcheon e Patricia Waugh, essenciais para a produção desse trabalho, sobre a ficção narcisista e autoconsciente se voltam constantemente para questões que envolvem o leitor, sendo ele o receptor dos efeitos estéticos gerados pela narrativa metaficcional. Inobstante, outros teóricos estudados no decorrer desta pesquisa também concentraram, diretamente ou indiretamente, suas observações em dispositivos da escrita autorreflexiva acionados por ele no instante da leitura. Equivalências como essas têm incitado nos leitores diferentes experimentações interpretativas que estão externas à obra, como assimilações intertextuais, interdiscursivas, historiográficas, dentre outras categorias verificáveis na literatura contemporânea. Contudo, fizemos um recorte específico para discutir a respeito da metaficção na escrita de Fuks, se não fosse assim, os resultados obtidos ficariam suprimidos, com pouca profundidade, justamente por se tratar de um tema de vários eixos investigativos. Dessa forma, optamos por realizar um estudo focado prioritariamente nos procedimentos metaficcionais mais evidentes em *A ocupação*: a hibridação dos gêneros, a intertextualidade, e a *mise en abyme*, a fim de analisar com minúcia cada um desses. Ademais, se explorássemos ainda outros procedimentos na obra, o tempo de investigação certamente teria de ser prolongado. Assim, intencionamos dar prosseguimento aos

estudos sobre a metaficção em narrativas contemporâneas na pesquisa de doutorado, abordando, quiçá, os três romances de Fuks integralmente.

Procuramos demonstrar, ainda, em nossa pesquisa que o exame de alteridade, como um dos aspectos que evoluem no decorrer dos romances até chegar em *A ocupação*, evidencia a alternância da voz narrativa no enredo. Por diversas vezes, pudemos observar um narrador coletivizado, cuja missão é dar espaço às lutas, às memórias e aos dramas pessoais de sujeitos tão distintos, obscurecidos pela história e pela falta de oportunidade de se ver pertencente a ela. O colocar-se no lugar do outro, transcrito em forma de relato, narrativa, descrição, reflexividade, possibilitou Sebastián vivenciar de perto experiências compartilhadas, inserindo outras narrativas junto à sua.

Em certo momento da pesquisa, também nos chamou atenção outros caminhos de abordagem possíveis por meio da metaficção. Entre eles, refletir a respeito de como essas diversas estratégias narrativas e discursivas, que trazem e refletem sobre o passado, a memória e a história dentro da ficção, poderiam ser problematizadas. Discussões sobre aspectos memorialísticos da narrativa, como estudados por Marianne Hirsch (2008), a respeito das questões da pós-memória, e os de Beatriz Sarlo (2007), que discorre sobre o tempo passado e suas interfaces na produção cultural contemporânea, são concepções que incentivam novas pesquisas no campo da escrita autorreflexiva.

Na produção de narrativas contemporâneas, como é o caso de *A ocupação*, fatos históricos e autobiográficos que marcaram a humanidade são inscritos sob o véu da ficção, transitam no enredo, não apenas como relatos de memórias pessoais, mas com fragmentos do que realmente aconteceu. A pós-memória, nesse sentido, pode ser percebida nos textos não como um método, categoria ou um artifício da escrita, mas como uma estrutura de transmissão entre gerações (HIRSCH, 2008). O fenômeno pós-memorialístico é perceptível nas obras de autores que tratam de experiências pessoais, familiares (biográficas e ficcionais) ou que se utilizam de traumas de pessoas e fatos históricos em seu enredo. Ao descreverem suas lembranças ou memórias coletivas com imagens (fotos, recortes de jornais ou revistas), por exemplo, caracterizando um hibridismo de formas discursivas, tornam-se uma espécie de herdeiros responsáveis pelo não esquecimento e propagação de uma literatura político-histórica e também de resistência.

No romance, Sebastián se abre a narrativas secundárias, descreve as percepções dele e de outros sujeitos, pensamentos, anseios, diálogos desconcertantes, constrói a partir daquele espaço ocupado por vidas, o Cambridge, a consciência de estar sendo também ocupado por elas. Dessa maneira, o coletivo transmite, uns aos outros, suas próprias histórias, memórias e

traumas. O que ocorre, então, é o fenômeno social da interculturalidade, resultado da aglomeração de diversos sujeitos e culturas diferentes no mesmo espaço, quer seja na sua individualidade, quer seja na coletividade. A narrativa propicia, ainda, diversos outros pontos de abordagem crítica. Os três focos narrativos, a saber: a ocupação do corpo do pai molestado pela idade e por lembranças dolorosas; as tensões de uma delicada gravidez por ter suas vidas ocupadas por um sujeito prestes a nascer; e, a ocupação de um prédio no centro de São Paulo por vidas culturalmente distintas, demonstram diferentes pontos de vista para o termo “ocupação”, potencializando, assim, seus sentidos. Com isso, a ênfase sobre ocupar o lugar do outro, compartilhar de suas histórias e memórias se mantém comum por toda a narrativa.

À guisa de conclusão, a realização desse trabalho nos possibilitou enxergar além do que imaginávamos a princípio. A metaficção, na narrativa brasileira contemporânea, revela não apenas a natureza ficcional e o potencial semântico da obra, como também inquieta seus entusiastas, escritores e leitores, no sentido de agregar saberes interdisciplinares. E ainda, o reconhecimento dos dispositivos metaficcionalis tornam a leitura da narrativa mais apreciável. O fato de seus atributos narrativos e discursivos destoarem de características habituais do romance suscita, em nós, grande curiosidade por explorar esses engendramentos dentro da narrativa. Enfim, ter concretizado esta pesquisa nos mostrou que o tema se expande na medida em que nos aprofundamos na fortuna crítica de Fuks.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Mariângela. **A especularidade na produção jornalística de Clarice Lispector.** Journal of Lusophone Studies. 2020. Vol. 4. 97-116.

BARTH, John (1984). **The literature of exhaustion.** In: BARTH, John. The friday book: essays and other non-fiction. London: The John Hopkins University Press.

BARTHES, Roland. **A morte do autor.** In: BARTHES, Roland. O rumor da língua. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade.** Tradução Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: 2007.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto.** Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CAMARGO, Flávio. **A dicção ensaístico-ficcional do personagem-escritor na narrativa brasileira contemporânea.** 2012. 194 f. Tese (Doutorado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

CARVALHO, Bernardo. **Nove Noites.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da teoria: literatura e senso comum.** Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

DÄLLENBACH, Lucien. **El relato especular.** Traducción de Ramón Buenaventura. Madrid: Visor distribuciones, 1991.

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

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

_____ **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.

_____ **A ocupação.** São Paulo: Companhia das letras, 2019.

GARAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea.** Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995

HIRSCH, Marianne. **The generation of postmemory**. In. *Poetics Today*, Durham: Duke University Press, 29:1, 2008.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative: the metafictional paradox**. Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 1984.

_____. **Poética do pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Uma teoria da paródia**. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: COSTA LIMA, Luiz. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 105-118.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: COSTA LIMA, Luiz. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 37-66.

JENNY, Laurent *et al.* **A estratégia da forma**. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almeida, 1979.

KLINGER, Diana Irene. **Escrita de si como performance**. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, p. 11-30, 2008.

_____. **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. Disponível em: https://oasisbr.ibict.br/vufind/Record/UERJ_c02401a337610d2cdebdecef4d05d78e, acessado em 10 de abr. 2023.

LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

KRYSINSKI, V.; FARIA, Z. de. **Sobre algumas genealogias e formas do hibridismo nas literaturas do século XX** - Vladimir Krysinski. *Revista Criação & Crítica*, [S. l.], n. 9, p. 230-241, 2012. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.v5i9p230-241. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoocritica/article/view/46876>. Acesso em: 17 out. 2021.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Trad. André Telles. São Paulo: COSAC & NAIFY, 2007.

SALES, Paulo Alberto da Silva. **Meta-história, metaficção e metaficção historiográfica: uma revisão crítica**. Ícone: Revista de Letras, Goiás, v. 17, n. 2, p. 16-31, nov. 2017. Disponível: <http://www.revista.ueg.br/index.php/icone/article/view/5838/4756>. Acessado em: 12 de set. 2021.

_____ **Sob o signo da escritura: ficção-crítica, biografia e história em Haroldo Maranhão**. 2014. 223 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **Intertextualidade**. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANT'ANNA, Sérgio. **Breve história do espírito**. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

_____ **Anjo noturno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

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

ZELLER, Florian. **A fascinação pelo pior**. Tradução de Bernardo Ajzenberg. Rio de Janeiro: ROCCO, 2008.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. Taylor & Francis e-library, 2001.