

TEXTUALIDADE E REALISMO NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO: ANÁLISE COMPARATIVA

TEXTUALITY AND REALISM IN CONTEMPORARY ROMANCE: COMPARATIVE ANALYSIS

Lucas Bandeira de Melo Carvalho¹

RESUMO: Com base na análise comparativa das estratégias de três romances sobre a ditadura militar brasileira (1964-1985) – nomeadamente *K.* (2011), de Bernardo Kucinski; *A resistência* (2015), de Julián Fuks, e *Noite dentro da noite* (2017), de Joca Reiners Terron –, o artigo pretende investigar a relação entre realidade histórica e intertextualidade. Investiga-se principalmente a maneira como a intertextualidade pode tanto funcionar como moldura para o testemunho, que é transformado em ficção, quanto como apagamento do testemunho, que é transformado em abstração universalizante. São estratégias aparentemente opostas para responder à mesma demanda do campo literário por tratamentos ficcionais da história recente. Para isso, utilizamos principalmente o debate sobre textualidade entre Linda Hutcheon (1991a e 1991b) e Fredric Jameson (2004) e contribuições recentes de Jacques Rancière (2012), Jusefina Ludmer (2013) e Lionel Ruffel (2012).

PALAVRAS-CHAVE: intertextualidade; realismo; narrativa documentária; romance histórico; literatura contemporânea.

ABSTRACT: Based on a comparative analysis of the strategies of three novels about the Brazilian military dictatorship (1964-1985) – namely *K.* (2011), by Bernardo Kucinski; *A resistência* (2015), by Julián Fuks, and *Noite dentro da noite* (2017), by Joca Reiners Terron –, this paper aims to investigate the relationship between historical reality and intertextuality. We investigate mainly the way in which intertextuality can function both as a framework for testimony, which is transformed into fiction, and as erasure of the testimony, which is transformed into an universalizing abstraction. These are apparently opposite strategies to respond to the same literary field demand for fictional treatments of Brazilian recent history. We use mainly concepts developed in the discussion of textuality by Linda Hutcheon (1991a and 1991b) and Fredric Jameson (2004), and others developed by Jacques Rancière (2012), Jusefina Ludmer (2013) and Lionel Ruffel (2012).

KEYWORDS: intertextuality; realism; documentary narrative; historical novel; contemporary literature.

¹ Doutor em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. Realiza estágio pós-doutoral na área de Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil, com bolsa Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-3553-5892>. E-mail: lucband@gmail.com.

Ler é, em grande medida, relacionar um texto com o universo de textos já produzidos, buscando citações, similaridades, coincidências, filiações genéricas, e a produção teórica sobre essas questões é vasta e rica. Neste artigo, a intenção não é debater as abordagens teóricas desse tema, mas estudar comparativamente três romances contemporâneos que, encarando um tema fortemente ligado à história brasileira – o período ditatorial de 1964 a 1985 –, empregam diferentes estratégias intertextuais. Seguindo o debate entre Fredric Jameson (2004) e Linda Hutcheon (1991a e 1991b) nos anos 1980 e 90 sobre a ficção histórica pós-moderna, uso o termo genérico “textualidade” para me referir à maneira livre como a ficção histórica trabalha, como partes do mesmo regime de verdade, tanto os eventos históricos quanto as referências ficcionais e genéricas.

O período da ditadura militar foi tematizado pela literatura desde o calor do momento. Em 1967, apenas três anos após o golpe civil-militar que tirou João Goulart do poder e colocou o marechal Humberto de Alencar Castelo Branco na presidência, o jornalista e escritor Antonio Callado publicou *Quarup*, primeiro de seus quatro livros sobre a ditadura. Como sugere Flora Süssekind em *Literatura e vida literária*, de 1985, a literatura parecia ter mais liberdade do que o jornalismo para falar do que estava acontecendo no país. E usava diversas chaves genéricas para fazer isso. Em 1971, por exemplo, Erico Verissimo usou a chave do fantástico para falar do assunto em *Incidente em Antares*, e em 1977 surgiu um dos primeiros romances testemunhais sobre o período, *Em câmara lenta*, que motivou a prisão do autor, Renato Tapajós. No final dos anos 1980 e nos anos 1990, o período ditatorial parece ter perdido espaço nos livros de ficção, mas o tema voltou com força nos últimos dez anos – a partir principalmente de 2011, quando por fim o Brasil instituiu, por meio da lei número 12.528, a Comissão Nacional da Verdade, que tinha por objetivo “examinar e esclarecer as graves violações de direitos humanos praticadas”

entre 1946 e 1988 a fim de “efetivar o direito à memória e à verdade histórica e promover a reconciliação nacional”.

Um dos livros mais interessantes do período é *K.*, de Bernardo Kucinski, lançado em 2011. Kucinski é jornalista e professor. Nascido em 1937, ele se mudou para a Inglaterra em 1971 depois de publicar duas matérias na revista *Veja* denunciando a tortura no Brasil. Voltou para o Brasil em 74 e ajudou a fundar os jornais alternativos *Movimento* e *Em tempo*. Foi também professor da Universidade de São Paulo e, entre 2003 e 2006, assessor especial da Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República no primeiro governo Lula.

O romance ficcionaliza uma história em que o autor empírico é personagem importante – embora, no livro, ele só apareça (não nomeado) como “o irmão na Inglaterra, com quem [Ana Rosa] se correspondia” (KUCINSKI, 2014, p. 35). Em 1974, um casal de militantes políticos desaparece – ela professora de química da Universidade de São Paulo, ele físico. O romance acompanha K., o protagonista, pai de Ana Rosa, em busca da filha. Alguns capítulos funcionam como contos, fragmentos, na terceira pessoa ou nas palavras de algum personagem cuja voz é imaginada pelo narrador (entre essas personagens estão um policial, a amante de um general, uma mulher que trabalhou na Casa da Morte, em Petrópolis, em que presos políticos eram torturados), e complementam a história do desaparecimento de Ana Rosa. Quando o livro começa, em 1974, fazia dez dias que não havia notícias dela. K., o pai, vai à universidade e sonda colegas de trabalho da filha, conversa com um vendedor que é informante da polícia, recorre à comunidade judaica e fala com um general, vai a uma reunião de parentes de desaparecidos, tenta a Anistia Internacional e outros organismos internacionais. Nada adianta.

Essa peregrinação em busca dos desaparecidos é carregada do peso da migração judaica. K. imigrara para o Brasil fugindo do nazismo, depois de preso na Polônia acusado de subversão. Em diálogo com a questão política brasileira,

há o tema da transmissão, caro à herança judaica: para uma cultura que não tem terra, é essencial a transmissão das tradições (a língua, os ritos, os mitos, a memória das dores, a literatura). K., escritor conhecido na comunidade judaica, falhou em transmitir para os filhos essa herança. Mas ele ainda tem a escrita, inscrição que perpetua a herança cultural. Quando a filha desaparece, no entanto, ele não consegue fazer o registro do trauma:

K. chegou a compor vários cartões com registros de episódios, diálogos, cenários. Mas ao tentar reuni-los numa narrativa coerente, algo não funcionou. [...] Era como se faltasse o essencial; era como se as palavras, embora escolhidas com esmero, em vez de mostrar a plenitude do que ele sentia, ao contrário, escondessem ou amputassem o significado principal. Não conseguia expressar sua desgraça na semântica limitada da palavra, no recorte por demais preciso do conceito, na vulgaridade da expressão idiomática. Ele, poeta premiado da língua iídiche, não alcançava pela palavra a transcendência almejada.

Seria uma limitação da língua iídiche? Será que esse povo tão maltratado não conseguia expressar sofrimento na sua própria língua?

[...]

... seu bloqueio era moral, não era linguístico: estava errado fazer da tragédia de sua filha objeto de criação literária [...]. Envaidecer-se de escrever bonito sobre uma coisa tão feia. (KUCINSKI, 2014, pp. 135-6).

Ele então substitui a literatura pelo depoimento epistolar, de modo a legar “para os netos o registro de uma tragédia familiar” (KUCINSKI, 2014, p. 137). Vindo de uma cultura da memória, K. faz o registro do passado em uma cultura sem memória, que tentou durante anos esquecer – anistia e anestesia – o que aconteceu entre 1964 e 84. Mas o que lemos não são as cartas de K. Ele é o protagonista, não o narrador. E quem narra recorre à literatura, não ao depoimento. *K.* é um romance em que a literatura está muito presente. Os capítulos-fragmentos seguem estilos diferentes, sempre literários, e são citados escritores, principalmente judeus. “Sobreviventes, uma reflexão”, capítulo já no final do livro, é uma pequena digressão sobre Kafka, o que nos faz, claro, pensar

em *K.* como uma mistura do Kucinski real, imigrante que perdeu a filha assassinada pelo regime militar brasileiro, e Joseph K., personagem de *O Processo* (embora, ao contrário do personagem brasileiro, Joseph K. recuse quanto pode qualquer ajuda em seu processo).

Em Kafka, temos:

Em consequência, os documentos do tribunal, sobretudo o auto de acusação, permaneciam inacessíveis ao acusado e à sua defesa, por isso geralmente não se sabia, ou pelo menos não se sabia com precisão, contra o que a primeira petição devia se dirigir (KAFKA, 2003, p. 110).

e “o tribunal supremo, inteiramente inacessível ao senhor, a mim e a todos nós” (KAFKA, 2003, p. 147). Bernardo Kucinski (autor empírico) escreve:

O Estado não tem rosto nem sentimentos, é opaco e perverso. Sua única fresta é a corrupção. Mas às vezes até essa se fecha por razões superiores. E então o Estado se torna maligno em dobro, pela crueldade e por ser inatingível. Isso ele sabia muito bem (KUCINSKI, 2014, pp. 16-7).

Kafka, podemos supor, é usado aqui como uma moldura ficcional que permite narrar o que parece ser duro e real demais para aparecer na forma escrita. É como se a experiência fosse tão horrível que não pudesse ser representada com uma linguagem autêntica e por isso se buscasse uma linguagem já existente.²

K., porém, não é decalcado de *O Processo*. O autor usou apenas a moldura do personagem diante da Justiça inescrutável para conseguir contar uma história que precisa ser contada. Há alguns temas que parecem ser retomados do autor tcheco, como a questão da transmissão da cultura judaica – em que o

² A respeito da necessidade da língua ficcional para o testemunho, ver Jacques Rancière (2012, p. 134-6).

texto religioso é multiplicado por sua interpretação³ –, mas não há a ironia kafkiana, e em *K. o Estado* – praticamente ausente em *O Processo* – confunde-se com a Justiça.

Ainda assim, é possível ler *K.* como uma grande citação de Kafka (de maneira semelhante ao modo como *Os visitantes*, livro seguinte de Bernardo Kucinski, segue a estrutura de Pirandello em *Seis personagens em busca do autor*). E, nesse sentido, o romance parece colocar um pé na estratégia “textualista”, mas o recurso convive com dois outros. Primeiro, notamos que o narrador empírico, que se identifica (de maneira não ingênua) com um dos personagens, retira-se não apenas como narrador testemunhal. Além das menções não nomeadas ao “irmão na Inglaterra”, ele só fala no primeiro capítulo – uma apresentação em que acusa o “mal de Alzheimer nacional” em relação à ditadura (KUCINSKI, 2014, p. 12) – e no último, um pós-escrito. É como se, para falar da busca do pai pela irmã ausente, ele também precisasse se ausentar. Para isso, algumas cenas em que no mundo real foi protagonista são transferidas para o pai ficcional – do contrário, seria *sua* busca, não a de K. Como vemos em *Os visitantes* (2016), cujo protagonista é o autor do romance, que recebe em casa personagens e emissários de personagens e *K.*, algumas das cenas na verdade foram vividas por outras pessoas, até pelo próprio autor, que decidiu atribuir todas as ações ao pai.

Um segundo traço é outro tipo de citação, mas desta vez documental, ao recriar a reunião da congregação do Instituto de Química da Universidade de São Paulo em que se discute a “dispensa da docente por abandono de função” (KUCINSKI, 2014, p. 156) de Ana Rosa, apesar da suspeita de que ela naquele momento fosse uma presa política. Essa recriação é baseada em documentos reais da USP, como a ata da reunião, citada textualmente. Ou seja, *K.* cita a literatura na moldura, que diz: isso é literatura, e cita o documental no

³ “O texto é imutável, e as opiniões são muitas vezes apenas uma expressão de desespero por isso” (KAFKA, 2003, p. 202).

momento-chave do romance, como uma pintura em que fosse colado um fragmento não pictórico em seu ponto áureo.

O narrador começa descrevendo a reunião do Instituto de Química, nomeando alguns dos oito ilustres professores presentes. Continua:

Esta é a quadragésima sexta reunião mensal da Congregação, órgão supremo do Instituto. Estamos no dia 23 de outubro de 1975. Passaram-se dezenove meses desde o desaparecimento da filha de K., lotada nos quadros da universidade como professora assistente doutora. Na ordem do dia consta o processo 174 899/74 da reitoria pedindo a rescisão do seu contrato “por abandono de função”, conforme o inciso IV do artigo 254 do Regimento. [...]

Este relato foi imaginado a partir da ata da reunião, transcrita nos trechos citados a seguir. Muitos anos depois, a reitoria anunciaria de público a injustiça da demissão da professora. Mas nunca admoestou nenhum dos envolvidos, nunca resgatou suas dívidas com a família. Os presentes a esta reunião da Congregação nunca se desculparam. (KUCINSKI, 2014, p. 152).

A mistura de documento, que cria o que podemos chamar de *efeito de documento*, produz um regime estranho, híbrido de rigor documental e fabulação literária. “Não sabemos o que passou pela sua cabeça durante a reunião”, diz o narrador a respeito do diretor do Instituto, professor Ernesto Giesbrecht, “podemos apenas imaginar” (KUCINSKI, 2014, p. 152), e o narrador, cujas intervenções aqui têm uma objetividade jornalística, se permite inventar o que os professores presentes na reunião teriam pensado. O regime híbrido serve para fraturar o efeito de documento, que, no entanto, permanece ativo. É como se nos falasse: o documento existe, mas ele representa o que realmente aconteceu naquela reunião? Quais foram as motivações, as indecisões, as pressões que atuaram para que ele se produzisse?

O resultado da estrutura híbrida de *K.* – a moldura kafkiana, os fragmentos literários, a citação documental – é um objeto estranho, extremamente realista – no sentido mais comum do termo, por se aproximar da história e da memória – e ao mesmo tempo bastante textual. É como se o

romance obedecesse a dois impulsos diferentes. O primeiro, a necessidade de contar o que parece intolerável – o luto sem corpo –, de produzir a memória do trauma nacional, faz o autor recorrer à moldura kafkiana e à ficção. O segundo, a necessidade de intervir no presente, de influenciar a política do presente por meio da literatura – como apontamos, o livro foi lançado no mesmo ano em que a lei nº 12.528/2011, que instituía a Comissão da Verdade, foi sancionada, um ano antes de a comissão começar a funcionar e abalar o silêncio do Estado em relação aos crimes da repressão –, faz o livro mudar de regime narrativo e apresentar um texto que não faz parte do mundo ficcional, a citação do documento como modelo de recuperação da memória. Para dar conta desses impulsos, *K.* precisa operar entre o ficcional e o documental, como realidadeficção (para usar o termo de Josefina Ludmer) ou narração documentária (segundo a formulação de Lionel Ruffel).

Num estudo do que ele chama de “narrativas documentárias”, em que fotos, entrevistas, ensaio e ficção convivem em sua forma “pura” na narrativa, sem serem absorvidos pela forma romanesca, Lionel Ruffel (2012) argumenta que, mesmo quando partia do documental – como nas famosas pesquisas de campo de Zola ou, aqui, de Aluísio Azevedo –, o romancista moderno transformava o material em um regime semiótico e discursivo mais homogêneo, o que não é mais um mandamento do campo literário hoje. O não literário servia para *informar* o literário; hoje ele pode se colocar lado a lado com o literário, de maneira não hierárquica. Ruffel estuda obras híbridas e heterogêneas, mas que tenham três características em comum: o uso de documentos; a mistura de gêneros de discurso a princípio incompatíveis, mas sem pender para um deles (ficção com jornalismo, relato de viagem ou ciências sociais); além da heterogeneidade interna (mistura de registro: entrevista, imagem, reprodução, ensaio, narração, descrição). Muitas vezes, há ainda um quarto elemento: a reflexão na obra sobre o método, isto é, o processo. Assim, essas narrativas documentárias aliam a “memória do presente” do jornalismo, a “cartografia

cognitiva do mundo” dos relatos de viagem e o “modo de ficção” do documentário, isto é, a maneira como os documentários combinam elementos documentais por meio da montagem em uma narrativa compreensível.

A partir da análise dessas “narrativas literárias documentárias”, ele chega a alguns conceitos úteis. O primeiro é o *efeito de documento* (RUFFEL, 2012, p. 18), uma radicalização do efeito de real barthesiano que aponta para o realismo indexical e que contamina *K*. (e outro livro de que trataremos aqui, *A resistência*). O segundo, *mimese da informação*, oposto à mimese do referente: o realismo que toma como referente o discurso. Um terceiro é o autor como compilador (RUFFEL, 2012, p. 19). A quarta ideia é de que o moderno é o regime da *hiper-literariedade*, entendida como “suspensão de significados” (RUFFEL, 2012, p. 22): a nova narrativa realizaria uma suspensão da significação ainda mais intensa quando, ao inserir o documento, rompe com os regimes discursivos – literário, jornalístico e científico. Isto é, quando cruza os gêneros, cada qual com seu regime de significação, a narrativa documentária impede que o leitor obedeça a uma rotina simples em direção ao significado, que fica suspenso. Como veremos mais à frente, a literatura textual parece recusar a interpretação alegórica, embora funcione ao mesmo tempo como “marca e sintoma” do retorno de certos traumas históricos.

Conseguimos, a partir desses conceitos, fugir da tentação de trabalhar com gêneros fixos e normativos – como autoficção, por exemplo. Essa literatura impura é o ponto em que o gênero puro para de funcionar. “Literatura impura” é certamente um termo insuficiente, mas por ora serve para trabalhar a especificidade dessa literatura textual do presente, em que muitas vezes o comentário circunstancial da realidade parece encobrir ou conviver com a busca do efeito literário, subordinando, mesmo nas obras mais intertextuais, as preocupações estéticas a critérios de atualidade e importância.

Outra questão interessante em *K*, além do uso do documental, é a posição do narrador e seu imbricamento com o eu empírico. Embora parta de experiências pessoais, nele a flutuação entre o eu real e o fictício, condição necessária da autoficção (HIDALGO, 2013, p. 219), é apenas um momento circunstancial do enredo. O eu real aparece, *sem ambiguidades*, compondo a moldura mais exterior do romance. Em outro livro que fala de uma experiência pessoal durante o mesmo período, *A resistência* (2015), de Julián Fuks, a estratégia é diferente. Fuks – também jornalista, filho de argentinos exilados no Brasil – adota mais de perto o discurso autoficcional (isto é, a ambiguidade da enunciação do “eu”) ao narrar a história do irmão adotivo e da migração da família para o Brasil, fugindo da ditadura argentina para a ditadura brasileira.

Em *A resistência*, o caçula de uma família argentina exilada no Brasil narra a história do irmão mais velho. Adotado por um casal de intelectuais argentinos que fazem parte da oposição à ditadura, o garoto tem dois irmãos mais novos, uma menina e o narrador. As relações familiares, no entanto, vão ficando mais complicadas. O filho mais velho – cuja origem os pais adotivos nunca revelam – vai se tornando arredio, tem distúrbios alimentares e tendência a se isolar. O romance é um mergulho do narrador na memória familiar e nas cicatrizes que as ditaduras causam em pessoas comuns.

A resistência funciona como um híbrido de memória, ensaio e ficção, lembrando em certa medida autores como o inglês Julian Barnes. No primeiro capítulo, o narrador se pergunta, à maneira de um ensaio, qual a melhor maneira de falar de seu irmão – “Meu irmão é adotado”, “meu irmão foi adotado”, “meu irmão é filho adotivo” – e o significado dessas expressões; em outros capítulos, ele lembra momentos da vida deles ou relata sua viagem para a Argentina em busca de alguma pista da origem do irmão adotado. Essa variação é conduzida pelo narrador, um narrador que põe peso nos acontecimentos por meio de uma linguagem hiperbólica, carregada, cheia de repetições e aliterações – “o riso como conforto às vísceras consentindo ao corpo um vigor imemorial”,

“por que não recolho esse meu corpo quase partido e parto de uma vez?”, “subsumindo na estranheza que escondia com discrição, no sutil embotamento” (FUKS, 2015, pp. 55, 57 e 60). Esse peso é reforçado por capítulos construídos retoricamente, abusando do efeito da repetição da palavra “resistência” – como se quisesse garantir que o leitor será capaz de compreender a dimensão que deseja dar à metáfora: “calar é resistir”, “ter um filho há de ser, sempre, um ato de resistência” (FUKS, 2015, pp. 52, 42) – e de estruturas circulares – “Isto não é uma história. Isto é uma história”, começa o sétimo capítulo, que termina em “Não consigo decidir de isto é uma história” (FUKS, 2015, pp. 23, 25). O tempo todo estamos conscientes da tentativa do narrador de impor o peso emocional dessas memórias, de sua “intenção” – com sua retórica cerimoniosa e sua estrutura melodramática –, o que eclipsa a tentativa de refletir sobre a ficcionalidade da memória (“Isto não é uma história” / “Isto é uma história”).

É interessante que *A resistência*, um livro autoficcional – isto é, um romance metaficcional de fundo autobiográfico – que mescla memória, ensaio e ficção, seja em larga medida respeitoso demais com o real. Há um momento importante para nossa discussão do estatuto do real na narrativa textual. O romance reforça, logo depois de narrar uma versão hipotética do nascimento do irmão do narrador, que “Não foi assim, não foi narrável, o nascimento do meu irmão” (FUKS, 2015, p. 59). Como algo que já se narrou pode não ser narrável? Numa primeira leitura, afirmar que algo não é narrável significa que o desconhecido, o traumático, não poderia de maneira nenhuma ser narrado. Como, claro, aquilo já foi narrado, talvez signifique que o traumático pode ser narrado, mas não *recuperado*. Talvez se confunda justamente o narrável e o recuperável, quando na verdade são características opostas: precisamos narrar justamente porque não podemos recuperar (descrever com exatidão, para compreender o acontecimento plenamente e esquecer ou conviver em paz com ele). Podemos, com isso, começar a esboçar uma diferença entre *K.* e *A resistência*: o primeiro assume tanto o literário quanto o documental, embora

afaste o autobiográfico, o testemunho direto; o segundo coloca o autoficcional como lugar de onde se pode narrar o irrecuperável. Mas sigamos.

Em determinado ponto, o narrador conta que pediu ao pai que lhe enviasse um documento da Operação Condor – operação conjunta de repressão dos governos de Brasil, Argentina, Chile, Bolívia, Paraguai e Uruguai nos anos 1970 – em que constava o nome do pai:

Eu lhe peço que mande, mas não conto que quero inseri-lo no livro, que pretendo absurdamente atestar minha invenção com um documento. Envergonhado, talvez, com a própria vaidade, ele nunca me manda o arquivo; eu nunca volto a pedir, envergonhado também. (FUKS, 2015, p. 40).

No livro de Kucinski, o narrador não se vê obrigado a explicar até onde vai a ficção – o modelo kafkiano – e onde começa o documental. Em *A resistência*, o narrador nos lembra o tempo todo que aquilo é apenas uma especulação com base em uma experiência, uma “invenção”, e recusa-se a misturá-la com o documento, recusa misturar as matérias textuais e históricas num mesmo regime de verdade.

É possível, claro, ler de outra maneira: a hesitação ensaística e as incertezas da memória do narrador de *A resistência* abririam o real para sua virtualidade, abririam o pessoal e o privado da experiência desta família para a experiência pública e coletiva do trauma histórico do sequestro de crianças pela ditadura argentina. E, em contrapartida, a citação do documento em *K.* teria como função um “efeito de real”, uma ilusão de que devemos ler toda a narrativa como verdade. Mas a heterogeneidade de *K.* sugere que ali os modos ficcional e histórico funcionam dentro de um mesmo regime híbrido de racionalidade e de verdade, que tenta dar conta do horror (o que “não poderia ser narrado”, mas é). Fuks para na soleira, incerto de mostrar o limiar que separa um exterior (a ficção) de outro exterior (o documento).

Há, no entanto, dois momentos em que Fuks atravessa o limiar. O narrador – que nasceu em 1981 – imagina os pais lendo um comunicado assinado pelas “Avós argentinas com netos desaparecidos”, uma corrente das Mães da Praça de Maio, publicado no jornal *La Prensa* em 5 de agosto de 1978. O movimento que o narrador hesita em dar quando se trata do concreto privado (o nome do pai na Operação Condor) se realiza quando se trata do concreto histórico e público. Ele serve, porém, para o narrador imaginar se os pais teriam se perguntado se o filho adotado era uma das crianças sequestradas pelo regime argentino e entregues para adoção. A citação desse documento, portanto, funciona como a citação de qualquer evento histórico – qualquer texto que é parte do mundo de referência do leitor –, não como citação de um fragmento do real cotidiano, privado.

O segundo momento ocorre no final do livro, quando o narrador decide quebrar a quarta parede ficcional e exhibe definitivamente que o que lemos é invenção (num gesto que talvez lembre o Nabokov de *Lolita*). O contrato autoficcional que rege o romance é exposto. O narrador nos conta que o livro já está concluído e dá esse manuscrito a familiares. Os pais de Sebastián (nome que o autor escolhe para seu alter ego, o que já rompe a ortodoxia da autoficção) mostram para o narrador os erros, as incoerências, as ingenuidades do romance. Esse final metaficcional é surpreendente, desconcertante e, mais uma vez, ambíguo. Por um lado, expõe quanto qualquer autoficção vai ser apenas uma ficção com base autobiográfica, mas por outro representa mais um passo em direção à biografia, ao “foi assim”, ou “foi praticamente ou em essência assim”, numa espécie de “real suficiente” pragmático. A exposição do ficcional nos diz: estou tratando do que (para mim) é intratável, por isso o recurso à ficção é necessário. Mas a construção ensaística permanece “sincera” – não há nada que nos faça crer que não.

O principal ponto de comparação com *K*, porém, é outro. Há uma ausência em *A resistência*, que indica qual é o verdadeiro tema do livro. Embora

seja mencionada em alguns momentos, a ditadura brasileira não afeta a família. Eles estão no exílio, no “bem-estar brasileiro” (FUKS, 2015, p. 108). A ditadura brasileira é recoberta pelo silêncio, enquanto o regime argentino cai na banalidade. Em uma passagem, Sebastián está em Buenos Aires, procurando o apartamento em que viveram os pais. Tenta convencer o porteiro a deixá-lo entrar e, quando explica o livro que está escrevendo, ouve: “Ah, una más, una memoria más de los setenta” (FUKS, 2015, p. 58). Afinal, nos diz o romance, a memória da ditadura argentina foi revirada, a brasileira não.

Essa ausência me faz ler *A resistência* como um romance sobre a falta de memória brasileira, e não sobre a memória de uma migração, de um exílio. O tema é mais a nossa ditadura que a argentina. Se Kucinski precisa retirar o “irmão que está na Inglaterra” para falar de uma experiência pessoal, Fuks fala de nossa amnésia construindo uma narrativa de migração de um país que é todo memória – podemos aqui lembrar de Ludmer (2013) quando fala que uma das obsessões da literatura argentina dos anos 2000 é a memória nacional – para um país que é esquecimento e conciliação.

Nesses dois romances, que se aproximam na estrutura e no tratamento da memória e da experiência, percebemos a necessidade de uma citação ampla de modelos literários (*O Processo*, de Kafka, ou o subgênero da metaficção autobiográfica) e a ficcionalização do real, como se a experiência traumática precisasse ser transformada em ficção para poder ser comunicada. Há ainda a invasão do concreto, não ficcional, historicamente verificável, no tecido romanesco, como se, por meio da textualidade, os regimes ficcional e não ficcional se iguallassem e isso permitisse que o documento invada o ficcional, embora *A resistência* demarque os limites entre ficção e documento.

O que vemos até aqui é de que maneira, ao menos nesses dois romances, por mais que se recorra ao documento e à fabulação, evita-se tanto o testemunhal quanto o “simbólico”. O não ficcional – a biografia, os nomes

próprios, fragmentos concretos do fluxo inapreensível da história – invade narrativas que usam os recursos literários – a intertextualidade, a invenção, a metaficção – para explorar as lacunas de nossa memória fraturada de uma página infeliz da nossa história.

K. e A resistência são romances que, embora flertem com algum nível de autoficção, são “realistas”, tanto no sentido de se aterem a um mundo de referência histórico quanto de obedecerem à construção de personagens verossímeis, com a complexidade dos comportamentos humanos. O pai que procura a filha é alguém que precisa repensar suas crenças e buscar forças para empreender uma jornada a que nunca achou que seria obrigado no país que acolheu sua família. O narrador de Fuks é alguém que tenta entender – com os recursos da ficção autobiográfica e do ensaio pessoal – o enigma de duas coisas que são ao mesmo tempo as mais próximas e as mais incompreensíveis para ele: seu irmão e o país de onde sua família migrou. Mas os romances também fazem outra pergunta, que se manifesta pela questão da memória: qual é o nosso passado, escondido nos pontos cegos dos documentos oficiais e daqueles que aos poucos emergem de nossa amnésia?

Um terceiro romance, publicado em 2017, vai por outro caminho, embora elaborando os mesmos problemas: memória, trauma, história, autoficção, violência. Em *Noite dentro da noite*, de Joca Reiners Terron, um garoto experimenta, numa espécie de delírio, os anos da ditadura. A violência está ali – a perseguição política, o conservadorismo da sociedade brasileira –, mas os recursos utilizados são de uma metaficção pop, bastante inspirada em *PanAmérica* (1967), de José Agrippino de Paula. É quase como se lêssemos uma grande história em quadrinhos, com os humanos transformados em animais (a mãe do protagonista é a rata, como no clássico *Maus*, de Art Spiegelman), personagens que exibem fisicamente as características psicológicas (o químico alemão Kurt Meier tem o rosto coberto de cicatrizes), um espécie de narrativa hiperbólica (peripécias extravagantes ou cenas descritas de maneira exagerada,

como nas diversas vezes que os carros quase caem do penhasco), os enigmas que remetem ao romance policial (quem são Curt/Kurt, qual é a doença da “noite dentro da noite”, a pyhareryepyepyhare?). Há ainda as possíveis referências literárias (além do jogo de *PanAmérica* com os símbolos pop, o uso de fatos históricos e de frases longas de Sebald, o duplo e a falsa autobiografia em Paul Auster, as referências a *Invenção de Morel*, de Bioy Casares, a ficção científica de Philip K. Dick) e as claras remissões históricas (o tradutor Curt Meyer-Clason transmutado em personagem). Se a ditadura é transformada em uma máquina kafkiana em *K*. e em uma ausência que se insinua em *A resistência*, em *Noite dentro da noite* ela parece, em um primeiro momento, ser apenas um pano de fundo aleatório, como o Capitão América enfrentando o Caveira Vermelha sobre o fundo da Segunda Guerra Mundial. Discorre o narrador:

Que ditadura era aquela que não conseguia nem ao menos fabricar seus próprios soldadinhos de brinquedo, obrigando-o a brincar com soldadinhos de chumbo alemães da Primeira Guerra herdados de alguém. Era uma enorme falha de propaganda, inépcia indesculpável. Aqueles dois não eram seus pais, mas Bonnie e Clyde atrás de dinheiro para manter a Ação Libertadora Nacional e os guerrilheiros do MR-8 ou qual fosse a organização de Karl Reiners. (TERRON, 2017, 221-2).

Noite dentro da noite tem uma estrutura intrincada. Embora não seja fragmentado como *K*. e *A resistência*, o romance de Joca leva o leitor a uma experiência bem mais desconfortável, com seu emaranhado de tempos e narradores. Apesar do subtítulo, “uma autobiografia”, é em certo sentido uma anti-autoficção.⁴ O protagonista, um menino mudo, sofre um acidente em 1975,

⁴ João Carlos Reiners Terron (Cuiabá, 1968) é, como o personagem, filho de um funcionário do Banco do Brasil e viaja quando criança por diversas cidades do país. Também como o personagem, ingressa na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Também sofreu um acidente quando criança e tomou remédios. As similitudes param por aí. Joca trabalhou como designer gráfico, foi editor (editora Ciência do Acidente) e publicou livros de poemas – *Eletroencefalodrama* (1998) e *Animal anônimo* (2002) –, romances – *Não há nada lá* (2001) e *Curva de Rio Sujo* (2004), *Do fundo do poço se vê a lua* (2010), *A tristeza extraordinária do leopardo-das-neves* (2013) e *A morte e o meteoro* (2019) – e contos – *Hotel Hell* (2003) e *Sonho interrompido por guilhotina* (2006).

que o deixa em coma. Anos depois, ele não se lembra do que aconteceu após o acidente – o Ano do Grande Branco. Durante anos, ele vai precisar usar fenobarbital – um anticolvulsionante, sedativo e hipnótico – para controlar suas crises de epilepsia. O livro, composto por períodos longos e complexos, vai e volta na história desse protagonista e de personagens ligados de alguma forma a ele, numa trama em que a verossimilhança parece deixada de lado, embora sejam usados recursos realistas – como a descrição detalhada de uma tortura que encontramos na página 318.

O romance é narrado por um narrador onisciente, mas ele na maior parte do tempo apenas medeia a narração de outra pessoa. A voz principal em quase todo o livro é a do tradutor Curt Meyer-Clason, baseado em um personagem histórico, que traduziu para o alemão diversos livros brasileiros, notavelmente o *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

O enredo pode ser mais ou menos resumido assim (mais ou menos porque há desvios, incertezas e subtramas demais): o protagonista (“você”, a quem os narradores se dirigem) seria o filho de um embaixador morto em uma tentativa malsucedida de sequestro feita por um grupo de esquerda armado durante a ditadura civil-militar brasileira. O grupo dá a Karl Reiners, tio do protagonista, a incumbência de deixar a criança com uma família de confiança, e ele a entrega à sua irmã, a rata, e ao marido, funcionário do Banco do Brasil. Esse menino sofre o acidente em Medianeira, no Paraná, pouco antes de eles se mudarem para Curva de Rio Sujo, onde o garoto é vítima de um bando de filhos de oficiais (situação em que assistimos ao surgimento do mal infantil como produto de uma sociedade repressora, algo parecido com o que encontramos em *A fita branca*, filme de Michael Haneke). A rata e seus dois irmãos – Karl e Hugo – são filhos de um homem que viveu em Nueva Germania, no Paraguai, e Karl encontra em suas andanças de militante um químico que trabalhou em um campo de eutanásia nazista na Alemanha e que conheceu em Ilha Grande o espião e tradutor Curt Meyer-Clason. As histórias dos dois quase homônimos

cruzam com um personagem chamado “El Cazador Blanco”, uma espécie de agente especial de Filinto Müller, chefe da polícia política de Getúlio Vargas. A família adotiva do protagonista tem que fugir de Curva de Rio Sujo – ao que parece, porque o menino explodiu a escola em que estudava usando materiais explosivos que a rata preparava para a guerrilha de seu irmão – e o menino nunca mais fala com a mãe adotiva, até quando recebe, pelas mãos de Hugo Reiners, uma fita gravada por ela. No Rio de Janeiro, ele estuda na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ e conhece um chileno que fornece drogas. O chileno é torturado por dois participantes tardios do Comando de Caça aos Comunistas como forma convencer o protagonista a levar explosivos – que ele consegue no Departamento de Demolições, onde estagia – para um atentado contra o comício de Lula. Depois do atentado, o protagonista vai encontrar Curt Meyer-Clason na Casa do Sol, onde o tradutor vai dar uma palestra. Grande parte do que lemos até aqui foi o que o tradutor contou para “você” na Casa do Sol. Meyer-Clason é assassinado durante a palestra, e o protagonista parte para Sumidouro, Mato Grosso, onde seu tio Hugo Reiners conta outra parte da história familiar e entrega a fita gravada pela rata. Essa história é entrecortada com histórias do passado: Nueva Germania, a Alemanha Nazista, os anos imediatamente após o golpe de 1964 e depois a Guerrilha do Araguaia.

São dois narradores principais (Curt Meyer-Clason e o narrador onisciente que faz a mediação entre ele e o texto) que se dirigem a um “você”, que é o menino mudo. Esses dois planos, no entanto, dividem-se em outros, o que torna a estrutura bem complicada. O narrador em alguns momentos reproduz, por exemplo, Curt Meyer-Clason reproduzindo o relato feito pela rata (a mãe adotiva do protagonista) de uma história que Karl Reiners (irmão da rata) ouviu de Kurt Meier, um químico alemão esquecido no interior do Brasil. Essa história de quarta mão pode ainda ser comentada pelo tradutor, que invade o relato, acrescentando ou corrigindo informações. O narrador vai e volta entre esses tempos e subnarradores, em uma estrutura que é uma espécie de novelo

de vozes. São ao menos onze tempos narrativos e cinco vozes, que cito apenas para registro: a Casa do Sol, chácara em Campinas onde a escritora Hilda Hilst viveu entre 1966 e sua morte, em 2004, e onde em 1989 Curt Meyer-Clason conta grande parte da história para o protagonista; o Rio de Janeiro dos anos 1980, onde o protagonista cursa arquitetura na UFRJ e acaba sendo obrigado a participar de um atentado ao último comício do então candidato à presidência da República Luís Inácio Lula da Silva na Cinelândia; a fazenda Sumidouro, no pantanal mato-grossense, onde o protagonista, depois de sair da Casa do Sol, vai visitar seu tio Hugo Reiners; Medianeira, no Paraná, em 1975, cenário do trauma que produz o Ano do Grande Branco; Curva de Rio Sujo, em Mato Grosso, para onde a família do protagonista se muda após o acidente em Medianeira, por volta de 1975 e 76, e onde o protagonista é vítima de *bullying*; a longa viagem entre Medianeira e Curva de Rio Sujo, durante a qual a rata conta histórias que Karl Reiners lhe relatou; a Guerrilha do Araguaia, em 1976, quando Karl Reiners é morto por um soldado jovem que atira por acidente; o pantanal mato-grossense, que Karl Reiners percorre em 1964 em busca de outros militantes para combater o golpe militar e onde ele encontra Kurt Meier, o químico alemão, que lhe relata a história do submarino alemão e de seu trabalho num campo de eutanásia de crianças na Alemanha nazista; Ilha Grande, em 1946, onde estão presos Kurt Meier e Curt Meyer-Clason; Bernburg, na Alemanha, em 1936, em que Kurt Meier trabalha fornecendo fenobarbital para crianças em uma instituição de eutanásia; e, por fim, em 1887, Nueva Germania, colônia fundada por Bernhard Föster e Elisabeth Föster-Nietzsche, que pretendiam formar uma comunidade-modelo ariana no interior do Paraguai, e onde teria crescido Georg Reiners, patriarca dos Reiners – e que teria sido salvo de uma doença mortal por meio do uso da “planta-vampiro” pyhareryepyepyhare. Além disso, há os desdobramentos (Hugo Reiners vai à Argentina em busca de pistas do passado de seu pai, por exemplo) desses momentos específicos. E essa trama complicada é dividida entre a voz de Curt Meyer-Clason, Hugo Reiners (que de certa forma

assume sua posição quando o tradutor é morto em uma cena que parece tirada de um filme de David Cronenberg), a rata (durante a longa viagem e em uma fita gravada que o protagonista escuta em Sumidouro), vozes que são direcionadas a “você”; Karl Reiners, que fala com a rata; Kurt Meier, que fala com Karl e com Curt Meyer-Clason. Essas vozes se cruzam e se confundem, uma vez que o livro não tem notações de diálogos – apenas vírgulas, pontos, travessões para indicar apostrofo e alguns itálicos.

Noite dentro da noite, com o enredo complexo e a elaborada trama de tempos, é talvez uma investigação sobre a metaficção mais do que qualquer outra coisa. Seus personagens reais são apenas nomes, como se fossem ideogramas que servem para reduzir a caracterização de um personagem completo. Escrever Curt Meyer-Clason é já apresentar para o leitor um intelectual alemão com um passado controverso e enigmático (foi preso no Brasil em 1942 acusado de espionar para a Alemanha nazista) e uma forte relação com o Brasil. A partir de alguns atributos do Curt Meyer-Clason real, Terron constrói um Curt Meyer-Clason ficcional, uma característica que encontramos no romance histórico metaficcional pós-modernista (e em *PanAmérica*). De maneira parecida, Filinto Müller significa a aproximação e a colaboração do Brasil com a Alemanha nazista. Esses nomes servem quase como uma fantasia ou uma máscara que se veste para representar um personagem, ou como um índice que liga o mundo ficcional a um mundo de referência histórico.

Da mesma forma, a história entra aqui sem sua “substância”, poderíamos dizer, ou pelo menos em estruturas genéricas inesperadas. A participação de Karl Reiners na guerrilha não se molda como um drama do militante (testemunho ou romance histórica), mas como um enredo de suspense: o homem perdido no meio do nada, que segue um caminho circular que não o leva a lugar nenhum, como se as coordenadas geográficas se embaralhassem, até ser morto. O mesmo podemos falar da recriação da clínica de eutanásia nazista:

nessa clínica, a planta-vampiro que se move, como um quase-humano, enquanto as crianças dopadas com fenobarbital constroem um labirinto que abre um espaço dentro do espaço, maior do que o quarto que o comporta. Tudo isso aponta para um uso livre da historicidade, que é apenas citada, sem anseio de verossimilhança, de fazer o mundo ficcional corresponder a um mundo de referência historicamente definido.

Afinal, de que fala um livro como esse? Primeiro, claro, ele fala do que é a ficção, da liberdade da “escritura”, do texto como texto, do infinito intertextual, que pode incorporar todas as citações possíveis – da história da ditadura à ficção científica, de biografemas do autor empírico à sua obra ficcional, da técnica mais realista (como a descrição da tortura) ao estereótipo. O narrador onisciente reforça esse aspecto metaficcional refletindo o tempo todo sobre os limites do ficcional e do narrativo: sobre as incertezas da memória, a quebra da linearidade temporal, a duplicação das identidades, as ambiguidades morais (o protagonista é vítima de violência, mas também é capaz de matar, talvez mais de uma vez), todos temas caros à literatura moderna e à ficção científica.

O romance, porém, também fala da violência, que se espalha pelo livro desde as primeiras páginas, como se fosse seu *dominante*. Da violência infantil – uma espécie de ovo da serpente, semente do mal que tem sua gênese na infância por causa de uma pedagogia repressora e que repercute na violência sistêmica de sociedades como a nossa – à violência do Estado e da resistência, é a violência que torna coeso o enredo. Todos os episódios são violentos. Até que, no final do livro, quando descobrimos o trauma que fez “você” ser como “você” é, essa violência explique a estrutura inteira do romance – numa estranha reviravolta psicologizante em um livro textual. O protagonista descobre que realmente teve um irmão, mais novo, que nasceu em 1968 (ano de nascimento do Joca Reiners Terron real, o que sugere que a “autobiografia” era uma pista falsa), e que foi assassinado pelo personagem “você” em um acidente, quando brincavam com uma arma que não sabiam que era de verdade. “Você” assume

algumas das características do irmão morto, como um rato dopado com fenobarbital. Conta a rata na gravação:

A aplicação progressiva de fenobarbital aumentava a agressividade [dos ratos]. Um dia, ao integrar um rato a uma ninhada, o recém-ingressado matou o filhote original. A rata, porém, abrigou o assassino e passou a tratá-lo como se fosse o filhote morto. [...] a rata substituía o filhote morto pelo assassino. [...] Esta história é sobre nós, mas você vai contá-la como se fosse sobre outros. (TERRON, 2017, pp. 459-60).

Há algo de alegórico nesse trauma triplo (ter sido adotado depois de matarem seu pai, ter sofrido um acidente que o deixou em coma e ter matado por engano o irmão), que amalgama a forma e a “mensagem” aparente do romance. Uma vez que o livro parece relacionar violências sistêmicas – a nazista e a brasileira, ou latino-americana, já que parte do romance é passado na fronteira com o Paraguai – à violência individual, podemos tentar procurar no trauma individual uma metáfora do trauma histórico, coletivo. Somos todos responsáveis, como nossas pequenas e grandes violências, nosso desejo de explodir a escola em que somos maltratados, de substituir o filho verdadeiro, ou de aceitar o assassino como parte essencial de nossa identidade. Isto é, a violência não se origina apenas no Estado; ela contamina todas as relações sociais e a formação dos indivíduos (isto é, uma responsabilização individual por uma violência sistêmica).

As referências do romance, no entanto, são mais historicistas – no sentido que Fredric Jameson dá – do que históricas. Retomemos o que Jameson fala do historicismo pós-moderno. Um dos objetos que Jameson escolhe é *Ragtime*, de E.L. Doctorow. O romance é ambientado nos Estados Unidos das primeiras décadas do século XX e mistura, de maneira sarcástica, figuras históricas (como o mágico Houdini), ficcionais (como o imigrante Tateh e a família chamada simplesmente de Papai, Mamãe, Meninazinha etc.) e intertextuais (como o pianista negro Coalhouse, cujo nome soa como Michael

Kohlhaas – personagem de Heirich von Kleist que tem destino parecido com o do personagem de Doctorow – e também como “casa de carvão”). Esses personagens formam núcleos narrativos mais ou menos independentes, cujas histórias funcionam como instantâneos da América da virada do século: o capitalismo onipresente, a vitória da publicidade, o racismo arraigado na sociedade. A maneira como esse entrelaçamento é construído, no entanto, não nos permite “tematizar” (para usar o termo de Jameson) o questionamento político que parece ser o objetivo do autor, porque o tratamento iguala o que poderia ser historicidade com a ficcionalidade. Este é, segundo Jameson, “o paradoxo de um romance aparentemente realista como *Ragtime* ser, na realidade, uma obra não representacional que combina significantes da fantasia extraídos de vários ideologemas para formar uma espécie de holograma” (JAMESON, 2004, p. 50). Podemos pensar, por exemplo, no capítulo 6, que começa com a descrição da chegada (real) de Freud, acompanhado de Jung e Ferenczi, a Nova York, em 1909. A visita de Freud serve para o narrador lembrar as críticas do psicanalista à “vulgar apropriação, em ampla escala, da arte e da arquitetura europeias, sem levar em conta período ou país” (DOCTOROW, 2007, p. 41), o que leva o narrador a descrever a situação econômica e social dos Estados Unidos de então, enfatizando a “centena de negros [...] linchada anualmente”, a “centena de mineiros [...] queimada viva” e a “centena de crianças [...] mutilada” (DOCTOROW, 2007, p. 42). O capítulo, no entanto, segue num crescendo e a descrição factual socioeconômica transforma-se numa grande hipérbole – o toque final do holograma – quando descreve “bailes da pobreza” em palácios onde “os convidados compareciam vestidos de andrajos, comiam em pratos de estanho e bebiam em canecas de esmalte descascado” (DOCTOROW, 2007, p. 42).

Essa estrutura cria um objeto diante do qual é difícil nos posicionar. Jameson continua: “o romance não só resiste à interpretação, ele se organiza sistemática e formalmente para impedir um tipo mais antigo de interpretação

social e histórica que ele permanentemente pressupõe e mina”, o que não o impede de completar:

penso que a designação dos dois tipos de personagem – nomes históricos e papéis familiares em letra maiúscula – contribui poderosa e sistematicamente para a reificação dessas personagens e para nos tornar impossível a recepção de sua representação sem a intromissão anterior de um conhecimento já adquirido ou de uma doxa – algo que empresta ao texto um sentido extraordinário de *déjà vu* e uma familiaridade peculiar. (JAMESON, 2004, pp. 50-1).

Essa forma, no entanto, não é uma falha, mas “a marca e o sintoma de seu dilema”. É necessário apenas entender que, diante do desaparecimento do referente histórico, esse “romance histórico não pode mais se propor a representar o passado histórico, ele pode apenas ‘representar’ nossas ideias e estereótipos sobre o passado (que logo se transforma, assim, em ‘história *pop*’)” (JAMESON, 2004, p. 52). O passado se torna um repositório de estilos, estereótipos, dados, que podem ser acionados para falar do presente.

A análise de Jameson serviria em larga medida para *Noite dentro da noite*. Da mesma forma que Doctorow, Terron transforma personagens reais e ficcionais numa mesma categoria estereotípica; são versões reificadas do que foram as experiências históricas durante a ditadura brasileira. Os estereótipos são, segundo a feliz formulação de Umberto Eco, processos de “visualização da metáfora ou da símile” (ECO, 2000, p. 144). Percebemos isso claramente em um personagem como El Cazador Blanco, cuja aparência, vestido de preto com pinos de ferro, representa visualmente a maldade.

Identificar que ela ocorre não significa que devemos condenar a priori a reificação ficcional, que não está ausente de *K.* ou de *A resistência*. À sua maneira, os romances de Kucinski e Fuks também recusam (mais ou menos) a *historicidade* e buscam algum *historicismo*: a moldura kafkiana, a omissão deliberada de um tratamento mais focado no regime militar brasileiro. Terron

apenas vai além. É como se ele nos apresentasse uma terceira forma de falar da ditadura brasileira, sintetizada (metaficcionalmente) pela rata: esta história é sobre nós, mas é contada como se fosse sobre outros, ou melhor, como se fosse sobre personagens que só existem no papel, compostos de citações e referências. Notemos quantas comparações, não exaustivas, fizemos a respeito do romance, como se ele fosse uma máquina intertextual: Agrippino de Paula, Paul Auster, Cronenberg, Casares, Haneke, HQs etc.

Apesar das referências à sua biografia – que sabemos dos textos paratextuais (minibiografia, entrevistas, releases) –, o que Joca faz aqui é o apagamento final de uma característica que havia em muitos romances sobre a ditadura e que reaparecem, transformados, em *K.* e *A resistência*: o testemunho. Se de alguma forma o testemunhal vira efeito de documento em Kucinski e autoficção em Fuks, em Terron ele é substituído pelo metaficcional “puro”. Afinal, são três obras em que a ficção histórica tem que prestar contas ao mesmo tempo à história – falam de eventos que ocorreram e que foram traumáticos – e à textualidade da ficção, e cada obra dá uma resposta diferente. Uma usa o enquadramento ficcional para lidar com o que seria não narrável; a segunda usa a autoficção para falar de algo a respeito do qual o livro silencia; e a terceira usa o cruzamento de referências para jogar a violência (individual, coletiva e estatal) em um panorama maior. São também três maneiras de encarar a memória. Em *K.*, a ficção ajuda a dar forma à memória, numa luta contra o esquecimento pós-anistia, amnésia que é jogada na cara do leitor quando o documental invade o romance; *A resistência* usa a reiteração da memória de outro lugar para revelar nossa amnésia; e *Noite dentro da noite* fala da memória em si, de como ela (principalmente a memória traumática individual e nacional) é construída por esquecimentos e falsas lembranças, repressões e *substituições*.

A comparação de *K.*, *A resistência* e *Noite dentro da noite* aponta um caminho interessante. Mostra que, mesmo quando se afasta do realismo, muitas vezes a literatura contemporânea ainda trata de questões concretas históricas e

atuais, seja conclamando que recuperemos a memória, seja nos acusando de recusar a encarar o passado recente, seja exprimindo, por meio de uma trama intertextual, o desencanto com essa história. Ou, por outro lado, o fato de mesmo as manifestações mais textualistas apontarem para uma questão contemporânea evidenciam o impulso empenhado da nossa literatura atual, em que as camadas da literatura de segunda mão servem para dar mais uma vida ao retorno incessante do evento histórico traumático – como se fossem a marca e o sintoma do nosso dilema histórico.

REFERÊNCIAS

- DOCTOROW, E.L. *Ragtime*. Trad. A. Weissenberg. Rio de Janeiro: BestBolso, 2007 [1975].
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000 [1964].
- FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *ALEA*, vol.15/1, pp.218-231. Rio de Janeiro, jan.-jun. 2013.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Londres: Routledge, 1991a [1980].
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1991b [1989].
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. 2. ed. São Paulo: Ática, 2004 [1991].
- KAFKA, Franz. *O Processo*. Trad. Modesto Carone. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003 [1925].
- KUCINSKI, Bernardo. *K. – Relato de uma busca*. 3. ed. São Paulo: Cosac Naify,

2014 [2011].

KUCINSKI, Bernardo. *Os visitantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013 [2010].

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RUFFEL, Lionel. Un réalisme contemporain: les narations documentaires.

Littérature, 2012/2, n.166, pp. 13-25. Disponível:

<https://www.cairn.info/revue-litterature-2012-2-page-13.html>. Acessado em 29/9/2017.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

TERRON, Joca Reiners. *Noite dentro da noite*. São Paulo: Companhia. das Letras, 2017.

Recebido em 26/01/2020.

Aceito em 29/05/2020.