



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 20 - julho de 2018

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2018i20p46-62>

**Testemunho latino-americano: novas estratégias da narrativa
contemporânea**

**A Latin American testimony: new strategies in contemporary
narrative**

*Valéria Ignácio**
*Vera Bastazin***

RESUMO

A produção literária testemunhal revela, na contemporaneidade, novos procedimentos de composição que se apropriam dos dados da realidade e buscam construir ficcionalmente os fatos históricos numa perspectiva de ressignificação. Nesse sentido, o presente ensaio articula as relações entre a fragilidade da memória e as interdições da verdade a partir de um recorte referenciado nas ditaduras brasileira (1964-1985) e chilena (1973-1990), analisando a novela *Os visitantes* (2016), de Bernardo Kucinski, e o romance *Formas de voltar para casa* (2014), de Alejandro Zambra. As duas obras, que inscrevem em sua linguagem a experiência literária da autoficção, permitem, como se demonstrará, articular o paradoxo entre o discurso referencial histórico e aquilo que se pode chamar de *propositalmente* ficcional.

PALAVRAS-CHAVE: Testemunho; Autoficção; Literatura latino-americana contemporânea

ABSTRACT

In contemporaneity, testimonial literary production reveals new composition procedures, which appropriate data of reality and, fictionally, seek to construct historical facts from a perspective of resignification. In this sense, the present essay articulates the relations between the fragility of memory and the interdictions of the truth, by analysing a selection of Brazilian and Chilean dictatorships, as represented in the novella *Os Visitantes* (2016), by Bernardo Kucinski, and in the novel *Formas de voltar para casa* (2014), by Alejandro Zambra. Both texts, which inscribe in their language the literary experience of autofiction, allow, as it will be seen, for an articulation of the paradox between historical referential discourse and what can be called deliberately fictional.

KEYWORDS: Testimony; Autofiction; Contemporary Latin American literature

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária – São Paulo – SP – Brasil – val.pizzani@uol.com.br

** Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária – São Paulo – SP – Brasil – vbastazin@uol.com.br

Ao indagar sobre as formas poéticas que caracterizam a literatura de teor testemunhal na contemporaneidade, propomos realizar um recorte na produção literária referenciada nas ditaduras brasileira (1964-1985) e chilena (1973-1990), visando articular possíveis relações entre as interdições da verdade, a fragilidade da memória e o caráter autoficcional dessas escrituras. É proposta deste ensaio conduzir a uma reflexão sobre os procedimentos de composição que envolvem novas estratégias de representação, apropriação e ressignificação de fatos históricos.

Tomam-se como objetos de exame a novela *Os visitantes*, do autor brasileiro Bernardo Kucinski, lançada em 2016, e o romance *Formas de voltar para casa*, do escritor chileno Alejandro Zambra, de 2014, na perspectiva de iluminar as singularidades do pacto de ambiguidade¹ que as sustenta como narrativas que reúnem tanto dados da realidade como construção ficcional, o que pressupõe uma terceira margem de leitura em relação às experiências de violência e trauma.

No livro de Kucinski, leitores imaginários do romance anterior, *K. Relato de uma busca*, de 2011, sucedem-se a contestar a versão ficcional dos fatos narrados. No romance de Zambra, por sua vez, tem-se um percurso da infância à idade adulta do protagonista, com ênfase no retorno do Chile à democracia depois do longo período de ditadura, e um narrador que inscreve impressões sobre a paisagem e os sujeitos, os costumes e as emoções individuais e coletivos, alternando memória e processo criativo.

Como nosso propósito é o de estabelecer aproximações para articular as duas narrativas, tomando como referências tanto o caráter testemunhal como os procedimentos de autoficção nelas identificados, é válido pontuar alguns entre os principais pressupostos teóricos relacionados a esses dois fenômenos discursivos.

O testemunho literário, amparado na memória como matéria fundadora para a representação, conjuga tanto a recuperação de fatos da história como as formas de sua apropriação e reconstituição. Seligmann-Silva (2003) esclarece que o termo “teor testemunhal” – referido no conceito de *testimonio* presente nos estudos literários latino-americanos – significa a possibilidade de articular a dimensão histórica e a qualidade literária do texto, sem comprometer, contudo, certa referencialidade dos fatos, ou seja, uma visão referencial que não reduza o real a sua ficção literária. Para o crítico, o termo

¹ Contrato de leitura que pressupõe a convivência entre a escrita referencial e a escrita ficcional. Segundo Jacques Lecarme, “[...] exercícios de ambiguidade que dão lugar a uma irredutível ambiguidade [...]” (2014, p. 77), resultando em um ambivalente cruzamento de discursos e em um jogo duplo intencionalmente criado para confundir.

pressupõe uma lacuna entre o evento e o discurso que irá se manifestar em escritura fragmentada, ou seja, em um percurso tanto de recordação como de esquecimento.

Marcada pelo imperativo de relatar a experiência mas também pelas dificuldades de representação dos eventos de dor e de violência, essa escritura de limiar é pontuada por lacunas e restos. No ensaio “A morte da testemunha. Para uma poética do resto”, Marc Nichanian (2012, p. 47) assinala que a poética do testemunho só pode ocorrer literariamente como resto, “[...] quando tudo foi destruído, quando o próprio testemunho foi destruído em sua possibilidade”. Nos vestígios que resistem à representação, infere-se uma ausência perturbadora e, por isso, a experiência somente pode ser registrada por meio de restos e rastros, marcas de um passado que é presentificado pela inscrição na linguagem.

Ao tomar como referência o ocaso de normas que caracteriza os campos de extermínio do estado antissemita – e estendendo essa premissa às ditaduras latino-americanas –, tem-se em evidência o paradigma biopolítico da modernidade pensado por Foucault e retomado por Agamben (2008): a vida nua submetida à legalidade política no governo do humano, ou, em outras palavras, a captura do humano como objeto. Os relatos testemunhais apresentam uma ruptura entre corpo e linguagem, que se estende ao registro das experiências. Em formulações escriturais quase sempre alternativas, o que se observa é uma cisão fundadora entre a voz e a linguagem.

[...] podemos dizer que dar testemunho significa pôr-se na própria língua na posição dos que a perderam [...] a palavra poética é aquela que se situa, de cada vez, na posição de resto, e pode, dessa maneira, dar testemunho. Os poetas – as testemunhas – fundam a língua como o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade – ou à impossibilidade – de falar. (AGAMBEN, 2008, p. 160).

Debruçar-se sobre o conceito do testemunho requer, assim, o acolhimento da miséria que condiciona a construção política e discursiva, tendo como traço essencial sua característica de inconclusão, conforme aponta Gagnebin (2008), referindo o “aquém da linguagem” e a “não-língua” que não estão nem no reino do que pode ser dito e tampouco no arquivo dos enunciados, ao prefaciá-lo Agamben, no livro *O que resta de Auschwitz*.

O testemunho estrutura-se, no entendimento mais elementar que se tem do fenômeno, em dizer a (ir)realidade do real e a verdade inenarrável de um acontecimento de horror e, ao mesmo tempo, em alcançar o entendimento dos fatos. Toma-se a

interrogação desses obstáculos como itinerário na investigação de uma experiência de linguagem que desafia e extrapola a função comunicativa e informativa.

Estatuto e lugar, isto é, o testemunho e seus referenciais espaço-temporais estão imbricados e determinam a singularidade específica dos relatos. Na tentativa de compreender o fenômeno testemunhal discursivo, cumpre articular um feixe de particularidades para estabelecer a sua natureza: autoridade, delegação, lacuna, exterior e interior da língua e os restos que o constituem. A autenticidade do gesto está vinculada, por princípio, à relação essencial de proximidade ao acontecimento. Essa condição conjuga, necessariamente, pressupostos de identidade e de credibilidade da testemunha, que se pode também chamar de sujeito intermediário no processo de transmissão do acontecimento.

O aporte de estratégias autoficcionais na novela de Kucinski e no romance de Zambra, observado também em outros testemunhos literários contemporâneos latino-americanos, inaugura um paradoxo que reclama novo exame: o cruzamento do discurso referencial histórico com aquele propositalmente ficcional. Por isso, as perguntas que nos motivam e que orientam esta reflexão incidem sobre a forma como se dá o enfrentamento da experiência temporal e da operação narrativa no registro testemunhal, aí incluída a adoção de estratégias autoficcionais, para dar sentido à experiência e responder à história.

Em relação à autoficção, o neologismo criado por Serge Doubrovsky, nos anos 1980, para definir a autoescrita – ainda hoje objeto de divergências tanto entre escritores como críticos, e tantas vezes usado indiscriminadamente para classificar diferentes produções – é entendido como “[...] ficção de fatos e acontecimentos estritamente reais. Esse eixo referencial me parece ser a essência do gênero, se é que existe gênero.” (DOUBROVSKY, 2014, p. 120). Curiosamente, o autor destaca, no artigo “O último eu”, a imprecisão da palavra, para, em seguida, assinalar a sua crescente conquista de legitimidade no âmbito dos estudos literários e sugerir uma nova percepção autoral na reinvenção da própria vida quando rememorada.

Ao artigo de Doubrovsky, que integra a coletânea *Ensaio sobre a autoficção* (2014), somam-se reflexões sobre as ressonâncias teóricas suscitadas pelo neologismo. Destacam-se, aqui, algumas delas, tanto no intuito de tornar mais claro o entendimento sobre o termo, como no de pontuar a polêmica viva que ainda o caracteriza desde o seu surgimento.

Para Jacques Lecarme (2014), no território inverificável da memória – na qualidade de amálgama de hipóteses e de ilusões –, a hesitação constitui um intervalo no qual se desenvolve a autoficção. Como forma inventiva de uma personalidade que se vale do próprio nome, a autoficção explicita “[...] um modo de enunciação fundamental, que permanecera implícito na escrita de si.” (p. 103).

Phillippe Gasparini (2014), no artigo “Autoficção é o nome de quê?”, analisa o conceito, em suas acepções, desvios e reivindicações, para concluir que é uma “[...] palavra-teste, palavra-espelho, que nos devolve as definições que lhe atribuímos.” (p. 218). Ele entende o termo como mutação cultural, o que explicaria não um fenômeno de moda, mas uma “nova concepção do eu e de sua expressão” em manifestações que reúnem escrita referencial e escrita ficcional numa operação de construção literária propositalmente marcada por estratégias de ambiguidade.

Já Philippe Vilain (2014) debruça-se sobre a escrita autobiográfica em suas “relações periféricas” com a ficção para experimentar as articulações possíveis com o seu referencial: “Ao ser rememorado, o referencial se reelabora constantemente, se reproduz e se dá a ler em sua unidade própria como variação dele mesmo.” (p. 168). O que o escritor chama “estilização do referencial” ocorre em um processo que o retiraria de seu contexto de origem, para remodelá-lo por meio da escrita, na qual permaneceria um sujeito entre o verdadeiro e o verossímil, “[...] sujeito de uma instância de enunciação sem referências fixas.” (p. 178).

A investigação e o debate sobre o conceito, privilegiados inicialmente na França, oferecem instigantes interpretações também entre os estudiosos do tema no Brasil. Em *Escritas de si, escritas do outro* – o retorno do autor e a virada etnográfica, Diana Klinger (2016) destaca o que chama “fome de real”, como uma operação que mobiliza a economia dos desejos e dos discursos operada pela mídia e que exige relacionar a autoficção à reconfiguração da subjetividade contemporânea. “O autor retorna não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um jogo que brinca com a noção do sujeito real.” (p. 40).

Em relação à verdade, faz-se necessário assinalar que é uma categoria diretamente relacionada a uma negociação de significados, ou seja, a consensos amparados na validação de sentidos por grupos sociais. Isso remete, necessariamente, à observação de questões referenciadas na recepção das narrativas, ou seja, cada leitor toma de empréstimo, às obras, a projeção de suas próprias verdades. Não cabe, porém, nesta reflexão, indagar sobre os desdobramentos da recepção das obras, empreitada que

nos parece necessária em investigações futuras não menos pertinentes, com o objetivo de compreender as possibilidades de captura do leitor e de legitimação da construção discursiva.

O que se coloca em questão é o proposital deslocamento impresso nas narrativas de Kucinski e Zambra, que esgarçam a fronteira entre ficção e realidade – procedimento que reclama nova análise do fenômeno do testemunho a partir da categoria da autoficção. Nesse percurso, instiga-nos o possível comprometimento do estatuto de verdade das narrativas testemunhais pela contradição que ocorre nos procedimentos autoficcionalis. Há de se abrir espaço, portanto, para a pergunta: como poderia ocorrer a articulação de pressupostos teóricos tão diversos, se não excludentes, no complexo jogo entre memória e imaginação nas duas narrativas em referência?

1 Autor errático e projeção fantasmática

A novela *Os visitantes* revisita o trauma da ditadura civil-militar brasileira exposto na obra anterior de Kucinski – *K. Relato de uma busca*. A irrealdade kafkiana das escusas do regime é retomada agora sob a perspectiva de um pacto de ambiguidade que alinhava os dados da realidade com a construção explicitamente ficcional. No romance *K.*, os episódios da trajetória do narrador – um pai à procura da filha desaparecida política, Ana Rosa Kucinski, diga-se também, irmã do autor – são intercalados por relatos de situações avulsas, muitas vezes com recriação de personagens históricas, em capítulos autônomos, sem ordenamento temporal, o que produz um contraponto à versão oficial dos fatos.

As duas narrativas de Kucinski assinalam um alerta inicial ao leitor com pequena variação nas duas publicações: “Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu [...]” (2011 e 2016) – a mensagem é assinada pelo autor apenas no primeiro livro. O paratexto estabelece um princípio de ambiguidade na história que vai ser contada. Vale assinalar o prefácio do primeiro livro, também assinado pelo autor, com o título “As cartas à destinatária inexistente”, um breve relato sobre o nome da irmã registrado nos envelopes que o correio ainda entrega, décadas depois do seu desaparecimento: “[...] o registro tipográfico não de um lapso ou falha do computador, e sim de um mal de Alzheimer nacional. Sim, a permanência do seu nome no rol dos vivos será, paradoxalmente, produto do esquecimento coletivo do rol dos mortos”. (KUCINSKI, 2014, p. 12).

Em *Os visitantes*, a narrativa principia com os questionamentos de uma sobrevivente de Auschwitz sobre “um erro muito feio que o senhor precisa corrigir” (KUCINSKI, 2016, p. 12). Depois dela, sucedem-se uma amiga da irmã, um sonho com o pai, um ex-colega de trabalho, e outras personagens que emergem à cena narrativa como espectros do romance anterior, a demandar pela veracidade dos fatos. A cada inscrição de um deles, o narrador afirma o caráter artístico da obra e segue, até o último visitante, como alvo de diferentes acusações: “Então não faça arte com pessoas que podem ser identificadas nem com episódios que todo mundo sabe que aconteceram, faça ficção mesmo, inventada.” (p. 73).

O texto apresenta um território narrativo no qual as identidades e alteridades de 11 visitantes compõem um mosaico de vozes. Vários desses visitantes trazem consigo um registro civil – o que provoca a indagação: personagens ou testemunhas? Infere-se que sejam consciências múltiplas do autor, seja ele ficcional ou empírico, uma vez que resgatam episódios do livro anterior para interrogar informações equivocadas, questões éticas, culpas e, principalmente, colocar em cena o processo de criação articulado ao testemunho.

Vale, aqui, lembrar a indagação do dramaturgo Luigi Pirandello (1867-1936) sobre as personagens reclamantes de voz: “Cada produto da fantasia, cada criação da arte deve, para existir, levar em si o seu próprio drama, isto é, o drama do qual e pelo qual é personagem. O drama é a razão de ser da personagem. É sua função vital, necessária para que ela possa existir.” (1977, p. 13). Os fantasmas que assombram o autor da novela *Os visitantes* direcionam, cada um a sua maneira, a eventos dramáticos que emergem da ditadura brasileira, assim como apontam também para a perspectiva especular referida por Pirandello sobre os procedimentos que engendram a criação.

Mimesis que se coloca à margem de um naufrágio ou impossibilidade testemunhal, a narrativa se constrói em um emaranhado de versões fantasmáticas, que nos remetem à saga pirandelliana no desconforto de um confronto continuado. Em resposta às personagens, o autor insiste no caráter ficcional da obra. Vale, nesse sentido, nova referência ao prefácio de Pirandello em *Seis personagens à procura de um autor*: “[as personagens] cada uma delas expressa, com paixão viva e tormento profundo, todas as aflições que por muitos anos formaram o sofrimento do meu espírito, isto é, o engano da compreensão mútua irremediavelmente baseado na abstração oca das palavras.” (1977, p. 10).

Na novela de Kucinski, os 11 personagens – ou espectros – em busca do autor são apresentados em um território enunciativo que conjuga propositalmente diferentes estatutos. Seres reais ou testemunhas, eles materializam a engrenagem ficcional reincidentemente assegurada pelo narrador ao longo do texto. São vozes que, de forma deliberada, falseiam a verossimilhança como estratégia para revirar o testemunho, e permanecem de forma embaralhada, ao longo de toda narrativa, misturando-se, por vezes, também o autor criador, o autor empírico e o narrador.

O autor do romance anterior apresenta-se como narrador e personagem na novela – homonímia destacada por Doubrovsky como premissa para a autoficção. Essa identidade pode, entretanto, ser refutada na novela pela própria encenação de um escritor que reclama reconhecimento da crítica, quando é notório o fato do romance *K.* ter sido premiado e ter merecido destaque e cobertura midiática. Esse complexo narrador, leitor da própria obra, amplia a projeção estética do testemunho presente em *K.* Isso se dá, entretanto, em uma paleta de matizes que borram as fronteiras entre o real e o ficcional. “Será que sua fabulação não foi longe demais?”, pergunta um pesquisador estrangeiro, penúltimo visitante do cortejo.

Quem leu? Ou mesmo, como teria lido o testemunho do senhor K., pai à procura da filha desaparecida política, no romance anterior? Perseguido pelos leitores, esse autor também revela a própria dessacralização, numa escritura de ironia trágica e, ao mesmo tempo, patética. Em relação a esse aspecto, vale observar que a ironia, por si só, adiciona ao tecido narrativo nova polaridade vocal, em um jogo de enunciação que conjuga tanto afirmação como negação.

Povoado pela presença de fantasmas e crivado de autorreferências, o novelo enunciativo faz avultar a categoria da autoficção, que, em princípio, provoca espanto se o objeto que se tem em exame é um relato de teor testemunhal. Cabe, então, interrogar qual é a qualidade da autoficção presente em *Os visitantes*.

O narrador não nega, mas, ao contrário, explicita no texto a dificuldade enfrentada para relatar fatos reais sob forma ficcional, admite tanto memórias enganosas como licenças poéticas. Na convivência entre vivos e mortos, reafirma a identidade autoral obscura e a primazia da ambiguidade, não apenas por meio da máscara, mas pelo embate de duplos enunciativos. “Na minha memória nunca sei o que aconteceu antes e o que aconteceu depois. Ela [a ex-mulher], que entende de tudo, disse: Isso se chama memória atemporal. E serviu o café.” (KUCINSKI, 2016, p. 41).

“[...] paralisado como mais um Bartleby dos romances de Vila-Matas. Estava assim, em total mutismo literário, quando fui sacudido por toques insistentes do interfone.” (KUCINSKI, 2016, p. 53). A nova visitante reclama de pensamentos atribuídos a pessoas mortas, o narrador retruca – situação que se repete na quase totalidade dos capítulos, não apenas nesse assinalado pelo fio condutor de Melville. Nos diálogos com as personagens, aponta procedimentos ficcionais, mas, simultaneamente, reafirma os significados da experiência ditatorial brasileira relacionados ao desaparecimento da militante política. Em um par de episódios, porém, promete a si mesmo revisar o texto em uma segunda edição.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que alimenta a duplicidade de sentidos, ao admitir a ficção de fatos e acontecimentos reais, sustenta a proximidade do relato com os acontecimentos e a visão referencial em que estão amparados. A experiência materializada em discurso só pode ocorrer em operação narrativa ambígua.

[...] Eu lhe expliquei: Minha senhora, está bastante claro que os pensamentos atribuídos aos personagens são ficção; foi uma tentativa de entender o comportamento ignóbil daqueles cientistas que votaram pela expulsão da professora, quando sabiam que havia sido sequestrada pela repressão, portanto não houve abandono de função; o livro é a história do seu desaparecimento. [...] estamos falando de uma vida! (KUCINSKI, 2016, p. 54-56).

Os deslocamentos que evidenciam o projeto autoral de embaralhamento, sustentado em toda a narrativa, desaguam no capítulo “Post mortem”, que apresenta uma transcrição “na íntegra” de uma entrevista transmitida pela televisão. Citado nos documentos produzidos pela Comissão Nacional da Verdade, o episódio da incineração dos corpos de Ana Rosa Kucinski e do marido Wilson Silva provoca no narrador um “[...] sentimento indizível [...]. Não me senti capaz de escrever com minhas próprias mãos o que ouvi.” (KUCINSKI, 2016, p. 77). “Sabíamos que era verdade. Sempre soubemos.” (p. 83) são as palavras que finalizam o relato.

2 Narradores especulares

O abrigo – casa, refúgio, *hogar* – é ponto de partida e, ao mesmo tempo, referência especular na narrativa de Alejandro Zambra, em *Formas de voltar para casa* (2014), tanto na carpintaria do *locus* literário, como no contraponto à memória

imprecisa. Da infância à idade adulta, no período do retorno do Chile à democracia, depois da ditadura militar de 1973 a 1990, dois narradores leem a paisagem e os sujeitos, os costumes e as emoções individuais e coletivos, mas o adolescente que vive com os pais em Maipú e o adulto escritor têm perspectivas diferentes de inscrição da mesma situação.

Na escolha do procedimento narrativo conhecido como *mise en abyme*², Zambra materializa o que o crítico Vincent Colonna (2014, p. 55) entende como “[...] um fenômeno de duplicação, um reflexo do livro sobre ele mesmo ou uma demonstração do ato criativo que o fez nascer.”

“Agora sei caminhar, não poderei aprender nunca mais” (Walter Benjamin), e “Em vez de gritar, escrevo livros” (Romain Gary) (2014) são epígrafes que também remetem ao projeto do romance, tanto no que tange à recuperação de um tempo passado – sempre resgatado apenas parcialmente –, como no que diz respeito à construção de um espaço literário, permanentemente colocado como uma voz em alerta.

Em quatro capítulos são alinhavados, de forma alternada, os fios da memória que resgatam tanto o menino – como um leitor de pessoas e episódios –, quanto o adulto – como um escritor de experiências, em estado de quase permanente melancolia. Esse escritor melancólico que examina seu passado, transportando-o para o presente de forma a desenhar uma cartografia de recuperação da experiência pós-ditatorial, articula elementos simbólicos da perspectiva infantil à releitura adulta para dar sentido aos fatos mais remotos.

A marca autoral não é disfarçada – ainda que o protagonista não tenha nome –, pois é o próprio Alejandro Zambra o menino que morava no bairro de Maipú, torna-se professor de literatura, casa-se com uma desenhista e escreve livros, mas conjuga dois estatutos narrativos marcadamente abertos à perspectiva de ficcionalização. O discurso em primeira pessoa ordena os episódios iniciais para que sejam retomados, nos capítulos seguintes, em movimento que propõe uma releitura dos acontecimentos a partir de novas interpretações.

A partir da história do menino e de sua amiga – cujo pai, opositor do regime de Pinochet, vive clandestinamente –, constrói-se um percurso em torno de observações infantis focadas em certas cenas e personagens quase enigmáticas. A personagem já

² Lucien Dällenbach define a *mise en abyme* como um espelho interno à obra que reflete a totalidade do relato por meio de reduplicação, instrumento de realce à imagem refletida. Ver DALLENBACH, L. *Le récit spéculaire: essai sur La mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

adulta, por sua vez, perscruta “ruídos de imagens” e “manchas na memória” para compor o romance, cujo desenrolar recai sobre sua própria vida, girando em torno de um eixo que é a história recente do país.

A memória e os embates para reconstruí-la são os responsáveis pela articulação de todo o texto, tanto na perspectiva da escritura do gênero romance, quanto das releituras do passado sob a indagação do olhar adulto. Nesse sentido, lembramos Ricardo Piglia (2016, p. 13) quando este assinala o “[...] modo de tornar visível o invisível e de fixar as imagens nítidas que já não vemos, mas que continuam insistindo como fantasmas e que vivem entre nós.”

É instigante o movimento de reelaboração ficcional de episódios que, ao serem retomados não revelam coincidências. Nesse proposital jogo de espelhos, o embaralhamento é visível e exige a leitura de outras camadas de significados.

É importante assinalar que *Formas de voltar para casa* é uma obra alinhada a uma série de produções latino-americanas recentes denominadas *relatos de filiação*, que privilegiam o resgate da história por meio de uma leitura realizada pela geração nascida durante o período da ditadura, retomando, no presente, a história de seus pais. A prosa de Alejandro Zambra, no entanto, vai além do inventário de perdas do modelo memorialista consagrado no pós-ditadura e investe numa perspectiva de leitura mais complexa, que extrapola o texto propriamente dito para insinuar-se em vozes, a serem decifradas, que se projetam entre a realidade e a ficção.

Já na segunda página do texto, o narrador-personagem torna explícita a metanarrativa e, usando pela primeira vez o verbo no presente, alude ao fato de estar escrevendo um romance. O procedimento sugere um convite ao leitor para participar da composição e, de certa forma, compartilhar de sua experiência.

“Personagens secundários” é o capítulo que abre o romance, e o terremoto de 1985 é o ponto de partida para dar início às ações. O menino de nove anos observa o bairro Maipú, na região metropolitana de Santiago, e faz seus primeiros registros dos episódios que marcarão sua infância e as andanças pelas ruas de “[...] nomes absurdos [...] travessas onde depois viriam morar nossas famílias, as famílias novas, as famílias sem história [...]” (ZAMBRA, 2014, p. 25). Com a temporalidade dominante no pretérito imperfeito, a narrativa desnova fios referenciados no cotidiano da família e no momento político que marca o povo chileno.

Vivíamos numa ditadura, falava-se de crimes e atentados, de estado de sítio e toque de recolher, e mesmo assim nada me impedia de passar o dia vagando longe de casa [...] os adultos brincavam de ignorar o perigo: brincavam de pensar que o descontentamento era coisa de pobres e o poder, assunto dos ricos [...]. (ZAMBRA, 2014, p. 19-20).

O relato subjetivo do menino permite ao leitor oportunidades para confrontar-se consigo mesmo. Um exemplo, seria o questionamento do narrador: “Pensei: meus pais têm cara de quê? Mas nossos pais nunca têm cara realmente. Nunca aprendemos a olhá-los bem.” (p. 16).

O segundo capítulo, “A literatura dos pais”, desloca a narrativa para a procura da voz autêntica do escritor, que recusa o *status* de personagem secundário.

Enquanto os adultos matavam ou eram mortos, nós fazíamos desenhos num canto. Enquanto o país se fazia em pedaços, nós aprendíamos a falar, a andar, a dobrar os guardanapos em forma de barcos, de aviões. Enquanto o romance acontecia, nós brincávamos de esconder, de desaparecer. (p. 54).

O narrador tece, então, possibilidades de criação, elaborando autorreferências sobre suas escolhas:

Gosto muito que meus personagens não tenham sobrenomes. É um alívio. [...] prefiro escrever a já ter escrito. Prefiro permanecer, habitar esse tempo, conviver com esses anos, perseguir longamente imagens esquivas e examiná-las com cuidado. Vê-las mal, mas vê-las. (p. 51-53).

Ao leitor são apresentados índices da imprecisão do romance que se tem em mãos, como se observa quando o narrador questiona o próprio ofício: “[...] não estou seguro de fazer isso bem. Sinto-me próximo demais daquilo que conto. Abusei de algumas lembranças, saqueei a memória, e também, de certo modo, inventei demais.” (p. 61). A hipótese que surge a partir dessa provocação é a de que o autor-narrador insinua a falibilidade do contado em forma romanesca como estratégia para legitimar a narrativa.

Nesse sentido, vale recuperar a particularidade assinalada por Doubrovsky no limiar que caracteriza a hibridez entre romance, autobiografia e autoficção:

Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua “sinceridade”, seu desejo de “veracidade”, comporta sua parte de ficção. (2014, p. 122).

No terceiro capítulo, “A literatura dos filhos”, está posta a ambivalência referenciada na ditadura, que coloca em oposição o particular e o coletivo. O relato da adolescência é retomado pelo narrador, que não está mais sozinho; uma das vozes que dá forma à experiência é a da personagem Claudia, a amiga da infância que, agora, adulta, volta ao Chile. As informações sonegadas pela ditadura e mesmo pelos adultos que viviam aquele período tomam corpo, agora, no reencontro dos amigos. O narrador recupera a perplexidade de sua adolescência: “[...] eu era o único que provinha de uma família sem mortos, e essa constatação me encheu de uma estranha amargura [...]” (p. 98).

Essa situação não é ignorada, mas problematizada, no desconforto da apropriação: “Sabia pouco, mas pelo menos sabia isto: que ninguém fala pelos outros. Que mesmo que queiramos contar histórias alheias, terminamos sempre contando nossa própria história.” (p. 99). Em relação a esse trecho, é válido pontuar o embaralhamento dos enunciados, uma vez que as reflexões do escritor invadem os capítulos que pretensamente apenas contam a história.

A observação permite assinalar que os diferentes estatutos narrativos não são adotados de forma estanque em um ou outro capítulo, mas existe uma consciência autoral que se insinua furtivamente em várias passagens do texto.

O relato do vivido e a narração metalinguística imbricadas evidenciam o acontecimento no próprio ato narrativo, o que Blanchot (2013, p. 8) chama de *lei secreta da narrativa*, “[...] não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer [...]”.

A afirmação de Doubrovsky (2014, p. 116), de que “[...] o vivido se conta vivendo [...] trata-se obviamente de uma ficção [...] confirmada pela própria escrita que se inventa como mimese [...]”, estabelece, assim, uma intrínseca proximidade entre o que foi narrado e o registro das narrativas autoficcionais.

“Estamos bem” – o último capítulo do livro – é uma volta ao diário do escritor, nitidamente marcado pela sucessão desordenada de recordações que é de uma ferina autocrítica.

Recordamos, mais propriamente, os ruídos das imagens. [...] deveríamos simplesmente descrever esses ruídos, essas manchas na memória. Essa seleção arbitrária, nada mais. Por isso mentimos tanto, afinal. Por isso um livro é sempre o reverso de outro livro imenso e estranho. Um livro ilegível e genuíno, que traímos pelo hábito de uma prosa passável. (p. 144).

Outro terremoto, agora o de 2010, irá levar o narrador-escritor de volta a Maipú, para rever os pais.

Literatura e vida, assim como o compromisso com a releitura e o registro da herança política de sua geração, estão, no romance, imbricadas em um mesmo movimento. Os afetos e a nostalgia referenciados na casa da família materializam-se tanto na escolha autoral do livro tecido dentro do livro e na perspectiva da literatura como abrigo, quanto no fazer literário tornado navegação ou acontecimento. Em *Formas de voltar para casa*, a poética do autor representando o irrepresentável, para além do testemunho da experiência, coloca em evidência a não coincidência entre a representação e o significado, criando um entre-lugar no qual estão embaralhadas a realidade e a ficção.

3 Enfrentamento simbólico e real

Na narrativa contemporânea de teor testemunhal, a adoção de estratégias autoficcionais pode ocorrer de diferentes formas, como tentamos mostrar na análise das duas obras em referência. O deslocamento autoral, a pluralidade e os exercícios enunciativos são índices que revelam o sujeito testemunhal em crise, expressando-se pela autoficção como um novo fato poético.

Apesar da recusa sobre a redução do real à ficção, Seligmann-Silva acena com o poder da linguagem poética como possibilidade de representação do indizível. Segundo ele, “[...] o trauma encontra na imaginação um meio para a sua narração; a literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço”. (2008, p. 70).

Sem afirmações definitivas, inferimos que é na chave da irrepresentabilidade da experiência de trauma e violência que a presença da autoficção na narrativa testemunhal

contemporânea delinea-se como dicção possível. Seja em um proposital enigma autoral, na forma oblíqua de um mosaico de vozes ou na escrita do tempo presente, o ficcional e o fictício imbricados permitiriam a recuperação do vivido em ato estético.

A opacidade e a indecidibilidade desse contraponto ao consagrado relato autobiográfico sugerem uma possibilidade de dar sentido à experiência e responder à história, ainda que acentuem a reinvenção do real na retomada dos fatos em relação aos quais as testemunhas nunca terminarão de dizer a (ir)realidade.

Nos dois relatos, que não disfarçam seus próprios artificios, a ambivalência reafirma-se, para além de elemento constitutivo que é da linguagem artística, como possibilidade de enfrentamento da negatividade que permeia a recuperação do passado de trauma. A autoficção seria, assim, na experiência tornada comportamento linguístico, um procedimento alternativo para reconfigurar a subjetividade dos narradores e permitir novas perspectivas em relação à verdade dos fatos históricos. Observa-se, nesse sentido, que os autores não estabelecem consensos em relação à credibilidade do narrado, mas, ao contrário, acentuam o convite aberto à reinterpretção do que podemos entender como dominação e violência simbólica dos períodos ditatoriais, tanto no Brasil como no Chile.

Na tensão e nos paradoxos que permeiam essa nova poética do testemunho, as realidades possíveis engendradas criam um novo espaço para a interpretação da história e da narrativa dominante, articulando um conflito de memórias de diferentes grupos, em relação tanto aos silêncios como aos esquecimentos. Os enfrentamentos simbólicos e reais construídos nos relatos contemporâneos analisados apresentam, mais que certezas sobre o testemunho de uma época, a autonomia do trabalho com a linguagem e a verdade como multiplicidade, capaz de reinventar sentidos e manter em aberto o questionamento sobre a resistência diante da violência.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

COLLONA, V. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, J. M. G. (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 39-66.

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

GAGNEBIN, J. M. Apresentação. In: AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 9-17.

GASPARINI, P. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, J. M. G. (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 181-221,

KLINGER, D. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 3. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KUCINSKI, B. K. – Relato de uma busca. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

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

LECARME, J. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, J. M. G. (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 67-110.

NICHANIAN, M. A morte da testemunha. Para uma poética do “resto”. In: SELIGMANN-SILVA, M.; GINZBURG, J.; HARDMAN, F. F. (Org.). *Escritas da violência*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 13-49.

NORONHA, J. M. G. (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

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

PIRADELLO, L. Prefácio. Trad. Elvira Rina Malerbi Ricci. In: PIRADELLO, L. *Seis personagens à procura de um autor*. Trad. Brutus Pedreira. São Paulo: Abril S.A., 1977.

SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *História memória literatura – O testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

_____. Narrar o trauma: A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, UFRJ. v. 1, 2008.

VILLAIN, P. A prova do referencial. In: NORONHA, J. M. G. (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 163-179.

ZAMBRA, A. *Formas de voltar para casa*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Data de submissão: 02/02/2018

Data de aprovação: 22/03/2018