

Memória, infância e relações familiares em *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra, e *A Resistência*, de Julián Fuks

Daniella Szeko Zerbinatti

**Dissertação de Mestrado em Literaturas e Culturas Modernas,
área de especialização em Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos**

Daniella Szeko Zerbinatti.
Memória, infância e relações
familiares em *Formas de volver a
casa*, de Alejandro Zambra,
e *A Resistência*, de Julián Fuks
2022

Setembro de 2022

Memória, infância e relações familiares em *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra, e *A Resistência*, de Julián Fuks

Daniella Szeko Zerbinatti

**Dissertação de Mestrado em Literaturas e Culturas Modernas,
área de especialização em Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos**

Daniella Szeko Zerbinatti.
Memória, infância e relações
familiares em *Formas de volver a
casa*, de Alejandro Zambra,
e *A Resistência*, de Julián Fuks
2022

Setembro de 2022

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Literaturas e Culturas Modernas, na área de especialização em Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Isabel Araújo Branco.

AGRADECIMENTOS

À minha professora e orientadora, Isabel Araújo Branco, por acreditar em mim e me incentivar durante todo período do mestrado. O caminho fica mais leve e gentil com sua tranquilidade e empatia. Obrigada pela confiança de que chegaríamos aqui.

Ao meu pai por ter me ensinado que a educação é o melhor caminho e nunca mediu esforços para isso; à minha mãe pela resistência incondicional e por me ensinar a me desvencilhar das imposições. Agradeço por vocês terem me instruído e possibilitado o meu acesso a ambientes de conhecimento, de arte e de formação. À minha irmã pela conexão, carinho e união; compartilhar a ancestralidade com você é um prazer. Os caminhos sempre estão sedimentados com vocês. À minha família que sempre mirou no mais alto para mim e nunca mediu esforços para o meu bem-estar. Incontáveis vezes pensei em vocês durante a escrita.

Ao meu companheiro que me incentivou, acreditou em mim e segurou a minha mão. Obrigada por respeitar e vibrar com as minhas escolhas. Aprendo constantemente com você. Hoje me sinto mais capaz de resistir, compreender o conceito família e mergulhar mais fundo.

À minha Yarê que é luz, amor e garra. Transcender além-mar é sua maior capacidade. Sinto-me abraçada e cuidada sempre.

Aos meus amigos que estiveram sempre presentes, mesmo em conversas imaginárias. Vocês celebram as minhas vitórias e estão sempre prontos para conversas, uma palavra de conforto e de incentivo e trocas muito afetivas. Sou grata pela rede que tenho.

Ao amor e enegia que colocamos em nós para concretizarmos nossos sonhos. Sem fé eu não confiaria na beleza do futuro.

Memória, infância e relações familiares em *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra, e *A Resistência*, de Julián Fuks

Daniella Szeko Zerbinatti

Resumo

Esta dissertação apresenta uma leitura e análise comparada de duas obras latino-americanas, *Formas de volver a casa*, do chileno Alejandro Zambra, e *A resistência*, do brasileiro de família argentina Julián Fuks. As ficções aqui abordadas têm como pano de fundo ditaduras, tema que as conecta. As rememorações feitas pelos narradores geram mergulhos em imagens, na infância de cada um e em lugares afetivos configurando os tecidos identitários que se formaram durante a vida. Partindo da desconstrução dos narradores para acessarem suas memórias, trago a leitura das obras a partir dos olhares infantis, oriundos de indivíduos que podem ser entendidos como personagens, autores e protagonistas. Pretendo, dessa forma, apresentar a voz infantil que sussurra ao adulto e apresenta a memória a fim de reestabelecer relações familiares. Conceitos de pós-memória, identidade, subjetividade infantil e imaginário relacionado à casa sedimentam a base do trabalho sobre essas obras que a ficção se mescla ou até mesmo se apropria da verdade e a escrita de si pode ser vista como uma performance do autor. Do trabalho, conclui-se que as relações familiares foram impactadas com o trauma ditadura, esvaziando o cotidiano e deixando fissuras nos narradores. Eles, por sua vez, encontram estratégias narrativas para traçar o caminho de volta para casa e buscar nessas relações resistência e afeto.

Palavras-chave: literatura comparada; infância; ditadura; relações familiares; identidade.

Memory, childhood and family relationships in *Formas de volver a casa*, by Alejandro Zambra, and *A Resistência*, by Julián Fuks

Daniella Szeko Zerbinatti

Abstract

This dissertation presents an analysis through the reading of two Latin American novels, *Formas de volver a casa*, by Chilean Alejandro Zambra, and *A Resistência*, by the Brazilian from an Argentinean family Julián Fuks. The fictions discussed here have dictatorship as a backdrop, a theme that connects them. The recollections made by the narrators produce immersion in images, in each one's childhood and affective places, configuring the identity relations built during their lives. Starting from the deconstruction of the narrators to access their memories, I bring the reading of the works from the perspective of children, coming from characters that can be understood as authors and protagonists. In this way, I intend to present the child's voice that whispers to the adults and presents the memories in order to reestablish family relationships. Concepts of post-memory, identity, child subjectivity and imaginary related to the house sediments the basis of the labor on these works in which fiction mixes with or even appropriates the truth and the writings about itself can be seen as a performance by the author. From the work, it is concluded that family relationships were impacted by the dictatorship, emptying daily life and leaving clfts in the narrators. They, in turn, find strategies to trace the path back home and find relationships of resistance and affection.

Keywords: comparative literature; childhood; dictatorship; family relationships; identity

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I.....	6
Fundamentos teóricos alicerces para análise das obras	6
1.1. Memória	6
1.2 Infância.....	19
1.2.1 O jogo.....	31
1.3. Lugar e imagem: a identidade a partir da construção do imaginário	33
1.3.1 A casa	34
1.3.2 Símbolo, imagem fotográfica e a fotografia.....	37
1.3.3 Identidade e imaginário	40
1.4 Autoficção	46
1.4.1 Perfomance do autor e escrita de si	50
Capítulo II	53
Análise das obras <i>Formas de volver a casa</i> , de Alejandro Zambra, e <i>A Resistência</i> , de Julián Fuks	53
2.1 Memória e ficção em <i>Formas de volver a casa</i>	54
2.1.1 <i>Formas de volver a casa</i> : a memória a partir a performance do autor	56
2.1.2 Pós-memória.....	64
2.1.3 Quem narra? A performance do narrador.....	67
2.2 Infância e espaço em <i>Formas de volver a casa</i>	69
2.3 Memória e ficção em <i>A Resistência</i>	79
2.3.1 O irmão e a rememoração possíveis.....	79
2.3.2 Pós-memória.....	83
2.3.3 A desconstrução do sujeito.....	87
2.4 Infância e espaço em <i>A Resistência</i>	88
Considerações finais.....	99
Referências bibliográficas	105

INTRODUÇÃO

O período imediato pós-ditadura dos países latino-americanos foi de pouca manifestação artística relacionada ao tema. Já a partir dos anos 2000 houve um significativo aumento de produções literárias advindas de pessoas que estiveram conectadas de alguma forma com os regimes instaurados em muitos países (Coleta da Silva 2020). Artistas e escritores têm manifestado de formas distintas como viveram, pensaram e construíram o dia a dia na época ou como foi a transmissão da memória para eles, caso não tenham vivido a repressão.

O Chile foi cenário de uma ditadura instaurada em 1973 por meio de um golpe de Estado, liderado pelo general Augusto Pinochet, sob a justificativa de reconstrução nacional. O governo voltou a ser democrático em 1990, após um referendo nacional realizado em 1988. O neoliberalismo passou a ser difundido no país, em contraste com uma política de esquerda de Salvador Allende, presidente do Chile eleito democraticamente para o governo em 1970 mas foi morto durante bombardeio da Palácio de la Moneda, sede do governo chileno, para a tomada de poder.

Durante o período ditatorial, o Chile foi comandado por militares, que combatiam ativamente qualquer manifestação relacionada à esquerda política. Morreram milhares de pessoas. Em 1980, promulgou-se uma nova constituição no Chile, que garante que Pinochet fique no poder até 1989. Após, tornou-se senador vitalício do país, quando é indiciado por crimes, não respondidos pois ele alega debilidade mental. Morre sem ser responsabilizado por qualquer crime.

O período ditatorial argentino, um dos mais sangrentos da América do Sul, foi responsável pela morte de cerca de 30 mil pessoas em sete anos. A tomada do poder foi em 1976, quando Isabel Perón foi deposta. General Jorge Videla, nome que lidera as Forças Armadas, dá início, então, à repressão e consequentes prejuízos à economia, saúde e cultura. Durante o regime ditatorial, devido aos desaparecimentos de pessoas, mães delas passaram a se reunir na Plaza de Mayo a fim de trocar informações e cobrar do governo notícias de seus entes. A ditadura termina em 1983, deixando rastro de destruição em todos os âmbitos e responsáveis pelas juntas militares foram indiciados, tendo que responder judicialmente por tortura, assassinato e morte de argentinos.

Já a ditadura civil-militar brasileira ocorreu de 1964 a 1985. Teve início após um golpe de Estado liderado pelas Forças Armadas que depôs o presidente João Goulart sob o pretexto de o Brasil não se tornar comunista. Com intenso apoio de empresários, imprensa e dos Estados Unidos, a ditadura brasileira foi responsável por prisões arbitrárias, torturas, ataques a bomba, sequestros, mortos e censura à expressão artística e literária.

Em 1974 o país passou a se abrir para restaurar a democracia, em 1978 os movimentos sindicais ganharam força na Grande São Paulo e em 1979 foi declarada a anistia a presos políticos e exilados. As Diretas Já, na década de 1980, tiveram um amplo apoio, levando o país às eleições em 1984. Nota-se, no Brasil, um discreta efervescência de obras com a temática de ditadura na década de 2010 pois coincide com a publicação dos relatórios finais sobre a Comissão da Verdade.

Argentina, Uruguai, Chile, Paraguai, Bolívia e Brasil eram os países membros da Operação Condor, operação para extinguir qualquer organização política de orientação comunista. Os países citados compartilhavam informações por meio de sistema de inteligência, contando com apoio dos Estados Unidos (CIA).

Tomando as ditaduras como pano de fundo das obras aqui trabalhadas, *Formas de volver a casa* e *A Resistência*, proponho que façamos o estudo a partir do olhar infantil. A presença da figura de uma criança é imprescindível para a projeção dos romances: em *Formas de volver a casa* o menino tem sua infância marcada pela ditadura chilena; *A Resistência* conta com filhos nascidos no Brasil de uma família argentina militante em exílio que transmite sua experiência relacionada à repressão para as crianças.

Este trabalho não se propõe a esgotar as obras, mas sim propor uma leitura divergente do que tem se estudado acerca delas. De caráter investigativo e de questionamento, entendo a dissertação como uma forma de entender a ditadura como cenário onde muitas famílias latino-americanas estavam inscritas e foram impactadas por um evento político sociocultural dessa magnitude. Espero contribuir para o estudo das obras, bem como suscitar pensamentos e ideias sobre outras contemporâneas e/ou latino-americanas.

Formas de volver a casa, de 2011, é de autoria de Alejandro Zambra. O autor é chileno, licenciado pela Universidad de Chile e possui livros de poemas, de ensaios e

romances publicados. Julián Fuks, autor de *A Resistência*, de 2015, é brasileiro, nascido em 1981. É graduado em Jornalismo, mestre e doutor em Literatura comparada. Escreve crônicas para o jornal Folha de S. Paulo, no Brasil, e tem romances publicados na América Latina e na Península Ibérica. Os dois autores são ganhadores de prêmios e destaques na literatura latino-americana contemporânea.

Ambos os livros são de leitura rápida e ágil pois apresentam linguagem simples, capítulos curtos, embora apresentados de maneiras diferentes, e carecem de caracterizações das personagens, visto, por exemplo, que poucas delas apresentem nomes.

Opto por essa escolha entre tantas obras na mesma temática pois apresentam a experiência de uma criança como olhar, que será traduzido em palavras quando transposto para literatura. Olhar para o passado é investigá-lo e assumir essa herança, bem como esviscerar questões que surgem ao assumir que já existe um olhar e é necessário moldá-lo e assumi-lo. Reconquistar a infância para que dela não se separe é também consolidá-la por meio da memória e vai ao encontro da frase de Walter Benjamin que foi escolhida por Alejandro Zambra para a epígrafe de *Formas de volver a casa*: “Ahora sé caminar; no podré aprender nunca más”.

A ideia de *mise en abyme* se mostra interessante para a leitura de autoficções permeadas de pós-memória. O efeito de tal fenômeno semelhante à uma matrioska financia este trabalho no sentido de que as relações familiares, ponto distante do tema macro, a ditadura, são o nosso objetivo. Através das descobertas feitas a partir de um evento traumáticos para ambas as famílias dos livros pretende-se compreender as memórias de cada um. Elas esbarram nas ideias de espaço e fotografia, e me proponho a encará-las como fragmentos da vida privada.

Apresentar duas obras lado a lado é facilitar o diálogo entre elas, mas também é uma proposta de adentrarmos nos contextos socioculturais de escrita, sabendo-se que são autoficcionais, nos elementos que fazem parte da trama e são representações da identidade sulamericana. Compreende-las em simultâneo promove reflexão além-fronteiras, línguas, culturas e organização da sociedade, promovendo partilha, troca e interação entre as obras.

A hipótese investigada neste trabalho é de que o aprofundamento ficcional se dá à medida que busca-se a identidade através de espaços, fotografias, pessoas. Isso é

possível devido ao resgate consciente de memórias que possibilitam os narradores trilharem pelo romance a ida à infância para se reabilitarem fazendo conexões. Esse movimento se dá em resposta à tentativa de elucidação de elementos ligados a um trauma coletivo e individual, a ditadura.

Para obter elementos para a análise e trabalho comparativo das obras, lanço mão de 4 eixos igualmente importantes para o interesse desta dissertação: a memória, a infância, o espaço que integra a casa, as fotografias e a identidade, e mecanismos narrativos da autoficção. Os eixos são apresentados dentro do Capítulo I através de uma escolha bibliográfica além-Literatura para que pudéssemos intercambiar conhecimentos e buscar o que melhor se integrava ao essencial do trabalho, as relações familiares.

Nos subcapítulos do I, debato memória à luz de autores de diferentes épocas a fim de elucidar o desdobramento pessoal desse período histórico por meio da ficção. Notamos que a questão ditatorial invade o ambiente privado tanto em Fuks, de maneira póstuma e em outro país, como no dia a dia, em Zambra. A pós-memória orienta este trabalho para que possamos nos debruçar e entender como ela se dá nas duas obras e se as obras se esgotam nesse conceito.

A infância também é um subcapítulo pois figura entre os eixos deste trabalho. Para compreender a presença e a importância dela nas obras, recorro à subjetividade, que é apresentada pelo viés psicológico e pelo viés historiográfico. A ideia de jogo também é contemplada nessas páginas pois é um elemento ativo no dia a dia de uma criança e se desdobra nas relações interpessoais.

A casa, as fotografias e a reconfiguração da identidade são constituintes da vida privada e subjetividade, interferindo diretamente na percepção dos narradores. Junto às experiências infantis e tais componentes, soma-se uma discussão acerca da autoficção, escrita de restituição. Esse último tema encerra o nosso capítulo teórico pois entendo que se completa um percurso se entendermos que é por meio da Literatura que a memória é narrada, propondo temáticas como as relações na vida privada, com os dormitórios, por meio das fotografias.

Já no Capítulo II me ocupo de fazer a análise das obras. Faço-o separadamente a fim de investigar profundamente e sem provocar choques. Entendi que poderia ser uma forma interessante porque, afinal, sabemos que haverá ideias semelhantes e diferentes, no entanto, contrapô-las grosseiramente poderia atrapalhar o fio narrativo da análise.

Nas considerações finais, faço a intersecção delas e, nesse momento, aponto os elementos que as caracterizam de forma que não se sobreponham pois ambas as obras são expoentes da literatura contemporânea latino-americana.

A ditadura e a escrita de si são temas muito pertinentes para os dias de hoje já que resistir e voltar para casa se tornaram atos políticos e relacionados com o autocentrar-se, imprescindível para entender o lugar perante o mundo e no debate sociopolítico cultural. *“A memória já não pode ser inocente, o passado se tornou amargo. Essa consciência, contudo, não paralisa a busca, porque a literatura é sempre uma busca.”* (Zambra 2013)

CAPÍTULO I

Fundamentos teóricos alicerces para análise das obras

Neste capítulo elencarei quais foram as ferramentas teóricas utilizadas para entendermos os eixos edificadores para a compreensão e análise das obras. São eles: Memória, Infância, Espaço e identidade e Ficção.

1.1. Memória

Em um primeiro momento, recorro ao sociólogo francês estudioso de memória Maurice Halbwachs para entender o que é memória individual e memória coletiva e, a partir daí, avançarei para o estudo de um viés da memória, o pós-memória, que está presente nas obras que são o objeto de estudo no presente trabalho.

Lançamos mão da memória sempre que queremos recordar qualquer coisa. Mas também podemos entender que a memória apoiada na experiência do outro ou em registros fotográficos ou escritos, por exemplo, torna-se mais exata pois pode haver a confirmação de afirmações e lembranças. Por que o outro é relevante na memória individual? Ademais, qual é o papel do outro na memória individual? Há separação entre memória individual e memória coletiva?

Halbwachs, no capítulo “Memória individual e memória coletiva” da obra *A memória coletiva*, aponta que em um passeio, ao se deparar com prédios distintos, lembra de conversas com um amigo arquiteto, ao se deparar com monumentos, lembra-se de seu amigo historiador, com uma ponte, lembra-se do que lhe disse um pintor sobre a perspectiva do desenho. A partir desse exemplo, o autor nos conduz a entender que mesmo quando sozinhos, ou seja, quando a experiência é conscientemente individual, estamos a todo o instante recebendo incisões alheias pois fazemos parte de um grupo e, consequentemente, há conexão nossa com tal grupo. Esse fenômeno ocorre, por exemplo, quando, sozinho, se cruza com alguém na rua ou há o primeiro dia em alguma escola ou emprego novo e não se lembra de muitos detalhes tempos depois. A experiência foi individual, mas outras pessoas lembram e são testemunhas de tais fatos, podendo até mesmo contar exatamente como foi, segundo elas.

Também é comum acontecer, como é dito pelo sociólogo francês, que façamos uma imagem do zero, que passará a ser a nossa lembrança sobre determinado fato, a partir do que os outros relatam. Dessa forma, a nossa experiência ocorreu, não se é lembrada, mas cria-se uma memória sobre ela pois utiliza-se a visão do outro para refazer a cena, que pode ou não ser fictícia. Dessa forma “desde o momento em que nós e as testemunhas fazíamos parte de um mesmo grupo e pensávamos em comum sob certos aspectos, permanecemos em contacto com esse grupo, e [somos] capazes ainda de identificar-nos com ele e de confundir o nosso passado com o dele.” (Halbwachs 1990, 20).

Há também a possibilidade de reconfiguramos uma memória a partir da experiência do outro, “como se olhássemos de um ponto do qual nunca a tínhamos avistado” (Halbwachs 1990, 23) ou, por outro lado, de termos uma particularidade tão expressiva em relação à lembrança que “os testemunhos não terão o poder de reconstituir” ou então “recordar-nos-emos, aparentemente sem ajuda dos outros, de impressões que não comunicamos a ninguém” (Halbwachs 1990, 23).

Podemos, então, inferir que a memória coletiva é uma construção social, edificada pelas relações entre indivíduos e grupos e a memória individual está convencionada a grupos sociais na mesma, inclusive à família, e está inserida na História, já que o indivíduo é um ser atuante nela. De acordo com Maurice Halbwachs (1990), e outros pensadores de estudos da memória, como Pierre Nora, o indivíduo possui uma história individual e essa, por sua vez, é uma parte da memória coletiva.

Halbwachs indaga se a memória individual é uma condição necessária e suficiente da recordação e do reconhecimento da recordação e propõe a resposta: “Se essa primeira recordação desapareceu, se já não nos é possível reencontrá-la, é porque há muito que já não fazemos parte do grupo na memória do qual ela se conservava” (Halbwachs 1990, 24). Dessa forma, podemos inferir que a memória individual é dependente da coletiva, processo de reconstrução do passado vivido e experimentado por um determinado grupo social.

Portanto, podemos afirmar que quando há um fundamento em comum, a memória trabalha de forma que as peças, ao serem reconstruídas, formem uma recordação que faça sentido para todos os membros do grupo, denominado pelo teórico de “comunidade afetiva” (Halbwachs 1990, 14). “É necessário que essa reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram na nossa mente assim como na dos outros,

porque eles passam incessantemente destas àquela e reciprocamente, o que só é possível se tiverem feito parte e *continuem* [grifo nosso] a fazer parte de uma mesma sociedade.” (Halbwachs 1990, 25). É importante salientar que mesmo que haja fatos que a memória recuperou e haja consenso do grupo sobre eles, podem não coincidir por um todo e podemos considerar que “nenhum é exacto” (Halbwachs 1990, 26). Contudo, todos são exatos, pois a captação é individual.

Halbwachs nos convida a pensar sobre os sentimentos, percepção e reflexões que nos tomam ao lembrarmos de algo. Então, se tomarmos como premissa que a lembrança carrega tudo isso, podemos entender que apenas um indivíduo é capaz de recordar daquela maneira; ninguém mais o fará pois é impossível transferir qualquer um desses itens, embora Halbwachs pontue que seja “difícil encontrar recordações que nos remetam para um momento em que as nossas sensações apenas fossem reflexo dos objetos exteriores, em que não misturássemos nenhuma das imagens, nenhum dos pensamentos pelos quais estávamos ligados aos homens e aos grupos que nos rodeavam.” O sociólogo afirma que “na base de toda a recordação, [há] a recordação de um estado de consciência puramente individual”, o que ele chama, após, de “intuição sensível” (Halbwachs 1990, 28).

A partir disso, convenciamos que a percepção emocional é inseparável dos fatos que guardamos na memória e insinuo, na sequência e a partir do capítulo de Halbwachs, que tal percepção, independente das condições da recordação, teria sido a mesma, independente de fatores externos individuais. Isso posso suggestionar baseada nos dois exemplos que ele nos fornece no texto: uma criança encontra um escorpião e os adultos da família se mobilizam para que o animal não ataque a criança; uma outra criança entra em um quarto escuro e cai em um buraco com água e escapa da situação sozinha, sem ajuda da família. A recordação infantil, transmitida por adultos no texto do teórico, é relacionada ao sentimento que os invadiu e “todas estas reações familiares definem o sentido do acontecimento” (Halbwachs 1990, 29). Nos dois casos, embora distintos, “o grupo de que a criança, nessa idade, faz parte mais estreitamente e que não pára de a rodear, é a família.” (Halbwachs 1990, 30) e a intuição sensível será o produto da memória. Acrescento, mediada por Halbwachs, que “‘uma corrente de pensamento’ social é habitualmente tão invisível quanto o ar que respiramos” (Halbwachs 1990, 30). Sugiro, então, que a família, nesses casos, e nas obras literárias neste trabalho abordadas, é determinante, mas que isso vai além, pois a infância é o período em que a família está mais presente e fomenta as memórias criadas. Halbwachs indica que “na ordem das

relações afectivas a imaginação desempenha um lugar de importância”. Tal afirmação tem relevância neste trabalho, pois é no campo do afeto que a família se encontra e volto a afirmar que a percepção relativa à família nos dois exemplos serão a essência da memória de tal fato, isto é, a intuição sensível será o fruto e o ponto de vista da memória coletiva daquelas famílias. É importante também salientar que imagens são formadas a partir das lembranças, sejam elas de cunho individual ou coletivo. Abordarei a elaboração e impacto do pictórico mais adiante.

Os “quadros sociais da memória” (Halbwachs 1990), como Halbwachs denomina as memórias individuais constituídas pelo meio social, engloba, além da experiência subjetiva gerada pelo fato e sentida pelo indivíduo, tempo e espaço, fazendo o recorte do que entra e do que fica de fora de tal “quadro”, ou seja, o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido, ou adormecido, silenciado. O teórico “demonstra que é impossível conceber o problema da evocação e da localização das lembranças se não tomarmos para ponto de aplicação os quadros sociais reais” (Halbwachs 1990, 10).

A memória individual, portanto, existe a partir da memória coletiva e é modificado pelos grupos, ideias, sentimentos; a coletiva é referente à sociedade e é fruto de uma interpretação da experiência, sem os pormenores individuais. No entanto, é importante não confundir memória coletiva com história, pois a última se atém aos fatos e a memória é baseada em percepção. “A história começa somente onde acaba a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social. Enquanto uma lembrança subsiste, é inútil fixá-la por escrito, nem mesmo fixá-la, pura e simplesmente” (Halbwachs 1990, 80). Na mesma esteira, e unindo história à memória, Michael Pollack – pesquisador também de estudos da memória, nomeadamente acerca de sobreviventes dos campos de concentração, que também utiliza Maurice Halbwachs como ponto de partida de seus estudos, em Memória, Esquecimento, Silêncio (1989) – afirma que o silêncio acerca do passado não faz com que haja esquecimento, constituindo antes uma forma de resistir ao excesso, por vezes esmagador, de discursos oficiais. Ou seja, a história se sobrepõe ao individual, mas não o cala. Se partirmos disso, na geração seguinte, além de indivíduos testemunhas de memórias coletivas de sua jornada, teremos herdeiros de memórias da geração anterior, pois as experiências são transmitidas por meio da socialização com o grupo.

Assim, após a breve diferenciação entre história e memória, trago uma citação de Pollak sobre memória coletiva e individual: "Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum." (Halbwachs 1990, 34). A individual não pode se confundir com a dos outros, pois está alocada num tempo-espço de um único indivíduo. Buscamos o outro para corroborar com a nossa memória, e a partir daí, ela ficará mais vivida e enriquecida de detalhes, pois há mais indivíduos se detendo a ela. Caso haja uma interrupção ríspida entre o que se lembrava e o que se lembra agora, a identidade é questionada, porque deixa de haver uma conexão e conservação das memórias do grupo. Independente da interrupção, Pollak afirma que, ao se constituir uma lembrança particular, faz-se confusões e projeções e há incoerência e invenções e essas ocorrem de forma consciente ou inconsciente.

De acordo com Pollak, a abordagem pós-Halbwachs se interessaria “pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias” (Pollak 1989, 2), se opondo à memória coletiva de mais expressão. Porém, Pollak não prevê essa situação como um contraponto, e neste trabalho suponho que os autores das obras literárias que trato aqui não demonstram a intenção de se opor à história oficial por se considerarem, ou serem, parte da minoria, por tratar-se de memória individual; eles, ao meu ver, privilegiam a análise dos excluídos a fim de resgatar “memórias subterrâneas” (Pollak 1989), memórias não-ditas, em oposição à “memórias oficiais” (Pollak 1989); não de contribuir para o choque entre memória nacional (coletiva) e memória familiar (individual).

Pollak afirma que “para poder relatar seus sofrimentos, uma pessoa precisa antes de mais nada encontrar uma escuta. Em seu retorno, os deportados encontraram efetivamente essa escuta.” (Pollak 1989, 4) E aqui há uma pequena diferença entre ambos os teóricos, no sentido de Halbwachs não delimitar tanto a memória coletiva e a memória individual. Já Pollak afirma que “memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados” (Pollak 1989, 2). Não é possível presumir aonde se chegará quando acaba o silêncio e as memórias podem assumir um aspecto traumático,

por vezes. As memórias subterrâneas são, no geral, mais transmitidas no meio informal, como afirma Pollak, principalmente na esfera da família.

O silêncio tem motivos bastante complexos e a memória coloca o passado e o presente em diálogo à medida que a partir de uma lembrança uma imagem é formada, de maneira idealizada do passado, e revivida pelo indivíduo, que pode reinterpretá-la ou efetuar alguma mudança. A partir do entendimento dos breves apontamentos que fiz a partir das leituras de Maurice Halbwachs e Michael Pollak, concluo que a memória é um fenômeno coletivo, mas apresenta a dimensão individual e cria sentimento de identidade entre e para com o grupo, o que estimula meus questionamentos relacionados às obras de Zambra e Fuks, nas quais as memórias apresentam as características já evidenciadas, como elaboradas no presente, caráter individual, subterrâneas, de plano de fundo familiar. No entanto, algumas delas não foram vividas pelos narradores-personagens das tramas. Mesmo assim, é possível narrá-las? Em quais contextos isso se dá? A memória fomenta algum conhecimento sobre o passado?

Marianne Hirsch é romena, professora nos Estados Unidos e seu objeto de estudos é a memória, com ênfase na transmissão de memória de violências entre gerações. A argentina Beatriz Sarlo, escritora, professora e crítica literária, se ocupou de estudar o indivíduo e sua relação com a sociedade e propõe em *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007) um estudo sobre a memória e o sujeito ocupando papel central na vida social e construção do saber. As duas autoras são a minha base para seguir este capítulo com as noções de memória que, além dos autores já citados no início do capítulo, nos serão úteis para a análise comparada das obras literárias.

A fim de explicitar bem o conteúdo das obras das duas autoras e esmiuçá-lo a fim de fazer sentido na análise comparada optei, no seguimento deste trabalho, apresentar as ideias de cada uma em momentos distintos. Adianto que Beatriz Sarlo, autora da obra mais recente e de origem latino-americana, contrapõe em muitos aspectos Hirsch, precursora na retomada desses estudos, e incrementa a discussão.

“O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente” (Sarlo 2007, 9). Apesar disso, é impossível não falar do passado, pois enquanto existir sujeito, haverá memória. No outro lado, a história é aquela que julga e condena, pois há uma necessidade de o peito oprimido libertar essa carga no presente, de acordo com Sarlo (2007, 10), ao se apoiar em Nietzsche. Tanto a

memória quanto a história nos trazem elementos dos quais fazemos uso e nos completa enquanto indivíduos, pois “é mais importante entender do que lembrar, embora para entender também seja preciso lembrar” (Sarlo 2007, 22).

Sarlo está inserida no estudo de memórias em um tempo posterior ao dos autores citados acima, portanto apresenta abordagens mais direcionadas à micro-história. A partir da década de 1970, o sujeito não está mais inserido nas amplas visões globais, mas tem papel central nas humanidades. A possibilidade de ter hipóteses, versões e visões não gera um discurso uniforme e coeso, acarretando a falta de interesse público à história, mas já na idade moderna podemos dizer o olhar dos teóricos se direcionou para o cotidiano, subjetividades, relações familiares e passou a valorizar os campos emocional e irracional individuais.

Discuto, então, o conceito de pós-memória, difundido em 1997 por meio da obra *Family Frames – Photography, Narrative and Postmemory*, de Marianne Hirsch, publicado inicialmente nos Estados Unidos e na Inglaterra. “A pós-memória descreve a relação da segunda geração com experiências poderosas, por vezes traumáticas, que são anteriores ao seu nascimento, mas que, apesar disso, lhe foram tão profundamente transmitidas que parecem constituir memórias por direito próprio.” (Hirsch 2016, 299). O conceito é largamente utilizado para se referir à memória que os filhos dos sobreviventes da Segunda Guerra Mundial têm e como se lida e se repercute. Foi também adotado na América Latina para tratar da transmissão da memória à geração seguinte que protagonizou os períodos ditatoriais. Indivíduos da segunda geração vivem constantemente com o vulto de um passado traumático, com o qual o contato é estabelecido indiretamente, normalmente mediado pela família próxima.

É importante salientar como Hirsch coloca a importância da pós-memória no momento presente, e não somente relacionada ao passado, pois traz também a necessidade de lidar com o trauma e as fotografias elaboradas a partir dele, além dos impactos físico, psíquico e afetivo que promove.

Hirsch inclui o prefixo *pós* na palavra memória pois entende que é necessário diferenciá-la da memória já abordada aqui e entre outros autores que estudam o tema. A denominação “pós-memória” se refere à memória recebida, ou seja, que foi transmitida a indivíduos que não estavam no espaço-tempo da memória original, não presenciaram o

acontecimento; “esta memória recebida é *distinta* da evocação de testemunhas e participantes contemporâneos” (Hirsch 2016, 302).

Aqui cabe estabelecer que os indivíduos que escutaram também podem ser considerados testemunhas, como descendentes, em um sentido diferente do pontuado por Hirsch. A partir de busca bibliográfica para o termo, entendo que seja necessário elucidar para que estejamos convictos de que encaramos esses indivíduos, os que recebem as memórias, da mesma maneira. Proponho dois vieses, de autores diferentes, mas que se complementam. Giorgio Agambem propõe que há três categorias de testemunha, sendo que o terceiro deles é o que nos interessa: *auctor* (2008), denominação fruto de estudos do relato do escritor Primo Levi, sobrevivente de Auschwitz.

“Auctor indica a testemunha enquanto o seu testemunho pressupõe sempre algo – fato, coisa ou palavra – que lhe preexiste, e cuja realidade e força devem ser convalidadas ou certificadas. [...] O testemunho sempre é, pois, um ato de ‘autor’, implicando sempre uma dualidade essencial, em que são integradas e passam a valer uma insuficiência ou uma incapacidade.” (Agambem 2008, 150). Para completar o raciocínio, ao teórico afirma que o auctor escolhe, como se estivesse juntando língua e norma gramatical, o que se pode dizer e o não-dizível; se a língua morre, nela é impossível assinalar a posição de sujeito e “o já-dito forma no caso um todo fechado e sem exterioridade, que só pode ser transmitido mediante um corpus ou então evocado de novo em um arquivo” (Agambem 2008, 150) e então será a voz da testemunha.

Para corroborar o conceito, trago também a ideia de testemunha a partir de Jeanne Marie Gagnebin. A autora comenta em *Lembrar escrever esquecer* (2006) que há uma fixação pelo passado por parte de pessoas que não são diretamente ligadas a alguma vítima ou à memória de alguma delas, podendo ocorrer a identificação completa e dramática de indivíduos e até mesmo se posicionar como vítima, retomando, segundo Gagnebin, o conceito de Todorov, “abusos da memória”. A partir disso, podemos também entender que há indivíduos diretamente ligados às vítimas e que esses também podem se ver fixados e identificados à situação e, então, pode-se dizer que “testemunha seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível”. Completa, ainda, sobre a importância da

“retomada reflexiva” para que não se repita, “mas ousa esboçar uma outra história, a inventar o presente” (Gagnebin 2006, 57).

Dessa forma, o presente herda o trauma do passado, assim como os descendentes herdam a memória dos pais, vítimas de violência, não podendo romper repentinamente com eles, nem com o trauma e nem com a memória, o que incita tradição e a marca para sempre daquela história consigo. Hirsch aponta que a pós-memória reflete uma desconfortável oscilação entre continuidade e ruptura [...] uma estrutura inter e transgeracional de transmissão de saber e experiência traumáticos. É uma consequência da evocação traumática” (Hirsch 2016, 302), que deixou recordações profundas e afetivas, pois foram contadas através de histórias, imagens e comportamentos.

Investimento imaginativo, projeção e criação são os pilares que sustentam a relação com o passado através das memórias no âmbito da pós-memória. As memórias são intensas e provocam repercussão mesmo antes do nascimento dos filhos, da segunda geração, e, antes de haver percepção clara por parte deles de que as histórias e experiências estavam sendo deslocadas para si. Dessa forma, entendemos que os acontecimentos que começaram no passado suscitam tribulação ao se construir o processo narrativo, afinal a escrita, e o processamento emocional, vem depois da transmissão da memória, e afeta o presente.

A pós-memória tem uma íntima relação com a memória pela força afetiva que carrega, segundo Hirsch. Linguagem do corpo, ausência da institucionalização da memória individual, que fará sentido à medida que os sobreviventes ficam mais velhos, e as emanções em caos de emoção são evidências da afetividade, que é o fio condutor da memória nas obras aqui trabalhadas.

No campo da afetividade, Hirsch clarifica que a fotografia é um meio de acesso ao acontecimento, que pode ser mais nítido pelo poder icônico e simbólico de uma imagem. Tratarei de representações, fotografia e imagens, mas não deixo de apontar agora pois também se relaciona com família, já que é comum fotografias serem algo que passa de geração em geração e algo físico relacionado à memória. Hirsch (2016) cita o conceito “iconologia do intervalo, o espaço entre o pensamento e os mais profundos impulsos emocionais” (Fleckner e Sarkis 1998, Pollock 2005, Didi-Huberman 2003 como citado em Hirsch, 2016, 304), ideia inicialmente facilitada por Aby Warburg, historiador da arte alemão.

A família é um lugar de privilégio de transmissão de memória, para Aleida Assmann, referida por Hirsch (2016), pois a memória individual e de grupo, que se assemelham, mas se distanciam da coletiva que pode ser nacional/política e cultural/arquivística, se baseia na transferência familiar pois é intergeracional. Ao encontro disso, voltamos à linguagem do corpo que também é linguagem da família, pois “os actos de transferência não-verbais e não-cognitivos ocorrem muito claramente no seio do espaço familiar, muitas vezes sob forma de sintomas” (Hirsch 2016, 309). Sendo assim, entendemos que a segunda geração é exposta à dor e os indivíduos “são moldados pela confusão e responsabilidade [...] de reparar”. Retomando Halbwachs (1990), podemos dizer que a família se comporta como uma “comunidade de sentimentos”, grupo que contribui para a manutenção e coesão da memória, além de produzir o sentimento de identidade, fenómeno defendido também por Pollak (1989). Identidade também será abordada neste trabalho, adiante.

Podemos exceder a teoria e entender que a pós-memória apresenta uma outra falha que é o deslocamento e a alteração de algumas lembranças, pois já teve contato com o mundo de fora do indivíduo que as viveu, já que foi transmitida; essa memória sofreu alterações porque todos os seres humanos têm sua bagagem cultural, social e política e, inconscientemente, alteram pormenores. Ora, isso pode acontecer com o próprio indivíduo-vítima, visto que temos em questão traumas irreparáveis e históricos, permeados por mídia, história e emoções. Também podemos dizer que isso pode ser uma crítica que vale para qualquer tipo de memória já que o modo fragmentário e a intervenção sempre estão presentes em memórias. Além disso, como afirma Halbwachs (1990), a memória tem carácter seletivo porque não é realizável um indivíduo guardar absolutamente todas as memórias; Pollak (1989) diz que os indivíduos realizam o processo de enquadramento, ou seja, algumas memórias são priorizadas em relação à outras pois os indivíduos têm, inconscientemente, o direcionamento de escolher as que constituem, de alguma forma, a identidade deles, o que também explica o motivo de indivíduos do mesmo grupo terem memórias relacionadas aos interesses do grupo ao qual pertencem.

Na esteira desse questionamento, passamos para as ideias de Beatriz Sarlo, já apresentada acima, considerada, entre outros estudiosos, crítica ao que Hirsch denomina pós-memória, e amplamente divulgada pelo termo “guinada subjetiva”. Esse movimento se dá ao passo que a história consolidada, que se alimenta do “sentido comum” e oferece

uma “linha do tempo”, é colocada em desalinho a partir da “quebra de legitimidade das instituições escolares em alguns países e, em outros, a incorporação de novas perspectivas e novos sujeitos afetaram também as ‘histórias nacionais’ de estilo tradicional” (Sarlo 2007, 14). Dessa forma, a investida no passado com menos rigor técnico, “em função de necessidade presentes, intelectuais, afetivas, morais ou políticas” (Sarlo 2007, 14), somada ao senso comum dos indivíduos, formam certezas e tornam a história mais acessível. “Sujeitos ‘normais’” (Sarlo 2007, 14), segundo a autora, agora são protagonistas pois se tornou possível reconstituir histórias, e mais subjetivo: “a história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada.” (Sarlo 2007, 15)

É possível fazermos a interpretação de que a história não se suporta na memória, que por sua vez contém falhas e lacunas. Mas também devemos entender que qualquer ocorrência de memória será um testemunho e não uma versão institucionalizada da história, ou seja, a memória ainda mora na subjetividade, apesar de trabalhar com fatos. O que se pretende é a reparação de um “tecido memorial” (Hirsch 2016), mas haverá buracos e excertos não-idênticos, como em qualquer reconstrução.

Beatriz Sarlo afirma que é impossível representar tudo que a experiência foi para o sujeito e suscita que o indivíduo-testemunha é menos importante do que o discurso, nesse caso, pois o testemunho transmitido, que pode carregar impressões e lembranças de um grupo, se desprende da vítima. Logo, o testemunho pode funcionar como “força de cura da memória” (Sarlo 2007, 36) ou como gatilho para o transtorno total, mas, segundo relatado pela autora, a partir da obra Primo Levi, uma das preocupações da testemunha é ser levada a sério. De qualquer forma, quando entendemos que o testemunho não representa a totalidade da memória, já foi lhe tirada uma parte. Aponto que, sendo assim, é possível a segunda geração prosseguir, afinal, é inevitável a perda da totalidade.

Sarlo critica que a diferença de pós-memória e memória seja a mediação, feita através de uma testemunha que contou para um indivíduo o que se passou, pois entende que toda memória é mediada e que todos “estão unidos às vidas dos sujeitos e de seu entorno imediato” (Sarlo 2007, 91).

Também relacionada à experiência, Sarlo afirma que

toda experiência do passado é vicária, pois implica sujeitos que procuram entender alguma coisa colocando-se, pela imaginação ou pelo conhecimento, no lugar dos que a viveram de fato. Toda narração do passado é uma representação, algo dito no lugar de um fato. O vicário não é específico da pós-memória. (Sarlo 2007, 93)

Sarlo questiona o testemunho como recurso para a constituição do passado, ou como verdade absoluta, e propõe também o estudo do motivo dessa confiança. Refere-se à ditadura e afirma que “a memória foi o dever da Argentina posterior à ditadura militar e o é na maioria dos países da América Latina” (Sarlo 2007, 16). Sendo assim, o “nunca mais” virou sinônimo da luta pela democracia e liberdade; é a comunhão de indivíduos que compartilham que não é tolerável qualquer tipo de repressão ou violência por parte do Estado. Isso dialoga com a guinada subjetiva já que o indivíduo tem uma dimensão particular, e subjetiva, que deve ser colocada à mostra e legitimada afinal, foi por meio de vítimas, e depoimentos delas, que agentes estatais foram punidos e os direitos humanos exercidos.

A autora também questiona se a experiência se conserva ou se dissolve em um relato, ainda mais porque o testemunho se dá em forma de discurso, e esse, por sua vez, pode ser pensado, elaborado. Portanto “toda experiência se torna problemática (isto é, não encontra seu significado) e todo relato é perseguido por um momento auto-referencial, metanarrativo, ou seja, não imediato. A experiência se desconcertou e seu discurso também” (Sarlo 2007, 27). Por outro lado, “a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável. [...] A narração também funde uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar”. (Sarlo 2007, 25).

As verdades subjetivas que aparecem a partir do relato são intransponíveis para a história, pois são os sujeitos e as suas experiências que importam, e não necessariamente os fatos. Nota-se uma crítica da autora a essa prática e entendimento pois, segundo ela, a memória e os relatos de memória podem ser vistos como uma “cura” da alienação e da coisificação, já que não mais a Verdade¹.

Por fim, podemos interpretar que Beatriz Sarlo discorda plenamente da denominação escolhida por Hirsch, pois reitera que

¹ Opto por Verdade, e não verdade, porque Beatriz Sarlo também fez essa opção. Ela propõe que a Verdade, paralela à História, seja dessa forma escrita.

se o forte envolvimento da subjetividade parece suficiente para se denominar um discurso de 'pós-memória', ele o será não pelo caráter lacunar dos resultados, nem por seu caráter vicário. Simplesmente se terá escolhido chamar pós-memória o discurso em que há o envolvimento da subjetividade de quem escuta o testemunho de seu pai, de sua mãe, ou sobre eles. (Sarlo 2007, 95)

Vivemos numa era de subjetividade e que as memórias estão inscritas nessa lógica. Logo, um elemento que é construído de experiência pessoal e emoções não pode escapar da regra. Acrescento também que se Sarlo implica com a veracidade dos testemunhos, considera-os indevidos pois não carregam atributos de história, para este trabalho não é um problema visto que as memórias são o calibre para as obras literárias, e não historiográficas. A literatura pode contribuir para a história, mas não se compromete inteiramente com ela.

Dessa forma, proponho que sigamos considerando que a memória é de caráter subjetivo, com lacunas, e realizada no presente, logo também apresenta um caráter vicário. Considerando que as memórias são imprescindíveis nas obras, entendo que a ficção, com elas, se torna mais inteligível e expressiva.

O que podemos perceber em *Formas de volver a casa* e em *A Resistência* é que os narradores constroem as memórias, e isso se transpõe nas obras. A memória é a precursora de uma série de imaginários formados durante as infâncias no âmbito das relações familiares e de afeto. Os relatos dos filhos correspondem a fragmentos do passado que ainda não estão em um lugar confortável para eles, aparecem como culpa, não reconhecimento de identidade e melancolia. Sendo assim, as obras podem ser lidas como a ficcionalização das experiências infantis. O filho tem a necessidade de falar sobre a sua memória, o que pode suscitar a retirada das obras do guarda-chuva de pós-memória mas que não é feito por completo porque os dois autores optam pela condição de filho.

Antes de passarmos para o próximo capítulo, em que aborda a infância e a subjetividade nela contida e que quer ser recuperada pelos narradores, trago mais duas definições de memória que nos serão úteis para a compreensão das obras.

Inter-memória e transmemória são conceitos que Christa Schönfelder propõe em sua tese "Wounds and Words: Childhood and Family Trauma in Romantic and Postmodern Fiction", defendida na Universidade de Zurique, em que propõe que a memória é privilegiada em detrimento à história e as relações familiares são muito presentes. Aqui, como nas obras que serão expostas, a memória se tornou um ato cívico

e o processo de escrita é autorreflexivo, “that emphasizes the importance of forging intersubjective connections in the face of traumatic loss and mourning, through bonds of family and love, memory and writing” (Schönfelder 2013, 242).

Schönfelder (2013) apresenta, de forma simples, as duas interpretações sobre a memória: intermemória é um senso de conexão intersubjetiva alcançado por meio do compartilhamento empático e assimilação mútua de memórias; transmemória ocorre quando se constrói, por meio de memórias imaginadas, um senso de conexão com alguém que está morto.

A autora deixa claro que a transmemória é desejada pelo sujeito, enquanto a pós-memória é algo que acontece no seio familiar, sem envolvimento ativo de quem recebe a memória. A transmemória surge de um anseio do sujeito por um estado de conexão com um ente querido, mesmo após a sua morte, por meio de memórias transmitidas ou imaginadas. De compartilhamento empático, a intermemória, por outro lado, propõe, segundo Schönfelder, a assimilação mútua.

1.2 Infância

A infância é de onde se olha e para onde se olha. Ela é acessada o tempo todo pelos sujeitos e compreende um período de muitas vivências. Afinal, tudo é novidade. Para orientar a minha explanação acerca da infância, e a posterior aplicação à análise literária, recorro, inicialmente, a Sergio Rojas. Em seu artigo “Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena” (2015), ao recordar-se do filósofo Frank Ankersmit, postula que a escrita da história é a produção de um sujeito. Para Rojas, que também recorre a Peter Laslett, não somos somente o passado que podemos recordar, e assim o fazemos, mas também somos o passado que podemos esquecer.

Neste capítulo, entro em um tema essencial para este trabalho: a infância. A partir dela, podemos pensar imediatamente em crianças, isto é, indivíduos que não faziam história durante as ditaduras da América Latina, nosso recorte. Eram novos demais na época, mas que hoje integram um grupo não especificamente delineado, mas uma corrente, um levante, de escritores que eram crianças na época das ditaduras latino-americanas e tiveram as suas infâncias permeadas de horror.

Isso nos revela, e está presente na área de Humanidades, a obsessão pela memória, que é, por sua vez, categorizada a partir do sujeito, item indissociável dela. A partir da denominação proposta por Alejandro Zambra ao dar título de um capítulo em que ele relata experiências de sua infância, *personajes secundários*, penso ter a ideia do sentimento arraigado: se tornar protagonista e orador de sua história, subordinando-a em outras e, assim, aumentando a quantidade de relações e identificações.

Sendo assim, segundo o teórico, a memória individual, presente nas obras literárias deste trabalho, não tem como norte e nem compromisso com a história, como já dito no capítulo anterior, mas o pesquisador acrescenta que a individualidade se dá essencialmente por “el grado de desconcierto que sería inherente a la experiencia” (Rojas 2015, 233), porque é impossível os acontecimentos todos estarem contemplados em um relato. O sujeito que a narra é o mesmo que vivenciou, então é bem possível que não haja a evocação total. “Más bien el pasado se fragmenta, en torno al testigo involuntario – desconcertado – que un día fue quien ahora recuerda.” (Rojas 2015, 233)

Há uma descontinuidade entre o tempo passado e o presente, pois o sujeito, como já não é o mesmo, teve o passado fragmentado, pois lembra-se de passagens com mais potencial, sob a sua ótica.

Também há uma ruptura excepcionalmente marcada que é a transição de uma época ditatorial para a democracia no Chile, Argentina e Brasil². Mas Rojas afirma que a maior ruptura se dá “entre potencial de subjetividad que se generó en dictadura – la convicción de que la realidad podía llegar a ser radicalmente diferente a lo que era – y el hecho de que precisamente ese potencial no podía tener lugar en el presente neoliberal.”³ A memória individual, portanto, é uma “música de fondo”⁴, deixando espaço para se suspeitar que então a subjetividade reconfigura o sujeito.

Para elucidar a nossa compreensão de subjetividade, trago reflexões emprestadas das áreas de psicologia e educação, elaboradas por Albertina Mitjans Martinez e Maristela Rossato, no artigo “Desenvolvimento da subjetividade”. As autoras investigaram alunos

² Cito apenas países que são referidos nas obras de Zambra e Fuks, mas a ditadura se instaurou na maioria dos países da América Latina.

³ O autor foca a sua análise no Chile mas estendo para os países já citados da América Latina.

⁴ Termo originado a partir de um excerto do livro *Estrellas muertas*, de Álvaro Bisama: “Cuando recuerdo esos años sólo pienso en una infinidad de canciones sucediéndose unas después de otras como si fueran el murmullo idéntico que no me abandona. (...) El murmullo está hecho de gritos” (141 Bisama; 234 Rojas)

com dificuldade de aprendizado de uma escola que não fez qualquer ação extra para que eles se desenvolvessem.

Os processos envolvidos na superação das dificuldades de aprendizagem foram investigados e analisados no movimento da subjetividade dos estudantes, considerando as ações, as relações e as concepções envolvidas na produção dos sentidos subjetivos em diferentes momentos da pesquisa. (Martinez & Rossato 2013, 290)

Portanto, as mudanças que ocorreram foram decorrentes de mudanças que supostamente aconteceram na organização da subjetividade dos estudantes.

A base da pesquisa das autoras é a Teoria da Subjetividade, de González Rey, que busca compreender a subjetividade ao passo que reconhece o valor da história e da cultura do sujeito, que é e deve ser reconhecido como singular. Podemos afirmar, de acordo com a teoria e com o que as autoras propõem, que a subjetividade está em permanente mobilidade, que há uma relação tensa na inter-relação da subjetividade individual e a social, marca dessa escola de pensamento, e que a subjetividade tem a possibilidade de sugerir mudanças no sujeito.

Martinez e Rossato se utilizam de Rey para explicar a relação mútua de subjetividade individual e personalidade e afirmam que:

As configurações subjetivas são formas complexas de organização dos sentidos subjetivos produzidos nos processos de subjetivação individual e social, tendo caráter organizador e, ao mesmo tempo, gerador dos sentidos subjetivos, que são produções dos sujeitos resultantes dos desdobramentos simbólico-emocionais produzidos em nível individual, mas também pelas unidades sociais que atuam nos espaços da subjetividade social. (Martinez & Rossato 2013, 290)

Edgar Morin, Raúl Motta e Émilio-Roger Ciurana são responsáveis pelo circuito tetralógico, ordem-desordem-interações/reencontros-organização, que sustentam as ideias de Rey. Não cabe neste momento explicitar a construção dos pensamentos e argumentos, mas faço uma breve elucidação para aclarar a intervenção de base psicológica proposta. As interações/reencontros ocorrem a todo tempo e dialogam com a ordem e com a desordem favorecendo, assim, fenômenos periódicos, ou seja, circuitos, em que a organização é o termo escolhido para propor que se está em movimento, e não organizado-arrumado ou organizado-ordenado, como é usualmente utilizado o termo. Há

um sistema coerente, organizado, ocorrendo no sujeito. O impacto, inicialmente, pode ser apenas na superfície, mas tende a adensar-se. Morin afirma que a organização se comporta entre ação e retroação e, conseqüentemente, ao passo que se estabiliza, se torna perecível também. Convém também explicitar que a mudança não garante desenvolvimento, que depende também do confronto entre a subjetividade individual e a social.

“El presente comienza a definirse como tal a partir de su ruptura con el pasado”, como afirma Rojas (2015, 235), é uma máxima das obras em que a infância é o lugar que se acessa e, a partir dali se tem o posicionamento mais apropriado para as memórias. Dessa forma, a infância não se torna apenas uma recordação, mas um lugar de onde as recordações são relembradas; as lembranças não se resumem a acontecimentos, por sua vez, porque há um deslocamento dos narradores para a infância a fim de extrair além dos fatos, um entendimento de identidade e compreensão de mundo. Dito isso, e voltando à ideia de Rojas, o presente é onde se solidificam as suposições feitas através da memória, na infância. O autor propõe que o presente também rompe com o futuro pois não é possível especular os efeitos que o presente acarretará.

A hipótese levantada por Rojas (2015, 235) é “la facticidad a la que deben los acontecimientos su estatura histórica comporta, pues, el paradójico acaecer del sentido. Nuestra hipótesis es que en la nueva narrativa el acaecer de aquella facticidad pretérita se ha alojado en la autoconciencia biográfica del individuo”. Portanto, e volto a citá-lo:

En efecto, la memoria es la elaboración que la subjetividad hace de su propia inmersión en el mundo como mundo *vivido*. Mediante el trabajo de la memoria, la subjetividad se dirige hacia el pasado, ejerciendo la *discontinuidad* como condición de posibilidad del recordar. (Rojas 2015, 236)

A partir disso, então, não se pode fugir do passado, pois o que é recordado não permite mais atuação, dando lugar somente à subjetividade da infância e, para tal feito, torna-se necessária a ficção, que falaremos mais adiante. Por enquanto, me atenho à subjetividade, que Rojas afirma que é ela que:

hace posible configurar un pasado tramado desde los afectos y sentimientos que en el presente son parte constitutiva de esa conciencia que emprende el trabajo de recordar. La subjetividad opera aquí como un recurso estético que, en la “recreación” escénica y narrativa del pasado suspende toda sanción o juicio de valor que pudiese ejercerse desde el presente. La conciencia de quien en el presente narrativo de la novela recuerda es otra

que la de aquel que ha quedado ligado a la vivencia, la que ahora se actualiza en el relato. Se recurre entonces a la figura de la subjetividad para poder otear la cotidianeidad pretérita desde un niño del que hoy nada sabemos. (Rojas 2015, 243)

A memória coletiva, no entanto, também presente na infância e reverberada nas vidas adultas das personagens-narradores, são ilustrações, como pano de fundo orientadores e classificadores do espaço-temporal. O íntimo, para a segunda geração, é o que lhes interessa, pois, parte da ideia de que o restante aconteceu para todo mundo, ao passo que o particular, só a um. Alejandro Zambra, em seu livro *No leer*, publicado em 2018, constituído por ensaios muito pessoais e de reflexão literária, escreve que Enrique Lihn, poeta chileno, definiu a infância como um tempo a serviço dos fantasmas e após, ao voltar a falar de tal expressão, consequentemente, no mesmo ensaio, diz sobre a infância:

un lugar donde poner imágenes que, vistas desde el presente, conforman una especie de arraigo. Un arraigo desde luego difícil, vacilante: la pieza oscura es el lugar donde se revelan las fotografías, donde aparecen, por primera vez fijadas en el papel, imágenes que al mismo tiempo autorizan y destruyen la identidad. (Zambra 2018, 104)

A partir da ideia de Zambra, podemos inferir que é para lá, a infância, que se volta, e ainda que nos datemos no presente, ele ainda está em suspensão. Essa suspensão, suponho, que também esteja relacionada com época ditatorial e, consequentemente, com a situação de sobreaviso que os adultos estavam compartilhando. “Insubordinación del pasado” (Rojas 2015) me parece a denominação coerente para tal conjuntura, embora o autor também utilize-a para se referir à “la crisis de la matriz narrativa dominante de la historia como economía productora de sentido” (Rojas 2015, 244): é possível que a grande história já esteja exaustiva para a segunda geração pois eles viveram isso na infância, período de descobertas e aprendizados, logo, esse passado se esgotou e já não repercute no presente. Sendo assim, é nas relações familiares, no espaço íntimo do período da infância, que se encontra sentido para o presente, ainda que esse, por sua vez, se estabelece e se vai, em um fluxo contínuo. A hierarquia mudou de configuração.

Relações familiares acontecem no dia a dia, no presente e aqui poderíamos pensar que o cotidiano é que se apresenta como cerne desta pesquisa, mas proponho que entendamos as relações familiares como centro, pois o cotidiano se esvaziou. Rojas (2015) propõe o termo *cotidianeidad*, ao invés de cotidiano para que evite a banalização

dos acontecimentos. Entendo que para diferenciarmos o nosso fluxo de pensamento seja interessante a utilização do termo neste trabalho, mas também sublinho que as relações afetivas podem ser entendidas como fator propulsor da organização da subjetividade, e da memória, pois era a partir das pessoas se estabelece relações afetivas que a vida acontecia. Os acontecimentos eram assimilados, e ações eram tomadas, a partir da bagagem sociopolítica-cultural dos pais. E isso se desdobra nos narradores das obras aqui trabalhadas, porque na infância em que os filhos não eram protagonistas e agora, na idade adulta, não há nada de tão extraordinário que ocorre (me questiono se, então, a idade adulta poderia então ser chamado de cotidiano?⁵).

Saliento também que o termo *cotidianeidad* é interessante para explicitar que a memória se baseia no dia a dia, que, por sua vez, se baseia em relações familiares, pois as imagens formadas durante a infância é “cúmulo de situaciones, rostros, palabras...” (Rojas 2015, 251). Diante disso, penso se houve algum momento que a infância dos narradores foi desassociada da ditadura e chego à conclusão de que pode não coincidir com o fim do regime autoritário, pois “uma época” pode ter fim, mas na subjetividade infantil, creio que tenha sido mais difícil.

Isso posto, lanço mão de elementos conceituais que Walter Benjamin propõe a fim de entender a experiência infantil e da análise realizada por Patricia Castillo Gallardo e Alejandra González Celis (2017), que buscam a compreensão da construção de um lugar político e afetivo para as crianças. Gallardo e González afirmam que é necessário dimensionar o efeito que a brutalidade teve naqueles que foram feridos e estiveram diretamente ligados à luta, mas também naqueles que “los vieron recuperarse o, al menos, los vieron limpiar, suturar, proteger y luego limpiar, suturar, proteger y luego limpiar, suturar, proteger en un tiempo sin fin” (Gallardo & Celis 2017, 5). É possível que as crianças façam esse doloroso e invisível trabalho? Entendo, baseada na leitura das pesquisadoras, que é importante aclarar as bases de uma comunidade para que os membros possam seguir tendo a construção da história semelhante. Logo, é possível que

⁵ Aqui me ocorre o ensaio *O narrador*, de Walter Benjamin, em que ele disserta sobre sobreviventes da Segunda Guerra Mundial. Eles, ao regressarem, não tinham nada para contar, não havia nenhum relato ou experiência que foi transmitida, inicialmente. Penso, então, se a experiência foi esvaída e, segundo autor, há um certo conformismo na modernidade devido a muitas coisas já serem do cotidiano.

as relações familiares tenham estruturas que contem com quem pode fazer esse trabalho, com quem não entende o presente apenas como sacralizado ou comemorativo⁶.

As pesquisadoras afirmam:

En este contexto, los niños aparecen como gestos y complejidades privilegiadas para poder escudriñar en la subjetividad. Los niños son un intersticio que permite acercarse a un espacio semiprivado y semipúblico de la lucha contra la dictadura. Junto con lo anterior, ser niño no solo es la emergencia de un individuo autoproducido con una subjetividad independiente de su contexto (se niega su significación como construcción social absoluta de una época), sino ser niño en la historia de Chile⁷, tal como planteara el historiador Gabriel Salazar, es ser parte de un proyecto político, de un proyecto ideológico. De una política que es *vita activa*, al decir de Hannah Arendt, que no se puede pensar como contemplación sino que es acción y creación, y que por ende se configura en la esfera de lo social, en ese espacio entre lo privado y lo público. Por ello, hemos de considerar la filiación como un acto eminentemente político. No podemos pensar las relaciones entre padres e hijos como lazos no atravesados por el proyecto de sociedad que está en disputa. (Gallardo & Celis 2017, 6)

As famílias, militantes ou não, são colocadas à deriva em tal contexto histórico, e os sentidos e irrationalidades também seguem com elas. As autoras recorrem à Gabriel Salazar, que diz:

La densa realidad social, cultural y política que satura la identidad de los padres tiende a ser filtrada por éstos, para exprimirles lo que debería captar la pupila del niño, para dejar caer sobre él, gota a gota, la esencia pedagógica de esa realidad. Pero los niños no aprenden de ese elixir, sino de la resaca histórica real que viven. No aprenden por pedagogía, sino sintiendo lo que sienten, por sí mismos. Por eso, saben mucho, desde siempre. (2006, 127)

No artigo, as autoras fazem uma análise dos materiais produzidos por crianças que estiveram acompanhando os pais, de alguma forma, durante os anos de ditadura sob a ótica da resistência. Apesar de finalidades distintas, proponho que o estudo delas seja utilizado aqui, e entendendo que tal orientação é válida para o nosso trabalho visto que nas duas obras a resistência é a direção escolhida. Salazar (2006) também afirma que a

⁶ “Presente sacralizado ou comemorativo” é um termo usado por Pierre Nora (1984) ao se referir à memória. Optei por utilizá-lo porque traduz os opostos de forma única e inteligível.

⁷ Estendo essa condição as crianças que nascidas na América Latina que tiveram suas infâncias marcadas, direta ou indiretamente, por ditaduras. As autoras estendem o projeto político a se ter um filho.

criança é autora de sua própria atmosfera, cria e recria a partir do que se passa a sua volta, de forma espetacular.

Voltando à subjetividade, explicitada anteriormente a partir de Morin, e entendendo que ela é organizada, podemos corroborar aqui que a construção social e política elaborada pelas crianças são derivadas das relações estabelecidas também quando elas não são vistas pois a dinâmica social que faz parte do afetivo está em movimento. Os *ninõs-hijos*, termo utilizado por Gallardo e González, registram e refletem a partir do panorama em que estão inscritos, ou seja, da experiência da infância que é distante da vitimização.

As autoras afirmam também que as crianças são “verdadeiras provocadoras de experiência”. A partir disso, cabe passarmos a atenção a Benjamin, que afirma categoricamente que as crianças têm potencial emancipatório e estão atentas a tudo, inclusive ao que não faz sentido para o adultos. O olhar infantil é usado

no tanto para reproducir las obras de los adultos, como para relacionar entre sí, de manera nueva y caprichosa, materiales de muy diverso tipo, gracias a lo que con ellos elaboran en sus juegos. Los mismos niños se construyen así su propio mundo objetual, un mundo pequeño dentro del grande. (Benjamin 1969, 25).

Educar e transmitir a experiência da ditadura para as crianças é um ato político e diário. Gallardo e González corroboram a ideia de que as crianças são sujeitos e que através do reconhecimento como tais elas possuem relação com a cultura e, mais especificamente, com os discursos das figuras de amor. Nos pais, há o reconhecimento do pensamento ideológico sustentado por eles⁸, apesar de ser de forma inconsciente, e as crianças são dotadas de uma herança ideológica. Novamente, as relações afetivas se mostram presentes e determinantes para a experiência. As autoras afirmam que foi necessário apresentar um estado de normalidade para as crianças para que evitasse retaliação. Creio que esta posição é fruto de um trabalho realizado com crianças que são filhas de pais da resistência. No entanto, neste trabalho, proponho que isso seja estendido às crianças que tiveram contato, de alguma forma, com a ditadura, porque é possível que a normalidade também seja colocada à mesa por meio de pessoas com que se estabelece

⁸ Sublinho que há crianças que tiveram que esquecer forçosamente os nomes de entes queridos para evitar retaliação.

alguma relação afetiva, como veremos na análise comparada. “El proyecto ideológico de sociedad, la identidad grupal, la pertenencia simbólica a una comunidad político-afectiva, se disputa en todos los planos de la vida” (Gallardo & Celis 2017, 17).

Por fim, as autoras confirmam que as crianças são moldadas e recriam suas próprias subjetividades, pois novos estudos sobre a infância

consideran a los niños como actores sociales intensamente involucrados en la construcción de sus propias vidas, las de aquellos que los rodean y de las sociedades en las que viven” (Prout y James, 1997), lo cual no implica desconocer las determinaciones estructurales que intervienen sus trayectorias. Sin embargo, dichas perspectivas nos obligan a enfatizar que los niños conforman su subjetividad e identidad, como un proceso de re-creación cultural (Vergara, Chávez, Vergara, & Hevia, 2010, p. 3). (Gallardo & Celis 2017, 18)

A obra de Walter Benjamin é permeada pela máxima de as crianças serem observadoras do mundo e capazes de desvendá-lo. Nas obras literárias em análise nesta dissertação, as crianças, narradores-personagens, ultrapassam a experiência individual e a tornam pública, por meio da literatura. Segundo Benjamin, basta uma recordação fragmentária para o acesso à história ser aberto. Ser criança é intenso e isso nos interessa, pois, as memórias são viscerais e transformadoras. A noção de experiência, do alemão “erfahrung”, é fulcral para o autor e se modifica ao longo de seus escritos, sejam ensaios, cartas, críticas, entre outros. Neste trabalho, optei pela definição do termo inferida a partir de sua obra *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação* (1969), mas não excluo quaisquer outra interpretação, pois são complementares.

A experiência – “fazer sempre de novo”, para as crianças, e “fazer como se” para os adultos –, segundo Benjamin, pode ser motivo de atrito geracional, pois os adultos tendem a inferiorizar, ou subestimar, as experiências infantis. Para o autor, a criança subjetiva e está centrada na vivência, no tornar um hábito alguma coisa, e se transformar a partir disso. Junto às experiências infantis, memória e narratividade também estão presentes, pois se constrói a experiência à medida que ela é narrada de acordo com a memória.

Pontuo que, para Walter Benjamin, memória, experiência e infância estão inteiramente relacionadas. O autor propõe uma ideia interessante para este trabalho: a lei da repetição, porque para a criança não basta jogar duas vezes, mas sim de novo e de

novo, cem, mil vezes, segundo o Benjamin, pois “não se trata apenas de um caminho para tornar-se senhor de terríveis experiências primordiais, mediante o embotamento, juramentos maliciosos ou paródias, mas também de saborear, sempre com renovada intensidade, os triunfos e vitórias” (Benjamin 1969, 75).

Vignale interpreta com exatidão o que Benjamin entende por repetição:

Benjamin separa la experiencia del niño de la del adulto: el niño puede encontrar otra vez el placer recreando, ritualmente y hasta míticamente, el juego; en cambio el adulto solamente puede encontrarse otra vez con esa dicha, hablando de ello, es decir, en la representación. (Vignale 2009, 93)

As crianças adentram aos mundos e estabelecem uma relação de cumplicidade ao passo que se acirra a tensão entre o interior e o exterior, o próprio sujeito e o outro.

El niño juega a ser otro en ese salir de sí mismo hacia lo Otro, y su escenario se modifica constantemente. En “Niño Desordenado” Benjamin dice: “Le ocurre como en los sueños: no conoce nada duradero, todo le sucede, según él, le sobreviene, le sorprende. Sus años de nomadismo son horas en la selva de sueño. (Benjamin 1987, 55) . . . Implica la afección, por um lado, y la transformación, por otro. (Vignale 2009, 94)

A experiência, portanto, é afetada e pode ser entendida como o dom de perceber ou a capacidade de produzir semelhanças. Nesse sentido, então, podemos entender que a criança se utiliza de elementos para entender o que é a vida pública, social, e o que é a privada, familiar. Benjamin reporta a importância de elementos da cidade, como o parquinho, a escola, os objetos que ela leva para passear etc. e explana sobre o sair de casa. Neste caso se refere a Baudelaire, mas sem deixar de compará-lo às crianças, que serve tanto para revisitar locais já conhecidos como também para se aventurar em novos caminhos, descobrir, como se estivesse em uma loja de brinquedos. Assim como um *flâneur*, “el niño mantiene una relación con las cosas cuasi mágica, en la cual el mundo se revela desde la experiencia”, segundo Vignale (2009, 81).

Trago também a ideia, proposta pelo autor e explicitada por Idenilza Lima em seu artigo “Walter Benjamin e a infância como rememoração”, de que a modernidade é uma “fábrica de ilusões” e o olhar da criança é que é o diferencial pois ela se coloca como parte da ilusão.

A partir do ensaio “Sobre la facultad mimética” e de outros escritos de Silvana Vignale, podemos inferir que as crianças se sentem muito atraídas por objetos relacionados à construção, jardinagem, costura, entre outros e isso pode ser entendido pela afeição que elas encontram nos objetos e acham que os objetos lhe devolvem: “los utilizan no tanto para reproducir las obras de los adultos, como para relacionar entre sí, de manera nueva y caprichosa, materiales de muy diverso tipo, gracias a lo que con ellos elaboran sus juegos” (1987, 25). A criança cria a semelhança, e as diferenças, e torna isso uma experiência, mas pode haver “una tensión entre lo uno y lo otro, y muchas veces puede quedar oculta y descifrable sólo para quien tuvo la experiencia” (Vignale 2009, 84).

Uma das experiências infantis mais recorrentes e divertidas para as crianças é fingir que é outra pessoa, usar máscaras. Benjamin aponta, a partir do pensamento de que as crianças encontram semelhanças também com objetos, como locomotoras, que a semelhança pode vir à tona a partir da diferença pois a “capacidad de producir semejanzas nos invitan a pensar en la constitución de la subjetividad a partir de la alteridad” (Vignale 2009, 84). A pesquisadora complementa que a criança conhece sua própria experiência do jogo e não a partir de um discurso sobre algo, por exemplo, quando decide que um pedaço de madeira será o cavalo, e não quando há um cavalo de brinquedo e usa-o para tal finalidade. Sendo assim, “adopta máscaras en su juego, cambia, puede evitar el terror de dejar de ser el que es.” (92) Além das máscaras, a criança recorre à fantasia quando lhe é apresentada uma ideia que ela não conhece. O cotidiano da criança se enche de fantasia, ao passo que ela toma para si suposições de significados para palavras, ideias e paisagens.

Beatriz Sarlo afirma:

"Pensar com uma mente aberta", escreve Hannah Arendt, "significa treinar a imaginação para que ela faça uma visita." A imagem alude a uma exterioridade da imaginação com respeito a seu relato. Quem conta uma história enfrenta, em primeiro lugar, uma matéria que, mesmo no caso da experiência própria, tornou-se, por sua familiaridade, incompreensível ou banal. (Sarlo 2007, 41)

De acordo com a autora, embasada em Arendt, na falta da imaginação “a experiência perde sua dizibilidade e se perde no torvelinho das vivências e dos hábitos

repetidos. É possível dar sentido a esse torvelinho, mas apenas se a imaginação cumprir seu trabalho de exteriorização e distância.” (Sarlo 2007, 41)

A relação estabelecida, portanto, se dá na importância da diferença, adquirida, segundo Benjamin, durante a infância, a partir do ato das crianças de decifrar o mundo por cores, por exemplo, e não pela função do objeto. Isso incita a imaginação, essencial para a rememoração e processos investigativos individuais. A imaginação permite que se acesse experiências contraditórias, mas que pode fazer sentido durante a infância, quando não há julgamento interior, apenas dos adultos.

Benjamin se ocupa de falar sobre a relação entre adultos e crianças. De acordo com o autor, “o mundo da percepção infantil está marcado, por toda parte, pelos vestígios da geração mais velha, com os quais a criança se defronta” (Benjamin 1969, 72). São oferecidos diversos materiais, textos e informações para as crianças e elas são inteiramente ativas na escolha de seus instrumentos, criando um mundo particular. A relação entre gerações, segundo Benjamin, não deve ser de domínio do adulto, que tende a infantilizar ou até mesmo diminuir a perspicácia da criança para fazer escolhas. Benjamin considera as crianças, e isso é uma premissa deste trabalho, “como sujeitos envolvidos pela complexidade da trama social, portanto imersas na problemática histórica de seu tempo” (Santos 2015, 225).

Santos afirma que “ao se pensar a experiência infantil, deve-se conceber a criança como um corpo sensível, que aprende e apreende o mundo à sua volta por meio de experiências sensíveis, isto é, por intermédio de todo o corpo” (Santos 2015, 236), baseado na teoria de Larrosa (2002), que entende a criança como um “território de passagem”, sendo a experiência algo “que nos acontece, aquilo que nos passa, aquilo que nos toca” (Santos 2015, 236). Dessa forma, portanto, podemos determinar que a criança estabelece um contato com o mundo adulto, e é durante toda a infância inscrita nesse mundo, entendendo e participando de experiências sociais, culturais e políticas, mas a partir e de acordo com o seu próprio mundo infantil. Os adultos, acrescento, podem ser mediadores ou ampliadores de tais experiências e as crianças atribuem sentido a tais eventos.

1.2.1 O jogo

O jogo é um conceito elaborado por Johan Huizinga, filósofo da linguagem, e tem se tornado interessante para a compreensão da infância. A partir do teórico e da leitura feita pela pesquisadora María Angélica Franken em “*Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra: perspectiva infantil, juego y escritura” (2019) trarei elementos que possam contribuir para a discussão e utilizados na análise literária das obras.

Para Franken, o motivo do jogo é um meio operativo para ler as novelas que se propõe no artigo, todas latino-americanas, de escritores da segunda geração. Segundo a pesquisadora, a leitura ocorre em algumas instâncias: através de uma máscara, que os narradores se colocam e se abrem para o outro, sendo que pelo caminho também descobrem a si; o jogo também funciona como uma luta de representações (verdade/mentira, pais/filhos etc); o narrador-escritor adulto, a partir de da perspectiva infantil, se apresenta como criança em uma narrativa metaficcional e permeada de tensão. Isso será abordado ainda neste trabalho, mas, por enquanto, quero destacar alguns aspectos do jogo que nos serão úteis.

Huizinga, em *Homo Ludens*, afirma:

No jogo existe alguma coisa "em jogo" que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa alguma coisa [...] o simples fato de o jogo encerrar um sentido implica a presença de um elemento não material em sua própria essência.” (Huizinga 2000, 5)

O autor discorre sobre algumas teorias sobre o que é o jogo e me atenho a duas: o jogo se constitui em uma preparação do sujeito para tarefas mais sérias, que serão exigidas ao longo da vida e também “trata-se de um exercício de autocontrole indispensável ao indivíduo” (Huizinga 2000, 5). De qualquer forma e independente do motivo, o autor defende que no jogo há uma finalidade biológica, que pode ser vista através de alegria e divertimento, por exemplo, já que o jogo desperta fascinação e muita intensidade.

O autor postula algumas características do jogo: apresenta uma realidade autônoma que providencia uma esfera para escape da vida real, nos oferece um intervalo na vida; é livre e parte integrante da vida; possui sentido e caminho próprios, tornando-se algo que pode ser conservado na memória diante do que se passou, e transmitido

posteriormente; cria ordem e é ordem, promove uma tensão pois ganhar é associado ao esforço pessoal; promove máscaras, disfarces, permite ser outra pessoa.

É interessante pontuar também que o jogo apresenta dois aspectos fundamentais: “uma luta por alguma coisa ou a representação de alguma coisa. Estas duas funções podem também por vezes confundir-se, de tal modo que o jogo passe a “representar” uma luta, ou, então, se torne uma luta para melhor representação de alguma coisa.” (Huizinga 2000, 14). Nesse caso, entende-se representar por mostrar algo natural diante de um público, sabendo-se que dependendo da representação há uma “passagem da realidade vulgar para um plano mais elevado” (Huizinga 2000, 15), muitas vezes dotada de imaginação, como é realizado por crianças, que representam “alguma coisa diferente, ou mais bela, ou mais nobre, ou mais perigosa do que habitualmente é.” (Huizinga 2000, 15). Também a partir da imaginação, pode-se pensar na alegria que o jogo proporciona e, por conseguinte, pensamos em tensão e em arrebatamento, ou seja, momento crucial nos jogos.

Dou considerável atenção à tensão nos jogos, que é acompanhada da alegria, e permeia, se observarmos, os campos da vida cotidiana. Tudo por ser entendido como jogo e a propulsão é sempre de querer revelar mistérios, desvendar novos mundos. O autor comenta que a tensão também é acompanhada da incerteza pois “está sempre a pergunta: ‘dará certo?’”.

Surge, dessa forma, a competição, que se estabelece “por” alguma coisa e “em”/”com” alguma coisa, segundo Huizinga, e aqui a astúcia também é presente. O autor também comenta sobre a astúcia em jogos poéticos e diz que “para compreender a poesia precisamos ser capazes de envergar a alma da criança como se fosse uma capa mágica, e admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto.” (Huizinga 2000, 88). Novamente, voltamos à tensão se pensarmos em que é um jogo manter o leitor entretido e imerso em uma poesia.

O autor resume, então, a partir de seus apontamentos, que um jogo é “uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da ‘vida quotidiana’.” Para terminar, Huizinga, a partir da concepção defendida por Frobenius diz que a experiência, ainda

inexpressa da natureza e da vida, manifesta-se no homem primitivo sob a forma de "arrebato", "estado de comoção" (Huizinga 2000, 16).

Peller, baseada em escritos de Freud e de Benjamin, afirma que ao "convertir en juego la vivencia, el niño, realiza un pasaje de um estado pasivo a uno activo, mediante la repetición de la vivencia (aunque esta haya sido desagradable) en el acto de jugar, el niño, pasa a ocupar un papel activo" (2010, 3) e pode também transformar algo extraordinário em hábito. Podemos confluir, então, o jogo e a experiência e postular que os dois são intrínsecos à infância.

1.3. Lugar e imagem: a identidade a partir da construção do imaginário

A casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo (1979, 200), afirma Gaston Bachelard. O epistemólogo francês também disserta sobre a imagem poética e "a riqueza do ser imaginado que queremos explorar". Para nossa análise comparativa entre *Formas de volver a casa* e *A Resistência* entendo que é interessante fixarmos o nosso olhar às imagens elaboradas durante a infância e recordadas na vida adulta, além de todas que derivam da nossa experiência subjetiva.

Para entendermos melhor a imagem, proponho que se aborde também o espaço, que se materializa também na ideia de casa, a fim de que entendamos por onde as personagens transitam e, por meio do caminho, quais são as reflexões imagéticas reservadas a elas.

Para imagem, faço uso de uma definição mais abrangente, de Carlos Ceia. Entendo que é suficiente pois estamos trabalhando as imagens que são formadas a partir da infância. Portanto, imagem é a representação mental de uma realidade sensível que funciona como um recurso linguístico em textos literários, quando se faz a associação inconsciente ou indirecta de dois mundos ou realidades separadas no tempo e no espaço (Ceia 2009). O autor completa afirmando que a partir dessa primeira postulação, podemos inferir que são dois os usos mais comuns de imagem na literatura. São eles: "a possibilidade de reconstrução mental de uma realidade de que se pretende criar um efeito de verossimilhança e a possibilidade de construção de um discurso feito de analogias e similitudes com padrões conhecidos." (Ceia 2009)

Segundo Bachelard, “é preciso estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se houver uma filosofia da poesia, essa filosofia deve nascer e renascer no momento em que surgir um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, no êxtase da novidade da imagem.” (Bachelard 1979, 183) É importante frisar que o autor concebe também imagem poética por imagem que é criada a partir de palavras, de modo sumário. De qualquer forma, os escritos do autor nos são úteis para entender o poder da imagem na perspectiva da subjetividade e o quão forte é ter relações que as contém. Também podemos entender a imagem poética de acordo com a fenomenologia da imaginação, pois se assim o fizermos, a imagem “emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade” (Bachelard 1979, 184).

A poética do espaço, obra de 1958 do epistemólogo francês, reúne reflexões acerca do espaço habitado pelo sujeito e os excertos acima foram retirados delas. Propomo a leitura de itens relacionados à casa dessa obra para elaborarmos como e quais imagens poéticas se formam e transacionam para fora da casa, habitat e lugar de intimidade, “instrumento de análise para a alma humana” (1979, 197). Bachelard complementa: “Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das ‘casas’, dos ‘aposen-tos’, aprendemos a ‘morar’ em nós mesmos. Vemos logo que as imagens da casa se-guem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas.” (1979, 197).

1.3.1 A casa

De acordo com o autor, ao evocarmos a casa, a memória e a imaginação estão presentes, já não se deixam dissociar. A cumplicidade dos dois conceitos e a casa traz à tona valores que podemos inferir que ficam enraizados nos sujeitos habitantes e atuantes na casa. O autor afirma:

A casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção. Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças deixando-lhes seus valores de imagens. As

lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida. (Bachelard 1979, 201)

Bachelard afirma que a casa tem algumas funções: ela abriga o devaneio, protege o sonhador e permite que o sujeito sonhe em paz. A partir desses papéis atribuídos à casa, permito-me afirmar que a casa está intimamente ligada à experiência e, claro, à subjetividade. Nesse sentido, e voltando à Bachelard, também pode-se afirmar que a casa une pensamentos, lembranças e sonhos, ou seja, une passado, presente e futuro, mantendo o sujeito um ser coerente ao ser encarada como “o primeiro mundo do ser humano” (Bachelard 1979, 201). Na casa também o sujeito está exposto aos objetos e inserido nos cômodos. Itens, cheiros e emoções são determinantes para a construção da memória, mas também a casa abriga os “espaços de nossas solidões” (Bachelard 1979, 203), inapagáveis e labirínticos. Desenhos vividos são fruto da realidade e experiência na casa e eles “precisam ser tonalizados pelo modo de ser do nosso espaço interno” (Bachelard 1979, 205). A casa é nosso íntimo, é o “lugar por excelência também da memória, que necessita da especialidade familiar e espessa dos lugares para tomar forma, em uma dialética entre interioridade e exterioridade” (Lopes 2022, 165). Bachelard se refere à imagem da casa em um poema, mas como já dito, nos auxilia também na nossa compreensão, a imagem da casa faz com que nos lembremos de como é morar, consequentemente, nos lembramos e aprendemos a morar em nós, em sermos nossa habitação permanente.

Aleida Assmann aponta que a psicologia cognitiva, a fim de induzir no outro a memória, utiliza o afeto pois conta-se e mostra-se o processo e viabiliza-se o processo de rememoração. Vai ao encontro da ideia de que “a infância é certamente maior que a realidade. [...] É no plano de devaneio e não no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil.” (Assmann 2016, 154) A infância, e a casa dos pais, guardam signos. “O que dota determinados locais de uma força de memória é antes de tudo sua ligação fixa e duradoura com histórias de família” (Assmann 2016, 156)

Assman propõe quatro concepções de lugar, de acordo com a ligação que possui com o sujeito:

lugares geracionais assenta na cadeia de parentesco dos vivos e dos mortos, no caso dos lugares comemorativos assenta na narrativa reconstruída e retransmitida, no caso dos lugares de recordação assenta num interesse puramente antiquarial e histórico, no caso dos lugares traumáticos assenta numa ferida que teima em não cicatrizar.

...

A passagem do lugar geracional para o lugar comemorativo e para o lugar de memória ... acontece com a ruptura e a destruição de enquadramentos de significados culturais e de contextos sociais. (Assmann 2016, 152)

Os lugares podem desempenhar e trocar de funções ao longo do tempo, de acordo com a experiência do sujeito. De toda a forma, é importante frisar que os lugares de memória, sendo eles públicos ou privados, e neste trabalho a casa como ambiente doméstico e de intimidade se categoriza na segunda opção, não tem relação com a imediatidade pois se configura na distância e na inacessibilidade, apesar do suposto estar perto, de acordo com a autora, que se baseia para essa afirmação em Walter Benjamin. Ela, ainda sob a luz do teórico, afirma que o lugar de memória tem uma “aura”: “uma estranha teia de espaço e tempo”.

Temos duas concepções para a casa, de acordo com Bachelard, que também podem ser úteis para este trabalho: a casa como um ser vertical, ela se eleva e constrói esse sentido no sujeito; a casa como um ser concentrado, que nos convida à “consciência de centralidade”. As duas podem ser relacionadas com as memórias e histórias de família pois é na casa, sob tais aspectos, que se constrói e se eleva as relações e se caminha em direção ao centro, ao familiar, ao íntimo. Buscar a construção também pode se dar a partir dos cômodos e espaços particulares advindos, ou não, da infância.

A centralidade da casa é também defendida por Willem e Logie, que a considera o “eje centrípeto” das narrativas da pós-memória. Para as autoras, a casa proporciona um ambiente intimista e familiar, doméstico, em que “juegos infantiles, rituales de comida casera o experiencias escolares” (Willem & Logie 2015, 5) se fazem presentes e, como bem observado pelas autoras, fazem parte da guinada subjetiva, conceito proposto por Beatriz Sarlo já mencionado no capítulo sobre memória, que prevê a retomada da experiência subjetiva, conceito central aqui.

Por outro lado, a casa pode despertar um não-pertencimento às suas histórias, pois não há identificação, apesar do conforto da nostalgia e da infância ali alocados. Podemos também entender que a casa se torna um espaço traumático, segundo Willem e Logie (2015), com base em Bachelard, que postula que regimes opressivos podem ter movido o sentido simbólico original da casa, pois deixa de nutrir e permitir o desenvolvimento pessoal dos habitantes, e para este trabalho, abalando, ou interferido, as relações familiares. A casa, vista como uma fronteira entre o íntimo e o mundano, pode deixar de apresentar uma fronteira entre o exterior e o interior, este que fica desestabilizado e exposto.

1.3.2 Símbolo, imagem fotográfica e a fotografia

Retomo o teórico Gastón Bachelard, que apresenta a ideia de que para Bergson as imagens são muito raras, em contrapartida das metáforas, que são abundantes, mas úteis pois dão corpo traduzindo as impressões difíceis de expor.

A imagem, obra da Imaginação absoluta retira todo o seu ser da imaginação. Levando adiante nossa comparação da metáfora com a imagem, compreenderemos que a metáfora quase não pode ser objeto de um estudo fenomenológico [...] É, no máximo, uma *imagem fabricada*, sem raízes profundas, verdadeiras, reais. (Bachelard 1979, 245)

Já a imagem é “doadora do ser. A imagem, obra pura da imaginação absoluta, é um fenômeno do ser, um dos fenômenos específicos do ser falante.” (Bachelard 1979, 245) A partir disso, então, me atenho à imagem e às fotografias, e os símbolos delas retirados. Elas nos ajudam a entender o percurso do sujeito, relatando nítida ou discretamente, elementos que fazem parte de suas escolhas e interesses durante a vida.

Olhar para uma imagem fotográfica é uma tentativa, diante da pós-memória, de reanimar o disparo, segundo Hirsch. Contudo, e ainda estáticas, como se espera, elas demonstram alguma similitude com o acontecimento original e garantem a transmissão por gerações. Assim, as recordações são internas, intransferíveis e impossíveis de verificar e a fotografia funciona “como aparições fantasmagóricas de um mundo passado irremediavelmente perdido” (Hirsch 2016, 312). Por meio da similitude com o objeto,

podemos entender também, segundo Hirsch, que as fotografias assumem um estatuto simbólico, “que moldou a nossa concepção de acontecimento e sua transmissão” (Hirsch 2016, 312).

Georges Didi-Huberman, professor e pesquisador nas áreas de filosofia história e crítica de arte, citado por Hirsch, propõe que na imagem fotográfica encontra-se “verdade e obscuridade, exactidão e simulacro” (2016, 313); ela é, em objeto, um ode à memória, contra o desaparecimento. E esse movimento ocorre tanto no espaço público, como no privado, nosso interesse aqui, pois ao olharmos tais imagens buscamos “ligação íntima material e afectiva” (2016, 313) já que “as fotos de família e os aspectos da pós-memória tenderiam a diminuir a distância, a atenuar a separação e a facilitar a identificação e afiliação.” (2016, 313) Tratando-se do espaço íntimo, Hirsch afirma que

olhamos, para nos chocarmos (Benjamin), para nos comovermos, para sermos feridos e trespassados (o *punctum* de Barthes), dilacerados (Didi-Huberman), e por isso as fotografias tornam-se ecrãs – espaços de projecção, aproximação, e proteção. Pequenas, bi-dimensionais, limitadas pelas suas molduras, as fotografias minimizam o desastre que dão a ver e protegem quem o contempla. Mas, ao parecer que abrem uma janela para o passado e ao materializar a relação do observador com o mesmo, também dão um vislumbre da sua enormidade e poder. Podem dizer-nos tanto sobre as nossas necessidades e desejos. [...] O carácter fragmentário e a superfície bi-dimensional da imagem fotográfica, além do mais, tornam-na especialmente aberta à elaboração e ao lavar narrativos, à simbolização. (2016, 314)

Isso nos remete ao afeto, mas também às dicotomias que as imagens fotográficas podem gerar. Elas parecem tornar o passado material e, assim, mais sensível, pois temos acesso a recortes, mas não ao todo. Isso aguça o sujeito ao passo que ajuda na compreensão e recepção de informações acerca de. Essa visão pode estar ligada à memória afectiva, de Jill Bennett:

images have the capacity to address the spactator’s own bodily memory; to touch the viewer who feels rather than simply sees the event, drawn into the image through a processo of affect contagion. . . Bodily response thus precedes the inscription of narrative, of moral emotion or empathy. (2005, 36)

Susan Sontag em *Ensaio sobre fotografia* (2012) reflete sobre o lugar das imagens e as possibilidades da fotografia no mundo. Para nós, por enquanto, fixamos no que ela diz sobre a família:

Cada família constrói, através da fotografia, uma crônica de si mesma, uma série portátil de imagens que testemunha a sua coesão. [...] À medida que o núcleo familiar, unidade claustrofóbica, se afastava de um agregado familiar, muito mais vasto, a fotografia surgia para recordar e restabelecer simbolicamente a precária continuidade e o progressivo desaparecimento da vida familiar. [...] Um álbum de família refere-se geralmente à família no seu sentido mais amplo e, com frequência é tudo o que dela resta. (17)

Também podemos dizer que as famílias se modificam perante as imagens que lhe são transmitidas e às quais ela tem acesso e contato. Por meio de imagens “podemos reter o mundo interior em nossa cabeça” e, ao mesmo tempo “fomentar o distanciamento emocional”, ao passo que o sujeito é exposto a elas. Para Sontag, as imagens são “convites à dedução, especulação e fantasia” (Sontag 2012, 31) e possuem um peso dependendo do contexto em que foram vistas, podendo ter um impacto emocional mais forte ou mais fraco, se relacionadas. “O espectador de imagens é tomado não como um mero observador, mas como alguém que, ao estar diante de uma imagem, estabelece com ela uma relação comprometida.” (Santos 2005, 102)

Memórias mediadas são objetos que nos levam ao afeto, representado por algo físico que simboliza o passado, e repercute no presente pois se interpõe entre o sujeito e um grupo. Quanto mais próximo for o sujeito do grupo, mais as memórias mediadas se constituirão como parte formativa tanto da identidade cultural quanto da identidade autobiográfica do indivíduo, pois “the accumulated items typically reflect the shaping of the individual in a historical time frame” (Van Dick 2007, 1). Esses objetos que podemos dizer que também são afetivos são mediadores e podem significar tensão entre o público e o privado; “tornam-se o lugar onde o pessoal e o coletivo se conhecem, interagem e se chocam” (Nascimento 2022, 36). Podemos, neste momento, também sugerir e nos lembrar da casa como objeto mediador.

Nascimento, pesquisador da Universität Bayreuth, Alemanha, ao dissertar sobre memória mediada afirma que é através da memória que construímos nossa personalidade e identidade, pois a nossa mente trabalha incessantemente para criar “registro de identidade”. Nos aproximando novamente da memória, mas desta vez tendo por base as imagens que temos formadas em nós, “a imagem de quem nós somos é baseada na lembrança que temos dos fatos, emoções e experiências que acumulamos em nossa trajetória de vida” (Nascimento 2022, 37). Sendo assim, para o pesquisador, a memória tem a função de documentar e comunicar.

Didi-Huberman em seu livro *Imagens, apesar de tudo* postula: “Para saber é preciso imaginar-se” (Didi-Huberman 2012, 208). O autor, ao longo do livro, defende que as imagens não são suficientes, mas também qualquer outro tipo de memória não é. Contudo, se o sujeito utilizar a imagem-pensamento é mais provável que se ele seja conduzido à experiência de compreender e sentir as imagens e, conseqüentemente, se apropriar da sua verdade pois “a imagem arde em seu contato com o real. Inflama-se, e nos consome por vez” (208).

A partir disso, então passamos a discutir a construção de identidade do sujeito.

1.3.3 Identidade e imaginário

Stuart Hall, na introdução de seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, afirma que “as identidades modernas estão sendo ‘descentradas’, isto é, deslocadas ou fragmentadas” (Hall 2006, 8) e se propõe a discorrer e analisar tal fenômeno, como também identidade e as relações que dela derivam. Neste momento, opto também por trilhar esse caminho, pois haja vista o que já trabalhamos aqui e, neste capítulo, o enfoque tem sido o lugar do sujeito, como e sob quais relações ele se coloca e de que é constituído. Também utilizarei pesquisadores acerca do tema identidade e outros teóricos relevantes que já elucidaram sobre tal, como sociólogo polonês Zygmunt Bauman e sua obra *A vida fragmentada* (2007).

A perda do “sentido de si”, ocasionada por uma possível mudança estrutural na sociedade, que tem fragmentado as paisagens culturais, é um sintoma da transformação das identidades pessoais. Chamada de deslocamento ou descentração do sujeito, a perda de si tem um deslocamento duplo, pois descentra o sujeito do cultural e social e de si mesmo, implicando uma “crise de identidade” ao sujeito (Hall 2006, 9). Bauman nos auxilia nesta discussão ao afirmar que a identidade é inventada, e não descoberta, pois é:

Alvo de um esforço, ‘um objetivo’; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais — mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta (Bauman 2007, 22).

Temos em mente de que a identidade fixa é uma ilusão. Embora essa condição pudesse fornecer conforto ao sujeito, seria uma narrativa irreal, já que durante a nossa existência somos confrontados por realidades. Essa é uma característica que deve ser uma premissa para o sujeito: a identidade é intercambiável entre tantas outras identidades possíveis e isso se dá por uma transformação contínua de acordo com os sistemas culturais que nos rodeiam (Hall 2006, 13).

Sob uma concepção sociológica, o sujeito não é autossuficiente, se constrói a partir de valores, sentidos e símbolos que lhe são oferecidos por pessoas importantes para ele; a interação e o diálogo com o mundo exterior têm forte peso na essência do sujeito.

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o "interior" e o "exterior" – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a "nós próprios" nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os "parte de nós", contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura [...] o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e previsíveis. (Hall 2006, 11)

Dessa forma, verifica-se que o sujeito está se fragmentando, pois as identidades externas, “e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as "necessidades" objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais” (Hall 2006, 12). Portanto, o autor ao falar sobre o processo de identificação, “através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente.” (Hall 2006, 12)

Diante da fragmentação, há o inerente isolamento emocional, que, por sua vez, dá margem à coexistência postulada, de Bauman, derivação da nostalgia do lar. Esse termo foi cunhado por Jonathan Matthew Schwartz, e Bauman retoma, e significa “experiência do lar distante”, da necessidade de nos sentirmos em casa, de reconhecermos o que nos rodeia e de lhe pertencermos”, sendo que esse lar é um “sentimento conjugado no futuro anterior” (Bauman 2007, 58):

nenhuma casa de tijolo e argamassa, nenhuma casa sequer percorrida pelo entretecido de laços humanos, poderia satisfazer os critérios estipulados por ‘nostalgia do lar’. A nostalgia do lar não se refere apenas à falta deste, mas – embora sem o saber – à impossibilidade de alguma vez vir a encontrá-lo, trata-se de manter a esperança em vida por meio do expediente do adiamento infinito. (Bauman 2007, 59)

E o autor complementa ao dizer sobre as relações estabelecidas e a coexistência postulada:

O encanto da coexistência declarada decorre da sua emancipação dos contactos ocasionais; a coexistência postulada atrai por meio da sua promessa de contactos ocasionais profundos que se consumam, nos termos da promessa, antes já de se terem estabelecido. “Sentir-se em casa”, “estar no seu lugar” significa que se conhecem contactos ocasionais abundantes e se problemas, contactos invariavelmente gratificantes: o conforto da presença de outras pessoas cura do perigo de ver o “com” desaparecer, bem como da intimidade que tende para a opressão. As casas de família efectivamente existentes oscilam incertamente entre o lar e a prisão: o “lar” da “nostalgia do lar” é uma casa com o reembolso garantido no caso de vir a aproximar-se excessivamente da prisão. Um “lar” assim é uma morada de sonho permanente, mas a permanência é a dimensão de pesadelo do sonho em causa. O “lar” da “nostalgia do lar” conserva os seus poderes de encantar enquanto conserva também a sua natureza portátil. Habitar o futuro anterior pode ser útil: os contactos frustrantes não são testemunhas de acusação no processo da esperança; de resto, o caso nunca chega a ser levado a tribunal, pois que continua a ser intrinsecamente inconclusivo, na medida em que nenhuma das suas posições à prova recebe o estatuto de *experimentum crucis*. (Bauman 2007, 59)

Marx, citado por Hall, nos comunica que a modernidade é a regularidade da permanência. Tudo é veloz e as mudanças são constantes, mas também um período de alta reflexividade da vida, pois as relações são analisadas e reformadas constantemente, de acordo com as informações do mundo que nos cerca (Hall 2006, 15). O autor pontua que a globalização tem um grande impacto na identidade cultural.

A modernidade é apontada por David Harvey, viabilizado por Hall, como um processo sem-fim de rupturas e fragmentações internas no seu próprio interior (Hall 2006, 16). Isso faz com que a sociedade seja caracterizada pela “diferença”; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito” – isto é, identidades - para os indivíduos.” (Hall 2006, 17). Contudo, a estrutura da identidade permanece em aberto e o autor, com base em Giddens, Harvey e Laclau pautar a identidade em algumas características, dando ênfase à descontinuidade, fragmentação, ruptura e deslocamento (Hall 2006, 18).

Algumas descentrações foram determinantes para a fragmentação e sustentação das identidades modernas, segundo Hall. É importante dizer que o deslocamento se deu de forma sociológica, não-intencional. A primeira descentração foi a interpretação nos anos 1960 do marxismo e, oriunda disso, a ideia de que o individual está sempre ligado ao grupo, à história, isto é, o sujeito não é completamente agenda da história, ele age sob essa esfera, que já apresenta uma bagagem de recursos e cultura.

A descoberta do inconsciente por meio de Freud é o segundo “descentramento”: “nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente” (Hall 2006, 36). A criança é formada condizente aos outros, há relações psíquicas inconscientes (que é a origem da subjetividade); na primeira infância, entre a criança e as poderosas fantasias que ela tem de suas figuras paternas e maternas. Naquilo que Lacan chama de “‘fase do espelho’, a criança que não está ainda coordenada e não possui qualquer autoimagem como uma pessoa ‘inteira’ se vê ou se ‘imagina’ a si própria refletida – seja literalmente, no espelho, seja figurativamente, no ‘espelho’ do olhar do outro – como uma ‘pessoa inteira’” (Hall 2006, 37).

Hall relaciona a identidade com a “fase do espelho”, desenvolvida por Lacan (1977):

A formação do eu no “olhar” do Outro, de acordo com Lacan, inicia a relação da criança com os sistemas simbólicos fora dela mesma e é, assim, o momento da sua entrada nos vários sistemas de representação simbólica – incluindo a língua, a cultura e a diferença sexual. Os sentimentos contraditórios e não-resolvidos que acompanham essa difícil entrada (o sentimento dividido entre amor e ódio pelo pai, o conflito entre o desejo de agradar e o impulso para rejeitar a mãe, a divisão do eu entre suas partes “boa” e “má”, a negação de sua parte masculina ou feminina, e assim por diante), que são aspectos-chave da “formação inconsciente do sujeito” e que deixam o sujeito “dividido”, permanecem com a pessoa por toda a vida. Entretanto, embora o sujeito esteja sempre partido ou dividido, ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e “resolvida”, ou unificada, como resultado da fantasia de si mesmo como uma “pessoa” unificada que ele formou na fase do espelho. Essa, de acordo com esse tipo de pensamento psicanalítico, é a origem contraditória da “identidade”. (Hall 2006, 37)

Dessa forma, podemos notar que a proposta de Lacan, e reafirmada por Stuart Hall, é de que a identidade é formada ao longo do tempo, sendo que ela estará sempre incompleta.

A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é "preenchida" a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a "identidade" e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude. (Hall 2006, 39)

Saliento que Hall explica que as teorias de Freud e de Lacan podem não ser totalmente confiáveis porque não há como se tirar a prova mas que são muito consideráveis na área de estudo.

O terceiro ponto levantado por Hall é sobre Saussure. O linguista argumenta que já que a língua é um sistema social, e não individual, nós não somos agentes das afirmações, não há autoria. Novamente aparece a diferença como tema entre as descentrações porque de acordo com Hall, baseado em Saussure, o significado de uma palavra surge pela diferença de uma palavra com outra, e o mesmo acontece sobre a identidade, pois eu sei quem sou eu em relação com o outro (Hall 2006, 40). “como Jacques Derrida, influenciados por Saussure e pela "virada linguística" – argumentam é que, apesar de seus melhores esforços, o/a falante individual não pode, nunca, fixar o significado de uma forma final, incluindo o significado de sua identidade. As palavras são "multimoduladas". [...] O significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença). (Hall 2006, 41)

O próximo descentramento previsto por Hall tem origem em Michael Foucault e suas ideias sobre regulação, segurança e disciplina na sociedade moderna. Isso envolve, por exemplo, prisões, escolas e até mesmo estado de exceção, que envolve muitos dos itens relacionas com controle absoluto. Retirei exatamente esses exemplos de Hall porque nos serão úteis e justificados na próxima parte deste trabalho. De acordo com Foucault, quando se vigia, a individualidade se torna centro pois “quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da modernidade tardia, maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito individual.” (Hall 2006, 43)

O feminismo é o nosso quinto descentramento. O movimento eu visibilidade às minorias sociais e culturais no século XX e tornou a identidade um fator determinante ao propagar que “o pessoal é político”, que assuntos de todos os vieses devem ser discutidos publicamente, como divisão doméstico e trabalho com as crianças, e, entre outros,

“ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas).” (Hall 2006, 45)

As duas obras literárias que trataremos na presente dissertação foram escritas por latino-americanos: um chileno e um brasileiro, filho e irmão de argentinos. Continua, portanto, sob a luz de Stuart Hall para entendermos a identidade subcontinental.

Segundo o teórico, as identidades nacionais são algo que aprendemos a ser, e isso se dá através da representação, ou seja, entendemos o que é ser de uma determinada nacionalidade porque entendemos ao longo da vida qual é o sistema de representação cultural do país, ao passo que os indivíduos participam da ideia de nação, involuntariamente. (Hall 2006, 48). “Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade” (Hall 2006, 49).

A representação tem como coordenadas essenciais o espaço e o tempo. Afinal, todo evento tem seu espaço-tempo definidos e determinantes para o tal evento e influenciam na forma como são representados, ligando o passado ao presente por meio da identificação. Isso vai ao encontro do que já debatemos sobre a casa, um lugar, inscrito em um espaço-tempo vista de uma determinada forma, influenciada por relações sociais, com raízes.

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (Hall 2006, 50)

Por meio do sentido de nação, constroem-se identidades. Hall também retoma a imaginação como caminho para se viver. No entanto, é interessante pontuar que as culturas nacionais são unificadas, costuradas por um poder cultural, e não de identidade única, homogênea.

A representação, e claro, identidade, é indissociável de símbolo, do imaginário. Ao trabalharmos a identidade, e observarmos os textos literários, nota-se no processo de escrita alguma melancolia, que pode ser abordada em algum trabalho futuro. Seguimos para o próximo capítulo que farei um levantamento dos aspectos da escrita dos autores e, após, passaremos à análise comparativa das obras.

1.4 Autoficção

Dominique Viart e Bruno Vercier, na obra *La littérature française au présent*, abordam as autobiografias modernas. Segundo os autores, a autobiografia carrega a obrigação de verdade (Viart & Vercier 2008, 44), enquanto ficção não. Para resolver esse impasse, de acordo com Lacan, os autores sugerem a “ficção existencial”. Para eles, autobiografia não é outro gênero, entra em composição e até mesmo em diálogo com a ficção, formando uma obra literária que deve ser recebida independente das divisões, “genres sont des ‘moments’” (Viart & Vercier 2008, 45). Esse momentos, dos quais os autores falam, dialogam com a noção de sujeito, que está fragmentado, do qual temos uma noção incerta, mas que, por sua vez, o sujeito tenta captar a verdade mais íntima.

Le lecteur comprend peu à peu que l'auteur n'invente plus, que peut-être il n'a jamais vraiment inventé, mais qu'il reprend, une fois encore, dans ces phrases longues, sinueuses, enveloppantes, une réalité intime, multiple, rendue poétique par tout un système d'échos et d'harmoniques tissés au plus près de sensations et de souvenirs jamais complètement épuisés, jamais stabilisés. (Viart & Vercier 2008, 47)

É necessário compreender, e os autores tratam desse tema, que quem escreve não é quem vivenciou pois há um espaço-temporal que divide as duas “pessoas”. Isso contribui para que o leitor duvide ainda mais do texto mas também é interessante lembrar que o autor fica paralisado em algumas instâncias durante a escrita, pois há questionamentos à identidade, à veracidade, ao acontecer dos fatos. “Aucun véritable repère biographique ne permet de vérifier l'authenticité des quelques souvenirs qui jalonnent ce récit.” (Viart & Vercier 2008, 49) Além disso, a recusa à primeira pessoa afasta ainda mais da ideia de veracidade advinda da narrativa autobiográfica. Contudo, para Viart e Vercier, a narrativa pessoal pode dizer muito mais sobre o que está por vir do que necessariamente tratar de todas as verdades e memórias do indivíduo.

É importante levarmos em conta que essas memórias não são lineares, e não precisam ser pois não é necessário respeitar a trajetória de retorno à infância à aproximação da morte. A linearidade foi substituída por momentos. Os autores afirmam que esses textos autobiográficos contemporâneos carregam consigo a ideia de biografema, um fragmento que joga luz ao instante exato, sem deixar de lado os

pormenores. Explico sucintamente biografema, por meio de Roland Barthes (1984, 51):

Isso a fotografia pode me dizer, muito melhor que os retratos pintados. Ela me permite ter acesso a um infra-saber; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo: pois há um “eu” que gosta de saber, que sente a seu respeito como que um gesto amoroso. Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia”.

Também trago parte da definição feita por Carlos Ceia (2009):

O biografema será, pois, um fragmento que ilumina detalhes, prenes de um “infra-saber”, carregado de, barthesianamente falando, certo fetichismo, que vem a imprimir novas significações no texto, seja ele narrativo, crítico, ensaístico, biográfico, autobiográfico, no texto, enfim, que é a vida, onde se criam e se recriam, o tempo todo, “pontes metafóricas entre realidade e ficção”.

Autoficção também é uma denominação cunhada pelos teóricos franceses Viart e Vercier pois, apoiados em Philippe Forest, afirmam que “car la vie y découvre sa dimension de fable et l'appel aux ressources de l'imaginaire (la mythologie de la petite enfance autant que celle de la grande poésie) participe de l'éveil de l'individu à l'énigme de son existence”. (Viart & Vercier 2008, 55)

A infância também pode ser protagonista de uma biografia, ou de uma autoficção. Segundo os autores, a infância é uma “inévitável fictionnalisation” (Viart & Vercier 2008, 56), pois é o período em que se passam as impressões e experiências mais significativas e fundadoras, é o período da formação e da descoberta. Os autores então se perguntam se é necessário contar o resto. A intenção não é obter uma resposta a partir disso, mas podemos pontuar que “le récit d'enfance se clôt naturellement par l'entrée dans cet autre univers, que le lecteur souvent connaît déjà, de l'œuvre déjà écrite.” (Viart & Vercier 2008, 57). Contudo, os autores afirmam que a infância continua apesar, mesmo na idade adulta, e se faz necessário mergulhar nesse campo para compreendê-lo se compreender a si, numa espécie de reapropriação. (Viart & Vercier 2008)

O primeiro pressuposto que os autores indicam é a pertinência maior da anterioridade comparada à interioridade. O pensamento de que nossa herança nos é transmitida sem testamento e isso é elaborado a fim de disseminar a dificuldade que é carregar uma herança da ordem da consciência (Figueiredo 2020). Para se reelaborar o passado, é necessário questioná-lo, mas nem sempre a aptidão está disposta a entrar em cena. No entanto, o diálogo é importante para que a compreensão se dê de forma mais efetiva e profunda, afastando o sujeito da superfície, contudo sem muita profundidade pois a ideia de Viart é que ele vá para trás, para a genealogia da família pois o “conhecimento de si passa pela compreensão da vida do pai, da mãe ou dos avós” (Figueiredo 2020, 2).

A narrativa de filiação, de acordo com os teóricos, é definida como literatura desconcertante, porque além das características que veremos, não há o objetivo de abrandar as emoções; ela é intensa nas feridas e provoca inquietação. Ela é atravessada de memórias e atos de rememoração por parte do autor. As lacunas, já observadas quando falamos em memória, satisfazem se preenchidas o indivíduo que está no processo de escrita, mas também, por meio das recordações, costura-se tecidos independentemente de apresentarem furos, pois o narrador não tem acesso e o restante já contenta.

De acordo com Viart e Vercier, a partir da obra *La Place*, de Annie Ernaux, começou-se a postular algumas ideias em relação à narrativa de filiação. A história do outro é um desvio necessário para chegarmos à sua e se compreender essa herança e isso é feito por meio de um texto, que tende a tomar um caminho próprio, longe do da autobiografia. Não há, necessariamente, uma lógica estruturada, não há linearidade, o texto é elaborado a partir de pensamentos, sonhos, ansiedades, tormentos e ainda se adicionam pesquisa e hipóteses. Por fim, pode-se dizer que a linguagem é mais próxima do familiar, sem preocupação de transformar a escrita em arte.

Os autores, a partir do pressuposto de que memórias serão escritas e o retorno à infância será indispensável, apresentam a ideia de que qualquer indivíduo que seja marcante para o narrador seja incorporado à narrativa e reconhecido como tão determinante quanto qualquer outro, da família ou não; todos têm profundidade. “Si le texte sur l'ascendance est toujours potentiellement un récit, c'est qu'il interroge une continuité, s'emploie à rétablir un continuum familial. À restituer une expérience dont je

suis le produit.” (Viart & Vercier 2008, 90) Na contramão de Phillipe Lejeune, que afirmava que só se pode depreender de um passado morto que se tornou estranho ao ponto de seu presente, os autores entendem que o presente está preocupado e concentra a sua força em depreender informações de um passado não concluído.

A herança familiar é algo importante para o sujeito contemporâneo, que precisa avaliar e entender, mesmo que rejeitando-as. “Le besoin de comprendre se lie ainsi à une interrogation de l’origine et de la *filiation*.” (Viart & Vercier 2008, 92). A identidade, dessa forma, é pouco desenvolvida e tem valor incerto, inacabado.

Os autores afirmam que a escrita da restituição, termo também cunhado por eles, se dá a partir de transmissões imperfeitas, a partir de pais ou figuras incertas, com valores obsoletos e “tant de choses oberent le savoir que le passé en est rendu obscur”. Objetos, fotografias, documentos, encarados pelos autores como suporte de recolhimento ou da reconstituição, se instalam em conexão com a autobiografia, sendo necessário, novamente, o resgate do passado para a escrita do hoje. Os objetos são suporte de recolhimento ou reconstituição. Contudo, isso não é suficiente, pois a imaginação, as hipóteses também devem ter a sua vez e elas entram em cena pois se faz necessário compensar a falta de informação, culminando na opção (não necessariamente arbitrária) pela ficção.

Saliento, apoiada em Viart e Vercier, que a palavra “restituição” é extremamente condizente para tal literatura, mas também, especificamente neste trabalho em que as memórias são dos escritores, da infância deles, não exatamente e somente do mas sobre os pais. Restituir é também restaurar, reconstruir e representar, sendo o escrúpulo imprescindível na narrativa.

Pode-se inferir, então, que a classificação criada por Viart é uma mescla de ficção e autobiografia, sendo que nenhuma das duas é estigmatizada, isto é, não se vê, normalmente, durante toda a obra marcas de uma ou de outra, elas se intercambiam, é uma troca recíproca pois as duas nutrem e são presentes. Devido a isso, nota-se na escrita a identidade se construindo perante o outro pois a tendência autobiográfica faz do escritor um agente passivo de marcas, ele se abre e entrega às testemunhas imagens e sensações, e isso, obviamente, resvala nele. É importante entendermos que “a ficção consiste muito mais no arranjo da linguagem a fim de dar uma forma estética que possa entrar em comunicação com o leitor do que, propriamente, como fantasia, imaginação

ou fabulação.” (Figueiredo 2020, 3). A pesquisadora ainda postula que a verdade, que seria o lado da autobiografia, ocupa a centralidade no romance.

A partir disso esbarramos em uma questão: todas as hipóteses são aceitas para se montar o quebra-cabeças e o narrador passa a se entender conscientemente de que não é confiável, isto é, ele ao acessar memórias, selecioná-las e transpô-las para a escrita passa a duvidar de si.

Outro ponto que também podemos levantar é se as obras selecionadas para este trabalho se encaixam nessas denominações ou teríamos de encará-las como romance de família? Viart e Vercier optam por não trabalhar esse gênero pois pode se confundir bastante com a psicanálise, mas deixo aqui alguma inclinação para tal termo.

1.4.1 Performance do autor e escrita de si

Encaminho-me, então, para o último tópico deste capítulo, a *performance do autor* (Klinger 2008,13) e a *escrita de si* (Klinger 2008, 13) lançando mão de Diana Klinger.

A insistência da mídia na visibilidade do privado, na espetacularização da intimidade e na exploração da lógica de celebridade (Klinger 2008, 13) são alguns motivos que a autora propõe como relevantes para a exaltação do sujeito e a autoficção crescente. A desconstrução do sujeito cartesiano é, para Klinger, o início do que hoje vemos como reflexo do que propôs Nietzsche: morte de Deus e do homem, e consequente término da tradição cristã, que previa interioridade, renúncia e consciência de si. (Klinger 2008, 14). Após, a autora orienta o nosso olhar para o estruturalismo, em que a linguagem é eixo.

R. Barthes (1977, p.85) pensa o sujeito como signo vazio: “o sujeito é apenas um efeito da linguagem”. O Foucault dos anos 1960 também toma esse caminho. Em *As palavras e as coisas*, Foucault (1966, p.398) fala aliás do apagamento do homem “como na beira do mar, um rosto de areia”.

Em seu texto “O que é um autor?”, Foucault (1994) faz uma análise do conceito de autor centrando-se na relação do texto com o sujeito da escrita; quer dizer, no modo como o texto aponta para essa figura que – agora só aparentemente – é exterior e anterior a ele. (Klinger 2008, 15)

E a autora segue, apoiada em Foucault, e afirma que não é por meio da linguagem que não se deixa o sujeito desaparecer. Na contemporaneidade, Klinger sublinha que a “função autor” está em voga e se explica:

Para a crítica literária moderna, o autor é quem permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como suas transformações, suas deformações, suas modificações diversas. O autor é também o princípio de uma certa unidade de escritura – é preciso que todas as diferenças se reduzam ao mínimo graças a princípios de evolução, de amadurecimento ou de influência. Finalmente, o autor é um certo “lar de expressão” que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta tanto e com o mesmo valor em obras, em rascunhos, em cartas, em fragmentos etc. Quer dizer que, para Foucault, o vazio deixado pela “morte do autor” é preenchido pela categoria “função autor” que se constrói em diálogo com a obra. (Klinger 2008, 17)

A autora se propõe a caracterizar a autoficção, conceito já visto e discutido a partir de Viart e Vercier. Para ela, a autoficção é um fenômeno das narrativas contemporâneas, necessariamente, e se situa entre “um desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita”, aproximando-se, assim, do conceito de “performance, que também implica uma desnaturalização do sujeito” (Klinger 2008, 19).

“As performances revelam o caráter profundo, genuíno e individual de uma cultura.” (Klinger 2008, 19), sendo ao contrário de encenação, diz Klinger, de acordo com Judith Butler.

A pesquisadora recorre a Jacques Derrida para explicar a relação entre escrita e performance. Utilizo exatamente os excertos que ela utilizou no artigo pois não faria sentido eu ir à Derrida buscar já que a discussão neste momento é a partir de Klinger.

Segundo Derrida (1996, p.78) apesar da força dessa corrente, a autoridade da representação se impõe ao nosso pensamento mediante uma história densa e fortemente estratificada. Com efeito, toda epistemologia moderna está fundada sobre a noção de representação. O antropólogo Paul Rabinow (1986, p.234) define assim o conhecimento: “conhecer é representar adequadamente o que está fora da mente”. (Klinger 2008, 20).

Após o estudo, então, a autora propõe sobre autoficção: “a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais.” E nos apropriarmos de que “o que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um ‘mito do escritor’” (Klinger

2008, 20), que são tanto nas passagens da vida do autor quanto quando o autor faz referência à própria escrita. Dessa forma, a autoficção fica entre a mentira e a confissão, resultando na performance do autor. Se fizermos um paralelo com as artes cênicas, o autor estará sempre atuando e representando.

Diana Klinger, para finalizar, afirma:

A arte da performance supõe uma exposição radical de si mesmo, do sujeito enunciador, assim como do local da enunciação, a exibição dos rituais íntimos, a encenação de situações autobiográficas, a representação das identidades como um trabalho de constante restauração sempre inacabado (Ravetti, 2002, p.47). [...] Na autoficção convivem o escritor-ator e o personagem-autor. (Klinger 2008, 25)

A espetacularização da vida torna os autores protagonistas, retirando deles o papel de personagem secundário, ao passo que o leitor acompanha o improviso, o “*work in progress*” (Klinger 2008, 25). Klinger conclui com a ideia de que “A autoficção só faz sentido se lida como show, como espetáculo, ou como gesto.” (Klinger 2008, 26)

CAPÍTULO II

Análise das obras *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra, e *A Resistência*, de Julián Fuks

Formas de volver a casa é uma obra de Alejandro Zambra e foi publicada em 2011. Traduzida para diversas línguas, foi também publicada em Portugal sob o título *Maneiras de voltar para casa*⁹. *A Resistência* foi publicada em 2015 e foi escrita por Julián Fuks, filho de pais argentinos, nascido no Brasil, após eles se exilarem no país devido à repressão que poderiam sofrer durante a ditadura que tomava conta da Argentina¹⁰. A obra foi ganhadora do Prémio Saramago e integra a lista do Plano Nacional de Leitura 2017-2027 de Portugal.

As relações familiares e aspectos relacionados a esse tema serão o foco da análise comparada. Pretendo, a partir dos conceitos e conhecimentos já abordados nos capítulos anteriores, avançar de forma clara e exemplificada para que se observe a memória como recurso e parte indispensável da elaboração e ficcionalização das obras e a infância como espaço de idas e vindas para que a memória se faça mais presente e compreendamos quais foram as conexões feitas pelos narradores-personagens durante tal período e quais delas ainda reverberam neles. Abordarei também o espaço físico determinante nas relações familiares: a casa. Também serão expostos aspectos da metaficção e da construção dos narradores-personagens para que as obras se tornassem a materialização da infância deles e como desenvolvem os desdobramentos históricos e pessoais por meio da literatura ficcional ao longo da análise.

Como referido no capítulo teórico sobre a memória individual e a coletiva, a nossa memória, e antes dela, a nossa experiência de vida, são entrelaçadas pela existência do outro e pela lembrança que formamos. A partir disso, é feito um simulacro da realidade,

⁹ Zambra, A. (2011) *Maneiras de Voltar para Casa*. Tradução de Pedro Tamen. Divina Comédia.

¹⁰ O Brasil também estava sob regime ditatorial, mas no país os pais de Julián Fuks seriam indivíduos sem orientação política declarada, afinal o passado não era conhecido no novo território pois, provavelmente as organizações contra a repressão garantiriam isso, e a Operação Condor não estava instaurada claramente no Brasil.

que poderemos ver nas obras aqui apresentadas apoiada na investigação de como a memória e a ficção se estruturam e renovam as experiências dos autores.

Aqui proponho que entendamos a memória como um recurso utilizado pelos narradores-personagens. Apesar de se notar nas duas obras o entrelaçamento da história de um país e a história de uma família, não é condizente considerarmos as obras como relatos de memórias ou de testemunhos, pois são narrativas ficcionais, e devem ser lidas como tal. É importante frisar que as editorias também as categorizam assim e podemos observar isso nas informações de catalogação das obras presentes nos livros. Constatamos “Narrativas hispânicas”, em *Formas de volver a casa*, e “Ficção brasileira”, em *A Resistência*.

2.1 Memória e ficção em *Formas de volver a casa*

Neste primeiro capítulo de análise, proponho a união da memória e da ficção, da forma literária que Zambra e Fuks utilizam para narrar e nos colocar na história de uma forma tão peculiar. Opto por essa associação pois a narrativa é indissociável da memória já que os textos em si são constituídos a partir da memória de suas infâncias. Segundo Zambra, em uma entrevista concedida à Univesp, lhe interessava muito investigar o vínculo da história coletiva e a história individual, além afirmar que identificou em algum momento que história dele era a história dos pais. Também na entrevista diz:

Claro, há um eu, há uma coincidência, e o estilo também consiste nisso, o estilo em primeira pessoa, sobretudo se é uma primeira pessoa próxima ao que o leitor entende como autor. Consiste em aproximá-lo e distanciá-lo, então é algo muito premeditado, tão premeditado quanto tudo que se faz em um livro, fruto da reflexão e da busca. (Zambra, 2014)

Julián Fuks também aborda a pessoalidade da narrativa em entrevista e podcasts para os quais é convidado. Em uma concedida à Revista Soletras, diz:

No meu caso, se converteu num compromisso com a sinceridade, porque eu sentia que pra falar eticamente sobre esse passado, sobre os meus pais e meu irmão, eu deveria buscar o discurso mais sincero possível, o que não significa abdicar de recursos da ficção,

mas sim uma tentativa de dar conta de certa realidade e mesmo consciente dessa impossibilidade.

Sendo assim, trago um excerto de Fuks: “Pode um exílio ser herdado?” (Fuks 2015, 18) para demonstrar o viés familiar e profundo da narrativa. A herança é algo que pode vir de distintos lugares, mas sempre carrega algo, é relacionada à transmissão. A partir disso, então, podemos entender que ininterruptamente as relações familiares estão presentes; os aspectos ficcionais são elaborados e insinuam sempre o protagonismo delas.

Em *Formas de volver a casa*, há dois narradores: um que se apresenta nos capítulos I - Personajes secundarios e III - La literatura de los hijos, narrador em primeira pessoa que conta histórias de sua infância e de sua vida adulta, majoritariamente em âmbito familiar; e outro que é escritor, também em primeira pessoa, que conta como é narrar os capítulos I e III, ficcionalizando sua vida nos capítulos II - La literatura de los padres e IV - Estamos bien.

Os dois narradores apresentam muitas características e vivências do autor, e em entrevistas já referenciadas, por exemplo, validam que Alejandro Zambra, em um movimento de referencialidade a si mesmo, podendo deixar até mesmo o leitor que tem informações prévias sobre a biografia do autor inferir que a carga narrativa é a mesma – narrador dos capítulos ímpares, narrador dos capítulos pares e autor, sem deixar de levar em conta que os dois da obra contêm ficção.

Em *A Resistência*, encontramos também um narrador participante, que narra em primeira pessoa, mas a disposição textual é diferente. Apesar de também apresentar capítulos – 47 no total –, eles são mais curtos, indicam em três ou quatro páginas passagens autobiográficas da vida do autor, também ficcionalizado.

A ditadura é o pano de fundo nos dois romances, de maneiras distintas. Em *Formas de volver a casa*, o início da obra se dá durante a ditadura liderada por Pinochet, no Chile, iniciada a 11 de Setembro de 1973. A primeira memória narrada é o um terremoto no país em 3 de março de 1985, dia também que o narrador conhece Claudia, uma vizinha que havia acabado de mudar para Maipú, comuna no subúrbio de Santiago, capital do Chile. Em *A Resistência* a ditadura não é o pano de fundo histórico da narrativa, mas das memórias do narrador, Sebastián. Seus pais, como já comentado, se exilaram no Brasil e a ditadura sempre foi um tema recorrente na casa deles, como também a adoção ilegal de uma criança, irmão do narrador-autor, para quem Fuks dedica a escrita.

Nota-se em ambos os casos uma tensão ao narrar pois as memórias se mesclam com a necessidade de encontrar o seu passado e, ao mesmo tempo, se reconfiguram quando ocorre o ato de lembrar, permeada pela ficção. Isso pode-se observar na seguinte passagem:

Quase tudo o que me dizem, retiram; quase tudo o que quero lhes dizer se prende à garganta e me desalenta. Sei e não sei que meu pai pertenceu a um movimento, sei e não sei que fez treinamento em Cuba, sei e não sei que jamais desferiu um tiro com alvo certo, que se limitou a atender os feridos nas batalhas de rua, a procurar novos quadros, a pregar o marxismo nas favelas. Ele sabe e não sabe que escrevo este livro, que este livro é sobre meu irmão mas também sobre eles. Quando sabe, diz que vai mandar o documento da Operação Condor em que consta seu nome. 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, 40)

Em *Formas de volver a casa*, lemos: “Leer es cubrirse la cara, pensé. Leer es cubrirse la cara. Y escribir es mostrarla.” (Zambra 2011, 66). Como também:

Volví a la novela. Ensayo cambios. De primera a tercera persona, de tercera a primeira, incluso a segunda. Alejo y acerco al narrador. Y no avanzo. No voy a avanzar. Cambio de escenarios. Borro. Borro muchísimo. Veinte, treinta páginas. Me olvido de este libro. Me emborracho de poco a poco, me quedo dormido.

Y luego, al despertar, escribo versos y descubro que eso era todo: recordar las imágenes en plenitud, sin composiciones de lugar, sin mayores escenarios. Conseguir uma música genuína. Nada de novelas, nada de excusas. (Zambra 2011, 161)

Dessa forma, divido a análise entre as duas obras para que se apresente mais inteligível e clara.

2.1.1 *Formas de volver a casa*: a memória a partir a performance do autor

Um menino presencia o alerta de terremoto em seu país, Chile, e por isso as famílias da vila decidem dormir em tendas a fim de evitar tragédias relacionadas ao desmoronamento de casas e, antes de irem para seus “dormitórios”, jantar e passar algum tempo juntas, durante a noite do abalo sísmico. Ele percebe a presença de uma família

nova, que mora em duas casas distintas, mas não entende. Algum tempo depois, a menina, um pouco mais velha, decide marcar um encontro secreto com ele e pedir que o menino vigie seu tio Raúl, que saberemos mais tarde que é pai dela, morador da casa ao lado do garoto.

Ele aceita e enxerga, sob a ótica de uma criança, esse pedido como uma missão. Separa um caderno para anotações e decide seguir uma jovem menina que vai visitar o tio de Claudia, chegando até mesmo a apanhar o mesmo autocarro que ela, descer bem longe de casa e preocupar seus pais durante a sua ausência. Isso ocorre no primeiro capítulo: ele relata todas as descobertas, que eram muitas para Claudia, e se apaixona por ela, embora seja ainda uma criança e não entenda bem o sentimento.

Já no terceiro capítulo, segundo em que o personagem-escritor conta suas memórias, ele já adulto decide caminhar pelo bairro onde morou na infância e pensa em Claudia e em Raúl. Relembra-se de como era quando criança: “Me daba pudor pero también me daba risa volver a ser um espía. Un espía que, de nuevo, no sabía bien lo que quería encontrar” (Zambra 2011, 88). Ele decide, em uma tarde, tocar à campainha da casa de Claudia e usar algum subterfúgio para quem atendesse a porta a fim de descobrir algo. Afinal, quem atende é Ximena, irmã de Claudia, com quem ele conversa e descobre que Claudia mora nos Estados Unidos e o pai delas está debilitado de saúde. Alguns meses depois, Claudia o procura e engatam uma amizade. Ela compartilha memórias da infância dela e conta que Raúl, o tio, era pai dela e de Ximena e que ele vivia em casa separada porque era militante de esquerda, contra o governo Pinochet, entre outros assuntos.

Nos capítulos pares, encontramos um escritor, que podemos associá-lo também à Alejandro Zambra, que narra a própria vida: ele é professor universitário, acabou de terminar um relacionamento e está escrevendo um livro.

Algumas questões que pretendo responder a partir da leitura do romance é quem narra esse romance e como é feito isso diante a presença intensa da memória e ela, por sua vez, ser arraigada pelas relações familiares. Diante disso, também me ocupo de pensar e expor como essas relações interferem e disputam o fluxo narrativo e de pensamentos do autor. Para isso, utilizarei o conhecimento já explicitado neste trabalho, excertos da obra e artigos adicionais para compor o meu posicionamento e análise.

Alejandro Zambra registra suas memórias individuais e, necessariamente, como defendido por Maurice Halbwachs, as coletivas pois o autor está inserido em um quadro

social da memória, isto é, ele pertence ativa e passivamente a um grupo, em que ele se espelha e serve de espelho para os demais indivíduos.

A sensibilidade coletiva é item fulcral para eventos de maior relevância na sociedade, como o terremoto de 1973 e a ditadura chilena. Zambra espelha esses dois eventos como marcadores temporais e espaciais de sua infância. A literatura, nesse caso, se desponta como algo que pode prover uma extensão de raciocínio para o autor e pode impactar, e ser resultado, a relação que se tem com tais memórias, nas sobreposições, ainda que parciais, de presente e passado. Pretendo, a partir dessas imbricações, entender se o autor também pretende construir um futuro novo, ou adaptá-lo ao seu olhar, o que implicaria numa nova forma de voltar para a casa pois as relações familiares seriam reimpressas.

A ditadura, evento de memória coletiva e cultural de uma nação, período histórico em que vive o narrador, se manifesta na obra de diferentes formas e pauta as relações estabelecidas na infância dele.

Pinochet era um nome que aparecia em recados em muros da escola, “A Pinochet le gusta el pico” (Zambra 2011, 20) e que faz intervenções na televisão para informes governamentais, como narrado na seguinte passagem:

[...] y lo odiaba por eso, por las aburridas cadenas nacionales que interrumpían la programación en las mejores partes. Tiempo después lo odié por hijo de puta, por asesino, pero entonces lo odiaba solamente por esos intempestivos shows que mi papá miraba sin decir palabra, sin regalar más gestos que una piteada más intensa al cigarro (Zambra 2011, 21).

Mas também podemos identificar que o narrador-personagem entendia que a família dele não se posicionava, pois, “mis amigos habían crecido leyendo los libros que sus padres o sus hermanos muertos habían dejado en casa. Pero en mi familia no había muertos ni había libros.” (Zambra 2011, 105)

De acordo com Halwachs, os indivíduos trabalham para que as memórias sejam de compartilhadas por todos do grupo em que estão inseridos, configurando uma “comunidade afetiva”. No entanto, nos deparamos uma questão em *Formas de volver a casa*: o personagem-escritor não encontra as peças que fazem sentido para ele pertencer ao grupo, pois ele se situa em uma posição de não compreender a ausência de mortos na

família, Pinochet interrompendo a programação na televisão para informes do governo e sua vizinha Claudia pedindo a ele que acompanhe o suposto tio. Antes de avançar nessa discussão, explico que estamos tratando de um personagem-narrador já adulto, rememorando a infância. Ou seja, a configuração das relações pessoais e com os locais podem ter se alterado ao longo dos anos e no exercício da memória terem se modificado novamente. É incontável a quantidade de vezes que as memórias podem ter se modificado, mas podemos suspeitar que quando se faz o movimento voluntário de lembrar, as memórias tendem a querer se conectar e fazer sentido. Isso pode causar choque, pois o personagem-narrador não se vê representado em nenhum dos cenários se comparado aos seus colegas de escola e à sua vizinha Claudia.

Podemos notar, nessa e em outras situações do livro, que a memória coletiva pública é conflitante com o posicionamento da família do personagem-narrador, e consequentemente com a memória que ele tem da vida particular. A família dele é divergente em relação à família de Claudia perante o posicionamento político. No entanto, o autor em entrevista declara que os anos 1990 no Chile já havia terminado a ditadura e que ainda sim Pinochet tinha influência no poder, denotando silenciamento e medo (Zamora, 2014). Diante disso e de passagens da obra que denotam o incômodo com o regime ditatorial e de repressão, podemos inferir que há um esvaziamento nas relações familiares decorrente da não identificação. Podemos observar isso na passagem logo após eles discutirem se o pai era pinochetista e “la conversación se vuelve insostenible”:

No voy a escribir un libro sobre ellos. Voy a escribir un libro sobre ustedes, les digo, com una sonrisa extraña dibujada en la boca. No puedo creer lo que acaba de ocurrir, me molesta ser el hijo que vuelve a recriminar, una y otra vez, a sus padres. Pero no puedo evitarlo. (Zamora 2011, 130)

Os pais não terem se posicionado pode ter interferido bastante no imaginário e construção de identidade familiar pois fica nítido, na escrita, a rachadura que isso alavanca. Nota-se esses aspectos quando ele pensa sobre o nome da rua onde mora. São ruas onde “las familias sin historia, dispuestas o tal vez resignadas a habitar esse mundo de fantasia” (Zamora 2011, p. 29). Isso se dá após Claudia contar para ele que ela mora “en la villa de los nombres reales . . . Lucila Godoy Alcayaga es el verdadero nombre de Gabriela Mistral, explicó, y Nefthalí Reyes Basoalto el nombre real de Pablo Neruda” (Zamora 2011, 29) e ele, após um longo silêncio responde: “vivir aqui debe ser mucho

mejor que vivir en el pasaje Aladino”. Podemos depreender que o menino não sabia sobre as figuras Gabriela Mistral e Pablo Neruda, ou não conhecia os seus nomes ‘civis’, e que isso, provavelmente, soe diferente agora, na rememoração, e contribua para que ele se sinta ainda como a família se refugiou em seu próprio país, com suas convicções.

“Todos estaban metidos en política, mamá. Usted también. Ustedes. Al no participar apoyaban a la ditadura – siento que en mi lenguaje hay ecos, hay vacíos. Me siento como hablando según un manual de comportamiento” (Zambra 2011, 132): quando o narrador de *Formas de volver a casa* faz esta afirmação, transparece o descolamento da família e a incisão feita em sua identidade familiar.

A intuição sensível, conceito de Halbwachs, que abrange sentimentos, percepções e reflexões sobre a memória, inspiradas no grupo, é determinante na análise da reconstrução do narrador, pois ela não permite que ele acesse o coletivo pois ele não conhecia nenhuma outra família também insulada como a dele, além de ele próprio não se identificar. Halbwachs afirma também que para que a memória ainda faça sentido e seja coletiva, é necessário que se tenha ainda um ponto de encontro. A memória coletiva ainda resiste no narrador, pois é durante a sua escrita que ocorre o processo de descoberta de quem ele é e de quem ele (se) constrói:

o es que me gusta estar en el libro. Es que prefiero escribir a haber escrito. Prefiero permanecer, habitar ese tiempo, convivir con esos años, perseguir largamente imágenes esquivas y repasarlas con cuidado. Verlas mal, pero verlas. Quedarme ahí, mirando (Zambra 2011, 55).

Coopera também com o sentimento de estar à parte do núcleo familiar a lembrança de quando um professor da escola se escondeu debaixo da mesa ao escutar um barulho forte e, não declaradamente, compara-o com sua mãe, que estava preocupada em ver se os copos de cada signo sobreviveram ao terremoto. Como produto da memória, o estado de consciência decorrente da intuição sensível leva o narrador ainda mais ao isolamento, e é desse lugar, percurso e produto, que o autor escolhe para escrever *Formas de volver a casa*.

A imaginação tem um lugar de extrema importância na memória, e sua reconstrução, e é possível que o narrador tenha ainda aumentado a rachadura com a família ao saber que ele não sabia exatamente o que estava acontecendo, de não saber o

que é “democratacristiano” (Zambra 2011, 18), adjetivo dado a Raúl pela vila, e nem entender se deveria ser a favor do Pinochet ou do Colo-Colo e ter que perguntar tudo isso a um professor, que indaga

¿Y tú eres comunista?

Yo soy um niño, le dije.

Pero si tu papá fuera comunista tal vez tú también lo serías.

No lo creo, porque mi abuelo es comunista y mi papá no.

¿Y qué es tu papá?

Mi papá no es nada, respondí, con seguridad.

...

Me miró riendo, me tocó el pelo con cariño. Empecemos con diez vueltas a la cancha, dijo en un grito, y me puse a trotar muy lento mientras pensaba confusamente en Raúl (Zambra 2011, 40).

O menino não teve oportunidade de entender sobre Raúl e isso despertou a imaginação dele. Esse cenário pode ser uma fissura que a memória tenta preencher. Quando Raúl se muda para a vila, o menino fica preocupado pois acha que o senhor não tem família e que a vida sozinho deve ser ruim. Ele pergunta a sua mãe se deveriam ajudá-lo, mas entendeu a resposta:

con sorpresa, que mis padres no les interesaba ayudar Raúl, que no creían que fuera necesario, que incluso sentían una certa reticencia por ese hombre delgado y silencioso. Éramos vecinos, compartíamos un muro y una hilera de ligustrinas, pero nos separaba una distancia enorme (Zambra 2011, 17).

Podemos também compreender que a família não sabia que ele estava em uma “missão” de espionagem, mas, ao suggestionar qualquer coisa sobre o vizinho, as respostas advindas da imaginação remetiam ao que o menino já havia escutado, como

democratacristiano, comunista e sobre a tristeza por Raúl viver sozinho. Em uma conversa, o narrador-escritor, quando dorme na casa dos pais a pedido de Claudia, conversa com sua mãe sobre o pai de Claudia, que afinal se chamava Roberto e não Raúl, e ela afirma que ele era um terrorista e o narrador a contradiz afirmando que ele não era um terrorista, “escondia gente, ayudaba a gente que corría peligro. Y ayudaba también a pasar información” (Zambra 2011, 133). E completa, após a mãe achar isso horrível: “Me parece lo mínimo que podía hacer” (Zambra 2011, 133).

Isso tudo pode ter se dado porque ele era uma criança, como sua mãe repetia sempre: “Qué sabes tú de esas cosas. Tú ni habías nacido cuando estaba Allende. Tú eras un crío en esos años” (Zambra 2011, 133), e podia não compreender a conjuntura do país, mas, dessa forma, retornamos ao primeiro ponto aqui exposto: a família dele não ter se posicionado, a principal e indiscutível rachadura e não-identificação. O autor afirma, ao falar sobre os pais, que “Nunca aprendemos a mirarlos bien” (Zambra 2011, 18).

Verifica-se a tentativa de preenchimento de lacunas de sua infância durante a rememoração, em que ele entende que o passado se confunde com o do grupo, mas também anseia por entender como era para si. Notamos durante a extensão da obra muitos recortes de música, poemas e conversas imaginadas, o que também denota a busca por si, por meio de suas referências mais pessoais, de família e de infância.

De acordo com Viart e Vercier, já citados neste trabalho, a composição dos gêneros em uma obra com tom autobiográfico pode ser comparada a uma junção de momentos da vida pessoal, isto é, o sujeito que narra, fragmentado, tenta se recompor a partir de excertos de uma realidade íntima e labiríntica. Podemos observar que o autor, em *Formas de volver a casa*, manifesta a fragmentação e a união de passado e presente em sua escrita, por exemplo, quando ele volta à casa dos pais e tem recordação de como era o living, mas também se espanta com a presença de livros na casa: “también había cambios en la casa de mis padres. Me impresionó, sobre todo, ver en el living un mueble nuevo para libros. Reconocí la enciclopedia del automóvil, el curso de inglés de BBC” (Zambra 2011, 76). Os *frames*, biografemas, constituem de forma plural o que passamos a saber das memórias do autor.

É interessante também observar, na esteira de pensar em aspectos autobiográficos e de memória, que ao narrador acha interessante ser tão próximo de suas personagens e reconfigurar diálogos, como em “Me gusta mucho que mis personajes no tengan apellidos.

Es un alivio.” (Zambra 2011, 53) e em “a veces pienso que escribo este libro solamente para recordar esas conversaciones” (Zambra 2011, 14), deixando a veracidade em suspensão, mas com a notável necessidade de libertar a carga da memória no presente.

Os excertos apresentados e os comentários sobre eles visam também indicar textualmente a pluralidade da escrita e características que a fazem aliada da memória, num abastecimento de mão dupla, sem saber onde se vai chegar por meio das memórias subterrâneas, inclusive, pois o silêncio e algumas delas podem assumir um aspecto traumático, por vezes. O autor e o narrador se confundem, e confundem o leitor, e isso é o produto da não linearidade e não-autoridade desaguados e promovidos pelo texto.

Sarlo afirma que é essencialmente importante, neste caso para o autor, transportado para o narrador, entender, mais do que lembrar, e isso ocorre em um momento propício da subjetividade e do amplo crescimento do sujeito.

Quero destacar, a fim de elucidar e arrematar a discussão sobre memória, ficção e as relações familiares, que Alejandro Zambra, em seu livro *No leer* (2018), escreve, entre tantos pensamentos e temas, sobre o ofício do escritor e mensura o quão solitário e compartilhado é esse trabalho. Na obra e em *Formas de volver a casa* cita Natalia Ginzburg, escritora italiana do século XX, e conta que passou meses apenas lendo a autora. Também fez o prefácio do livro *Léxico familiar* (1963) da italiana editado no Brasil, publicado em 2018, pela Companhia das Letras. Em *Formas de volver a casa*, diz:

Pienso en el comienzo belísimo de *Léxico familiar*, la novela de Natalia Ginzburg: “Todos los lugares, hechos y personas que aparecen en este libro son reales. Nada es ficticio. Siempre que, debido a mi costumbre de novelista, inventaba algo, me sentía obligado a destruirlo.” Habría que ser capaz de eso. O de quedarse callado, simplemente (Zambra, 2011, 151)

Antes de citar a autora, o narrador conta que naquele dia um amigo lhe telefonou para dizer uma frase, de Tim O’Brien: “Lo que se adhiere a la memoria son esos pequeños fragmentos extraños que no tienen principio ni fin” (Zambra 2011, 150).

Podemos sugerir, a partir disso, e ancorada pelos parágrafos seguintes às citações, que o narrador-autor suspeita que não está dizendo a verdade, mas que é o melhor caminho essa forma, pois são os pequenos fragmentos da memória que fazem a memória e a escrita serem individuais, inseridas no coletivo, e passadas ao público, sem a

necessidade de ter avançado ou concluído algo ou até mesmo de ter apagado algo por não condizer exatamente com a suposta verdade ou de ainda não estar bem elaborado. O autor contrapõe a citação de Ginzburg, “Nada es fictício” ao afirmar que deveria ser capaz não escrever ficção e a solução poderia ser ficar calado, já que, concluo, que outra forma não é possível. “A representação depende de uma catástrofe (sem catástrofe não há o que representar), mas a catástrofe dificulta, ou impede a representação” (Nestrovski & Seligmann-Silva 2000, 7).

2.1.2 Pós-memória

A pós-memória é a nomenclatura adotada por Marianne Hirsch, apresentada no primeiro capítulo deste trabalho, para qualificar uma estrutura de propagação de memória. A transmissão é inter e transgeracional e se dá no campo da experiência, comumente relacionada a algum trauma, podendo ser até mesmo o resultado do trauma na geração subsequente, que por sua vez toma a memória como sua. Como afirmado por Hirsch (2016), a pós-memória se dá na empatia, na imaginação na projeção e na criação, quase sempre por meio de um vínculo afetivo.

No entanto, em *Formas de volver a casa*, obra carregada de um teor autobiográfico, a infância do narrador-autor se passa durante a ditadura, é inseparável, embora ele não seja diretamente afetado. Sendo assim, o narrador-autor não é apenas uma testemunha, ele também vivenciou o período.

Mas, então, como podemos entender a pós-memória na obra? Embora se tenha cunhado o termo *literatura de los hijos*, e com certeza Alejandro Zambra é/seria um dos percursores da geração, não enxergamos a memória descrita na obra como adquirida, em um primeiro olhar, mas não é negável o teor testemunhal da obra. Portanto, podemos descortinar o narrador como uma testemunha, que ganha textura de *auctor* (Agambem 2008), em que a testemunha se estabelece entre o que se pode dizer e não-dizível mas ainda sim exercendo o ato de autor; e testemunha de acordo com Gagnebin (2006), em que se há uma identificação parcial ou completa por parte da testemunha, ela pode até mesmo se considerar vítima, mas com a consciência de que o que se ouve é tão pesado

que não pode ocorrer nunca mais, a narração intragável do outro culmina em uma reinvenção do presente. O presente, então, herda experiências e traumas do passado.

Ora, a partir disso, entendemos que há o outro na obra de Zambra. Podemos inferir, então, que a pós-memória vem de Claudia, e pode se misturar, e se potencializar, com os sentimentos que o narrador nutre no presente do livro, ou nutria na infância, por ela. Ao passo que Claudia conta o seu passado, de como era a sua infância, que abrange a história de seu pai, militante clandestino, o narrador se pega absorvendo as memórias e tomando como argumento para, diante de sua bagagem de vida, trazer para si o trauma. Isso soma-se, inegavelmente, às relações familiares carregadas de indisposição para a tratar sobre a ditadura.

O afeto, a relação de proximidade com Claudia, e com o pai dela, que foi o tio Raúl que o jovem narrador observou por tempos, pode oferecer a ele um lugar de testemunha e indivíduo de uma geração subsequente à do trauma, como se ele adulto estivesse recebendo essas informações. No entanto, isso se descompassa pois configura-se como mais uma rachadura em sua identidade e nas relações familiares.

Entendo este ponto da análise como espaço entre o pensamento e os mais profundos impulsos emocionais, isto é, a iconologia do intervalo, que será retomada quando abordar imagem. “Remontar a história implica ir ao encontro dos intervalos, das bifurcações e das descontinuidades” (Duarte 2021, 253). Não podemos deixar de observar que o narrador, como integrante do seio familiar e participante da comunidade de sentimentos, preza pelo reparar.

É interessante notarmos que o narrador-escritor, no segundo capítulo, diz para a irmã que ela não entraria no livro, mas que os pais dele sim. A orientação deles é algo que de fato assombra o narrador, fazendo com que ele quase queira fugir dessa condição apática do núcleo familiar.

É possível fomentar também essa relação e construir um tecido memorial incluindo Claudia nas relações afetivas, já que não podemos, neste caso, chamar de familiares, pois compartilharam o mesmo trauma, o tio Raúl. A noite do terremoto foi o primeiro juntos. Isso se desdobra no projeto encabeçado pelo menino de acompanhar o tio, e ter uma primeira experiência sozinha, já que “ya viajaba solo em micro, pero sólo el trayecto corto, de diez minutos, al colégio” (Zambra 2011, 45).

Claudia foi uma mulher que introduz muito do mundo para o narrador, expõe o menino ao externo ao ambiente familiar, que culmina na absorção por parte dele uma memória dela que atravessa sua infância e pode desaguar na escrita como cura da memória. Ela é responsável por quebrar tantas barreiras, incluso relacionado à Igreja, que fica claro quando os dois jovens entram em uma e ela não se benzer e no lugar de observar o altar, fixou-se nas bandeiras dos países ao redor de Virgen del Carmen.

A presença da personagem é relevante para a ficção, pois ela sedimenta tanto caminhos na infância, como quando o menino vai ao encontro de prestação de contas da missão em que ele estava e chegando lá Claudia está acompanhada de um rapaz. O narrador diz não ter contado o que foi averiguado,

tal vez a manera de venganza, pues no estaba preparado para lo que estaba sucediendo, no podia entender por qué alguien podia enterarse de lo que hacía com Claudia, por qué era lícito que ella compartiera el secreto.

Me porté como el niño que era y falté a las citas siguientes. (Zambra 2011, 48).

A sedimentação também ocorre na adultez pois o menino, narrador-escritor, volta para casa com Claudia, como uma amiga. Nesse retorno, ele faz descobertas e estabelece a sedimentação ao passo que entende que é necessário olhar para a fissura entre ele e os pais: “Lo miro a los ojos. En que momento, pienso, em qué momento mi padre se convirtió em esto. ¿O siempre fue así? ¿Siempre fue así? Lo pienso com fuerza, con un dramatismo severo y doloroso ¿Siempre fue así?” (Zambra 2011, 129).

Também é interessante que o narrador afirme “Necesito que se encuentren.” (Zambra 2011, 63) ao pensar sobre o romance que está escrevendo. Ele se pergunta se é possível reconhecer alguém vinte anos depois, se referindo à Claudia, e decide que sim, pois gostaria de lê-la dessa forma e “en la novela que queiro escribir ellos se encuentran” (Zambra 2011, 63). Claudia ocupa uma das formas de voltar para casa e se confortar consigo e com seus pais.

Relembro que não há uma cisão com o passado, como Phillipe Lejeune entende o pacto autobiográfico, mas sim uma tentativa de reconciliação, de retomar para reconfigurar e buscar a si próprio.

As duas personagens, narrador e Claudia, buscam juntar fatos e sentimentos, configurando também a inter-memória. Também podemos inferir que a obra apresenta outras configurações de memória, e poderíamos lê-la através de diversos autores, mas nos centraremos na inter-memória (Schönfelder 2013), pois ela perpassa pela obra e pode ser relacionada à pós-memória.

A inter-memória prevê o apropriação dos dois lados da memória, é uma assimilação mútua, que podemos observar quando o narrador vai à casa de Claudia, a fim de reencontrá-la, já adulto, e em uma conversa com Ximena ela diz: “No creo que llegues nunca a entender una historia como la nuestra. En ese tiempo la gente buscaba a personas, buscaba cuerpos de personas que habían desaparecido. Seguro que en esos años tú buscabas gatitos o peritos, igual que ahora.” (Zambra 2011, 91). Podemos depreender que quando crianças Ximena estabeleceu uma memória do vizinho, a de que ele era integrante de uma família que não era contra Pinochet, ao passo que o narrador entende que a família de Claudia e Ximena era de esquerda.

2.1.3 Quem narra? A performance do narrador

Sabendo que temos dois narradores no romance, o dos capítulos ímpares, que resgata a memória para falar sobre a infância, permeada pela ditadura no Chile, e o dos capítulos pares, que nos traz passagens e ocorrências da vida adulta, com menções a músicas, relacionamentos e vida profissional.

Foco agora os meus comentários nos capítulos pares, em que o narrador-escritor leva sua vida e conta ao leitor o processo de escrever as memórias, por sinal, com lentidão, como apontado por Eme, sua ex-companheira, para quem responde que não sabe o porquê de tanta demora. Ele insinua querer ficar com o livro, não o terminar, assim pode aproveitar e refletir sobre tudo que está ali.

O narrador-escritor conta que foi Eme quem despertou nele o ímpeto de escrever sobre a infância. Aqui temos a primeira ocorrência da possível intersecção de Eme e Claudia, um espelhamento a fim de distinguir quando a criança narra e quando é o adulto que narra. Pode ser que essa divisão em capítulos não seja algo baseado em ficção versus memória, mas sim a voz que narra.

O autor opta, então, por inferir que o narrador não tem certeza do nome de Claudia logo após dizer “Estoy escribiendo sobre ti, la protagonista tiene mucho de ti” (Zambra 2011, 63) e nos dá elementos para entendermos a obra como autoficção, como em uma conversa com a irmã, sobre o livro que está escrevendo:

Ella me pide que le cuente de qué se trata el libro nuevo. No quiero responderle, ella se da cuenta y vuelve a preguntar. Le digo que de Maipú, del terremoto de 1985, de la infancia. Ella pide más detalles, se los doy. Llegamos a casa, la invito a pasar, ella no quiere pero tampoco quiere que me baje. Sé muy bien lo que va a preguntarme.

¿Salgo yo em tu libro?, disse al fin.

No. ¿Por qué?

...

Para protegerte, le digo.

Ella me mira escéptica, dolida. Me mira com cara de niña (Zambra 2011, 82).

Esse movimento pode ser lido sob a luz de Klinger, que discorre sobre a escrita de si a e a performance do autor, ao contrário de encenação. Trago para cá a ideia de que a representação é para onde o escritor olha e onde ele deve deixar tudo que deseja imprimir na obra. A autoficção fica entre a realidade e a mentira, o que configura os capítulos pares, se entendermos que os ímpares, da infância e jornada com sua família e Claudia sejam relativos à memória. Representar é algo que pressupõe que o autor dará tudo de si a fim da escrita de si também, como um show, um espetáculo ou, ousado dizer, a literatura.

Podemos então nos servir da ideia de Viart & Vercier (2008) de que a anterioridade, como poderemos ver no próximo excerto, é mais importante do que a interioridade, cooperando com a ideia de autoficção e centralização das relações familiares.

A partir disso, portanto, podemos entender que quem narra é alguém que se preocupa em compreender a si, e mergulhar na experiência pode render bons frutos e

reapropriação de ideias e sentimentos, por meio da herança. Isso nos leva à narrativa de filiação, também citada por Viart & Vercier (2008), atravessada por rememoração e emoções. Nota-se a tentativa do narrador-autor de preencher lacunas e isso ocorre tanto no tempo presente da narrativa como nos capítulos sobre sua infância.

Voltando à ideia de que os pais e Claudia são acessos do narrador à sua própria história, embora algumas relações contenham fissuras, podemos entender que as histórias deles são essenciais para a narrativa na obra como a narrativa que o escritor opta por seguir. A linearidade pode não ser seguida sempre pois temos incisões, mas podemos observar outras características listadas por Viart & Vercier (2008) como as já referidas, a ideia de que o texto é elaborado carregado de emoções, sendo ele preenchido por hipóteses e com linguagem simples, bem próxima ao familiar. A busca é pela restituição.

2.2 Infância e espaço em *Formas de volver a casa*

Pensando na memória e na ficção, adentramos na infância que é o espaço-tempo que o narrador-personagem acessa e retomamos a denominação *personajes secundários* utilizada por muitos escritores e pesquisadores, oriunda de um título de capítulo de Alejandro Zambra.

Ao pensarmos sobre haver um não-protagonismo na história, pensamos também que há uma desarmonia causada pela memória, mas que se mostra conveniente, pois por meio da escrita entendemos que há uma tentativa de se aproximar do passado, diferentemente de tentar ser idêntico ou confirmar o que ocorreu.

A criança está inserida por completo na problemática histórica de seu tempo. Mesmo que não haja a recordação precisa dos fatos, há a recordação da sensação, que criou uma marca na sua identidade. A partir da leitura de *Formas de volver a casa* podemos conferir que não há tantas lembranças narradas, mas sim as que deixaram pegadas e se estabeleceram como um pilar legítimo de sua infância e, consequentemente, identidade, além do eco em si.

Em *Formas de volver a casa*, vemos:

Hoy inventé ese chiste:

Cuando grande voy a ser un personaje secundário, le dice un niño a su padre.

Por qué.

Por qué qué.

Por qué quieres ser un personaje secundário.

Porque la novela es tuya. (Zambra 2011, 74)

Podemos notar claramente que o narrador-personagem afirma que a novela não é sobre ele, é sobre os pais, já que eles que conduziram a casa e a família, bem como as relações, infância, identidade e espaço, além de entendermos que eles foram os que estiveram em contato com a ditadura durante a infância do narrador. Isso se orienta como “estratégia e artifício, o posicionamento do narrador é uma das engrenagens que fazem mover a ficção” (Lopes 2021, 108).

A partir disso, se considerarmos que ao participar de um jogo, o narrador pode intervir e tomar as rédeas da escrita e do posicionamento dele e direcionar o leitor a fim de entender e se aproximar da infância. Ao acontecer essa aproximação da infância, no entanto e apesar do jogo, é interessante entendermos que o narrador-personagem se entende como secundário na história dos pais e do país.

Estamos mais uma vez frente a um lugar duplo e fronteiro: duas vezes secundário no que diz respeito à sua relação com os pais e com a história chilena, o protagonista se encarrega agora de um papel narrativo que interpela essa posição ao mesmo tempo em que parte dela (Lopes 2021, 109).

Como filho, o narrador-personagem sente-se pressionado perante a si mesmo de compreender os acontecimentos e sua infância a partir de olhares múltiplos para que as relações familiares não se esgotem. A possibilidade de ser protagonista é no presente, durante a escrita, à luz da infância. Isso também se reflete na literatura em que Alejandro Zambra opta. Trata-se de um caso, o seu, e a subjetividade individual e a ideia metonímica pode levá-lo ao protagonismo e harmonização familiar.

Diante disso, podemos entender que o menino, dotado da subjetividade infantil, aceita seu “oficio de espía que le permite ponerse una máscara y abrirse a lo otro, a la alteridad y, en ese camino, descubrirse a sí mismo y su identidad que termina de ser descifrada en la adultez” (Franken 2019, 64). A partir do cotidiano esvaziado porque os adultos estavam ocupados e/ou com medo, o menino encabeça alguns jogos, sendo o mais interessante e relevante deles o de ser espião, ou seja, ser outro. Desde então, há a busca pelo protagonismo e identidade.

Para a missão, o menino não sabe quem é Raúl. A imaginação é a responsável pela criação de laços com tal figura ao passo que estabelece permanência no lugar e descontinuidade do tempo. Podemos observar isso quando o narrador-personagem relata que decide seguir Ximena, que no momento ele não sabia quem era já que ela tinha saído da casa de Raúl e ele, como espião, a seguiu para relatar à Claudia. Durante o trajeto ele ficou tenso, mas certo de que está fazendo o correto, pois incorporou a missão e tornou aquele momento uma experiência, transcendendo que ele era uma criança e poderia preocupar os pais, dando à vida ação. A fascinação e a intensidade causada pelo jogo desperta uma realidade inacessível para todos que não fazem parte, possibilitando o contato com o protagonismo durante tal esforço pessoal.

Me aventuré, con inútil prudencia, en un laberinto de calles que me parecían grandes y antiguas. De vez en cuando ella se daba la vuelta, me sonreía y apuraba el passo, como si tratara de un juego y no de un asunto muy serio. De pronto trotó y luego se largó, sin más, a correr, y estuve a punto de perderla, pero vi, a lo lejos, que entraba a una especie de almacén. Me subí a um árbol y espere varios minutos a que por fin saliera y creyera que me había ido (Zambra 2011, 47).

A partir do excerto podemos notar que se luta por alguma coisa e se representa o processo ou o resultado de algo. Essas características, indispensáveis no jogo, são fundamentais para que o menino se sinta arrebatador e protagonista de sua vida. Fazer parte de algo pudesse afastá-lo da sensação de que “los niños entendíamos, subitamente, que no éramos tan importantes. Que había cosas insondables y serias que no podíamos saber ni comprender” (Zambra 2011, 56).

Constatamos por meio de Ximena o quanto o narrador-personagem e o narrador-escritor, já entendido como semelhantes, é preso, e é tornado, à infância. Muitas memórias

narradas e elementos do presente vinculam a infância a um lugar singular, de onde se é difícil sair, como na seguinte passagem:

No sé para qué quieres ver a Claudia, dijo Ximena. No creo que llegues nunca a entender una historia como la nuestra. En ese tiempo la gente buscaba a personas, buscaba cuerpos de personas que habían desaparecido. Seguro que en esos años tú buscabas gatitos o peritos, igual que ahora.

...

No sé como está don Raúl. Deve estar bien. Pero mi padre se está muriendo. Chao, Aladino, dijo ella. No entiendes, nunca vas a entender nada, huevón. (Zambra 2011, 92).

No entanto, o narrador-personagem se identifica com o passado da família de Claudia: “Es la historia de mi generación” (Zambra 2011, 96).

O jogo somado à ideia de ordem-desordem-interações/reencontros-organização, estabelecida por Martinez & Rossato (2013), tira-o da posição secundária e da subordinação ao passado. A incerteza do jogo remete a desvendar e sair do isolamento infantil que lhe era peculiar, como quando ele não se sente parte do grupo dos colegas que brincam na rua porque há uma nova brincadeira, o beisebol,

que sin embargo hipnotizaba a mis amigos. La nuestra debía ser la única plaza en el país donde los niños jugaban béisbol en vez de fútbol. Me costaba mucho darle a la bola o lanzarla bien, por lo que rapidamente pasé a la reserva. El pelirrojo se volvió popular y fue así como, por culpa del béisbol, me quedé sin amigos (Zambra 2011, 22).

Nesse excerto, além de verificarmos mais uma ocorrência do sentimento de personagem secundário, podemos entender que não ocorre identificação e pertencimento por parte do menino. Porém, observa-se urgência, como vemos mais à frente: “Queremos ser actores que esperan con paciência el momento de salir al escenario. Y el público hace rato que se fue.” (Zambra 2011, 73).

Também podemos entender como jogo a ideia de o menino sair de casa e aprender a andar sozinho. Com isso, a narrativa ganha outra dimensão, pois o espaço se torna também responsável pela identidade que se forma na criança. A consequência disso é a independência, carregada de mudança de hábito: “Ahora sabemos que no te perderás. Que

sabes andar solo por las calles. Pero deberías concentrarte más en el camino. Deberías caminar más rápido.” (Zambra 2011, 14)

Como também em:

Nunca había ido tan lejos de casa y la impresión poderosa que me produjo la ciudad es de alguna forma la que de vez en cuando resurge: un espacio sin forma, abierto pero también clausurado, con plazas imprecisas y casi siempre vacías, con gente caminando por veredas estrechas, concentrados en el suelo con una especie de sordo fervor, como si únicamente pudieran desplazarse a lo largo de un esforzado anonimato. (Zambra 2011, 46)

A imagem construída pelo autor em relação à sua independência e ao lugar onde cresceu nos fornece verosimilhança e concretude. Também transparece o isolamento em que se encontrava e lhe causava incômodo as “veredas demasiado limpias, esos passajes aburridos en que había crecido”. Isso é fornecido ao leitor pela escrita, mas também durante a escrita para o autor e personagem-narrador. A autonomia do autor ao criar fornece a ele imagens e experiência coerentes, levando-o a habitar em breves instantes fictícios a casa dos pais novamente e transpor lembranças, mas também sonhos e o imaginário ali contidos.

A casa, lugar em que a experiência e a subjetividade estão inseridas, proporciona também objetos, momentos e espaços de solidão, que se transformam em nosso interno e reverberam quando adultos. Podemos também observar em relação à casa elementos pertinentes ao jogo. O narrador-escritor entende esse jogo com a casa como algo de esconder e aparecer, sentir conforto e buscar o desconforto, discordar dos pais e buscar um alento ao beber mate pela primeira vez na vida, já adulto, com a mãe durante uma madrugada de insônia.

Isso resvala na condição de adulto, dono de sua casa. O narrador-escritor é influenciado pela necessidade de se sentir em um lar, um lugar propício para confortá-lo, mas, após o término com Eme, afirma que “um día de éstos esta casa ya no va a recibirme. Quería habitarla de nuevo, ordenar los libros, cambiar los muebles de lugar, arreglar un poco el jardín.” (Zambra 2011, 53) Com Claudia, em sua casa, após se reencontrarem, ele já se sente bem:

le ofrezco unos trozos de queso y abro una botella de vino. Hablamos y bebemos por horas. Me gusta como se mueve por la casa. Ocupa el espacio como reconociendolo. Cambia frecuentemente de silla, se pone de pie, de pronto se sienta en el suelo y se queda un rato con las manos en los tobillos. (Zambra 2011, 111)

Podemos observar a potência da descrição feita pelo narrador consoante quem compartilha a casa com ele: Claudia. Podemos inferir que ela desloca para ele a ideia de pertencimento e protagonismo de vida, ela modifica o ambiente.

Na casa de seus pais, ele se admira com a organização que se estabeleceu após a sua ida:

Me fui de casa hace quince años y sin embargo todavía siento una especie de extraño latido al entrar a esta pieza que era mía y ahora es una especie de bodega. Al fondo, hay una repisa llena de DVD y los álbumes de fotos arrinconados junto a mis libros, los libros que he publicado. Me parece bello que estén aquí, junto a los recuerdos familiares. (Zambra 2011, 78)

Isso confirma ao narrador que sair de casa possibilitou o retorno, isto é, a reordenação após o ápice do jogo, e podemos inferir que passa a ser adequada a ideia de que “Que el pasado nunca deja de doler, pero podemos ayudarlo a encontrar um lugar distinto” (Zambra 2011, 113).

Podemos notar que o dormitório do narrador-escritor se torna um lugar geracional, comemorativo de recordação e traumático (Assman 2011) e cada uma dessas características podem se intensificar, mudar de “aura” e repercutir de formas diferentes ao longo do tempo. As histórias de família estão contidas naquele local, que ocupa centralidade de itens que fazem bem à família. A memória, a infância, a família e o espaço estão integrados e se manifestam de forma elevadas concentrado, se observamos a construção de uma casa.

Ao visitar os pais, o narrador-escritor narra: “Me acerco al mueble pequeño donde están los viejos álbumes de fotografías familiares. Para eso, sirven estos álbumes, pienso: para hacernos creer que fuimos felices cuando niños.” (Zambra 2011, 127) O íntimo se desloca para as imagens, pois ali se capturou o momento isolado e há nele a intenção de reanimar o disparo (Hirsch 2016). O passado está contido naquela imagem pertencente ao âmbito privado, que lhe causa necessidade de ser diferente.

As fotos de família, no entanto, carregam a ideia de aproximar o sujeito da infância e experiências, mas no caso de *Formas de volver a casa* podemos notar que não ocorre a identificação. Sendo assim, as imagens formadas pelos cômodos conduzem o imaginário e as emoções depreendidas ali, mas à medida que se toma contato com as fotografias isso se torna desagradável.

A partir do excerto “Me miro en el espejo y pienso que la ropa de los padres debería siempre quedarnos grande. Pero pienso también que lo necesitaba; que a veces necesitamos vestarnos con la ropa de los padres y mirarnos largamente en el espejo” (Zambra 2011, 139) podemos depreender que foi necessário o contato com as fotografias para que a memória resgatasse sentimentos e houvesse um contágio afetivo para a narrativa das relações familiares fosse reescrita. O álbum é tudo o que resta da família (Sontag 2012).

Claudia é quem proporciona o resgate ao personagem-narrador. Ela, como abordado anteriormente, é quem viabiliza o contato do menino com o externo e, por meio dela, que o menino-adulto tem contato consigo mesmo e experimenta contar a sua própria história, inclusive para si mesmo. Ela é disruptiva e leva a narrativa para lugares escondidos da memória, preenchida de muitas temáticas familiares, dela e dele. Juntos pensam e conversam: “ha llegado el tiempo en que no importan las películas ni las novelas sino el momento en que las vimos, las leímos: dónde estábamos, qué hacíamos, quiénes éramos entonces” (Zambra 2011, 103).

Ela, durante uma conversa com o personagem-narrador, diz que após ter saído do Chile e ido morar nos Estados Unidos aprendeu quem é. Quando seu pai Roberto (senhor Raúl para o menino) morre (quando Claudia retorna ao Chile e ela e o narrador-personagem se reencontram), ela afirma:

Ahora quiero que alguien, que cualquiera me pregunte, de la nada: quién eres.

...

Lo que más quería durante esse largo viaje hasta Santiago era que el desconocido que viajaba a su lado despertara y le preguntara: quién eres, como te llamas. Quería responderle com alegría leve e rápida, coquetamente, incluso: Me llamo Claudia y tengo treinta y três años y ésta es mi historia. Y empezar a contarla, por fin, como si no doleira. (Zambra 2011, 100)

A partir disso, então, podemos depreender que as duas personagens andam juntas na reconstrução do passado, descentrados social e culturalmente e de si. A infância é o ponto de união das memórias e do espaço e a identidade se forma a partir dali. Eles, juntos, quando voltam a Maipú conseguem se fortalecer e enfrentar os traumas e as relações familiares. É interessante observar, e trago aqui um exemplo envolvendo gelado de chocolate, que a infância não fica em separado. Claudia discute com Ximena sobre a possível venda da casa do pai e algumas situações da infância delas também vêm à tona. Claudia ao contar para o narrador-personagem afirma:

Yo no era responsable de esos gritos, pero lo era, dice Claudia, y entonces hace una pausa larga y sin embargo vacilante. Durante diez minutos parece que está a punto de hablar y no se decide. Dice, finalmente: tengo muchísimas ganas de tomar helado de chocolate. (Zambra 2011, 109)

Sabendo que se constrói a identidade também a partir da memória, e que os dois *hijos de la ditadura* estão em busca de terem suas identidades costuradas à estrutura social e cultural, podemos observar que compartilham mais um elemento afetivo que lhes proporcionou experiência de vida e imagens em comum: o Estádio Nacional do Chile, símbolo nacional com conotações positivas e negativas. O espaço foi de detenção e tortura para prisioneiros políticos em 1973, logo que Pinochet lidera o golpe de Estado. Lá, um setor da arquibancada não é utilizado para se lembrar de todos que ali não estão porque foram mortos pelo Estado, e a há a inscrição “Un pueblo sin memoria es un pueblo sin futuro”.

Ambas as experiências foram alegres. O narrador-personagem sempre ia a eventos esportivos e lá “tomé mis primeros helados” (Zambra 2011, 119) e Claudia, em 1977, foi ver um comediante mexicano, com sua irmã e seus pais, e soube anos mais tarde que “ese día había sido, para sus padres, um suplicio. Que cada minuto habían pensado en lo absurdo que era ver el estadio lleno de gente riendo. Que durante todo el espectáculo ellos habían pensado solamente, obsesivamente, en los muertos.” (Zambra 2011, 120) Podemos inferir que o personagem-narrador e Claudia se comunicam de forma singular.

Vale recordar que o gelado se mostra novamente relacionado à infância e, de acordo com a obra, podemos estabelecer a comida como um traço afetivo e válido para a personagem se sentir bem consigo e acessar memórias. A casa e a comida são elementos que ordenam uma ligação íntima, afetiva e familiar. O narrador-personagem, depois de

levar Claudia ao quarto porque ela se sentia indisposta, e segue o jantar, como na passagem “vuelvo a cena, el helado de vainilla se derrite em mi plato”. Ali ele conta para os seus pais que senhor Raúl era o pai de Claudia e que se chamava Roberto na realidade.

O alvo, portanto, das personagens é o mesmo e à medida que fica mais claro para os dois isso, fica para o leitor, que também pode constatar o início de um amor, “pero amor al recuerdo. Nos une el deseo de recuperar las escenas de los personajes secundários. Escenas razonablemente descartadas, innecesarias, que sin embargo coleccionamos incessantemente.” (Zambra 2011, 122) Valores, sentidos e símbolos são elementos da identidade, por ora fragmentada, e são concebidos alicerçados em pessoas posicionadas em lugares de afeto, que tenham influência sobre o sujeito (Hall 2006).

A nostalgia do lar (Bauman 2007), decorrente também do isolamento emocional vivido, se faz presente em *Formas de volver a casa* à medida que o se sentir em casa pode ser especial, diferentemente de quando eram crianças, quando a casa era sinônimo de opressão (Bauman 2007). Emancipar-se pode sugerir o estabelecimento de relações familiares recompostas. Essa postulação não exclui a fragmentação e a proximidade intensa com o lar causa pesadelo em um sonho.

Tendendo a impermanência causada pela ausência, ou deslocamento, de identidade, o narrador-personagem e a Claudia estabelecem um vínculo, passando pela comida, observado em “luego hacemos tallarines y armamos una salsa com um poco de crema y cebollines” (Zambra 2011, 114), e pela dificuldade de Claudia se mostrar contrariada, presente em “convivían con el dolor, que guardaban dificilmente una tristeza larga e imprecisa, y sin embargo era mejor no hacer preguntas, porque preguntar era arriesgarse a que también le respondieran eso: come y calla” (Zambra 2011, 115). Apesar de a vigilância ainda ser intensa para o narrador-personagem, ele, na presença de Claudia, afirma que roubou dezoito livros da livraria para soar excessivo e disruptivo para o pai, libertando-se das prisões externas e internas. No entanto, a fim de se libertarem do que Lacan (1977) chama de fase do espelho, isto é, a criança não vê a sua imagem inteira refletida pois a representação dela nos diferentes âmbitos da vida ainda está acontecendo, o personagem-narrador e Claudia têm uma noite de amor na casa dos pais dele. O psíquico e o simbólico do inconsciente restauram as relações na casa.

La oscuridad es casi completa y sin embargo siento su mirada em mi frente y em mi pecho. Me acaricia el cuello, le muerdo um hombro. No podemos perder la oportunidad,

me dice, de hacer el amor em casa de tus padres. Su cuerpo se mueve em la oscuridad mientras amanhece. (Zambra 2011, 136)

A partir daí, então, podemos compreender que o jogo tem um ápice e se encaminha para o final. O narrador vai ao quarto dos pais se despedir e nota que eles dormem abraçados e “la imagen me parece fuerte” (Zambra 2011, 137). Claudia estabelece com Ximena que não venderão a casa dos pais e o narrador e o narrador-personagem decide arrumar seu livros e casa.

Un alivio largo pero pasajero. Porque en ese sentimiento hay inocência y hay culpa, y aunque no podamos, aunque no sepamos hablar de inocência o de culpa, dedicamos los días a repasar una lista larga que enumera lo que entonces, cuando niños, desconocíamos. Es como si hubiéramos presenciado un crimen. No lo cometimos, solamente pasábamos por el lugar, pero arrancamos porque sabemos que si nos encontraram nos culparían. Nos creemos inocentes, nos creemos culpables: no lo sabemos. (Zambra 2011, 138)

O jogo também dá margem para as relações dúbias e frases indicando multiplicidade de sentidos. Isso nos leva a um outro ponto que convém abordar. Durante a obra, é narrado o mesmo acontecimento de formas diferentes. Isso também pode ser entendido como derivação da ficcionalização da infância por meio da memória, mas também pode nos sugerir o jogo. É interessante se pensarmos que o escritor volta ao seu período infantil para trazer à tona e ressignificar o passado mas também se apropria da voz infantil dando vazão à criança que opta por um texto repleto de ideias dúbias e instigantes.

Como exemplo dessa comparação de como o autor opta por narrar, recorro ao capítulo II – Literatura de los padres. O narrador-escritor afirma que um móvel o impressionou na casa dos pais. No living, tal objeto estava todo organizado, com muitos livros e ele os reconhecia. Perto do móvel, há uma pintura de Velázquez, “As meninas”. O pai afirma que essa mobília cooperou para que se tivesse o hábito da leitura em casa, apesar de ele preferir assistir filmes. Passa a contar de muitos programas, filmes e jogos que viu na televisão. Já no capítulo III – Literatura de los hijos, narrado pelo menino-adulto, a narrativa feita em três grande parágrafos no capítulo anterior, é feita em um parágrafo, sem detalhes.

A diferença de formas de contar nos induz a confirmar o jogo e a justaposição de cenas e suas diferenças. Revela-se que há algo a partir do quadro, isto é, as duplicações e o efeito que isso produz oscila mas mantém a ideia de que a identidade é impermanente mas tem as mesmas bases, que estão sendo encontradas.

2.3 Memória e ficção em *A Resistência*

Julián Fuks narra *A Resistência* em primeira pessoa a história de um rapaz que é filho de pais argentinos exilados em São Paulo, Brasil. Ele tem dois irmãos, um argentino, adotado, e uma brasileira, como ele. O narrador se propõe a contar a história do irmão mas se vê contando a sua e de sua família nuclear.

Recorrendo às imagens e memórias de infância, Sebastián, o narrador, acessa passagens e rememora diálogos entre os membros da família e entende que há uma velado movimento em que o irmão se separa da família e família do irmão. Decide, então, buscar suas raízes em Buenos Aires. Lá, ele consegue entrar no apartamento que era dos pais e as fotografias e lugares se mostram elementos fascinantes e desafiadores para a conjuntura em que ele se encontra. Emoções são despertadas e durante o romance é possível acompanhar o busca pela identidade através da descoberta da constituição da família, percursos e afetos.

A partir desse romance me proponho a pensar sobre a relação do narrador-personagem com o autor e como o romance é construído a partir da memória, apoiada em relações familiares, com atenção ao irmão mais velho dele, adotado. O conceito de pós-memória, de Hirsch, é fundamental para a compreensão da obra e iremos observar como se apresenta na narrativa de Fuks. Também explicitarei a relação que o narrador estabelece com o leitor à medida que uma relação de cumplicidade é firmada e o narrador afirma algumas vezes que não se lembra se aquilo é memória ou imaginação. Para isso, assim como com o romance de Alejandro Zambra, empregarei o alicerce construído na fundamentação teórica, fragmentos da obra e artigos complementares para elucidar e compor o meu posicionamento e análise.

2.3.1 O irmão e a rememoração possíveis

“Ao Emi, muito mais que o irmão possível” é a dedicatória presente no livro. A epígrafe é a seguinte: “Creo que hay que resistir: este ha sido mi lema. Pero hoy, cuántas

vezes me he perguntado como encarnar esta palavra”. Por meio delas podemos inferir, que o irmão tem relevância nas páginas que esperam o leitor e que a relação pode ser permeada de constância no resistir, como constatado no início do romance: “Meu irmão é adotado, mas não posso e não quero dizer que meu irmão é adotado.” (Fuks 2015, 9).

O livro é escrito para o irmão, como declarado em muitas entrevistas que o escritor deu. Isso somado à biografia de Julián Fuks a que temos acesso, e também declarada pelo escritor, nos leva a entender que há registros autobiográficos na narrativa.

A partir da leitura de *A Resistência*, é possível inferir que o narrador-personagem se propõe a escrever e a compartilhar as suas memórias a partir da narrativa para dois fins explícitos e relacionados à temática familiar.

Falar sobre o irmão se torna essencial e é o primeiro motivo elencado aqui, pois, se o mal-estar relacionado à adoção, ditadura e militância estiver descoberto, as relações familiares serão vistas com outros olhos. Apesar disso, estabelecer uma identidade é algo que o narrador procura, e pode se dar por meio do irmão, como demonstrado em: “Procurei meu irmão no pouco que escrevi até o momento e não encontrei em parte alguma.” (Fuks 2015, 23). Ocorre que o irmão é argentino e o narrador é brasileiro e isso pode gerar uma relação de não-igualdade ou não-pertencimento à família, e consequentemente às genealogia e raízes em Buenos Aires, mas também afasta o irmão, ou ele se afasta, das relações familiares, pois ele não é filho biológico, de sangue. Percebe-se, portanto, na narrativa, um incômodo oriundo de ambos, velado, contido, rompido com a escrita do romance.

O excerto “Entre uma mentira e outra se desloca o drama desta narrativa: não mais os mesquinhos dogmas de uma família entre outras famílias, mas os ideais de dois jovens argentinos no tenso vértice de sua atuação política.” (Fuks 2015, 36) nos mostra outro motivo declarado no livro pelo qual o narrador decide pela escrita. A memória transmitida dos e pelos pais é um ponto fulcral para a vida do narrador. “Sou filho orgulhoso de um guerrilheiro de esquerda e isso em parte me justifica, isso redime minha própria inércia, isso me insere precariamente numa linhagem de inconformistas” (Fuks 2015, 38).

Antes de passarmos às memórias de segunda geração, pretendo comentar sobre o narrador não ter certeza do que é narrado e como isso caracteriza a memória que é proposta pelo narrador. Ora, a memória individual do narrador é também fruto da memória coletiva a partir de peça públicas, como filmes, notícias, memoriais e troca com

outros indivíduos, e advinda dos pais. Os pais são médicos psiquiatras e, de acordo com a obra, eles optaram pela criação dos filhos sem barreiras do que se pode ou não falar, visto que é benéfico para a criança saber de seu passado, segundo eles apoiados em teorias da psicanálise. É comum, como já explicitado no início deste trabalho, que as memórias podem se utilizar das memórias do outro para refazer a sua. Também entendemos que a memória ainda é viva porque o sujeito está inserido no contexto espaço-temporal que faz sentido para tal lembrança.

Esclarecido isso, podemos verificar que a incerteza da memória provoca imprecisão nas lembranças, refletida na escrita em primeira pessoa. A escolha lexical é diretamente relacionada aos traumas relacionados à adoção, como em “Meu irmão é adotado mas não quero reforçar o estigma que a palavra evoca, o estigma que é a própria palavra convertida em caráter” (Fuks 2015, 9) e no parágrafo seguinte: “Poderia empregar o verbo no passado e dizer que meu irmão foi adotado, livrando-o assim do presente eterno, da perpetuidade, mas não consigo superar a estranheza que a formulação provoca” (Fuks 2015, 9).

Isso se revela ainda mais claro quando, no capítulo 7, lemos “Isto não é uma história. Isto é história”: o narrador nos conta que está em Buenos Aires, no apartamento que era de seus pais, e que lá quer encontrar resquícios do irmão. Segue ao dizer: “Isto é história e, no entanto, quase tudo o que eu tenho ao meu dispor é a memória, noções fugazes de dias tão remotos, impressões anteriores à consciência e à linguagem, resquícios indigentes que eu insisto em malversar em palavras.” (Fuks 2015, 23) O excerto indica que a memória pode estar nas passagens onde esteve a família sem deixar de demonstrar a preocupação de se sentir roubando algo de seu irmão, pois necessita recuperar a memória para ser coerente com sua própria vida.

Por que não consigo lhe passar a palavra, lhe imputar nesta ficção qualquer mínima frase? Estarei com este livro tratando de lhe roubar a vida, de lhe roubar a imagem, e de lhe roubar também, furtos menores, o silêncio e a voz?

Não consigo decidir se isto é uma história. (Fuks 2015, 25)

Nota-se que há algum cuidado na escolha das palavras e alguma repressão inconsciente, já que ele não quer ser injusto e tornar as relações familiares ainda mais difíceis, como podemos observar em:

Não, não foi por um pedido dela [a mãe] que eu me encerrei em meu espaço e nele criei um conjunto de hábitos, me acostumando à ausência dele, a sua distância. Não foi por um pedido dela que já não voltei como antes àquele quarto, que já não cruzei o corredor a passos leves, que passei a bater na porta com imperceptível solenidade e a indagar sem palavras, um tanto tímido, se posso entrar. (Fuks 2015, 49)

Somado à incerteza da memória, observamos a memória sensorial presente. Nota-se durante a leitura da obra paisagens sonoras e táteis que complementam o quadro da memória e a comunidade afetiva em que se insere, como na passagem:

Os tapas ríspidos que o atingem até que ressoe seu choro aflito. Não quero imaginar a estridência desse choro, o desespero do menino em seu primeiro sopro, o anseio pelo colo de quem o receba: um colo que não lhe será servido. Não quero imaginar os braços estendidos de uma mãe em agonia, mais um pranto abafado pelo estrondo de botas contra o piso, botas que partem e o levam consigo. (Fuks 2015, 11)

A partir desse excerto, podemos apurar o impalpável das frases, pois fica nítida a experiência sensorial que se tem e que é transmitida. Além disso, é perceptível o peso que carrega a narrativa, nota-se tensão e cuidado, pois é neste momento que se desperta a ideia de adoção para o narrador, sob minha ótica, envolvido na memória dos pais. Há uma ruptura familiar tanto na família que provavelmente foi morta pelo Estado argentino e deixou um bebê órfão, como na família do narrador, que futuramente terá um “intruso”, o “filho possível” (Fuks 2015, 43).

A presença da sinestesia durante as rememorações pode indicar o quanto o narrador está dentro da história, isto é, podemos entender como vestígios a presença da sinestesia, cinco sentidos aguçados, porque ele está entregue às memórias e ao processo de escrita e busca da sua identidade, como em:

Hoje sonhei com a morte do meu irmão. Digo hoje para deixar cravado no tempo, para me distanciar. Acabo de sonhar com a morte do meu irmão e ainda sinto a latência do sonho a me ocupar, por isso apresso estas palavras subsumido no mal-estar. (Fuks 2015, 69)

A reconstrução, apesar de ser permeada pela dúvida, será produto da memória e, portanto, verdadeira, pois nenhuma é exata. A memória convertida em vocabulário visceralmente escolhido somada à memória também traduzida em palavras da ordem sensorial nos garante o léxico dúbio e a consequente percepção de identidade deformada e ficção como meio de organizar as ideias, como em “Mas o que digo aqui é algo mais grave, não é um formalismo literário: falei do temor de perder meu irmão e sinto que o perco a cada frase.” (Fuks 2015, 23)

A imaginação e o afeto provenientes das lembranças, majoritariamente relacionadas à família, são suficientes para a memória estabelecer conexões, agora escutadas pelo leitor, e serem capturas do presente, fator essencial para Marianne Hirsch.

2.3.2 Pós-memória

Pós-memória, conceito-chave de Hirsch, nos remete a entender que tanto a memória como a história são essenciais para a compreensão do nosso tempo e de nossa individualidade. Em *A Resistência*, é nítido que as lembranças dos pais do narrador foram transmitidas para ele, reverberando em suas memórias também e repercutindo de forma sistemática e confusa para o narrador.

A referência explícita às ditaduras chega somente após a cuidadosa preparação de um terreno em que figura um passado povoado de lacunas e silêncios. Dessa forma, pode-se dizer que o tema da ditadura “entra” na narrativa de maneira quase tangencial, e é como se a lente utilizada pelo narrador realizasse um vagaroso zoom-out que permitisse a observação de um quadro mais amplo. Do privado ao público, do individual ao coletivo, as indagações aos poucos transpõem o círculo familiar para abarcar os dilemas de uma geração. (Coleta da Silva 2020, 41)

O passado traumático se deve aos seus pais terem sofrido repressão, nomeadamente seu pai teve que passar meses fora de casa, com identidade trocada após seu consultório ter sido invadido e revirado e sua mãe teve sua amiga de trabalho desaparecida e possível contato com crianças que nasciam de mães que seriam mortas logo após o nascimento pelos militares. Além desses traumas, seu irmão mais velho é adotado, filho de uma militante morta após o parto; sobre a irmã mais nova também

nascida no Brasil não há comentários, ela faz parte da família mas não movimenta a engrenagem. O narrador não esteve nos momentos originais, no entanto, se identifica com a dor e a utiliza para compreender as relações familiares, recheada de histórias, imagens e comportamentos, que o cercam.

Assim, a conexão da pós-memória com o passado é, na verdade mediada não pela lembrança, mas por investimento imaginativo, projeção e invenção. Crescer com memórias herdadas tão fortes, ser dominado por narrativas que antecedem o nascimento ou a consciência é estar sujeito ao deslocamento, e até mesmo ao apagamento, de suas próprias histórias de vida pelos seus ancestrais. Significa ser moldado, ainda que indiretamente, por fragmentos traumáticos de eventos que ainda desafiam a reconstrução narrativa e excedem a compreensão. Esses eventos ocorreram no passado, mas seus efeitos continuam no presente. Essa é, acredito, a estrutura da pós-memória e o processo de sua formação. (Hirsch 2016)

Sendo assim, as memórias do sujeito, como já abordado em outros capítulos, são deslocadas e o ser é moldado por memórias e traumas que não são seus. O narrador tenta compor o tecido memorial e estabelecer conexão na família.

O narrador opta por contar no capítulo 10 a história de seus antepassados detalhadamente. Ele afirma: “Mas não sei por que recupero essas trajetórias, por que me disperso em detalhes prescindíveis, tão distantes de nossas vidas como quaisquer outros romances.” (Fuks 2015, 34) Durante a narrativa deste capítulo de *A Resistência*, não há, como visto no excerto acima, léxico dubio e muitas incertezas, há fatos e, conseqüentemente, história geracional de sua família. Já com a memória dos pais, em contrapartida, há tributo ao que eles passaram, há subjetividade e afeto envolvidos, além da identificação por corroborar com as escolhas dos pais, acrescida da memória coletiva argentina, de grande expressão.

A memória que lhe é transmitida é carregada de sofrimento, pois os pais se identificavam e consideram Buenos Aires a sua cidade, até que tiveram de deixá-la. Nota-se que é doloroso para os pais, que têm a memória vívida e aflitiva, e para o narrador, que precisa remexer no passado para investigá-lo e entender a sua história. Sebastián diz sobre o seu pai:

ele sabe e não sabe que escrevo este livro, que este livro é sobre meu irmão mas também sobre eles. Quando sabe, diz que vai mandar o documento da Operação Condor em que consta seu nome. 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, 40)

Contudo, o narrador se indaga sobre o que foi deixado e não pode se construir de novo, concluindo: “Sei que se tratava de um exílio, de uma fuga, de um ato imposto pela força, mas não será toda migração forçada por algum desconforto, uma fuga em alguma medida, uma inadaptação irredimível à terra que se habitava?” (Fuks 2015, 34)

O narrador demonstra que as memórias dos pais são intensas nele durante toda a narrativa, mas demonstra por meio da narrativa que algum entendimento da história dos pais quando ele conta que os pais deram um jantar e os amigos não foram porque a casa deles era perigosa e, após, afirma saber a sensação de estar apartado, situação que os pais se encontraram antes do exílio e que ele se encontra ao rememorar, como no seguinte excerto:

Mas acho que dramatizo esse peso porque posso senti-lo, porque de alguma maneira o entendo, ou creio entendê-lo. Conheço a frustração de um jantar fracassado. Conheço, talvez, a inquietude que bate quando não se pode ocupar o próprio espaço. Conheço, ainda que indiretamente, a sensação de casa tomada. (Fuks 2015, 51)

Individualizar a dor pode ser um erro, pois isso distancia o evento da história mas aqui se faz necessário o seio familiar ser o centro:

porque a posição da família funciona, ainda, como locus privilegiado de enunciação e de restauração de um passado publicamente cooptado não apenas pelo Estado, mas também por movimentos sociais e outras organizações políticas. O que algumas obras defendem é que a assunção da posição de hijo, de filho de militante ou de qualquer outra identidade pré-estabelecida limita a expressão subjetiva e veicula narrativas estereotipadas, motivo pelo qual propõem uma ruptura com o passado da geração precedente, apelando a uma estética fragmentária que realça as problemáticas do presente e deslocam os significados que tal posição. (Coleta da Silva 2020, 38)

Portanto, podemos inferir que o narrador tem consciência de que as memórias são do outro, o exílio pode ser herdado e a literatura, como meio estético para abrandar a ruptura causada pela ditadura, pode ser um caminho para desdobrar elementos da memória e subjetividade envolvidas em relações familiares. Os biografemas da narrativa se apresentam na narrativa de filiação, pois a história do outro é mais importante para

entendermos a própria, não apresenta linearidade e dá margem às hipóteses e a linguagem é informal, apesar de cuidadosa.

Partimos então para a ideia de testemunha, que corrobora com a de narrativa, visto que é necessário haver um autor para tal. Para Agambem (2008), juntar a língua à norma gramatical é escolher o que dizer. Visto que já foi abordado o léxico dúbio e a quantidade de dúvidas que pairam em relação à memória secundária, cabe aqui elencar mais algumas características acerca de nosso tema, a memória e a ficção. A quantidade de frases com negações e contradições é alta e observa-se que o narrador se esvai e se coloca em posição subalterna à dos pais e à do irmão, como se constata no excerto seguinte:

Sei que escrevo o meu fracasso. Não sei bem o que escrevo. Vacilo entre um apego incompreensível à realidade – ou aos esparsos despojos de mundo que costumamos chamar de realidade – e uma inexorável disposição fabular, um truque alternativo, a vontade de forjar sentidos que a vida se recusa a dar.

...

Sei que escrevo o meu fracasso. Queria escrever um livro que falasse de adoção

...

Sei que escrevo o meu fracasso. Não sei bem o que escrevo. (Fuks 2015, 96)

A partir dessa passagem também podemos inferir que o narrador não obedece à racionalidade e nem a si mesmo, pois denota não saber quem ele é. O livro é feito para o outro, sobre a memória de outros e, com isso, o narrador abandona a trama. De acordo com Coleta da Silva:

que a ficção é um espaço em que tudo passou a ser possível: recusando a verossimilhança e a ambição de totalidade do romance clássico, que estava assentado em uma trama “fechada”; e recusando também a trama “aberta”, que reduzia os personagens a anotações subjetivas (2020, 90)

O fracasso, assim como a memória, pode ser um fio condutor da obra, pois é através deles que a ficção desempenha a reflexão sobre o passado possibilitando que

Sebastián faça uma reflexão concretizando uma escrita potente através das ambiguidades, incluindo o distanciamento para que a aproximação ocorra.

2.3.3 A desconstrução do sujeito

Sebastián se depara desde criança com a condição de querer ser pertencente e carrega consigo as memórias secundárias. A linguagem passa a ser, então, o viés mais elucidativo para ocorrer a desconstrução e futura reconfiguração, a partir do exterior e anterior a ele. O autor através da “função autor” (Klinger 2008) é o responsável por transparecer por meio da autoficção, uma das categorias à qual podemos inserir *A Resistência*, o diálogo de sua vida com a obra, em um movimento narcisista mas compreendido como fenômeno contemporâneo em que a verdade precisa transcorrer e a escrita de si é um meio.

Performance do autor vai contra a encenação, portanto, a representação da verdade (a sua verdade, não algo universal) no texto é a forma mais próxima da confissão e da mentira, ou seja, se apresenta como o meio do caminho a ser restaurado, pois inacabado sempre estará. Ao decidir entregar o manuscrito do livro ao irmão, Sebastián hesita mas bate na porta do quarto para encontra-lo. Entra e deseja que as “palavras encontrem o seu lugar. Por ora, agora sim, me limito a olhar meu irmão, ergo a cabeça e meu irmão está lá, abro bem os olhos e meu irmão está lá, quero conhecer o meu irmão, quero ver o que nunca pude enxergar” (Fuks 2015, 139). Nota-se na narrativa o uso de “por ora”, o que reafirma que as relações familiares ainda estão a decorrer, assim como a formulação de tudo que foi escrito, isto é, a ideia de *work in progress* (Klinger 2008) se faz presente ao lado da performance do autor.

A ideia de *work in progress* também se apresenta por meio da sistemática presença de círculos na narrativa. Não podemos entender que o narrador falta com a verdade, mas sim, tenta se aproximar dela por meio do íntimo e da multiplicidade de ecos que os momentos da memória fazem ao serem revisitados, e nunca estabilizados.

Assim, ao se debruçarem sobre o passado familiar, esses autores reviram sua infância e fazem da investigação do outro uma investigação sobre si próprio. Pode-se falar de uma estrutura temporal circular, pois se o presente é o ponto de partida, afinal é sempre nele que as demandas para o retorno ao passado surgem, essas incursões pelo passado são sempre em função do presente e a este retornam, fazendo reverberar o que já passou. Em

outras palavras, o presente não é apenas uma janela para o passado, é o destino das recordações. Nesse sentido, o retorno ao passado familiar resulta em um questionamento sobre a infância e também sobre a condição de adultos (ou jovens adultos) herdeiros de um passado traumático. A busca pela história familiar é, no fim das contas, uma busca pela própria história. (Coleta da Silva 2020, 68)

Podemos observar a ocorrência do círculo na passagem que o narrador vai a Buenos Aires em busca de elementos que possam casar com as memórias e na tentativa de estabelecer as relações familiares a partir de tais:

São nove horas da noite em Buenos Aires, nove horas da noite em São Paulo: em outra sala meus pais devem estar sentados à mesa, alguma sobra nos pratos que eles cuidaram de afastar, nenhum assunto novo a discutir, nenhum anseio novo a confessar, cada um desenhando círculos em sua xícara de chá. (Fuks 2015, 29)

Já no penúltimo capítulo, o 46, Sebastián já terminou de escrever o romance sobre o irmão e todos da família já tem acesso ao manuscrito. Eles se sentam à mesa e não há nenhum movimento em círculo. Eles bebem chá e ninguém faz o movimento circular com a colher. Rememorar, ou construir, as cenas e montar o quebra-cabeça de sua vida foi reparador e a busca pela história familiar se tornou a restituição das relações familiares.

2.4 Infância e espaço em *A Resistência*

A infância é o período de muitas descobertas por parte da criança e para onde se olha para entender a sua identidade. A do narrador não foi permeada pela ditadura argentina, tema recorrente na memória dos pais e, consequentemente da obra, pois quando ele nasceu a família já estava exilada no Brasil. Porém, ele é a geração seguinte e o indivíduo mais próximo dos pais possível para ocupar a posição eleita inconscientemente para testemunha involuntária das memórias.

A partir disso, neste capítulo me proponho a observar as relações entre infância, família e espaços que se ocupam durante tal período. O *desconcierto* (Rojas 2015) é tão intenso que a estrutura fica corrompida e a experiência atravessada por isso. A ideia de ordem-desordem-interações/reencontros-organização (Rey apud Martinez & Rossato 2013) se torna a maneira mais eficaz de estabilizar o fenômeno de encontrar identidade

diante e a partir das relações familiares pré-determinadas. O presente é o desenlace da ruptura com o passado indeterminado pelas nuances do papel de personagem secundário, que absorve a ressaca histórica e aprende desde cedo que calar é grave.

A subjetividade é um fator importante ao abordarmos infância e espaço e a consequente identidade a se formar amparada por esses tópicos, pois se torna possível configurar o passado a partir da consciência do hoje. Aliada à subjetividade, a imaginação orienta o narrador, pois é por meio dela, e não só da rememoração, que a infância dele é recheada de memórias dos pais e interações afetivas familiares, que reconstruídas resultam também a sua história. “Sinto que sou em parte um ser que eles moldaram para contá-los, que minha memória é feita de sua memória, e minha história haverá sempre de conter a sua história.” (Fuks 2015, 104)

A filiação, como abordado no capítulo sobre a infância, é um ato político pois é um compromisso de dar seguimento à humanidade e um compromisso de incumbência de fazer isso de forma positiva: “Ter um filho há de ser, sempre, um ato de resistência.” (Fuks 2015, 42). Vitimizar não é o que melhor se aplica no caso dos *niños-hijos* (Gallardo & Gonzalez 2017), mas sim tornar-se conscientes e operantes diante da infância e do que querem ressignificar, sem deixar de considerar a herança ideológica.

A diferença de nacionalidade dos irmãos — Sebastián é brasileiro e o irmão é argentino como os pais — suscita o questionamento sobre a identidade de um filho de militantes, afetados diretamente pela ditadura, mas que ainda não encontrou relação com a pátria:

Devíamos nos considerar argentinos privados do nosso país, da nossa pátria? Estará também a perseguição política submetida às normas da hereditariedade? Ao meu irmão essas questões não se colocavam: ele independia dos pais para ser argentino, para ser exilado, para ter sido privado de sua terra natal. Talvez fosse algo que invejássemos, essa autonomia de sua identidade, que ele não precisasse batalhar tanto por sua argentinidade. (Fuks, 2015, p. 19)

Isso se intensifica durante a narrativa e podemos observar a reinserção da “argentinidade” do irmão no final do livro, em um momento que a família assistia um jogo entre Argentina e Peru, durante o Mundial, e caso a Argentina ganhasse, o Brasil seria eliminado do torneio. O jogo, de acordo com o livro e o que dizem notícias da época, foi “comprado” e “cada um havia contribuído com algo e era cúmplice de alguma forma”

(Fuks 2015, 88). Mas, de qualquer das maneiras, o irmão do narrador “cruzando a desolação da sala e chutando uma bola com toda a força de suas pernas mirradas, gritando com entusiasmo, com seu sotaque argentino, gol de Kempes, instaurando a insolúvel dúvida sobre quem teria lhe ensinado o grito patriótico” (Fuks 2015, 89) rompeu o silêncio e manifestou para quem torcia, e se identificava.

A recriação cultural, que abrange as relações familiares, e a resistência se tornam um jogo para Sebastián. “É preciso aprender a resistir. Nem ir, nem ficar, aprender a resistir.” (Fuks 2015, 79). Acessar a infância é a fonte disso.

Retomando a conceito de jogo (Huizinga 2000) e máscara inerente à composição, o narrador assume que o livro é para o irmão, para falar sobre ele, ao passo que Sebastián quer se sentir pertencente e reparar as fissuras que criadas ao longo dos anos entre ele e o irmão, entre ele e a família e entre a família e o irmão. Sebastián está presente em todas as relações familiares e o jogo, que será elucidado a seguir, também caracterizado pela simulação, pode revelar mistérios. Além disso, a máscara mantém quem está no protagonismo da situação imerso e enredado pelas atividades relacionadas à rememoração.

Na obra, a ideia de se sentar à mesa presume um simulacro da competitividade e narratividade, temas interessantes e inerentes ao universo infantil. A experiência infantil se modifica ao notar-se que há repetição e transformação de si e do outro. A semelhança, ou o não-pertencimento, distância, se constrói a partir daí, a partir de um jogo à medida que se todos os dias se faz refeições. O ato de se juntarem para as refeições, e a comida que é distintiva e peculiar em cada família, gera pertencimento à proporção que se mostra característico daquela casa, mas também é nesses momentos que nota cada vez mais a ânsia de Sebastián em desvendar como será, se o irmão irá se apresentar para o jantar, quando irá se retirar e como será a conversa à mesa.

Quando o narrador vai a Buenos Aires em busca de indícios que possam levá-lo ao pertencimento ou a memórias de sua família, ele janta sozinho, mas opta por narrar a lembrança que teve no dia, no questionamento que se induziu por lembrar de casa: “Sento-me à mesa de jantar, embora esteja só. Sentando-me à mesa, sem fome, sem jantar, sinto que me faço acompanhar por muitos silêncios, sinto que cada ausência reivindica seu lugar”. (Fuks 2015, 29) Podemos suscitar que a ruptura decorrida de ele estar sozinho à mesa induz aos pensamentos sobre a família.

Os lugares nos quais se sentem à mesa, podendo ser mais perto de um membro do que do outro, infere que Sebastián não se sente confortável em assumir a sua posição na família, é desconfortável para ele e “no lugar em que o costume arcaico situaria um primogênito, nenhum de nós chegou a se firmar” (Fuks 2015, 29). No entanto, observa-se um jogo em saber quem se sentaria na cadeira do primogênito, depois de dias e dias que ele se demorava no quarto “a ignorar os chamados insistentes” (Fuks 2015, 29) e instaurou-se um incômodo na família:

Nem sequer podíamos ouvir sua voz quando ele enfim se rendia ao jantar, seus olhos eram então uma triste cortina de pálpebras, mas tão largo era seu recolhimento, tão ressonante seu silêncio, que parecia ocupar o espaço inteiro e nos coagir também a calar. Acho que foi para evitar essa pequena batalha diária que passamos a ocupar sua cadeira, minha irmã ou eu, quem se incomodasse antes com o vazio que se abria entre nós, quem se atrevesse antes a romper a tradição. Nos anos que se seguiram, primogênito não era quem tivesse chegado primeiro ao mundo, mas quem primeiro chegasse à mesa e ali ousasse se estabelecer. (Fuks 2015, 30)

Esse questionamento de quem se sentará se mostra expressivo, pois, em uma narrativa metaficcional, estabelecer uma continuidade afetiva demonstra muito do narrador, que, neste caso, está disposto a estabelecer alguma ordem a partir da desordem seguida de reencontro. A recordação fragmentária se torna uma passagem para a compreensão das memórias e como elas se solidificaram a partir do irmão, impactando toda a família.

A sobremesa é um momento difícil para os indivíduos da família. Aqui o narrador se ocupa de explicitar que sobremesa é “tal como se concebe em língua espanhola, o tempo que se passa à mesa depois de saciada a fome, tempo de reaver em palavras um passado que não se quer distante, ocasião para esquadrihar a vida em suas muitas minúcias anódinas” (Fuks 2015, 30). No entanto, para a família, há angústia e melancolia e o peso do passado reverbera no presente. É interessante inferir que a sobremesa é uma tradição da família em Buenos Aires e que em São Paulo, com a configuração de cinco indivíduos no agregado familiar e diversas características peculiares da casa e da convivência, isso não é agradável, não cabe.

A comida é também uma metáfora da não-explicitada necessidade e urgência das relações familiares se firmarem. No capítulo 14, o pai do narrador diz que são necessárias quatro pessoas para montar uma salada: “ao avarento cabia despejar uma quantidade

parca de vinagre, ao pródigo esbanjar no azeite, da quantidade acurada de sal ocupava-se o sábio, e o louco ali chegava para misturar tudo com entusiasmo” (Fuks 2017 44). Notamos aqui que a parábola retrata quatro pessoas e, segundo o narrador, apenas acharam graça ele e a irmã. Sebastián comenta também que ele tinha um grande fascínio pelo sábio, pois ele poderia controlar tudo já que, afinal, era sábio, o que nos leva a inferir, nas palavras do narrador, “meu excesso de estima pela sabedoria e pela racionalidade” (Fuks 2015, 45) demanda a mitigação da subjetividade.

A mudança cultural é lenta, porque a trajetória não é, necessariamente, adiante, há idas e voltas, consciente e inconsciente, para que se sedimente o caminho. A modernidade legitima a subjetividade, ou fortalece a guinada subjetiva (Sarlo 2017), no entanto, o indivíduo sempre precisa estar apoiado em alguém ou alguma coisa para experimentar, ou negar a outra, isto é, para que a subjetividade apareça, é necessário que se aterre em algum outro campo. Contudo, o que ocorre com a família retratada na obra é que todos os integrantes não têm âncora e, então, a subjetividade que poderia, por exemplo, se apoiar em memórias, repassar a vida e entender a identidade do presente em outra cidade não se sustenta. Algumas âncoras da família eram o posicionamento social e político dos pais, os amigos que lhe faziam companhia tanto socialmente como na militância, companheiros de trabalho, como a amiga Maria Brea da mãe do narrador, morta pelos militares.

Os pais do narrador vivem um presente decorrente de um passado inconcluído e carregam em si a dor de amigos e familiares que foram mortos ou que continuaram próximos da luta. No entanto, para eles a dor da ditadura está materializada em casa, apesar de terem preservado suas vidas e fugido da repressão. O filho adotado é fruto da violência e no presente a magreza demonstra o estado emocional em que se encontra. Não comer poderia suscitar não pertencer ao grupo? O narrador se questiona: “Desde quando sua resistência ao convívio na mesa se transformara em rejeição à comida?” (Fuks 2017 72). E sonha com o dia que ele vai “guia-lo para fora do quarto, para dentro da vida” (Fuks 2017 73).

Suscito, então, que a comida, ou estar à mesa todos juntos, conversando e contando sobre a vida, é o prêmio do jogo que Fuks estabelece e vai à infância buscar peças. É um percurso familiar, e a vitória será de todos. *A Resistência* e o jogo são quebrados quando Sebastián dá voz ao seu irmão, em uma sessão de terapia familiar, após

compreender as relações familiares que os levaram até ali. Ele ganha o jogo e perde a resistência ao compreender que o outro também sente e que quer reestabelecer as conexões:

Suas palavras eram mais justas que as minhas: em suas palavras, o que era ele se fundia no nós em que eu tanto insistia, um nós tão parcial e imperfeito, um nós que o excluía. Ali, ouvindo meu irmão se exaltar aos olhos neutros de um desconhecido, lembro ter sido tomado por um velho sentimento, lembro ter sentido que estávamos em família. (Fuks 2015, 114).

Ainda sobre o jogo, no último capítulo é possível inferir que a máscara que Sebastián coloca para acessar sua infância cai e, então, o livro está terminado. As relações familiares se reconectam e podemos observar que a família está adaptada ao Brasil e todas as personagens ganham uma nova roupagem e mais uma camada na identidade. O jogo se encerra, como podemos observar no seguinte excerto:

À mesma mesa nos encontramos, somos cinco nesse pronome, passou já das nove horas e continuamos conversando. Por enquanto não retornamos às velhas e sérias histórias, conversar tornou-se explorar mínimas graças cotidianas, ironizar pequenos dissabores, percutir as vibrações de nossas vozes para ver se nos reconhecemos, nos familiarizamos. Reparo que, depois de tantos anos, chegamos a ser mais brasileiros, ou mais alheios ao que alguma vez fomos: sobremesa agora são as frutas que colorem os nossos pratos, não as mãos que gesticulam com leveza, não as palavras ágeis que dispersamos. (Fuks 2015, 134)

Observa-se também características do jogo na relação que Sebastián estabelece com a porta do quarto do irmão. O que há além dela? Deveria bater à porta ou optar por não incomodar? Essa relação é profunda e edificadora e invade os sonhos do narrador, como podemos ler na seguinte passagem: “Poucos passos me separavam da entrada de seu quarto e, ao ver a porta aberta, simplesmente ao ver a porta aberta, eu concluía que ele não estava lá. Não me atrevia a entrar, mas não recuava” (Fuks 2015, 69). A imaginação trabalha, é um mistério a ser desvendado e a que não é possível aceder. A imaginação utiliza a criança como território de passagem, mas deixa vestígios e curiosidade.

Esse dois casos são interessantes para observarmos porque o processo investigativo que tem a literatura como meio e produto se torna ainda mais individual e

interfere nitidamente nas relações familiares, como quando Sebastián afirma que se o irmão morresse não haveria livro: “Com sua morte, por alguma razão o livro não fazia mais sentido, eu teria que abandoná-lo, teria que rasgar todas estas páginas indecisas, lançá-las nas águas límpidas de algum rio, queimá-las numa lareira de fogo farto” (Fuks 2015, 70).

Podemos recapitular também duas ideias abordadas no capítulo anterior sobre *A Resistência* e que aparecem novamente na obra. O capítulo 44 se inicia com:

Caminho pelas ruas de Buenos Aires, observo a sequência indiscernível de fachadas, observo o nome das ruas. Belgrano, Sarandí, Carlos Calvo, caminho sem conseguir me situar, desenho círculos retos na cidade quadriculada. Estou perdido, mas demoro a aceitar que estou perdido, demoro a acreditar que possa me perder em meio a tal rigor topográfico. Se estou perdido e caminho em círculos numa cidade tão lógica, pondero em plena marcha, é porque não quero chegar a um ponto central, é porque resisto a alcançar o destino que escolhi, é porque fujo de algo que me espera no final. (Fuks 2017, 128)

No excerto podemos destacar “círculos retos” e o fato de ele estar perdido em uma cidade projetada em quadras lógicas. Novamente os círculos se fazem presentes e nos denota o nó no qual ele está submetido: as relações familiares, agora na capital da Argentina, onde os círculos começam a se desfazer à medida que precisam ser retos, pois a cidade é quadriculada, e ele já se atentou a isso. A teia espaço-tempo começa a se formar. No entanto, o narrador, logo após, diz que encontrou uma marcha das Avós da Praça de Maio e consegue sentir “o calor da coletividade”, “sentimento de reconciliação do país”, estar feliz, cumprir a vontade de estar ali, de acompanhar de perto aquele fato (uma avó comunica que encontrou o neto) e se confundir entre tantos outros, contudo um “apreciador distante das ocorrências argentinas” (Fuks 2017, 130).

A frase “Sou eu, e não ele, que desejo encontrar um sentido” (Fuks 2017, 131) demonstra o vazio. “O tão ressonante seu silêncio, que parecia ocupar o espaço inteiro e nos coagir também a calar” (Fuks 2017, 30), exposto no início da narrativa, imposto pelo irmão à família transita e a família, segundo Sebastián quem optava, por motivos já mencionados, por abdicar das histórias.

O segundo elemento que também aparece relacionado com o espaço é o léxico dúbio, demonstrando que o espaço também se configura como elemento de pertencimento, acarretando no narrador a dualidade, como em:

Um dia tudo é alheio. Você caminha por uma rua desconhecida e ela perfaz uma curva inesperada, sem nenhuma esquina se torna outra rua, assume outro nome, e você está perdido naquele que deveria ser o seu bairro. Um dia tudo é alheio. Você encontra enfim um café, embora não queira tomar um café e sim ficar ali sentado; o garçom lhe traz uma xícara e parece aguardar sua saída com alguma ansiedade, pois ali tomar um café tem um sentido literal que não inclui a permanência por longas horas. (Fuks 2015, 85).

Nota-se no excerto acima e em muitas outras passagens da obra que as imagens são elaboradas a todo tempo pelo narrador. As imagens, tanto as materiais (como fotografias), como as mentais (relacionadas à casa e às cidades) são persistentes e transparecem também o processo no qual o narrador inserido, direcionando a sua narrativa ao passo que se faz mais e mais imerso em suas memórias. A imagem, então, estabelece a relação entre o que passou e o presente, funcionando como um recurso também literário para se acessar as reconstruções mentais das realidades que se viveu e/ou se criou. Objetiva-se criar verossimilhança para as rememorações, apesar de testemunharmos que, para a família, “[a]queles eram mesmo anos inverossímeis” (Fuks 2017, 136), como diz o pai do narrador.

A imagem é resultado da subjetividade e é construída a partir do coração, nos remetendo a estar nelas e ela estar em nós, assim como fazemos com os cômodos da casa (Bachelard 1979). Remete-se à casa como um ambiente de pertencimento ou de vontade de pertencer, pois lá foi o local onde se construiu sonhos e viveu-se a intimidade. A casa é onde se relaciona consigo e onde se compreende o mundo externo, como o narrador observa ao falar sobre Marta Brea, amiga de sua mãe: “Mas sua ausência morava em nossa casa, e sua ausência mora em círculos infinitos de outras casas ignoradas . . . Marta Brea era o nome que tinha em nossa casa o holocausto, outro holocausto, mais um entre muitos holocaustos, e tão familiar, tão próximo.” (Fuks 2015, 78).

A casa pode se ressignificar e observa-se a tentativa de Sebastián em se integrar à família, ou ter a mesma base socio-política-cultural, quando decide ir a Buenos Aires conhecer o apartamento onde seus pais viveram. Lá, a distância e inacessibilidade à memória o distancia de seus pais. Aqui não me refiro à falta de amor ou ao querer distanciar-se por desafetividade, mas sim à distância que se faz necessária para o início de um percurso em que o narrador entenda que os pais possuem uma trajetória e ele outra. Mostra-se igualmente importante o início da compreensão de que as diferenças podem coexistir: “Se eram iguais aqueles dois jovens, algumas desigualdades banais que insistem

em se replicar nas relações corriqueiras não os deixariam perceber.” (Fuks 2017, 36). É imprescindível para o narrador definir os pais e o irmão como o Outro, outros indivíduos, alicerçando, dessa forma, a sua própria identidade. É um caminho tortuoso e o narrador expõe isso: “Com esses escombros imateriais tenho tratado de construir o edifício desta história, sobre alicerces subterrâneos tremendamente instáveis” (Fuks 2015, 90).

“Escombros imateriais” fazem contraponto à noção de casa, mas não podemos desassociar a casa da subjetividade, por isso a palavra “imateriais” representa também a sensação de Sebastián. No apartamento em Buenos Aires, ele encontra fotografias e símbolos que o convidam a entender, ao passo que o a história dos pais perante a vida.

As imagens suscitam a imaginação, mas são imóveis e se concentram na exatidão do flash e na dúvida do que ficou de fora do enquadramento. Independente disso, as fotografias sugerem afetividade, porque o indivíduo é movido pelo processo de contágio afetivo. Esse também pode ter sido um fator que auxiliou Sebastián a olhar com carinho para os pais, mas, além disso, o narrador transparece na narrativa um olhar empático por tudo que os pais viveram e tiveram de lidar, seja por causa da ditadura, seja pela vida do irmão adotado, ademais de suas próprias “bagagens de vida”. Observamos que a trajetória dos pais foi árdua quando Sebastián repara em uma fotografia e diz “Vejo o jovem casal numa imagem esmaecida, uma foto em preto e branco que o tempo exagerou em desbotar.” (Fuks 2015, 35).

O narrador se empenha em compreender a mãe principalmente, assim como com todas as mulheres do romance (irmã, Marta Brea, mãe biológica do irmão). Ele se pergunta, depois de ver a provável primeira fotografia do irmão, se a mãe teve dificuldade em estabelecer conexão, já que o menino já havia vivido “uma infinidade de experiências que ela ignora, sensoriais ao menos” e afirma que o irmão naquela imagem não contempla a mãe. Novamente a fotografia é um recorte e desempenha essa função de forma ampla, porque, afinal, há especulações. Simultaneamente representa o que resta de uma família. O narrador teima em tentar interpretá-la para se saciar, para buscar a sua identidade: “É porque a foto cala que eu me obrigo a dizê-la, que eu insisto em traduzir sua retórica, em captar sua tortuosa sentença.” (Fuks 2017, 65) A partir das fotografias vistas, e imaginadas, as relação estabelecidas com a família mudaram para o narrador, que não consegue ser apenas espectador das imagens.

Ao pensarmos em imagem e em casa, remetemos esta análise para o último tópico, já mencionado, mas que será abordado com mais profundidade aqui: a identidade que Sebastián pretende edificar. Nota-se ao longo de *A Resistência* que um dos sintomas do narrador é a “perda de si”. Ele se desloca cultural e socialmente, pois desde cedo tem influência de duas culturas e não estabelece vínculo claro com nenhuma e, ao mesmo tempo, adquire a narrativa dos pais. O que se pretende por parte do narrador não é criar algo permanente, mas ele busca o reconhecimento e criação de laços afetivos, principalmente com a família, pois assim a interação reestabeleceria as relações entre eles e o diálogo fluiria tanto entre os indivíduos moradores como do exterior para o interior, e vice-versa.

O descentramento nos remete que as figuras paterna e materna são essenciais na vida da criança e a fase do Espelho, proposta por Lacan integra a ideia de que ter o posto de personagem secundário danifica a imagem de si refletida. A língua e a cultura sustentam a identidade que poderia ser resolvida se unificada. No entanto, Sebastián busca em outras biografias a sua integridade, que não é vigiada e vagueia na ideia de isolamento.

O irmão do narrador, a partir de algo incomum, promove a integração mundo exterior-mundo interior e da família ao elucidar que estava correndo bem. Suscito, portanto, que houve a falta de um movimento brusco, de algo que simbolizasse a ruptura para a família. O irmão, que estava sendo considerado magro pelo narrador, no seu dia de anos promove uma festa repleta de amigos, bebidas e comidas, contrapondo o *modus operandi* da casa:

Eu não nasci para ficar pensando e lendo e estudando a vida inteira. Tudo bem que se decepcionem comigo, eu sei que não é isso que eles querem, eu sei que não sou o filho-modelo, mas não posso curtir só hoje a minha própria festa? A casa não é minha também, não posso ocupar a casa do meu jeito, com a música que eu quiser? Aqui pode ter ruído também, aqui pode ter barulho também, isto aqui não é uma biblioteca. Porra, eu fiz merda, eu sei que fiz merda, mas ele também fez merda, eu fiz merda porque ele fez merda, porque elas também fizeram merda, porque todo mundo fez merda. (Fuks 2017, 97)

O excerto citado é peculiar, porque é a voz do irmão no livro. Depois de toda uma narrativa de problemas, percursos a fim da reconstituição, o distinto passa a fazer parte e,

com isso, todos podem ter suas identidades sem deixar que as relações familiares sejam banidas da memórias e reservadas apenas à infância.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partimos, neste trabalho, da ideia de unir memória, infância, aspectos da literatura, espaço e identidade a fim de compreender a reconstrução que os narradores fazem de suas vidas a partir da rememoração da infância, que necessariamente passa pela vida privada deles. Esses temas foram escolhidos, pois entende-se que as relações familiares nas obras constituem um fator fundamental e decisivo para se acessar a infância e rememorar. Somente dessa forma haverá a reconstituição da família após um período desolador e modificador de consciência e de identidade que foi a ditadura. Isso desemboca em configuração e clareza de identidade e pertencimento a partir de laços afetivos.

Nota-se que a semelhança dos narradores com os autores de *Formas de volver a casa* e *A Resistência* existe e que isso corrobora para a nossa análise das obras literárias, pois destacou-se a ideia de que os percursos e traços das obras são distintos, mas que a categoria literatura de los hijos é condizente, embora não determinante para tais e tantas outras obras pode ser limitante.

“Parece óbvio dizer, mas tem de ser dito: literatura é algo definido por uma sociedade específica num tempo específico, destinado a um público específico. Nesse sentido, a literatura da forma como nós a vemos é um texto escrito com valor estético definido por nós. Mas quem somos ‘nós’?” (Saavedra 2021, 33)

A partir desse excerto de Carola Saavedra e da nossa investigação acerca das obras *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra, e *A Resistência*, de Julián Fuks, entende-se que a literatura está inscrita em um espaço-tempo e, durante essa fresta, tanto para o narrador como para o leitor abre-se um espaço para que o interno se externalize, suscite-se sentimentos e elabora-se novas memórias.

As relações familiares perpassam as obras e, com objetivo de responder à pergunta feita no início da análise sobre como as relações familiares interferem e disputam o fluxo narrativo das obras, estabeleço conexões e disparidades entre as duas obras nas minhas considerações finais.

A memória está ligada ao individual e ao coletivo; a pós-memória está relacionada a aspectos verticais, dentro da família, no ambiente privado, dos pais para os filhos, sendo intergeracional a relação; e a aspectos horizontais, coletivos, sem necessariamente haver uma relação familiar ou geracional.

Em *Formas de volver a casa* observa-se que os pais não terem envolvimento direto com a ditadura denota uma insatisfação e frustração no narrador, levando-o a questionar sua identidade, pois em seu ambiente familiar não havia mortos e nem medo. Já em *A Resistência*, o medo da repressão suga as relações familiares e eles se veem desconectados e maquiavam e transferem esse desconforto na relação com o filho/irmão adotado.

Sinalizo que a pergunta, portanto, nas duas obras é “Sou filho de quem?”. A partir dessa demanda a ser respondida, os narradores das duas obras buscam estabilizar as memórias a partir de um tecido memorial, acessando a infância e sendo interpelada por ela por meio da casa dos pais, concretamente.

A ditadura se mostra nas obras um elemento-chave catastrófico, que pode ser considerado até mesmo um trauma (mas não era o nosso objetivo no trabalho analisar através desse viés), pois as pessoas são levadas ao extremo de sua resiliência. As famílias são impactadas e as crianças absorvem de forma muito peculiar a tensão do momento. Ambos os narradores têm como premissa de que se calar é grave, é sepultar a possibilidade de obter a anterioridade mais intensa do que a interioridade da própria história. Dessa forma, há um pulsar de esperança em reestabelecer a anterioridade como forma de “voltar para casa” e resistir diante dos caminhos que não foram sedimentados para que os narradores pudessem se sentir com suporte afetivo.

A noção de pertencimento dos narradores é relacionada à casa e à pátria. É possível inferirmos que a casa representa o âmbito familiar e o país, subjetivamente, a pátria, o âmbito público. Há isolamento tanto da casa como da pátria por parte do narrador de Fuks e do narrador de Zambra.

No primeiro caso, em *A Resistência*, a casa se torna um ambiente pesado e muito estável, pois nota-se hábitos familiares, como as refeições. No entanto, a instabilidade se faz presente de forma silenciosa, por meio do isolamento do irmão. Já em relação à pátria, casa de um povo, o narrador de *A Resistência* não a compreende claramente, pois insiste

em absorver as memórias dos pais de tal maneira que quer se sentir pertencente em Buenos Aires, onde também não se reconhece inteiramente.

Em *Formas de volver a casa*, a casa do narrador se transforma em um ambiente clínico no sentido de que é necessário caminhar por ela e escolher em quais partes mexer e se abrir. É interessante observar durante a leitura que é nítido o isolamento espacial da casa, que se reflete na segregação da família perante Santiago e, conseqüentemente, o Chile.

Nas duas casas, mas no caso de *A Resistência*, é a casa na Argentina dos pais do narrador e não em seu lar de infância, há fotografias. Podemos observar a partir delas que há um recorte do passado que se lembra e um recorte que foi feito, a partir de um disparo de máquina fotográfica, que se escolhe lembrar. Sebastián decide unir as duas visões e obscurece, ao fim, ambas e dá vida à sua por meio da narrativa escrita e da narrativa que escolhe tomar como “verdade”.

Já para o narrador de *Formas de volver a casa*, é através dos álbuns que ele se vê ainda mais em um cenário inconclusivo, pois através das fotografias e do convívio com o pais não sabe quem são eles, porque o silêncio é sempre sugerido por parte deles. A dificuldade da mãe de ser reconhecer em sua classe social também é um fator desconfortável, pois a ambiguidade se torna constituinte da casa. Podemos relacionar isso também ao léxico dubio presente na obra e em *A Resistência*.

Apesar da minha defesa de que a anterioridade é mais importante que a interioridade na construção da narrativa e das identidades nelas reconstituídas, a insubordinação ao passado é presente tanto em Zambra como em Fuks, pois não se produz mais sentido naquele recorte espaço-tempo. O período da infância se torna um lugar para se visitar e eleger o que se esgotou. Aquilo que ainda não é dado como finalizado é substituído pela ideia que se formou daquilo mas no presente.

Podemos inferir que as duas obras são importantes para a construção da memória coletiva, pois se trata do âmbito privado, convivente com o momento de guinada subjetiva que se vive. As obras se restringem ao espaço da família, mas também podemos entendê-la como uma sinédoque do que se passou nos países onde se decorrem as tramas, e nas ditaduras das Américas Central e do Sul. Suscitar a empatia do leitor também pode ser um resultado interessante das obras, pois, como produto da arte, a leitura delas podem, em última instância, conscientizar leitores. Através delas, as ditaduras ganham nomes,

casa, relações sociais, etc., favorecendo o eco. Isso se manifesta também, pois através de um livro a história é compartilhada, e aqui nos desvencilhamos se é ficção ou realidade, e deixa de configurar mais um entre tantos outros escritos esquecidos dos autores.

A subjetividade gerada pela ditadura, pois trabalha-se na ideia do que poderia ter sido se não fosse tal regime. Em *A Resistência* é nítido que a vida seria outra, pois os pais não teriam se exilado. Mas isso repercute diferente em *Formas de volver a casa*, porque a experiência de infância do narrador é permeada pela dúvida do que poderia ter sido se os pais tivessem um posicionamento político ativo. A elaboração da subjetividade, a partir desses dois cenários, junto com a memória, desloca os indivíduos-narradores para a multiplicação de si a fim de desdobrar para se unificar. Nesse ponto também é possível entendermos como um elo entre as obras a ideia de os narradores provocarem ordem, seguida de desordem para remexer e buscar aspectos que satisfaçam a si, que se apresentem como reparação da fragmentação vivida e sentida. As interações e reencontros consigo mesmo e com as memórias edificam a organização, costurando uma identidade e clareza da suas histórias familiares.

A infância, nas obras, é uma representação dos círculos que se mostram presentes, ainda mais em *A Resistência*. A reflexão e a busca torna-se uma performance da qual se veste para ultrapassar a autoavaliação, permitindo focar na construção da identidade sem culpa.

Também é a partir da infância que o jogo, proposto por Huizinga, é o caminho que se escolhe para as investigações. Observamos que há apuração de duas personagens: Raúl, em *Formas de volver a casa*, e o irmão adotado, em *A Resistência*. Eles são os alvos escolhidos para que se acesse à individualidade de si a partir de comparações. É necessário observar a vida alheia para que o espelho reflita a sua por inteiro. No entanto, esse processo é como nos jogos, se dá à medida que se passa de fase, que se ganha pontos, num sistema semelhante ao de recompensa por missões cumpridas.

O jogo também pode ser relacionado à binaridade das relações, por exemplo filhos-pais, presente-passado, crianças-adultos, conferindo aos narradores, à partida, a posição de personagens secundários. Observa-se que de lá eles precisam ser resgatados, mas que o outro lado da relação binária não compreende. No entanto, nas duas obras observa-se uma força reparadora personificada em outras. Em *Formas de volver a casa*, Claudia desempenha esse papel e apresenta tanto Raúl e, consequentemente, a militância

e a ditadura, como a possibilidade de reconstituição, pois é ela quem o acompanha e pede para ficar na casa dos pais dele. Observa-se uma busca também de Claudia por si já que não faz mais parte diariamente do Chile e o narrador se atenta a isso pois os diálogos com ela se tornam palavras dele, as vozes se misturam e a relação se torna horizontal.

Tanto Claudia como a experiência em Buenos Aires se tornam mediadoras dos episódios da infância e o presente. As personagens sustentam o real, o verdadeiro, ainda que esse seja apenas para o narrador. Os narradores das obras saem de cena para se indagarem do que se passou na infância, oscilantes, mas guiados pela obstinação do estabelecimento das relações familiares.

Buenos Aires surge como uma personagem interessante em *A Resistência*, pois é ela o palco e a protagonista da experiência de Sebastián na Argentina. A cidade funciona como espectador de tudo que é mais íntimo para o narrador, inclusive a possibilidade de denunciar seus pais e irmão para as “Avós da Praça de Maio”. Havia barreiras, mas o narrador se coloca em cena e se apropria do sentimento que a cidade desperta nele.

A partir dessas duas personagens, os narradores se convertem em autores de suas biografias, pois assumir não-linearidade e a possibilidade do resgate do passado a fim de se estabelecer uma comunidade afetiva. É interessante notarmos que houve uma escolha sistemática de memórias relacionadas à ditadura, relacionadas aos pais ou à casa. Isso pode denotar que os narradores as escolheram para que se compusesse um romance coerente e concatenado, mas também podemos inferir que muitas das memórias de infância são relacionadas de fato a isso. Nota-se que as memórias familiares da infância são sempre sobre a ditadura, mas que no presente, com os narradores adultos as memórias são diversificadas, que os torna família.

A dimensão particular do narrador de Fuks, quando observa as “Avós da Praça de Maio”, aliada à subjetividade constituída durante a vida, leva ele a pensamentos de “nunca mais”, ou seja, o irmão não pode mais ser o alvo ou o produto da ditadura. Em *Formas de volver a casa*, observamos que o que não foi, ou o que poderia ter sido, também não pode ser o protagonista. A subjetividade precisa se escorar em algo concreto, e o mais palpável é o presente.

Logo, a experiência familiar precisa ser alterada e a voz, ao contrário do que se passou na repressão ditatorial, é o elemento de maior valor. A linguagem transforma o passado em algo comunicável, “É como se tentar ouvir o que o morto tem a dizer fosse o

modo mais extremo de confrontar as situações-limite. Em situações de catástrofe e de guerra, temos os testemunhos dos sobreviventes, mas precisamos formular também o que os mortos exprimiriam se pudessem falar.” (Ginzburg 2013, 18)

Podemos também sugestionar que os momentos de refeição e a comida eram esse alicerces que citei, para que a subjetividade de apoiasse. No entanto, a partir das narrativas infere-se que durante a infância não surtia efeito pois o cotidiano estava esvaziado. Já no presente, como já sedimentado o caminho, se fazem interessantes e necessários para que as famílias se vejam como grupo.

Portanto, concluo que os personagens-narradores possuem uma herança ideológica que não se altera com a mudança de representação de si mesmo. A literatura é palco de questionamento e jogos, mas também de discursos relacionados ao amor, trazendo discussões urgentes para discussão. As relações familiares se configuram, portanto, em um viés necessário para a elaboração da identidade e combate a marcas que o passado deixou.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2010). *Infancia e historia: Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Madri: Adriana Hidalgo.
- Assmann, A. (2016). Espaços de recordação. Formas e mutações da memória cultural. In Alves, F. M., Soares, L. A., & Rodrigues, C. V. (Eds.). *Estudos de memória: Teoria e análise cultural* (pp.129-160). V.N. Famalicão: Húmus.
- Bachelard, G. (1979). *A poética do espaço*. Tradução de António da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural.
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: Nota sobre fotografia*. Tradução de Júlio Castañon. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bauman, Zygmunt. (2005) *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Bauman, Zygmunt. (2007) *A vida fragmentada: ensaios sobre a moral pós-moderna*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Benjamin, W. (2010). *El narrador*. Santiago: Metales pesados.
- Bennett, J. (2005). *Empathic vision: Affect, trauma, and contemporary art*. Palo Alto, CA: Stanford University Press.
- Buescu, H. C. (2001). *Grande Angular: Comparatismo e Práticas de Comparação*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Castillo Gallardo, P., & González Celis, A. (2017). *Niñez en dictadura: Lo filiativo como espacio de resistencia*. Revista De Geografía Espacios, 3(6), 117-131. <https://doi.org/10.25074/07197209.6.356>
- Castro, L. A. (2014). Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: Relatos de filiación en la literatura chilena reciente. *Literatura y lingüística*, 29, 96-109. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112014000100007>
- Ceia, C. (2009). *Biografema*. Recuperado de <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/biografema>

- Ceia, C. (2009). *Imagem*. Recuperado de <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/imagem>
- Coleta da Silva, J. P. *A ditadura brasileira sob a ótica dos filhos: pós-memória, representação e culpa em Julián Fuks*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. Instituto de Letras.
- Dias, F. L. (2018). A situação da narrativa contemporânea hoje: Entrevista com Julián Fuks. *SOLETRAS*, 36, 273–285. <https://doi.org/10.12957/soletras.2018.37325>
- Duarte, M. M. Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps*. *Revista Crítica Cultural*, 247-256. <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v16e22021247-256>
- Entrevista com Jaime Ginzburg. (2013). *Revista Brasileira de Psicanálise*, 47(1), 17–26. Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2013000100002&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt
- Entrevista com Alejandro Zambra. (2013). *Rascunho*. Recuperado de <https://rascunho.com.br/noticias/capturar-a-complexidade/>
- Figueiredo, E. (2020) *A resistência, de Julián Fuks: uma narrativa de filiação*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, 60. Recuperado a partir de <https://doi.org/10.1590/2316-4018605>
- Franken Osorio, M. A. (2017). Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente. *Revista Chilena De Literatura*, 96(2), 187-208. Recuperado a partir de <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/47627>
- Franken, M. A. (2020). Formas de volver a casa de Alejandro Zambra: Perspectiva infantil, juego y escritura. Perífrasis. *Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 11(21), 62-79. <https://doi.org/10.25025/perifrasis202011.21.04>
- Fuks, Julián. (2015). *A resistência*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Gagnebin, J. M. (2006). *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34.
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Editorial Crítica.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Rubí, Barcelona: Anthropos.

- Halbwachs, M. (1990). *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice.
- Hirsch, M. (2016). A geração da pós-memória. In Alves, F. M., Soares, L. A., & Rodrigues, C. V. (Eds.). *Estudos de memória: Teoria e análise cultural* (pp.299-326). V.N. Famalicão: Húmus.
- Huizinga, J. (2000). *Homo ludens: O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva.
- Klinger, D. I. *Escritas de si, escritas do outro: Autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Instituto de Letras.
- Klinger, D. I. (2008). Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 12(1), 11-30.
- Lejeune, P. (1991). *El pacto autobiográfico*. Anthropos: Boletín de información y documentación, 29, 47–62.
- Lima, I. B. L. Walter Benjamin e a infância como rememoração. *Cadernos Walter Benjamin*, 14, 20-31. <https://doi.org/10.17648/2175-1293-v14n2015-2>
- Lopes, I. C. (2022). *O real no abismo da ficção: estratégias ficcionais e teor testemunhal em Formas de voltar para casa, de Alejandro Zambra*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
- Peller, M. (2010). *Un recuerdo de infancia. Juego, experiencia y memoria en los escritos de Walter Benjamin*. *Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 27.
- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, 2(3), 3–15. <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278>
- Rios, F. D. (2014). Memória coletiva e lembranças individuais a partir das perspectivas de Maurice Halbwachs, Michael Pollak e Beatriz Sarlo. *Revista Intratextos*, 5(1). <https://doi.org/10.12957/intratextos.2013.7102>
- Rojas, S. (2015). Profunda superficie: Memoria de lo cotidiano en la Literatura Chilena. *Revista Chilena De Literatura*, 89. Recuperado a partir de <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/36602>
- Rossato, M., & Martínez, A. M. (2013). Desenvolvimento da subjetividade: Análise de histórias de superação das dificuldades de aprendizagem. *Psicologia Escolar e*

- Educacional*. 17(2), 289-298. Recuperado de <https://doi.org/10.1590/S1413-85572013000200011>.
- Santos, A. (2012). Susan Sontag: Uma pacifista diante da dor dos outros. *Porto Arte: Revista De Artes Visuais*, 13(22). <https://doi.org/10.22456/2179-8001.27906>
- Santos, S. V. S. (2015). Walter Benjamin e a experiência infantil: Contribuições para a educação infantil. *Pro-Posições*, 26(2), 223-239. Recuperado de <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8642407>
- Sarlo, B. (2007). *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Santos, A. (2005). Susan Sontag: uma pacifista diante da dor dos outros. *Revista Arte*, 13, 99-108.
- Schönfelder, C. (2013). *Inheriting Trauma: Family Bonds and Memory Ties in Anne Michaels's Fugitive Pieces*. In *Wounds and Words: Childhood and Family Trauma in Romantic and Postmodern Fiction* (pp. 241-278). Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/j.ctv1wxrhq.10>
- Sontag, S. (2012). *Ensaaios sobre fotografia*. Lisboa: Quetzal.
- Univesp. (n.d.). *Livros 84: Formas de voltar para casa - Alejandro Zambra* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=44YwyJNX0V0>
- Van Dijck, José. *Mediated memories in the digital age*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- Viart, D. & Vercier, B. (2008). *La littérature française au présent*. Paris: Bordas.
- Vignale, S. P. (2009). *Infancia y experiencia en Walter Benjamin: Jugar a ser otro*. *Childhood & philosophy*, 5(9), 77-101.
- Willem, B. (2012). Metáfora, alegoría y nostalgia: La casa en las novelas de Alejandro Zambra. *Acta literaria*, 45, 25-42. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482012000200003>
- Zambra, A. (2018). *No leer*. Barcelona: Anagrama.
- Zambra, A. (2011). *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama.

