

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA
DA CULTURA

PAULA CRISTINA SOUSA ROCHA

AS RUÍNAS DE SEBASTIÁN: UM PROJETO LITERÁRIO EM JULIÁN FUKS

São João del-Rei

2023

PAULA CRISTINA SOUSA ROCHA

AS RUÍNAS DE SEBASTIÁN: UM PROJETO LITERÁRIO EM JULIÁN FUKS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura.

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Ângela de Araújo Resende

São João del-Rei

2023

Um monge descabelado me disse no caminho: “Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. Minha ideia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as taperas abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas de um homem debaixo da ponte, mas pode ser também de um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo. O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro (O olho do monge estava perto de ser um canto). Continuou: digamos a palavra AMOR. A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela. Queria construir uma ruína para a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas, como o lírio pode nascer de um monturo”.

E o monge se calou descabelado.

Manoel de Barros (p. 385-386)

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

R672r Rocha, Paula Cristina Sousa Rocha .
As ruínas de Sebastián : Um projeto literário em
Julián Fuks / Paula Cristina Sousa Rocha Rocha ;
orientadora Maria Ângela de Araújo Resende Resende.
- São João del-Rei, 2023.
80 p.

Dissertação (Mestrado - Letras) -- Universidade
Federal de São João del-Rei, 2023.

1. Literatura . 2. Ruínas . 3. Autoficção. 4.
Narrador. 5. Metaficção . I. Resende, Maria Ângela de
Araújo Resende, orient. II. Título.

Paula Cristina Sousa Rocha

As ruínas de Sebastián:

um projeto literário em Julián Fuks



Documento assinado digitalmente
MARIA ANGELA DE ARAUJO RESENDE
Data: 05/10/2023 19:22:16-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Maria Ângela de Araújo Resende – UFSJ

(Presidente/Orientadora)



Documento assinado digitalmente
MELISSA GONCALVES BOECHAT
Data: 06/10/2023 06:45:25-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Melissa Gonçalves Boëchat – UFVJM (Titular Externa)

Prof.^a Dr.^a Eliana da Conceição Tolentino - UFSJ (Titular Interna)



Documento assinado digitalmente
ELIANA DA CONCEICAO TOLENTINO
Data: 06/10/2023 12:13:58-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Nádia Dolores Fernandes Biavati

Coordenadora do PPG em Letras

Outubro de 2023



Emitido em 23/10/2023

HOMOLOGAÇÃO DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO Nº 27/2023 - PROMEL (13.20)

(Nº do Protocolo: 23122.041903/2023-64)

(Assinado digitalmente em 23/10/2023 13:38)

NADIA DOLORES FERNANDES BIAVATI

COORDENADOR DE CURSO

PROMEL (13.20)

Matrícula: ###414#8

Visualize o documento original em <https://sipac.ufsj.edu.br/public/documentos/> informando seu número: **27**, ano: **2023**, tipo: **HOMOLOGAÇÃO DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**, data de emissão: **23/10/2023** e o código de verificação: **3d63a606d6**

RESUMO

O trabalho faz a análise da obra *A ocupação*, terceiro romance do escritor Julián Fuks, partindo de uma perspectiva de “ruínas” como sintoma de uma condição sociocultural e como reflexo de um pensamento ontológico que se estrutura na narrativa autoficcional. Na escrita de Fuks, as ruínas vêm na forma do fragmentado, do rejeitado, do desconstruído, mas possuem também um caráter paradoxal engendrador ou estetizante. As estratégias de subjetivação estão ligadas aos efeitos poéticos e metafóricos do texto, e o que este provoca e evoca na memória. No que concerne ao narrador/personagem de Julián Fuks e à ideia das ruínas, esta inclui não somente as perspectivas do texto literário e da própria representação dessa metáfora na narrativa, mas também uma forma de ver o personagem como o conjunto de fragmentos que se tornou o homem contemporâneo. Ou seja, ela não deixa de ser resultado da modernidade sob o sujeito e a forma como essa percepção trespassa o real e o ficcional e vai além da própria concepção de identidade. Sebastián, o protagonista e alter ego de Julián Fuks, é um sujeito que não entende (ou não encontra) seu local de pertencimento: ele nasceu no Brasil durante o exílio dos pais argentinos, mas retorna a Buenos Aires ainda criança. Em razão dessa confusão, vive em um misto de identidades fragmentadas. Esse conflito vivido pelo personagem é identificado pelo sociólogo e teórico cultural Stuart Hall com o conceito do sujeito pós-moderno. O sujeito pós-moderno definido por Hall é profundamente influenciado pela globalização e pelo deslocamento do sujeito no fenômeno das diásporas, que além de divergências culturais, também é caracterizado fundamentalmente pela fluidez e fragmentação da identidade.

Palavras-chave: Julián Fuks; literatura contemporânea; ruínas; fragmentação; autoficção; metaficção.

ABSTRACT

The work analyzes the work *A Ocupação*, third novel by the writer Julián Fuks, starting from a perspective of “ruins” as a symptom of a sociocultural condition and as a reflection of an ontological thought that is structured in the autofictional narrative. In Fuks' writing, the ruins come in the form of the fragmented, the rejected, the deconstructed, but they also have a paradoxical engendering or aestheticizing character. The subjectivation strategies are linked to the poetic and metaphorical effects of the text, and what it provokes and evokes in the memory. With regard to the narrator/character of Julián Fuks and the idea of ruins, this includes not only the perspectives of the literary text and the very representation of this metaphor in the narrative, but also a way of seeing the character as the set of fragments that has become the contemporary man. That is, it is still a result of modernity under the subject and the way in which this perception trespasses the real and the fictional and goes beyond the very conception of identity. Sebastián, the protagonist and alter ego of Julián Fuks, is a guy who doesn't understand (or can't find) his place of belonging: he was born in Brazil during the exile of his Argentine parents, but returns to Buenos Aires as a child. Because of this confusion, he lives in a mix of fragmented identities. This conflict experienced by the character is identified by the sociologist and cultural theorist Stuart Hall with the concept of the postmodern subject. The postmodern subject defined by Hall is profoundly influenced by globalization and the displacement of the subject in the phenomenon of diasporas, which, in addition to cultural divergences, is also fundamentally characterized by the fluidity and fragmentation of identity.

Keywords: Julián Fuks; contemporary literature; ruins; fragmentation; self-fiction; metafiction.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 DAS RUÍNAS	10
1.1 As ruínas – um paradoxo	10
1.2 A Fragmentação do sujeito – identidade e exílio	16
1.3 As ruínas representadas pela morte, abandono e silêncio.....	23
2 AS RUÍNAS DO REAL E A AUTOFICÇÃO.....	30
2.1 A fragmentação de Sebastián.....	37
2.1.1 O narrador performático.....	40
2.1.2 As ruínas da memória – o narrador sucateiro	48
3 UMA LITERATURA SOB RUÍNAS	55
3.1 A fragmentação da narrativa – A busca da (in)completude.....	55
3.2 Metaficção – Ruína e ocupação da literatura.....	59
3.2.1 As cartas de tutoria	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	73
REFERÊNCIAS.....	77

INTRODUÇÃO

Julián Fuks é um escritor e crítico literário selecionado, em 2012, pela revista britânica *The Granta* como um dos vinte melhores jovens escritores brasileiros, sendo vencedor de três prêmios *Jabuti*, dos *Prêmios Oceanos*, *José Saramago* e *Anna Seguers*. Em seus três romances publicados, Julián Fuks nos apresenta Sebastián, o protagonista de *Procura do Romance* (2012), *A resistência* (2015) e *A ocupação* (2019).

Reconhecidos pelo autor como trabalhos autoficcionais, Julián Fuks se projeta em Sebastián e deposita em sua escrita seus pensamentos também enquanto teórico: “Ascensão, apogeu e queda, os três momentos do romance se embaralham num só tempo, se indiferenciam: o gênero mal surgiu e já é tudo o que podia ser e antevê seu fim. O romance, como a modernidade, talvez, parece que ainda é construção e já é ruína” (FUKS, 2021, p. 23). Em entrevista à *Revista Cult* para falar sobre seu prêmio *Jabuti* pelo livro *A resistência*, Julián Fuks diz que possui uma relação ambígua com o livro: “Algumas vezes eu o encaro literariamente e em outras eu o encaro como parte da minha intimidade. Eu não consigo enxergar plenamente como ele é ou como um leitor qualquer enxerga. Talvez nenhum autor consiga.”¹. Além de traçar um paralelo entre o real e o ficcional não como elementos opostos, e sim como processos complementares e necessários na construção de sua narrativa, Julián Fuks nos oferece um labirinto de questionamentos sobre o fazer literário. O autor explora o uso de metáforas, referências e elementos narrativos estruturais e teóricos que se diluem em sua prosa poética.

Em *Procura do Romance* (2012), primeiro livro no qual Sebastián protagoniza – trabalho no qual Fuks esteve imerso por mais de quatro anos, o ponto de partida é a história de um escritor em crise que trata do penoso processo da elaboração de um livro e da indecisão no ato de escrever, ao mesmo tempo em que revisa suas próprias experiências e memórias. “Quis fazer com que a angústia da escrita se refletisse na matéria do texto, o atravessasse em cada frase construída a custo, penosamente, e se convertesse em um de seus temas”, comenta o autor. “Por isso fiz escritor meu protagonista, para poder imputar a ele minhas dúvidas, minhas inquietações, meus

¹ Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-brasil-e-incapaz-de-refletir-sobre-seu-passado-diz-julian-fuks/>. Acesso em: 08 maio 2020.

receios”.² Fuks escreve o primeiro livro de sua tríade autoficcional enquanto desenvolve sua dissertação de mestrado sobre a obra *Nadie nada nunca* (1980), do escritor argentino Juan José Saer, justamente levantando hipóteses sobre a morte do romance e a impossibilidade de narrar, tomando o paradoxo como elemento fundamental de qualquer romance contemporâneo – hipóteses que também ficam evidenciadas em sua obra:

Existe uma história? Se a inefável instância da experiência tão logo se dilui em nada, turva lágrima e densa névoa, antes mesmo de se deixar perceber, compreender, concatenar a outros domínios igualmente evanescentes. Existe uma história? Se o tempo, com tal empenho e desfaçatez, cuida de dissolver também as marcas físicas dos acontecimentos antológicos ou corriqueiros, legando ao universo um passado rarefeito e a imutabilidade paradoxal das coisas eternas. Existe uma história? Se não há conflito, não há enredo, se a realidade concede apenas uma linhagem vaga de eventos, sem sucessões lógicas a cerzir ou emaranhados míticos a descosturar. Existe uma história, se toda metáfora e toda memória são insatisfatórias? (FUKS, 2011, p. 77).

Sebastián, para solucionar sua debilidade em relação à escrita, segue os rastros da sua infância e busca através de suas memórias, ou de partes delas, encontrar inspiração para escrever e, por vezes, questiona a própria capacidade:

Para seu infortúnio, o que lhe sobra é tão somente uma vivência atordoada, a sensação inexata e vazia de sentido que decorre daquilo que a imagem não documentada simbolizava – ou poderia simbolizar para um autor mais eficiente. (FUKS, 2011, p. 66).

Sebastián é um sujeito obsessivo que se preocupa em rejeitar tudo o que já tenha sido escrito, buscando outras possibilidades narrativas e tentando escapar do impasse ao qual foi relegado por sua história pessoal. O clamor para construir uma história original acaba causando o efeito reverso: a narrativa do protagonista desconstrói sua prosa, ao julgar o que seria bom ou não. Sebastián evita avançar na trajetória que seria a natural de qualquer livro (ser escrito para ser lido) e em qualquer espécie de sentimento que possa ou queira transmitir.

Em *A resistência* (2015), Sebastián investiga sua história e de sua família, tentando entender o que aconteceu durante a fase militante dos seus pais, que, envolvidos no período da ditadura militar argentina, adotam uma criança, e de que forma essa adoção do seu irmão mais velho reverbera na família. Ao buscar a história

² Disponível em: <https://www.record.com.br/produto/procura-do-romance/>. Acesso em: 08 maio 2020.

da família, Sebastián esbarra também com fragmentos da história do país de origem dos seus pais, que por vezes são histórias que reverberam em meio a lacunas e silenciamentos:

Mas há pesares que não sucumbem a argumentos, há dores que não se exageram. Há histórias que não se inventam à mesa, entre goles e garfadas, entre papos quaisquer, histórias que recusam a proximidade com a leveza, que não se prestam à ruminação corriqueira, às frases diárias. Há casos que não habitam a superfície da memória e que, no entanto, não se deixam esquecer, não se deixam recalcar. No espaço de uma dor cabe todo o esquecimento, diz um verso sobre estas coisas incertas, mas os versos nem sempre acertam. Às vezes, no espaço de uma dor cabe apenas o silêncio. Não um silêncio feito de ausência das palavras: um silêncio que é a própria ausência. (FUKS, 2016, p. 75).

A ocupação (2019), terceiro romance, foi resultado de uma residência artística do autor no antigo Hotel Cambridge, em São Paulo, sob a mentoria do escritor Mia Couto, resultado do Programa Rolex de Mestres e Discípulos. O autor angolano, além de orientar, também escreveu um dos capítulos do livro. Julián Fuks passou três meses morando no prédio ocupado pelo Movimento Sem Teto do Centro (MSTC). Nesse livro, a voz do narrador Sebastián se mistura a outras tantas vozes de imigrantes ou pessoas em situações de abandono social que se refugiaram na ocupação, enquanto lida com a expectativa da paternidade e a doença do pai; um confronto entre vida e morte, vazio e ocupação, silêncio e enunciação:

Estou escrevendo um livro sobre a paternidade sem conseguir me tornar pai – e sondando a maternidade como se não soubesse que nunca a apreenderia. Estou escrevendo um livro sobre a morte sem tê-la jamais sentido apagar um corpo, numa especulação de sentimentos que um dia se fará risível, quando eu conhecer a dor. Estou escrevendo um livro sobre a dor do mundo, a miséria, o exílio, o desespero, a raiva, a tragédia, o absurdo, um livro sobre esta interminável ruína que nos cerca, tantas vezes despercebida, mas escrevo protegido por paredes firmes. (FUKS, 2019, pp. 107-108).

São narrativas que se empilham sob uma ideia de ruínas: ruínas do homem moderno, ruínas de um narrador, ruínas de um país, ruínas de memórias e ruínas da própria literatura. Fuks deixa em suas obras rastros do real e do ficcional, de identidade e alteridade, de intimidade e de política, enquanto trata da dificuldade de se contar histórias em meio a tantas lacunas. Trata-se de um processo de ressignificação de si mesmo, do outro e da própria narrativa – como se a literatura,

em meio a um projeto de modernidade, resistisse e ocupasse o lugar que lhe pertence, seja ele qual for.

Nesse sentido, a proposta da pesquisa é analisar a narrativa de Julián Fuks no que concerne às narrativas de si, à concepção de literatura no cenário contemporâneo, aos fenômenos e conceitos que possam estar diretamente relacionados à literatura contemporânea e atrelados a uma ideia de ruínas ou fragmentação. Sendo, portanto, um tema pertinente aos estudos das poéticas da contemporaneidade, ao pós-modernismo, à experiência urbana, aos estudos de identidade e memória, ambos relacionados ao processo narrativo.

1 DAS RUÍNAS

1.1 As ruínas – um paradoxo

“Todo homem é a ruína de um homem” – esta é a frase que inicia o terceiro romance de Julián Fuks. A própria condição humana pressupõe uma ideia de ruína, pois a humanidade carrega consigo um pressuposto de fim, de destruição, queda, declínio, ruptura, fragmentação e tantos sinônimos a ele atrelados. As concepções do termo “ruína” respondem à origem no latim: *ruīna* que quer dizer “queda”. Ao longo dos séculos o termo tem se tornado cada vez mais difícil de ser circunscrito. No âmbito espacial arquitetônico, o conceito ampliou-se para não mais incluir apenas palácios e monumentos que desabaram, mas um conjunto mais amplo do que as bombas, o clima, os desgastes naturais ou causados pelo homem. Sua declinação metafórica também se empolgou a incluir a ruína das sociedades, da economia, dos corpos, da moralidade, da política e tantas outras coisas que, ao nosso olhar ou entender, desmoronam.

A literatura é permeada por discursos sobre ruínas, desde os relatos de guerras, desastres, pandemias, até narrativas distópicas ou apocalípticas. No romance de Fuks, as ruínas por ele exploradas são habitadas por personagens subalternos, abandonados à sorte pelo sistema, vitimados por conflitos políticos, que possuem perspectivas de vidas e mundos absolutamente despedaçados. Ainda podemos perceber um narrador imerso em uma espessa bainha de solidão, melancolia e uma intensa sensação de incapacidade e incômodo por ocupar um espaço que acredita não ser o seu – e esse sentimento lentamente o corrói e dissipa-se por sua narrativa.

No entanto, algumas nuances permanecem e nos permitem explorar a complexidade do termo “ruínas”. O autor está mais que disposto a transformar ruínas em coisas tangíveis e os restos em perenidades. As ruínas não são apenas um discurso de fim e destruição, mas carregam também um processo abstrato inscrito no tempo e no espaço, pois podem ser vistas como símbolos de uma era perdida, ou como lembranças de um passado glorioso que nunca mais será recuperado e que se manifesta apenas por fragmentos de memórias.



As ruínas são um elemento recorrente na literatura, representando não apenas a passagem do tempo, mas também a fragilidade da vida e a transitoriedade da existência humana. Elas podem aparecer como ruínas arquitetônicas, de lugares que agora estão abandonados e destruídos, ou podem ser usadas para transmitir uma série de ideias e emoções, como nostalgia, melancolia, desespero e resignação.

Em alguns casos, as ruínas na literatura podem ser interpretadas como uma metáfora para a condição humana. Como o resultado do tempo e da ação do homem, elas podem ser vistas como um lembrete da fragilidade da vida humana e de como tudo o que construímos pode ser facilmente destruído. Ou ainda, as ruínas podem representar a natureza cíclica da vida, em que tudo que é construído eventualmente se desfaz para dar lugar a algo novo. Elas podem ser vistas como uma prova de que, mesmo quando tudo parece perdido, novas oportunidades podem surgir.

Desde a Antiguidade, as ruínas foram retratadas em pinturas, esculturas e outras formas de arte como uma maneira de representar a passagem do tempo e a mortalidade humana. Como "The Ruins of Holyrood Chapel" (1824) do pintor Louis Daguerre que retrata as ruínas da Capela de Holyrood, situada em Edimburgo, Escócia. A obra capta a atmosfera melancólica e romântica das ruínas. Ou, "The Destruction of Pompeii and Herculaneum" (1822) de John Martin, mostrando a destruição das cidades de Pompeia e Herculano pela erupção do Monte Vesúvio em 79 d.C., as ruínas cobertas de cinzas vulcânicas. E ainda, "The Ruins of the Old Kreuzkirche in Dresden after the Fire in 1897" (1898) de Bernardo Bellotto, na qual figuram as ruínas da antiga Kreuzkirche (Igreja da Santa Cruz) em Dresden, Alemanha, após um incêndio devastador em 1897.

Na arte renascentista, as ruínas eram frequentemente utilizadas como cenário para representações de histórias mitológicas ou religiosas, simbolizando o declínio da antiga Roma e do Império Romano. Essas representações eram muitas vezes idealizadas e vistas como símbolos de um passado glorioso que poderia ser ressuscitado. Muitas pinturas renascentistas apresentam paisagens que incluem ruínas como parte integrante da cena. Artistas como Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer e Joachim Patinir frequentemente incluíam ruínas em suas paisagens como elementos simbólicos de passagem do tempo, decadência e mortalidade. Algumas pinturas renascentistas representam cenas históricas que incluem ruínas como pano de fundo. Por exemplo, "A Batalha de San Romano" de Paolo Uccello apresenta

ruínas ao fundo da cena de batalha, adicionando profundidade e atmosfera à composição. As ruínas eram frequentemente usadas como símbolos de grandeza antiga agora em declínio. Isso pode ser visto em pinturas como "O Nascimento de Vênus" de Sandro Botticelli, onde as ruínas ao fundo simbolizam a antiga civilização grega. Alguns artistas renascentistas, como Andrea Palladio, realizaram estudos detalhados de ruínas antigas como parte de sua investigação arquitetônica. Esses estudos foram frequentemente representados em desenhos e gravuras, documentando a arquitetura antiga para inspiração e estudo.

No século XVIII, as ruínas tornaram-se um tema popular no movimento artístico do Romantismo. Naquela época, as ruínas eram vistas como símbolos de uma era passada, em que a natureza estava em harmonia com o homem. As representações das ruínas no Romantismo evocavam uma sensação de perda e desolação em paisagens que capturavam a atmosfera melancólica e sublime das ruínas, evocando um sentimento de reverência pela passagem do tempo e pela natureza. Pintores como Caspar David Friedrich e J.M.W. Turner são conhecidos por suas paisagens românticas que apresentam ruínas como parte integrante da composição.

Os artistas românticos frequentemente representavam as ruínas em paisagens naturais, como forma de contrastar a obra do homem com a obra da natureza. As ruínas eram retratadas como elementos que pertenciam ao passado, mas que ainda se manifestavam no presente, como se fossem fantasmas de uma época anterior. Algumas pinturas românticas retratam cenas históricas ou literárias que incluem ruínas como pano de fundo. Por exemplo, a pintura "O Pintor em seu Estúdio" de Gustave Courbet apresenta ruínas ao fundo, adicionando uma camada de simbolismo à cena que reflete as preocupações do artista com a história e a arte. Além disso, as ruínas também eram usadas para evocar um senso de mistério e de algo grandioso que havia sido perdido. Essas representações eram muitas vezes idealizadas e vistas como símbolos de um passado glorioso que poderia ser ressuscitado. Os artistas românticos viam as ruínas como testemunhas silenciosas do passado, refletindo sobre a mortalidade e a fragilidade da civilização humana. Pinturas como "The Ruins of Holyrood Chapel" de Louis Daguerre capturam essa sensação de grandiosidade e decadência.

Também eram vistas como uma forma de conectar o presente com o passado, e eram frequentemente refletidas em ambientes históricos ou arqueológicos. Nesse contexto, as ruínas eram usadas para evocar um senso de continuidade histórica e para reforçar a ideia de que a cultura e a história eram elementos fundamentais na construção da identidade de uma nação. Alguns artistas românticos, como John Soane, criaram arquiteturas fictícias e fantasias que incorporavam elementos de ruínas antigas. Essas obras exploravam temas como a passagem do tempo, a natureza da memória e a relação entre o homem e o mundo natural.

Um autor que explora esteticamente as ruínas é o italiano Italo Calvino. Em seu livro *As Cidades Invisíveis* (1972), Calvino cria uma série de narrativas imaginárias que descrevem cidades fictícias – cada uma com suas próprias características –, e muitas dessas cidades apresentam elementos de ruínas ou estruturas abandonadas. Calvino explora a beleza e o simbolismo desses espaços desgastados pelo tempo, utilizando as ruínas como uma forma de expressão estética. O italiano revela as ruínas como espaços de memória, em que o passado e o presente se fundem. Ele utiliza a imagem das ruínas para questionar a natureza efêmera da existência humana, destacando como a passagem do tempo afeta as estruturas construídas pelo homem. Calvino também explora a ideia de ruínas como testemunhas silenciosas da história e como símbolos de potencial renovação.

No livro de Calvino, Zobeide, por exemplo, é uma cidade criada a partir do sonho, em que as estruturas arquitetônicas estão em estado de deterioração, os edifícios estão em ruínas, com paredes desmoronadas, cúpulas colapsadas e mosaicos desgastados; pode ser entendida como uma metáfora para explorar temas como a transitoriedade da vida, a relação entre o passado e o presente, a beleza encontrada na decadência e a interação entre a presença e a ausência. Essa paisagem de destruição e desolação cria uma sensação de beleza melancólica e um ambiente propício à reflexão. A cidade representa a natureza efêmera de todas as coisas e a forma como as ruínas podem conter vestígios do passado e, ao mesmo tempo, abrir espaço para novas possibilidades.

Assim, Zobeide e suas ruínas se tornam um símbolo poético para refletir sobre a fragilidade do tempo, a memória humana e a inevitabilidade da mudança. Essa cidade imaginária de Calvino nos convida a contemplar as ruínas não apenas como

estruturas em declínio, mas como espaços que carregam histórias, além de uma beleza singular.

Fuks, no contexto de um prédio em ruína que é restituído em moradia para diversas pessoas, absorve o sentido para evocar em sua obra elementos que seriam restituídos e transformados em literatura – apesar de, dependendo da perspectiva, ainda continuarem em ruínas. É importante compreender a interação do espaço em seus diversos olhares e experiências e, de uma maneira geral, como isso afeta a narrativa, ou seja, como influencia ou (de forma mais específica) como potencializa o processo e a concepção de forma singular.

Julián Fuks expõe, aliado à ideia de fragmentação e fim, um projeto engendrador que parte de uma perspectiva de “ruínas” como sintoma de uma condição sociocultural e como reflexo de um pensamento ontológico que se estrutura em sua narrativa autoficcional. Além de construir sua obra costurando fragmentos de histórias e evidenciando cenários de rupturas, quedas, destruição, usa em sua literatura algo que perpassa os conceitos e moldes já antes abordados sobre a ideia de ruínas, transformando-a em algo que, não significaria fim e sim possibilidades e recomeços.

E se a literatura pode, de alguma forma, reivindicar uma existência própria (embora, por vezes, fragmentada), o sujeito está ligado à coisa que degrada, a uma identidade extremamente frágil e porosa. Toda ruína contém em si um tipo diferente de passado. A ruína já foi uma entidade completa que, de alguma forma, pode ser percebida como algo que já esteve na plenitude de sua totalidade. A subjetividade do indivíduo evidenciada na narrativa de Fuks dispõe-se em ruínas, projetando-se na representação de algo já feito anteriormente e configurando-se, portanto, na materialização de uma performance. Na literatura (ou mais propriamente dito, no romance), encontra-se a impressão de que tudo já foi dito e de que só resta a cópia; a afirmação de que “as formas de representação, na linguagem, tornaram-se incapazes de dizer a totalidade do real, restando apenas fragmentos e ruínas de algo já feito no passado” (PERRONE-MOISÉS, p.121). O sujeito da pós-modernidade tornou-se, portanto, “objeto de si mesmo”, ou passamos a ver o sujeito como o conjunto de fragmentos do que se tornou o homem fruto da pós-modernidade.

No ensaio *Teses sobre o conceito de história* (1994), Walter Benjamin vale-se da figura *Angelus Novus*, do artista suíço Paul Klee, para representar a ideia de que a história é uma sucessão de ruínas. A figura da *Angelus Novus* é descrita como um anjo que parece estar se afastando de algo que está olhando fixamente, e com asas abertas.

Benjamin através da imagem de *Angelus Novus* nos representa o que ele chama de "anjo da história". Ele argumenta que o anjo da história vê o passado como uma série de ruínas que se acumulam umas sobre as outras. Para Benjamin, essas ruínas são símbolos da violência e da opressão da história, mas também podem representar uma possibilidade de resistência e de renovação. Em sua descrição, Benjamin (1994, p.226) pondera que:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. / Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. / Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. / O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. / Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. / Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso.

As ruínas em *Angelus Novus* não são apenas construções físicas, mas também representam a forma como a história é composta por fragmentos do passado que nos permitem entender o presente e nos ajudam a construir um futuro diferente. Ao pensarmos o contemporâneo e como este se projeta na literatura, ou como a literatura projetaria o contemporâneo, devemos pensar em romper com moldes. O contemporâneo representa uma ruptura com um determinado modo de pensar que traz consigo diversas perspectivas novas. Essa "cisão" seria o rompimento com a norma cotidiana, com o costume, com o que de fato estaria arraigado e sustentando uma forma de pensar. As transformações observadas no plano textual – vistas muitas vezes como tendências contemporâneas – envolvem desde os modos de figuração do tempo e espaço, a construção da narrativa, até as constantes experimentações estilísticas.

O livro *A ocupação* é fruto da Residência Artística Cambridge, um projeto de desenvolvimento artístico e cultural na ocupação Movimento Sem Teto do Centro (MSTC), parte da Frente de Luta por Moradia (FLM), no Antigo Hotel Cambridge, no centro de São Paulo. A residência de artistas junto a moradores e membros do movimento é parte de investigações artísticas que nos permitem pensar na possibilidade de transformar experiências sociais, movimentos de luta e articulação político-cultural em representações artísticas. O livro, como obra autoficcional, possui relatos da experiência do autor na figura do narrador/personagem como participante da residência artística inserido no MSTC que nos leva a refletir sobre sua narrativa enquanto performance e na sua figura enquanto sujeito partícipe do evento de criação artística. A obra revela não apenas as observações do narrador sobre o que vê, como também relata seus sentimentos e inquietações em ocupar um lugar que julgava não ser o seu: “Eu, um saqueador de histórias, a roubar daquela gente suas mãos, seus olhos, até a sua voz.” (FUKS, 2019, p.100).

Nas artes em geral, há muito já se deu a ruptura no suporte no que se refere a percepções estéticas, produções artísticas e eventos culturais. Observando, portanto, tal evento em relação às artes, a “ruína” é o que perdeu irrevogavelmente essa unidade: é impossível juntar as peças espalhadas. Julián Fuks espalha essas “peças” voluntariamente em sua obra, mas sem ignorar a origem dos escombros, porque as ruínas, na narrativa, sempre reivindicam uma origem, uma causa, uma temporalidade, seja de um instante ou de um milênio.

1.2 A Fragmentação do sujeito – identidade e exílio

A conexão entre memória e identidade é um tópico proeminente na literatura contemporânea, e a fragmentação da memória é tema recorrente em obras literárias, sobretudo em obras que realçam a questão do exílio. Sebastián, por meio de seus relatos (tanto os pessoais, como também os alheios ouvidos na ocupação), nos leva a refletir sobre a sublimação de vazios em uma busca por meio de opacos fragmentos do passado e de deslocamentos. Walter Benjamin (1994, p. 223) afirma: “O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?”.

Ao entrelaçar-se com a história, a literatura cumpre o enigmático papel de preencher apagamentos e ocupar espaços entre a memória e o esquecimento. Os caminhos engendrados para cumprir esse papel podem, muitas vezes, não ser claramente definidos, ou em algumas situações a própria indefinição já é suficiente para que possamos perceber as “negociações” difusas existentes entre a literatura e a história. Benjamin, no ensaio *A Imagem de Proust* (1994), argumenta que o importante para o autor que rememora não é o que ele viveu, mas a forma como essa memória é tecida. De acordo com Benjamin, o trabalho de Penélope pode ser interpretado como um trabalho de reminiscência ou até mesmo como um trabalho de esquecimento. Ele questiona se a memória involuntária de Proust estaria mais próxima do esquecimento do que geralmente chamamos de reminiscência. Benjamin indaga, então, se seria esse processo de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento é a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, e não apenas uma cópia dele, pois é o dia que desfaz o trabalho da noite: ao acordarmos todas as manhãs, geralmente fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, assim como o esquecimento a teceu para nós. A cada dia, por meio de nossas ações intencionais e, especialmente, de nossas reminiscências intencionais, desfazemos os fios e os ornamentos do esquecimento. E Benjamin expressa que é por isso que, no final, Proust transformou seus dias em noites para dedicar todas as suas horas ao trabalho, sem ser perturbado, em um quarto escuro, sob uma luz artificial, na tentativa de não deixar escapar nenhum dos arabescos entrelaçados.

O entrelaçamento e a fragmentação na narração de Sebastián configuram-se como um exercício de tecitura. O narrador se move para frente e para trás no tempo ouvindo relatos dos membros da ocupação, entrelaçando memórias e esquecimentos e nos trazendo uma possibilidade de associação com sua própria experiência. O protagonista é um sujeito que não entende ou não encontra seu local de pertencimento: nasceu no Brasil durante o exílio dos pais argentinos, mas retorna a Buenos Aires ainda criança; em razão dessa confusão, vive em um misto de identidades fragmentadas. O pai lhe afirma também viver esse conflito, ao dizer:

Nenhum parente enterrado no Brasil, na Argentina os corpos dos poucos espalhados em vários cemitérios, nenhum lugar no mundo que reunisse seus antepassados, nenhuma terra que congregasse seus ossos. Triste sina participar dessa diáspora. E, mesmo que retornasse

à Argentina, que se juntasse à irmã, quem, afinal, iria visitá-los? (FUKS, 2019, p.46).

Um dos moradores da ocupação é Demétrio Paiva, personagem de semblante cansado que, com ar de indiferença, contava sua história “como se costurasse vezes demais o mesmo diálogo”. Não sem razão exercia o ofício de costureiro e relata que não tinha origem:

Não tinha muita lembrança do povoado onde nasceu, um amontoado de casas de taipa nos arredores de Cuzco, não muito distante de ruínas centenárias. Escapar dali era inevitável, deixar para trás os pais e as irmãs, que não se importariam em esperar até que ele tivesse algo a trazer. Escapar tornou-se então seu ofício principal [...] Escapar de um lado para o outro era agora sua função vital, atravessar a fronteira a cada dia levando debaixo do braço produtos que alguém reputaria falsos, trocando a vida por mercadorias pobres. Só quando percebeu que o saldo nunca lhe seria favorável, só quando decidiu que não queria levar mais nada, que queria apenas passar, Demétrio só e sua errância, um militar da fronteira resolveu não deixar. Assim o Brasil o recebeu, com a súbita interrupção de seus passos, trancando-o numa sala abafada, não muito diferente daquela em que nos encontrávamos, não muito diferente de como o Brasil o recebe hoje, a cada manhã e a cada noite, na confecção invariável da mesma jornada. O país tinha pouco a oferecer, riu o guarda: hoje o que podia lhe servir era um laxante e uma dúzia de horas. Nem o corpo lhe pertencia, sentiu Demétrio, ou diz ter sentido. Até a pureza de seu corpo ele tinha que provar ante o olhar desconfiado do outro, até o próprio corpo tinha se tornado uma mercadoria indesejada. (Fuks, 2019, p. 63-64).

Ao ouvir o relato de Demétrio, Sebastián quis pedir desculpas pela forma como o Brasil o recebeu, mas quis também se valer de suas “origens remotas” e se “irmanar” com ele. Edward Said, crítico literário e teórico pós-colonial, discute a ideia de exílio em seu livro *Reflexões sobre o Exílio e Outros Ensaios* (2003). O autor aborda a experiência de estar fora de seu lugar de origem, a sensação de perda e deslocamento, e argumenta que o exílio pode ser visto como uma forma de escapar das restrições e limitações de um ambiente opressivo ou repressivo. Através da análise de obras literárias ou experiências de outros autores, como James Joyce, Fernando Pessoa e J.M. Coetzee, Said demonstra como o exílio pode permitir que os escritores expressem livremente suas vozes e opiniões, rompendo com as normas e expectativas de suas sociedades de origem.

Said diz que os exilados olham para os não-exilados com ressentimento, porque sentem que eles pertencem a seu meio, enquanto um exilado não possui um lugar de pertencimento, mas uma necessidade de reconstruir uma identidade a partir

de refrações e descontinuidades. O autor argumenta que o exílio é fundamentalmente um estado de ser descontínuo, pois os exilados sentem uma urgência em “reconstituir suas vidas rompidas e preferem ver a si mesmos como parte de uma ideologia triunfante ou de um povo restaurado” (SAID, 2003, p. 49) – algo que o autor considera praticamente impossível nos dias de hoje, considerando como exemplo o destino de judeus, palestinos e armênios.

Outra moradora que narra sua história a Sebastián e que exemplifica a questão do exílio é a haitiana Ginia, que, mesmo contando toda a dor enfrentada em razão do terremoto que atingiu o Haiti, faz questão de afirmar que o maior desastre enfrentado pelo país foi em decorrência do colonialismo, pois no seu país tinha a maior concentração de pessoas escravizadas do planeta: “Caímos, sim, caímos a cada dia, mas de pés firmes no mesmo lugar.” (FUKS, 2019, p. 73).

O primeiro personagem ouvido na ocupação foi o sírio Najati, que se refugiava no Brasil deixando mulher e filhos para trás. Após ouvir seu relato, Sebastián declara que, já incapaz de calar os pensamentos, não sabe se chegou a pensar que todo homem é a ruína de um homem, mas sabe que viu através da névoa seca de seus olhos, e pensou “pela primeira vez, que aquele não era um homem, era só as suas ruínas” (FUKS, 2019, p. 17).

Esse conflito vivido pelos personagens é identificado pelo sociólogo e teórico cultural Stuart Hall, com o conceito do sujeito pós-moderno. O sujeito pós-moderno definido pelo autor é marcado pela fragmentação da identidade, em que as pessoas não se veem mais como pertencentes a uma única cultura ou identidade, mas sim como um mosaico de influências culturais e identitárias. Esse sujeito é influenciado por uma série de fatores, como a globalização, a pluralização da cultura e o declínio do modernismo. Hall afirma que essas mudanças constantes na sociedade impõem ao indivíduo um “jogo de identidades” (HALL, 2000, p. 20), no qual o autor elenca algumas situações a serem observadas como: as identidades são contraditórias; as contradições atuam tanto fora (na sociedade), quanto dentro da cabeça de cada indivíduo; nenhuma identidade é singular; e a identificação não é automática e sim politizada.

Hall argumenta que, na era pós-moderna, a identidade se torna mais fluida e mutável e as pessoas passam a construir suas identidades com base em uma

variedade de influências culturais. Nesse contexto, a fragmentação da identidade pode ser vista como uma resposta às múltiplas possibilidades de construção de identidades, bem como às diferentes influências culturais presentes na sociedade. A fragmentação da identidade também pode ser vista como uma forma de resistência à homogeneização cultural – característica do Modernismo. Nesse sentido, a fragmentação do sujeito pode ser vista como uma resposta às tentativas de padronização cultural e à imposição de uma única forma de pensar e de ser.

No que concerne à fragmentação do sujeito pós-moderno, voltamo-nos ao conceito de “entrelugar”,³ desenvolvido por Silviano Santiago, e também ao conceito de “*In between*”, de Homi Bhabha. De início, o conceito de entrelugar de Silviano Santiago é uma ideia importante na teoria literária e cultural brasileira. De acordo com Santiago, o entrelugar é um espaço intersticial que desafia as categorias binárias e dualistas da cultura dominante; é um espaço de hibridização cultural no qual novas formas de identidade podem emergir a partir do contato e da negociação entre diferentes perspectivas culturais. Para o teórico brasileiro, o entrelugar é um espaço de fronteira em que as culturas entram em contato e se transformam mutuamente; é um espaço no qual a identidade se torna fluida e mutável e novas formas de ser e de pensar podem emergir. É um espaço de diálogo no qual as diferenças culturais são reconhecidas e valorizadas; um espaço não fixo que permite uma maior articulação e uma visão mais expandida e exploratória. Os deslocamentos que articulam os fenômenos das diásporas e fomentam a hibrididade cultural também possibilitam o intercâmbio no qual espaço e tempo se cruzam para produzir um sujeito híbrido e em conflito, cujas identidades são fragmentadas e que está em um constante processo de construção.

O conceito de entrelugar é importante porque destaca a relevância do diálogo intercultural na formação da identidade e da cultura. Para Santiago, a cultura brasileira é caracterizada pelo entrelugar, pelo contato e pela negociação entre diferentes perspectivas culturais. Isso é evidente, por exemplo, na literatura brasileira, que muitas vezes incorpora elementos de diferentes tradições culturais em sua produção. Além disso, o conceito é uma forma de resistência cultural: ao se apropriar e transformar elementos da cultura dominante, as culturas periféricas podem criar

³ O autor torna conhecido o termo a partir de ensaios de *Uma literatura nos trópicos* (1978) e depois o desenvolve em outros trabalhos, como em *Vale quanto pesa* (1982) e *Nas malhas da letra* (1989).

formas de identidade híbridas e plurais. Isso é especialmente importante em um contexto de dominação cultural, em que as culturas periféricas são marginalizadas e desvalorizadas.

Analisando reflexivamente esse lugar onde a identidade cultural se forma, podemos pensar no termo "antropofagia" usado no *Manifesto Antropofágico* – manifesto literário e cultural escrito por Oswald de Andrade em 1928, publicado inicialmente na Revista de Antropofagia, visto como uma metáfora que se baseia na prática de alguns povos indígenas brasileiros de consumir carne humana ritualisticamente. Oswald de Andrade apropriou-se dessa metáfora para propor uma forma de assimilação e transformação cultural.

O manifesto defende a ideia de "devorar" as influências estrangeiras e as culturas colonizadoras, assimilando-as e reinterpretando-as de maneira brasileira. Em vez de imitar acriticamente os modelos europeus ou estrangeiros, os artistas brasileiros deveriam "devorá-los" para criar uma cultura e uma arte original e autêntica. Oswald de Andrade propõe uma abordagem de "canibalismo cultural", no qual o Brasil, um país colonizado e multicultural, poderia absorver as influências externas e transformá-las em algo novo e singular; ele argumenta que a cultura brasileira deve se apropriar das influências estrangeiras sem se submeter a elas, reconfigurando-as de acordo com as realidades e os valores locais. O *Manifesto Antropofágico* também critica o eurocentrismo e o culto à tradição na arte e na cultura brasileiras da época, propondo uma postura de ruptura com as convenções estabelecidas, enfatizando a importância da experimentação, da liberdade criativa e da valorização das expressões populares e indígenas como fonte de inspiração.

Em *O Local da Cultura* (1994), Homi Bhabha argumenta que o *In between* é um espaço de ambiguidade e de diferença que desafia a lógica binária e dualista da modernidade. O autor sugere que é nesse espaço intersticial que as identidades pós-coloniais são formadas, híbridas e complexas, em contraste com a simplificação e a homogeneização das identidades modernas.

O *in between* de Bhabha é um espaço no qual as culturas entram em contato e se transformam mutuamente; em que a identidade se torna fluida e mutável e novas formas de ser e de pensar podem emergir em um espaço de diálogo, e as diferenças culturais são reconhecidas e valorizadas. Para Bhabha, a identidade não é algo fixo e

imutável, mas sim algo que é construído através do contato e da negociação entre diferentes perspectivas culturais. Nesse sentido, a identidade é sempre híbrida e plural, e nunca completamente uma coisa ou outra.

Faz-se conveniente ressaltar, portanto, que na obra de Fuks, evidenciam-se exemplos desses conceitos norteadores para os Estudos Culturais (como a fragmentação, as identidades em trânsito e a hibridização do sujeito pós-moderno), projetados na figura de Sebastián e nas de personagens como Demétrio, Najati e Ginia. A projeção do sujeito pós-moderno na espacialidade habita no entrelugar por meio de um descentramento que pode ser corroborado pela experiência do exílio, por mirar intervalos, estranhamentos e dispersões.

A lógica da identidade pressupõe pensarmos em um sujeito autêntico e estável. Entretanto, historicamente, muitas coisas têm rompido o senso “estável” de identidade. A noção de que identidade é uma representação externa que existe em nós mesmos e na linguagem na qual nos descrevemos não pode se sustentar, pois a identidade é uma narrativa constituída, em parte, por representação, é a história que contamos sobre o eu para saber quem somos. O efeito mais importante dessa noção de identidade é o de que ela deve ser trabalhada não em cima da semelhança, e sim da *différance*:

Termo cunhado pelo filósofo francês Jacques Derrida para traduzir o duplo movimento do signo linguístico que diferencia e difere, nunca se fixando numa única instância. Derrida fez repensar a forma como a linguagem opera. Desconjuntando os valores de verdade, significado inequívoco e presença, a desconstrução aponta para a possibilidade de escrever não mais como representação de qualquer coisa, mas como a infinitude do seu próprio “jogo”. Desconstruir um texto não é procurar o seu sentido, mas seguir os trilhos em que a escrita ao mesmo tempo se estabelece e transgride os seus próprios termos, produzindo então um desvio [*dérive*] assemântico de *différance*.⁴

O sujeito pós-moderno, dessa forma, assume um caráter híbrido e articulado em relação aos novos modos de estruturação social, que estão cada vez mais relacionados ao dinamismo, à maleabilidade e à “*différance*”. O pensamento pós-moderno pode ser utilizado para ampliar a compreensão de identidade. Entretanto, o senso de identidade de um indivíduo pode ser derivado de uma infinidade de fontes; isso coopera para o tornar um sujeito fragmentado e em constante conflito. Nas

⁴ De acordo com o *Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/différance/>. Acesso em: 07 ago. 2022.

palavras de Stuart Hall (2000, p. 12): “O sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas”; para o autor, o “sujeito assume identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente” (HALL, 2000, p. 13).

Ao longo da obra de Fuks, é possível notar que o autor evidencia, através de seus personagens, o conflito do sujeito pós-moderno diante da tentativa de contar suas histórias e questionar suas identidades; identidades que estão em constante processo de alteração e construção. E, se essa construção se processa em um espaço indeterminado, aqui podemos dizer que esse “entrelugar” se manifesta como a própria literatura, na medida em que a literatura não vê a história como um campo de limitações, mas sim de diversidades e de interações, no qual não se valorizam mais as semelhanças e sim que seja palco da *differánce*.

A ocupação é uma obra constituída de vestígios e fragmentos, de uma história que era a de Sebastián, mas que também não era. Podemos dizer que sua narrativa repousa no entrelugar, no qual refletimos sobre experiências falidas, imagens do que não somos, de esquecimentos, silenciamentos, ou mesmo do que poderia ter sido, atentos à força subversiva do tempo e distantes de uma identidade unificada pelo espaço, pois são apenas histórias incompletas, narrativas inacabadas. Essa premissa é evidenciada pela consciência do narrador da própria humanidade, da incapacidade de encontrar soluções, do incômodo de ser sempre insuficiente – fragmentado por si mesmo.

1.3 As ruínas representadas pela morte, abandono e silêncio

Pensando em uma possível representação da ideia de ruínas, descobrimos que ela figura em todas as artes. Há muitos filmes que exploram o tema pós-apocalíptico; a arte pictórica também se interessou pelo imaginário da destruição. Podemos citar aqui as obras de Michael John Grist,⁵ um fotógrafo contemporâneo especializado em fotografias de ruínas, lugares abandonados e destruídos que inspiram uma atmosfera pós-apocalíptica. O imaginário do mundo após o fim, dilapidado e esfacelado, parece, portanto, interessar a um grande público. A literatura contemporânea ecoa essa

⁵ Disponível em: <https://www.michaeljohngrist.com/ruins-gallery-2/>. Acesso em: 09 ago. 2022.

representação buscando explorar uma humanidade decomposta que, mais do que nunca, busca sua identidade. A literatura, como outras artes, não pôde prescindir da descrição do caos e da degeneração.

Na literatura, as ruínas muitas vezes se manifestam simbolicamente através da morte ou da decadência, representando a passagem do tempo e a transitoriedade da vida humana. Através de uma representação metafórica, elas podem ser usadas para evocar uma sensação de nostalgia pelo passado, ou para sugerir a impermanência das coisas. Muitos escritores utilizaram a imagem das ruínas como metáfora para o fim de uma era ou de um império, simbolizando o colapso da sociedade e a morte de uma cultura. As ruínas também podem ser usadas para representar a solidão e o isolamento, sugerindo que a morte pode ser uma consequência inevitável da existência humana. Exemplos notáveis de obras literárias que usam a imagem das ruínas para explorar temas relacionados à morte incluem *As Ruínas*, de Scott Smith, *As Vinhas da Ira*, de John Steinbeck e *O Senhor das Moscas*, de William Golding.

Em um desses exemplos (*O Senhor das Moscas*, de William Golding), as ruínas são usadas como um símbolo de decadência e deterioração da civilização. A história começa com um grupo de meninos britânicos que são deixados em uma ilha deserta depois de um acidente de avião. À medida que os meninos tentam sobreviver e encontrar uma maneira de serem resgatados, eles criam uma sociedade própria com suas próprias regras e estruturas. No entanto, à medida que a sociedade se desintegra e a violência se instala, as ruínas de um antigo forte militar na ilha se tornam um importante símbolo da deterioração da civilização e da ascensão da barbárie. Várias mortes ocorrem ao longo da história, e cada uma delas serve para ilustrar a fragilidade da vida e a crueldade da natureza humana.

A primeira morte que ocorre na história é a de um menino com problemas de saúde, que morre no acidente de avião. Essa morte assinala para os outros meninos a fragilidade da vida e a inevitabilidade da morte. A segunda morte é a de um menino que desaparece na floresta, vista como uma perda trágica e um sinal de que a ordem e a civilidade estão começando a se desintegrar. À medida que a história se desenrola, as mortes se tornam cada vez mais violentas e cruéis. A morte de um personagem denominado Simon, por exemplo, é particularmente impactante, pois ele é morto pelos outros meninos enquanto tentava comunicar uma mensagem de esperança e compreensão.

As estruturas que compõem *A ocupação* são uma exposição de elementos que não possuem mais um caráter de integralidade e, ainda assim, podem constituir e fazer parte de algo maior. No primeiro capítulo do livro, nas duas páginas iniciais, o autor já nos apresenta um episódio do que ele considera ser “a ruína de um homem”. Em seu trajeto rumo ao centro da cidade, na companhia da esposa, Sebastián cruza com um sujeito embriagado que, na cadeira de rodas, pede que o narrador o ajude a atravessar a rua; em seguida, pede também que lhe compre uma cachaça. Ambos os pedidos são atendidos por Sebastián, que levava consigo uma única nota de dez reais. Enquanto comprava a cachaça, um menino aborda sua esposa pedindo que lhe compre um suco porque tem sede, colocando-os em um impasse “indecoroso”: colocar a necessidade do menino frente ao desejo do homem e à promessa já feita ao bêbado:

O dilema era ínfimo, isso eu sabia, era a perversidade da nossa cidade manifesta em insignificância, a sordidez replicada mundo afora todos os dias, numa infinidade de esquinas. Ainda assim me vi rendido à paralisia. Na penumbra o olhar dela me era inacessível, e por um instante senti, embora nada tenha dito, que a palavra que eu dissesse seria minha ruína. (FUKS, 2019, p. 10).

Julia Kristeva, filósofa e psicanalista francesa, em sua teoria do estranhamento,⁶ argumenta que a literatura é uma forma de lidar com temas como a morte, o abandono e a alteridade através do estranhamento da linguagem e da cultura. Segundo a autora, a literatura pode ser vista como uma forma de “estranhar” as normas sociais e culturais, criando uma espécie de ruptura ou separação que permite ao leitor explorar a sua própria subjetividade.

Kristeva argumenta que o estranhamento é uma condição inerente à existência humana. Ela sugere que todos carregamos dentro de nós um estrangeiro, uma parte que não pode ser totalmente compreendida ou assimilada por nós mesmos. Essa dimensão estrangeira está presente nas fronteiras de nossa própria identidade, nos limites de nossas experiências e no confronto com o desconhecido.

⁶ A teoria do estranhamento de Kristeva foi abordada em vários de seus trabalhos, mas uma das principais referências é o livro *"Estrangeiros para nós mesmos"* ("Etrangers à nous-mêmes"), publicado originalmente em 1988 e usado como fonte neste trabalho na sua tradução de 1993. No entanto, a teoria do estranhamento também é discutida em outros trabalhos de Kristeva, como "Powers of Horror: An Essay on Abjection" (1980), "Revolution in Poetic Language" (1984) e "Black Sun: Depression and Melancholia" (1989).

A autora também destaca o papel da linguagem e da escrita na manifestação e exploração do estranhamento. Ela discute como a literatura, em sua forma mais ousada e experimental, pode revelar os aspectos mais estranhos e desconhecidos da experiência humana. Através da linguagem, somos capazes de nos conectar com os outros, mas também enfrentamos a impossibilidade de plena compreensão e comunicação.

A obra *O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, aborda a jornada do personagem Marlow pelo rio Congo, enquanto ele testemunha os horrores e a brutalidade do imperialismo europeu na África. Analisando a obra através da teoria do estranhamento, percebemos que o estranho está presente em várias camadas da narrativa ao retratar a viagem de Marlow ao âmago da escuridão humana: o estranhamento cultural – Marlow é confrontado com uma cultura e sociedade completamente diferentes daquelas em que foi criado. O personagem se depara com rituais, crenças e práticas que são estranhas e incompreensíveis. Essa experiência de encontro com o desconhecido gera um sentimento de estranhamento em relação ao ambiente e aos personagens com os quais ele interage.

O estranhamento existencial: à medida que Marlow avança na jornada pelo rio, ele se vê confrontado com a escuridão, a violência e a corrupção que permeiam a região. Essa experiência o leva a questionar sua própria existência e a confrontar a escuridão dentro de si mesmo. O protagonista se sente estrangeiro em relação à sua própria humanidade diante da crueldade e da barbárie que testemunha.

O estranhamento linguístico: a linguagem também desempenha um papel importante em *O Coração das Trevas*. Marlow tenta transmitir sua experiência através da linguagem, mas se vê limitado pelas palavras e pelos símbolos disponíveis. Ele luta para expressar o indizível e o inexplicável, resultando em um estranhamento entre a experiência vivida e a capacidade de comunicá-la de forma adequada.

Para Kristeva, o estranhamento é uma forma de tornar visível o que normalmente está escondido ou negado na cultura. A literatura pode lidar com temas como a morte e o abandono de maneiras que são estranhas e perturbadoras, que desafiam as normas sociais e culturais. Através do estranhamento, a literatura pode nos ajudar a compreender melhor a nós mesmos e o mundo ao nosso redor, e pode nos permitir lidar com temas que são difíceis ou dolorosos de outra forma. Sebastián

traduz esse estranhamento na cena com o bêbado, mas também em tantas outras durante a narrativa.

Em *A ocupação*, Sebastián carrega o sentimento incômodo das páginas iniciais (de incapacitação frente aos despojos do mundo) por toda a narrativa, tanto nas cenas pessoais, como também ao se inserir em um prédio abandonado (cenário que integra a ideia de ruínas transmitida pelo narrador), ouvindo depoimentos de pessoas que viram suas vidas ruírem completamente e que se abrigam em um espaço que possui sua utilidade questionada: “Muito mais expressiva era a linguagem do abandono, a coisa em si que disputava: um prédio inválido, morto, nada mais que sua carcaça. A bandeira cravada sobre o prédio em ruína era o testamento da irracionalidade.” (FUKS, 2019, p. 97). Esse sentimento de incapacitação, de inércia e insuficiência em relação aos problemas no seu entorno, seus questionamentos enquanto sujeito individual e social, são levados também para o papel enquanto autor e para a própria concepção de literatura. O narrador diz:

Estou escrevendo um livro sobre a dor do mundo, a miséria, o exílio, o desespero, a raiva, a tragédia, o absurdo, um livro sobre esta interminável ruína que nos cerca, tantas vezes despercebida, mas escrevo protegido por paredes. (FUKS, 2019, p. 108).

A ocupação é “assombrada” pelo imaginário de ruínas. As histórias são representações de devastações literais ou metafóricas. Uma das maneiras exploradas pelo autor para evidenciar essa ideia é através do tema da morte. Intercalando com as histórias ouvidas na ocupação, Sebastián conta sobre a doença do pai que está à beira da morte no hospital: “Não pensei se o homem era a ruína do homem quando cheguei para ver meu pai. Não pensei em nada. Vi seu corpo sendo empurrado sobre uma maca [...]” (FUKS, 2019, 11). A partir dessa situação, o narrador dialoga com o pai sobre questões em torno do tema morte, como ao falar sobre o que o pai gostaria que o filho fizesse com o corpo após a morte, e também como faleceram os avós de Sebastián, vítimas do campo de concentração de Auschwitz. Ele narra também sua primeira experiência com a morte, quando perde uma tia, única irmã de seu pai:

Em toda a minha vida, quase não testemunhei a mudez final, o silêncio da morte. (...) Das gerações anteriores reverberava a morte maiúscula, a morte superlativa, a morte massiva e arbitrária, mas sobre isso nunca falávamos. (FUKS, 2019, p. 29).

Outra história contada por Sebastián é sobre a despedida do seu cachorro de infância, Tango. Seu pai era o tutor do cachorro, mas Tango acompanhou Sebastián

por toda a infância e, após ficar doente, precisou ser eutanasiado – algo que causou grande sofrimento ao pai: “Não lembro as palavras que meu pai disse naquela despedida, não lembro as que eu diria em seguida. Lembro de ter sentido que ali se inaugurava uma solidão [...]” (FUKS, 2019, p. 33).

Em *A Conversa Infinita* (2001), o autor e teórico francês Maurice Blanchot explora a relação entre a morte e a literatura, argumentando que “a literatura é uma espécie de resgate em relação à morte, um meio de escapar do mundo que nos aprisiona, e assim alcançar o estranho, o indizível, o impossível” (BLANCHOT, 2001, p. 35). O autor explora a relação entre a morte e a literatura, argumentando que a escrita literária é:

Um meio de alcançar o desconhecido, o que está além da compreensão humana. É uma tentativa de chegar a um ponto em que a linguagem é subvertida e desconstruída, permitindo que a morte seja enfrentada em toda a sua complexidade e mistério (BLANCHOT, 2001, p. 102).

Blanchot expõe que a morte é um limite fundamental que define a condição humana, e que a literatura é capaz de transcender esses limites através de uma série de estratégias linguísticas e narrativas. Ele acredita que a literatura é capaz de “falar a morte”, desafiando a inevitabilidade da mortalidade e criando um espaço de possibilidades que permite ao escritor e ao leitor explorarem a complexidade da condição humana, explorando a experiência da morte como um estado de indeterminação e desaparecimento da identidade. O autor sugere que a morte não é simplesmente o fim da vida, mas uma experiência radicalmente estranha que escapa à compreensão e à linguagem convencional. Blanchot argumenta que a morte é um acontecimento que não pode ser apropriado ou compreendido em termos de narrativa, e que a verdadeira essência da morte permanece esquiua.

Kristeva diz que o estranhamento surge quando encontramos algo que nos desestabiliza, que não se enquadra nos sistemas simbólicos e nos modelos de significado com os quais estamos familiarizados. Tanto Kristeva quanto Blanchot exploram os limites e as falhas das estruturas simbólicas e narrativas que nos ajudam a dar sentido ao mundo. O abandono, assim como a morte, desafia essas estruturas e nos confronta com o desconhecido e o inefável. Portanto, ao considerar o tema do abandono, podemos refletir sobre como tal pode gerar um estranhamento profundo e perturbador em relação à vida, à identidade e à linguagem.

Blanchot argumenta que a escrita literária é um meio de enfrentar o silêncio primordial e a morte, pois é no espaço da escrita que a linguagem é constantemente desafiada e desestabilizada. Ele enfatiza a importância do silêncio como um componente essencial da escrita literária, afirmando que o silêncio permeia o próprio tecido da linguagem, permitindo que se alcancem significados profundos e abertos à interpretação.

Fuks, durante a narrativa de *A ocupação*, tenta, à sua maneira, narrar o silêncio. Sebastián é um narrador introspectivo, que em diversas situações não encontra as palavras certas nas interações sociais e prefere não falar nada, ou narra situações em que o silêncio ocupa o papel de protagonista, como quando estava morando na ocupação e caminhava pelos corredores vazios:

Não dormi aquela noite. Não sei quanto tempo passei caminhando entre escombros, alternando o olhar entre a cidade iluminada e aquele recanto da escuridão. Amanhecia, uma luz branca começava a lavar cada sombra, quando eu já não senti as pernas e desabei no primeiro salão. Nem todos dormiam, mas agora pairava um silêncio mais espesso, um silêncio que ia além do sono ou da turvação, parecido o bastante com uma mínima paz. (FUKS, 2019, p. 103).

Blanchot diz, em *O Espaço Literário* (1987), que o silêncio desempenha um papel fundamental na literatura, pois é através desse que o texto literário ganha potencial e significado. Para o autor, o silêncio é o que permite a emergência da linguagem literária, pois é justamente na ausência de palavras e na abertura de significados que a escrita se torna rica e ambígua. Blanchot argumenta que a linguagem literária está sempre à beira do silêncio, constantemente buscando expressar o inexprimível e o indizível. Ele vê o silêncio como uma presença que permeia a escrita, moldando-a e permitindo que o leitor entre em contato com a dimensão mais profunda da experiência humana.

2 AS RUÍNAS DO REAL E A AUTOFICÇÃO

A autoficção é um gênero literário que tem ganhado espaço na literatura contemporânea. Trata-se de uma forma de escrita que mescla elementos autobiográficos com elementos ficcionais, criando uma narrativa híbrida que desafia as fronteiras entre realidade e ficção. O termo foi cunhado pelo escritor francês Serge Doubrovsky, em seu livro *Fils* (1977), no qual relata sua vida, misturando realidade e ficção. O autor descreveu a autoficção como um romance cujo personagem principal é o autor e cuja narrativa mistura elementos autobiográficos com ficcionais. Desde então, o termo foi amplamente utilizado para descrever um estilo de escrita que se tornou cada vez mais popular na literatura contemporânea.

Apesar de o conceito ser recente, a autoficção, no entanto, não é: ela tem raízes na tradição literária, especialmente na literatura confessional, que remonta aos diários pessoais e cartas de escritores do século XVIII e XIX. O que a diferencia é a forma como os escritores contemporâneos a exploram como um recurso estilístico, explorando as possibilidades narrativas oferecidas pela mistura de elementos autobiográficos e ficcionais.

A autoficção tem sido um gênero literário bastante explorado por escritores brasileiros contemporâneos. Além de Julián Fuks, destacam-se nomes como Paulo Scott, Bernardo Carvalho, João Gilberto Noll, Ricardo Lísias, entre outros. Paulo Scott, por exemplo, em *Habitante irreal* (2011), cria um personagem que é um escritor chamado Paulo Scott, que vive em Porto Alegre e está escrevendo um romance. Já Bernardo Carvalho, em *Nove noites* (2002), manuseia a autoficção para investigar a vida e a morte do antropólogo norte-americano Buell Quain, que se suicidou em 1939 no Rio de Janeiro. O livro mistura fatos com especulações ficcionais, criando uma narrativa complexa que questiona a possibilidade de conhecer o outro.

João Gilberto Noll, em *Solidão continental* (1981), explora a autoficção para criar uma narrativa fragmentada e sem linearidade, em que o autor-narrador busca compreender sua própria identidade e sua relação com o mundo. Já Ricardo Lísias, um autor sempre presente em debates sobre o tema, explora em *Divórcio* (2013) questões como a relação entre vida e arte, a crise do sujeito contemporâneo e as possibilidades e limites da escrita. O livro narra a história de um personagem que se chama Ricardo Lísias, que decide se divorciar da esposa e, ao mesmo tempo,

escrever um romance autobiográfico. A narrativa se desdobra em diferentes camadas, incluindo fragmentos de diários, entrevistas e depoimentos de pessoas próximas ao autor, criando uma reflexão sobre a própria literatura.

O conceito de autoficção é objeto de debate entre autores e críticos literários. Enquanto alguns veem na autoficção uma forma válida de explorar a relação entre o eu e o outro na escrita, outros a criticam como uma forma de narcisismo literário ou de confusão entre o ficcional e o real.

Entre os autores que defendem a autoficção, podemos citar o francês Serge Doubrovsky (1987), segundo o qual a autoficção é uma forma de escrever sobre si mesmo que permite ao autor criar um espaço de liberdade e de reinvenção de si na escrita. Para ele, a autoficção é “uma aventura do espírito e do corpo em busca de uma identidade” (DOUBROVSKY, 1987, p. 10). Outro autor que defende a autoficção é o português António Lobo Antunes. Em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*,⁷ ele afirma que “a autoficção é uma maneira de evitar a literatura confessional, que é muito chata, e de criar um eu fictício que é uma espécie de personagem”. Para Lobo Antunes, a autoficção é uma forma de “escrever sobre si mesmo sem cair na armadilha da confissão”.

Por outro lado, há críticos que se posicionam contra o fenômeno da autoficção. Um exemplo é o crítico literário estadunidense Harold Bloom, que em entrevista à revista francesa *Lire*,⁸ em 2007, afirmou que a autoficção é “um erro literário e ético”. Segundo Bloom, a autoficção “confunde as fronteiras entre o ficcional e o real, e acaba por banalizar a literatura”.

A teoria da narratologia é um campo de estudos que se desenvolveu a partir das análises estruturais da narrativa na literatura. Embora o termo “narratologia” tenha sido cunhado na década de 1960 por Tzvetan Todorov, as origens do campo remontam a estudos anteriores que buscavam compreender as formas e funções da narrativa. Uma das primeiras abordagens da narrativa foi feita pelo filósofo grego Aristóteles, em sua obra *Poética*, escrita no século IV a.C. Aristóteles definiu a narrativa como uma imitação da ação humana, e propôs uma estrutura para a

⁷ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/03/escrevo-para-me-inventar-diz-antunes.shtml>. Acesso em 01 mar. 2023.

⁸ Disponível em: https://www.lexpress.fr/culture/livre/harold-bloom-l-autofiction-est-une-erreur-litteraire-et-ethique_757748.html. Acesso em: 01 mar. 2023.

tragédia, composta por elementos como a trama, personagens, diálogos e outras características que foram posteriormente desenvolvidas por outros teóricos.

No entanto, a narratologia como campo específico de estudos só se consolidou no século XX, quando surgiram diversos teóricos que buscavam analisar a narrativa de forma mais sistemática. Entre os teóricos mais influentes da narratologia estão Vladimir Propp, que propôs uma análise das funções dos personagens na narrativa folclórica; Claude Lévi-Strauss, que propôs uma análise estrutural da mitologia; e A.J. Greimas, que desenvolveu uma abordagem semiótica da narrativa.

Posteriormente, outros teóricos da narratologia – como Gérard Genette, Umberto Eco, Paul Ricoeur e Seymour Chatman – desenvolveram abordagens mais abrangentes e sofisticadas para a análise da narrativa, explorando aspectos como a narrativa em diferentes mídias, a relação entre narrador e narratário, a função do tempo e da memória na narrativa, entre outros. A narratologia, ao estudar a estrutura e a forma das narrativas, aborda o tema do narcisismo narrativo em relação à construção da identidade do narrador ou do protagonista na obra. O termo se refere à tendência do narrador ou personagem em se relacionar consigo mesmo de forma egocêntrica e autorreferencial.

O teórico Gérard Genette aborda o tema do narcisismo na narrativa em sua obra *Figuras III* (2017). Segundo Genette, toda narrativa é, em certo sentido, uma expressão do narcisismo, na medida em que ela é construída em torno da representação de uma identidade. O autor argumenta que, na narrativa, a construção da identidade é feita através de uma série de dispositivos narrativos, como a descrição do personagem, a representação do seu ponto de vista, a escolha da voz narrativa, entre outros. Esses dispositivos são usados pelo narrador para criar uma imagem do personagem, que muitas vezes se confunde com a imagem do próprio autor.

Segundo Genette, esse processo de identificação entre autor, narrador e personagem pode ser visto como uma expressão do narcisismo narrativo. Ele argumenta que o escritor usa a narrativa para criar uma imagem de si mesmo, que muitas vezes é projetada no personagem principal da história. Nesse sentido, a narrativa se torna uma forma de autoexpressão e autoexploração, na qual o escritor busca compreender a si mesmo através da escrita. No entanto, Genette também reconhece que “o narcisismo narrativo pode ter um efeito negativo na narrativa, se o

escritor se tornar excessivamente egocêntrico e autorreferencial." (2017, p. 25) Ele argumenta que a qualidade da narrativa depende da habilidade do escritor em construir uma identidade complexa e multifacetada, que não se limite apenas à sua própria imagem.

Já o crítico literário David Lodge, em seu livro *A Arte da Ficção* (1992), aborda o tema do narcisismo na narratologia, mas de uma forma diferente de Gérard Genette. Para Lodge, o narcisismo está presente na relação entre o escritor e sua obra, e não na construção da identidade narrativa. Ele argumenta que, ao escrever uma obra de ficção, o autor se projeta na história e nos personagens que cria, e acaba por inserir traços de sua própria personalidade e experiência de vida na narrativa:

O narcisismo do escritor pode ser tanto uma benção quanto uma maldição para a sua obra. Se ele conseguir transcender a si mesmo e criar personagens e situações que sejam verdadeiramente universais, sua obra será duradoura. Caso contrário, ela ficará limitada pelo ego do autor (LODGE, 1992, p. 99).

Serge Doubrovsky argumenta que a autoficção "é uma escrita de si que não se contenta com a confissão, mas que busca inventar um outro que não é outro, mas que é a si mesmo, inventando-se no real e na ficção" (DOUBROVSKY, 1977, p. 21). Dessa forma, o autor autoficcional utiliza elementos autobiográficos para criar um personagem ficcional que se confunde com o próprio autor, criando uma narrativa que é, ao mesmo tempo, pessoal e ficcional.

Essa relação entre o autor e o homônimo é explorada na obra de Julián Fuks, que não usa seu próprio nome como personagem em seus romances autoficcionais. Ao fazer isso, ao mesmo tempo em que cria uma narrativa que se confunde com sua própria vida por meio de elementos e situações da sua vida, também explora as possibilidades da autoficção, investigando as complexas relações entre a ficção e a realidade. Philippe Lejeune (2011) defende a ideia de que a autoficção é capaz de criar uma forma distinta de relação com o autor. Conforme Lejeune, a autoficção é uma forma de narrativa que se nutre da realidade, incorporando elementos de ficção e realidade simultaneamente; ela é capaz de expressar a verdade sem se render por completo, permitindo a mentira sem ocultá-la. A autoficção é um discurso que desafia a relação entre o autor, o personagem e o leitor, borrando as fronteiras entre ficção e realidade.

A partir dessa perspectiva, é possível compreender a obra de Julián Fuks como uma forma de explorar as possibilidades da autoficção como gênero literário, criando

uma narrativa que é, ao mesmo tempo, íntima e universal, pessoal e ficcional. Leyla Perrone-Moisés, em seu livro *Altas Literaturas: Escolha e Valor na Obra Crítica*, afirma:

O discurso autoficcional, em vez de distanciar o autor de sua criação, identifica-o com ela, faz com que o leitor o enxergue nela. [...] A autoficção é um gênero que tem o poder de estabelecer um pacto muito forte entre o autor e o leitor, porque o leitor sente que o autor está falando a partir de sua própria vida. (PERRONE-MOISÉS, p. 255).

A autoficção se apresenta como um gênero literário capaz de trazer à tona questões éticas e políticas importantes, ao mesmo tempo em que cria uma forma de comunicação intensa e emocional entre o autor e o leitor.

A ocupação é um livro que foi preparado para ser uma fusão de elementos composicionais que lhe conferem um caráter experimental. O livro é parte de uma residência artística, participa de um projeto de tutoria e ainda se propõe a mesclar histórias pessoais com relatos de pessoas alheias ao narrador. É narrado do ponto de vista de um personagem que ouve cada depoimento tentando se preocupar com a dor do outro e questionando a própria capacidade narrativa. Ele tenta capturar as tensões sociais e políticas de uma época ou local que não são parte da sua realidade, ao mesmo tempo em que questiona as noções tradicionais de realismo e objetividade na literatura. Sebastián, ao narrar sua experiência na ocupação, diz:

Nesse dia e nos seguintes, nas semanas, nos meses, eu entenderia algo do que buscava ali, a razão por que escapava tantas vezes ao mesmo lugar, à ocupação de moradores sem-teto. Os chamados que faziam, o livro que eu escreveria, tudo era pretexto para que ali eu me abrigasse do presente em ruínas, para que me deixasse tomar por um provável alento. (FUKS, 2019, p. 104).

Florencia Garramuño, escritora, pesquisadora e professora argentina, em *Os Restos do Real* (2012), reflete sobre o que significa a “realidade” na cultura contemporânea. Garramuño argumenta que vivemos em um mundo onde a distinção entre o real e o fictício é cada vez mais difícil de discernir, e que essa falta de clareza tem consequências significativas para a nossa compreensão da política, da cultura e da identidade. Ela sugere que a arte, em particular, tem um papel importante a desempenhar na abertura de novas perspectivas sobre a realidade, e que os artistas devem buscar explorar as fronteiras entre o real e o fictício, e que a arte tem um papel fundamental na exploração e compreensão da realidade. A autora afirma que a arte

tem a capacidade de expandir nossas percepções e entendimentos da realidade, ao desafiar nossas suposições e concepções prévias sobre o mundo.

Garramuño também argumenta que a arte pode ser uma forma de expor a artificialidade da realidade, particularmente em uma era em que a distinção entre o real e o fictício é cada vez mais difícil de se estabelecer. Ela argumenta que os artistas devem explorar as fronteiras entre o real e o fictício, para desafiar e questionar as noções dominantes de realidade. Além disso, a argentina enfatiza a importância da experiência estética na compreensão da realidade e sugere que a experiência estética pode nos levar a uma compreensão mais profunda e significativa do mundo ao nosso redor, e que a arte pode ser uma forma de criar espaços para a reflexão e a contemplação crítica.

Para Garramuño (2012, p. 28), “a arte pode ser uma forma de exibir a artificialidade da realidade, ao mesmo tempo em que cria novas formas de experiência”. Ela argumenta que essa abordagem pode levar a uma maior conscientização crítica sobre a forma como a realidade é construída e percebida, e sugere que os artistas devem buscar explorar as fronteiras entre o real e o fictício de forma criativa, por exemplo, criando obras que combinam elementos reais e fictícios de maneiras inesperadas ou desafiadoras. Garramuño defende que essa abordagem pode levar a uma maior compreensão da complexidade da realidade e das múltiplas formas pelas quais ela pode ser construída e percebida.

Ao associarmos a obra de Garramuño com os estudos sobre a autoficção, percebemos a preocupação em explorar as fronteiras entre o real e o fictício, questionando as noções tradicionais de realismo e de representação literária. A autora discute como a literatura e a arte podem ser exploradas para criar formas de experiência que desafiam as ideias convencionais de realidade. A autoficção também é frequentemente utilizada como um meio de explorar questões de identidade e subjetividade, ao colocar o próprio autor como personagem e objeto da narrativa. De maneira similar, a obra de Garramuño muitas vezes se preocupa em refletir sobre a relação entre o sujeito e o mundo ao seu redor e como essa relação é mediada pela literatura e pela cultura.

Outro aspecto em que a obra de Garramuño contribui com os estudos da autoficção é a problematização das noções de verdade e autenticidade na literatura.

Tanto a autoficção quanto os textos de Garramuño questionam a ideia de que existe uma única verdade objetiva que pode ser representada de forma transparente na literatura. Em vez disso, exploram as possibilidades da subjetividade e da ficção como formas de produzir novas formas de conhecimento e compreensão do mundo.

Vale destacar que a obra de Garramuño pode ser vista como um exemplo dado pelo próprio autor Julián Fuks, no curso⁹ *Narrar o Eu: Teorias e Práticas da Autoficção*, de como a literatura contemporânea tem explorado as fronteiras entre diferentes gêneros e modos de representação em busca de novas formas de expressão e significado. Nesse sentido, a relação entre a obra de Garramuño e a autoficção não é necessariamente uma relação direta, mas sim de pertencimento a um contexto cultural e literário que valoriza a experimentação e a hibridização de formas narrativas.

As escritas de si permitem que os autores explorem questões íntimas, memórias, reflexões e autoanálises, criando um espaço para a expressão pessoal e a construção de identidades múltiplas. A escrita de si e a performance são duas formas artísticas que podem se entrelaçar de maneira significativa. A combinação dessas duas práticas pode resultar em uma abordagem literária e performática única, na qual o autor utiliza o corpo, a voz e a expressão pessoal para transmitir sua narrativa.

Ao incorporar elementos de performance na escrita de si, o autor pode explorar diferentes formas de expressão além do texto escrito, como a oralidade, o gestual, a entonação e o uso de espaços físicos. Essa abordagem permite que o autor compartilhe sua história de forma mais vívida e impactante, aproximando-se do público de maneira emocional e sensorial.

A performance na escrita de si também pode envolver a presença do autor em apresentações públicas, leituras ou eventos literários, em que ele encena trechos de sua obra ou interage diretamente com o público. Nesse contexto, o autor se torna o narrador performático de sua própria história, usando seu corpo e suas habilidades de interpretação para transmitir sua experiência de forma mais intensa.

Essa fusão entre escrita de si e performance cria um espaço de experimentação artística e de conexão emocional com o público, e desafia as

⁹ Disponível em: <https://escrevedeira.com.br/>. Acesso em: 09 jun. 2023.

fronteiras entre o texto escrito e a presença física do autor, ampliando as possibilidades de expressão e proporcionando uma experiência mais imersiva.

A residência artística é um contexto propício para um escritor explorar a interseção entre a escrita de si e a performance. Durante a residência, o escritor tem a oportunidade de imergir em um ambiente criativo e dedicar tempo exclusivo para desenvolver seu trabalho – além de poder participar de workshops, oficinas ou encontros com outros artistas de diferentes disciplinas. Essa interação multidisciplinar pode inspirar o escritor a explorar novas formas de expressão, como a incorporação de elementos teatrais, a experimentação com o corpo e a voz e o uso de espaços físicos como cenários para sua performance. A residência artística à qual participa Julián Fuks para escrever *A ocupação* foi palco para diversos artistas desenvolverem seus trabalhos.¹⁰ Entre os exemplos das criações artísticas fruto da Residência Cambridge, podemos citar a exposição *Alma de Bronze*, da artista visual Virgínia de Medeiros,¹¹ e o filme *Frente*, do artista Ícaro Lima.

No contexto da residência, o escritor pode experimentar diferentes abordagens de escrita de si, explorando a autoria e a construção da identidade por meio da narrativa autobiográfica ou autoficcional, pois o projeto oferece um espaço protegido e propício para o autor se aprofundar tanto em seu entorno, como também em sua história pessoal, refletir sobre sua experiência e transformá-la em uma obra literária que envolve elementos performáticos. Essa experiência proporciona um ambiente de experimentação, permitindo que o escritor explore as fronteiras entre a escrita, a performance e a identidade. É um momento de imersão profunda na própria narrativa, em que o autor pode transcender os limites do texto escrito e compartilhar sua história de forma mais visceral, impactante e interativa.

2.1 A fragmentação de Sebastián

Sebastián possui uma voz narrativa que se apresenta de forma descontínua e desarticulada. Em vez de seguir uma linearidade temporal e narrativa, o narrador apresenta uma narrativa composta por diversas vozes e perspectivas, muitas vezes

¹⁰ Disponível em: <https://cargocollective.com/rescambridge/A-Residencia-Artistica-Cambridge>. Acesso em: 15 abr. 2022.

¹¹ Disponível em: <https://virginiademedeiros.com.br/obras/alma-de-bronze/>. Acesso em: 15 abr. 2022.

desconectadas entre si. Pode-se, portanto, considerar *A ocupação* como uma obra que busca representar a complexidade da vida contemporânea, marcada por uma multiplicidade de vozes e experiências que se sobrepõem e se interconectam de formas variadas. A narrativa fragmentada pode dar a impressão de desordem e confusão, mas também pode ser uma forma efetiva de representar a pluralidade e diversidade da realidade à qual o narrador se inseriu e a ideia a que ele se propõe a partir da escuta dos relatos. Julián Fuks, na carta de tutoria inserida no livro, diz a Mia Couto que o primeiro título que daria ao livro seria *Os olhos dos outros*, considerando presunçoso de sua parte a capacidade de encará-los de frente.

O caráter fragmentário de Sebastián pode ser interpretado como uma sensação de instabilidade e incerteza, levando-o a questionar as verdades que costumam ser apresentadas de forma unívoca. Ao mesmo tempo, a narrativa fragmentada pode criar uma sensação de complexidade e profundidade, permitindo uma aproximação da realidade mais plural e multifacetada.

A fragmentação em Sebastián permite que diferentes vozes e perspectivas sejam apresentadas, revelando a subjetividade e diversidade do movimento de ocupação urbana e das situações específicas de cada um dos personagens. Dessa forma, a narrativa se torna plural e representativa, dando voz a diferentes experiências. Sebastián registra experiências de diferentes pessoas que ocuparam o antigo Hotel Cambridge, em São Paulo. Dessa forma, o narrador-personagem não é a figura central da obra: em diversos momentos se dilui em uma coletividade, alternando o enfoque ao longo da obra e criando uma sensação de desordem e ruptura – características das ocupações urbanas.

Os relatos abordam questões políticas, sociais e econômicas, como a luta por moradia digna, a violência social, a discriminação racial e de gênero, entre outras. Através dos relatos dos ocupantes, o livro apresenta um panorama complexo da realidade urbana brasileira, revelando as contradições e desigualdades que marcam a vida nas cidades.

No ensaio *O Narrador* (1994), Walter Benjamin argumenta que a figura do narrador tradicional – que tem a habilidade de transmitir a sabedoria acumulada pela tradição oral – foi profundamente afetada pela modernidade. Ele afirma que a literatura moderna foi marcada por uma crescente fragmentação da experiência vivida no

mundo contemporâneo que levou à perda da tradição oral e da autoridade dos narradores. Para Benjamin, a figura do narrador é um mediador entre o passado e o presente, um guardião da sabedoria transmitida pela tradição oral. No entanto, a modernidade tornou essa figura cada vez mais obsoleta.

Segundo Benjamin, a transformação do mundo moderno – marcado pela aceleração do tempo, pela urbanização e pelo advento da tecnologia – tornou a experiência cada vez mais fragmentada e descontínua. Nesse contexto, a figura do narrador tradicional (que é capaz de conectar as diferentes experiências individuais e transmitir a sabedoria acumulada pela tradição oral) perdeu sua relevância e tornou a figura do narrador tradicional cada vez mais obsoleta. Em vez disso, a literatura moderna é caracterizada por uma multiplicidade de vozes e perspectivas que refletem a fragmentação da experiência vivida. Em vez de buscar uma unidade narrativa ou uma voz autoritária, a literatura moderna valoriza a multiplicidade e a heterogeneidade das perspectivas, permitindo que diferentes vozes e pontos de vista sejam ouvidos.

Diana Klinger, em *Escritas de si, escritas do outro* (2007), nos diz que as publicações do autor autoficcional são recepcionadas como criação da subjetividade, que “a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar a autoficção como uma performance do autor” (KLINGER, 2007, p. 54). O autor se apresenta como sujeito de uma atuação, indissociável de seus “papéis sociais” na própria “vida real”; a cada exposição pública, desempenha uma encenação, relacionando suas múltiplas falas de si. Ao tratar que a identidade entre autor e narrador se manifesta através de elementos que questionam o eu, a autora afirma que o autor retorna não como um “sujeito pleno, fundamento e autoridade transcendente do texto, e sim como um sujeito não essencial, fragmentado, incompleto e suscetível de autocriação” (KLINGER, 2007, p. 67).

Klinger argumenta que a escrita de si não é um ato solitário, mas sim influenciado por múltiplas vozes, histórias e contextos sociais. Em seu livro, a autora discute as várias formas que a escrita autobiográfica pode assumir (desde diários pessoais até memórias literárias) e explora as diferentes maneiras que a escrita pode ser usada como uma forma de construir a identidade individual e coletiva. Ela também analisa como a escrita de si é influenciada por fatores sociais, culturais e históricos, e como a escrita pode ser usada como um meio de se conectar com outras pessoas e comunidades. Sebastián explora profundamente esse caráter da escrita ao tentar se

conectar com os moradores da ocupação. A líder do movimento, Carmen, o aconselha: se ele quiser “entender este lugar, melhor esquecer as trajetórias pessoais, as vidas particulares”; se ele quiser entender o lugar, “melhor não perder de vista a coletividade” (FUKS, 2019, p. 83).

Diana Klinger enfatiza a importância da escrita do outro na escrita de si, argumentando que a escrita autobiográfica não pode ser entendida isoladamente, mas deve ser vista em relação a outras vozes e histórias que influenciam a vida do autor. Klinger defende que a escrita de si e a escrita do outro não são opostas, mas sim complementares, e que a interação entre elas é fundamental para a compreensão completa da experiência humana.

Para a autora, ao olharmos para o outro, contextualizando nossa própria história, podemos compreender como as narrativas individuais são entrelaçadas com as narrativas coletivas. Ao compartilhar histórias de outras pessoas, reconhecemos que a escrita de si não é um ato isolado, mas uma expressão de uma teia de experiências partilhadas e interconectadas.

A escrita do outro nos permite acessar uma multiplicidade de vozes, vivências e visões de mundo que podem ampliar e enriquecer nossa própria compreensão de nós mesmos. Ao explorar as experiências e perspectivas dos outros, evitamos o risco de cair em uma escrita narcisista, na qual apenas reafirmamos nossas próprias experiências e pontos de vista. Ao pensar o outro, somos incentivados a explorar a diversidade e a complexidade da condição humana, a abraçar a ambiguidade e a contradição, e a reconhecer que a identidade não é uma entidade fixa, mas sim um processo em constante transformação.

2.1.1 O narrador performático

Performance é uma forma de expressão artística em que o corpo, a presença física e a ação são centrais para a criação de uma obra; é uma manifestação artística que pode envolver elementos como movimento, gesto, voz, música, dança, teatro, encenação, improvisação e interação com o ambiente. A performance transcende os limites tradicionais das artes visuais, teatro ou dança, combinando elementos de diferentes disciplinas e explorando as fronteiras entre elas. Na literatura, manifesta-se como uma abordagem artística em que a escrita se funde com elementos

performáticos, resultando em uma experiência literária mais dinâmica. Nesse contexto, a performance se refere também à forma como a escrita é concebida e executada.

O narrador performático ligado à autoficção possui uma abordagem que combina elementos de narração e performance para explorar a narrativa, manipulando uma pretensa construção de identidade. Na autoficção, o escritor mescla elementos ficcionais e autobiográficos, criando uma narrativa híbrida em que a fronteira entre o real e o imaginário é borrada. Nesse contexto, o narrador utiliza técnicas de performance e encenação para dar vida à sua história e aos personagens que compõem a trama. Ele não apenas relata os eventos, mas também os interpreta de maneira intensa e dramática – muitas vezes se envolvendo emocionalmente com a narrativa. Essa abordagem busca envolver o leitor de forma mais visceral, proporcionando uma experiência literária mais imersiva.

Através desse tipo de narrador, a autoficção permite que o autor explore sua própria identidade e subjetividade de maneira criativa e expressiva; este pode incorporar diferentes papéis e personas dentro da história, refletindo sobre sua própria experiência e questionando as fronteiras entre o eu e o outro. O narrador performático na autoficção tem a liberdade de experimentar diferentes estilos narrativos, linguagens e recursos estilísticos para transmitir sua história de uma forma impactante e única.

A ocupação é narrada pelo alter ego de Fuks, que escreve o livro enquanto participa da residência artística Cambridge, inserindo-se no MSTC. Podemos considerar, portanto, como performance a participação do autor no movimento de ocupação e enquanto narrador de autoficção, partindo inicialmente do conceito de Richard Schechner (2006), de que performance seria “comportamentos duas vezes experienciados”, e das considerações de Diana Klinger no texto “Escritas de si como performance”, em que afirma que autoficção:

Adquire outra dimensão que não a ficção autobiográfica, considerando que o sujeito da escrita não é um “ser” pleno, cuja existência ontológica é provada pela coincidência nominal e a dos indicadores de identificação, senão que o autor é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na “vida mesma”. (KLINGER, 2008, p. 24).

Segundo Klinger (2008), a identidade autoral nos textos analisados pode ser compreendida como um artifício, envolvendo comportamentos duplicados,

restaurados e ensaiados. O conceito de performance revela a natureza teatral da construção da imagem do autor. Nessa perspectiva, não há um sujeito completo e original que o texto reflète ou mascara. Em vez disso, os textos de ficção e a atuação pública do autor são faces complementares da mesma produção de subjetividade – instâncias em que o eu atua e se reforça –, mas não podem mais ser considerados de forma isolada. O autor é visto como sujeito de uma performance, de uma atuação, que desempenha um papel na “vida real”, em sua exposição pública, em suas múltiplas manifestações de si mesmo, como entrevistas, crônicas, autorretratos e palestras. Portanto, o que importa na autoficção não é uma suposta correspondência com a verdade dos fatos, mas sim “a ilusão da presença, do acesso ao lugar de onde emana a voz” (KLINGER, 2008, p. 24).

Essa condição de dualidade é evidenciada até mesmo pelo corpo narrativo, através da voz de Sebastián, que tanto revela sua inquietação em ocupar um lugar que considera não ser o seu: “[...] parecia evidente o absurdo da minha presença naquela sala, me apossando do canto vago que outro poderia ocupar, me apossando de outros cantos ainda mais vagos. Eu, um curioso, um intruso, um infiltrado” (FUKS, 2019, p. 100); em determinados momentos, aceita sua condição com certa equiparidade com os membros do movimento:

Vi Demetrio varrendo um pátio, silencioso e solitário, ou apenas concentrado. Najati não vi em parte alguma. Alguns andares acima, distingui Rosa entre um grupo de pessoas que improvisavam um guindaste, para retirar pela janela os móveis maiores. Nenhum deles se mudaria para a nova ocupação, eu sabia, nenhum deles abandonaria o quarto que lhes cabia no Cambridge, o espaço minguado que distraidamente já chamavam de casa. Aquele era um ato solidário, percebi, um movimento que concebia e preparava a casa dos outros, dos que talvez carecessem da energia necessária. Eu também não abandonaria a minha casa, e me senti enérgico nesse instante, tomando nos braços uma porta oca atirada no chão, contribuindo com a força que me restava. (FUKS, 2019, p.104).

A narração dos eventos que sucedem a partir da cena da ocupação (capítulo 32), na narrativa de uma ação do movimento de ocupação (MSTC), quando o narrador se torna participante da ação como um dos membros do MSTC – situação que não faz parte de sua realidade –, nos leva a considerar seu ato como performático, já que ele o experiencia tanto como membro do MSTC, quanto como artista participante da residência. Portanto, para Julián Fuks, ocupar-se de sua escrita, do movimento de ocupação e da própria experiência estética que aflora da residência, apresentam-se

como camadas, partes integrantes da sua obra, que tem por base processos reflexivos em torno do próprio fazer artístico e literário.

Seria possível dizer que a narrativa entrelaça o autor com seu alter ego Sebastián, com sua produção literária, com o espaço urbano da ocupação e com o leitor em um processo de devir. Esse processo de “transformação filosófica” é realçado no texto pelo narrador: “Os chamados que faziam, o livro que eu escreveria, tudo era pretexto para que ali eu me abrigasse do presente em ruínas, para que me deixasse tomar por um improvável alento” (FUKS, 2019, p. 104). A experiência que emana da residência artística é crucial para que o autor, agora como Julián, professasse o quanto de si se entrelaçou em sua escrita: “Em cada palavra que atribuí aos outros encontrei uma palavra minha, em cada casa alheia vasculhei a minha, em cada rosto reconheci o meu rosto, por vício, por teimosia” (FUKS, 2019, p.107).

Sendo a literatura, enquanto processo criativo, um espaço que torna possível pensarmos diferentes configurações contemporâneas na esfera artística – que desperta no espectador um processo imaginativo e que configura um maior envolvimento do leitor, aproximando-o do objeto descrito –, o caso do relato descritivo de Sebastián/Fuks constitui não somente uma narração de algo experienciado, como também deposita na cena uma elucidação que perpassa a escrita e transborda como razão de ser da sua própria literatura: “Só o que faço é deixar que me ocupem, que ocupem a minha escrita: uma literatura ocupada é o que posso fazer neste momento” (FUKS, 2019, p. 107).

Os atos performativos interrompem a ótica e a política de espaços fechados, e nos permitem pensar na ocupação e na residência artística – ambas projetadas na escrita de Julián Fuks; em vez de nos apresentar a uma representação narrativa específica, o espectador participa do processo performativo de produção de sentido por meio de uma evocação mental “que, através da interação entre palavra e imagem, dá acesso a representações de uma determinada experiência” (VIEIRA, 2017, p. 48-49). É como se essa experiência performática fosse, portanto, uma outra obra que emerge e se ampara na literatura.

Na cena da ocupação, o descritivo e o narrativo se entrelaçam. Sebastián narra em primeira pessoa e inicia dando voz a Carmen, líder do movimento e quem articula as ações de ocupação do MSTC – ações que todos os integrantes conhecem por

“festa”: “Carmen falava com sisudo entusiasmo sobre a festa que começava nessa noite [...]” (FUKS, 2019, p. 95). Sebastián segue pontuando elementos físicos e psicológicos do que vê e experiencia. Ele narra a cena encarnando o personagem membro do movimento: “Devíamos ser trezentos, trezentos e cinquenta os que partimos minutos depois [...] que marchássemos enquanto os outros se recolhiam, era algo que nos animava, uma inconfessa garantia” (FUKS, 2019, p. 95-96), mas mantendo seu distanciamento de observador: “Desprovido do coletivo, eu perdi o despudor do plural, só existia em mim mesmo, a ouvir a tensão das vozes, a observar os rostos apreensivos” (FUKS, 2019, p. 96).

O papel do autor enquanto artista também não se separa de sua escrita; a narrativa é feita em uma prosa poética, em um trabalho estilístico com as palavras: “Era expressiva a morfologia dos restos, ordenada pela sintaxe do tempo. Sobre aquele esqueleto de prédio, já a se desfazer em pó, se espalhavam ainda os despojos de uma batalha mais recente [...] restos indigentes do mundo” (FUKS, 2019, p. 101). Além disso, há palavras significativas presentes na narrativa da cena específica (“observava”, “iluminar”, “ver”, “olhos”, “clarão”, “percebi”, “via”, “visão”) que nos fazem refletir sobre o sentido de tornar algo ausente em presente por meio da visão e observação. Na carta de tutoria que Julián Fuks troca com Mia Couto, o autor afirma que sua primeira ideia de título para a obra era “Os olhos dos outros”, sugerindo que seu papel seria ver o mundo através dos olhos dos outros, contar histórias que não são suas, ocupar um lugar que não era o seu.

É nítido o quanto Sebastián é consciente do espaço a sua volta e de como essa estrutura em ruínas é significativa naquele contexto: “Muito mais expressiva era a linguagem do abandono, a coisa em si que se disputava: um prédio inválido, morto, nada mais que sua carcaça” (FUKS, 2019, p. 97). No início da ocupação – quando acaba de chegar no prédio e Sebastián ainda observa toda a movimentação com o estranhamento de um estrangeiro e sua concepção quanto ao propósito de tudo aquilo ainda não se havia feito completa –, Preta Ferreira, uma das líderes do movimento e filha de Carmen, diz: “Você não entende, não é? Acha que todo o esforço é por nada, por um terreno sujo, por um prédio caindo aos pedaços” (FUKS, 2019, p. 97).

Sebastián, depois das palavras de Preta, se sente ainda mais incomodado, se encolhia nos cantos buscando “incomodar” o mínimo possível, mas sempre

consciente da dimensão espacial na qual estava inserido e de como essa situação o incomodava a ponto de se considerar um “saqueador de voz”:

Acho que foi aí que deixei para trás o gravador, como se assim me desfizesse do que me incriminava. Atravessava agora o espaço abarrotado tentando esquivar corpos e pensamentos, tentando me livrar do incômodo súbito, da angústia ou da náusea, daquele algo inominável que confluía para o meu peito. (FUKS, 2019, p. 100).

Os vestígios da narrativa que denunciam o caráter performativo da obra são constantes. Em um primeiro momento, é evidenciado sobretudo pela própria inquietação do narrador em sua condição de “intruso”, mas o andamento da situação da ocupação (esta cena específica e momentânea) é o que desperta em Sebastián o sentimento de compreensão que ele tanto buscava, de se enxergar não mais ocupando o lugar de outro, não roubando a voz de alguém que ele enxergava como vítima: “Por toda parte eu lia nomes, tantos ocupantes obcecados por registrar sua presença, por afirmar que uma noite, fosse quando fosse, ali estiveram, ali sofreram” (FUKS, 2019, p. 102), mas com o sentimento de que poderia ser algo mais do que apenas um “curioso”, poderia se deixar ocupar por vozes que por tantas vezes foram silenciadas: “E então soube que não poderia me eximir, que não poderia me aliar à multidão de vítimas” (FUKS, 2019, p. 102).

Seria possível dizer que a literatura, enquanto processo e parte fundamental da performance do autor, influencia de tal forma sua percepção que o faz enxergar (inclusive a si mesmo) de forma mais clara, pois vagando pelo prédio abandonado, é observando e ouvindo os outros a sua volta, é absorvendo sua própria experiência performática que Sebastián compreende a razão de estar ali: “No silêncio daquele lugar, a voz que agora se calava dizia algo cristalino. [...] Nas sombras daquele corredor, sem que ninguém me visse, deixei que me invadissem imagens improváveis” (FUKS, 2019, p. 117-118).

No *Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*,¹² amparado na ideia de James Joyce, Miguel Cardoso descreve epifania como um instrumento de revelação, um momento efêmero que é registado e, dessa forma, prolonga o seu significado e permeia o resto do texto e fornece ainda “nós privilegiados” de significado ao leitor. Na opinião do autor, “cabia ao homem de letras registrar estas epifanias com um

¹² Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/epifania/>. Acesso em: 09 ago. 2022.

cuidado extremo, visto tratarem-se dos mais delicados e evanescentes dos momentos” (CARDOSO, 2009, on-line).

É a partir da descrição dos elementos que compõem a cena da ação de ocupação que desperta em Sebastián a compreensão quanto ao que o levou a se inserir no movimento e o mantém em contato com sua obra tanto na condição de espectador e receptor, quanto na de produtor de reflexões críticas através do próprio constructo literário: “Nesse dia e nos seguintes, nas semanas, nos meses, eu entenderia algo do que buscava ali, a razão por que escapava tantas vezes ao mesmo lugar, a ocupação de moradores sem-teto” (FUKS, 2019, p. 104). Seria, portanto, uma possibilidade para que essa experiência epifânica do narrador fosse vivenciada através da sua escrita. A descrição dos elementos físicos e psicológicos que compõem a cena tornam perceptíveis ao narrador não apenas a razão de existir do movimento de ocupação, como também o caráter ontológico, estético, político e social da sua própria obra:

Ocupar era o imperativo de todos eles, ocupar as praças, as ruas, os prédios vazios, povoá-los com seus corpos ainda firmes, com sua vida incontível. Ocupar era uma urgência dos corpos, convertida no mais contundente dos atos políticos, a afrontar a resignação dos serenos. Ocupar, nem que fosse para estar entre muitos, para existir ainda uma vez em coletivo. Meu imperativo talvez fosse outro, embora impossível: me fazer praça, me fazer rua, me fazer prédio vazio, e que enfim me ocupasse o incontível da vida. (FUKS, 2019, p. 104-105).

Umberto Eco, em *Seis passeios pelo bosque da ficção* (2003), argumenta que a ficção é uma forma de “encenação” da realidade. Ele sugere que a ficção não é uma simples imitação da realidade, mas sim uma forma de criar uma realidade através da representação ficcional. Eco aponta que a ficção é uma forma de representação da realidade que pode ser mais livre e flexível do que outras formas de expressão artística, como a pintura ou a escultura. A ficção pode criar personagens e situações que não existem na realidade, mas que ainda assim parecem plausíveis e verossímeis. Isso acontece porque a ficção segue suas próprias regras e leis, que podem ser diferentes daquelas que governam o mundo real.

O exercício literário que decorre da cena da ocupação na obra de Julián Fuks pode ser compreendido como uma reconstrução mental da experiência vivida a partir da residência artística do autor, que nos leva a refletir sobre os modos de sua concepção a partir da reflexão sobre sua representação em um outro meio. Repensar

a escrita literária em uma concepção moderna, dentro da comunicação performativa e corporificada, significa repensar também novas possibilidades em relação aos procedimentos artísticos. Tanto o espaço onde as produções artísticas se desenvolvem, como também os procedimentos envolvidos na concepção do que entendemos como arte (e, nesse sentido, o elemento narrativo) se desdobram num evento performativo de presença, como uma ampliação do sentido da sua experiência: como autor, como participante da residência artística, como membro do movimento de ocupação, mas sobretudo como voz e ocupação da literatura no cenário artístico contemporâneo.

Em *O Prazer do Texto* (1973), Roland Barthes aborda a ideia da escrita como performance, destacando que a escrita não é apenas um meio de transmitir informações, mas também uma forma de expressão artística. Ele argumenta que a escrita é uma encenação verbal, uma performance na qual o autor manipula a linguagem, a estrutura e o estilo para criar efeitos estéticos e emocionais. Barthes enfatiza a importância do estilo pessoal do autor, que pode ser considerado como uma marca de sua performance escrita – algo que podemos visualizar em Julián Fuks: este explora como a escolha das palavras, a organização dos elementos textuais e a maneira como as frases são construídas podem conferir um caráter performático à escrita, envolvendo o leitor de forma intensa.

Barthes também aborda a noção de que a escrita é uma performance que ocorre no espaço-tempo da leitura. Assim, a escrita é concebida como uma ação que se desdobra na recepção ativa do leitor, criando uma espécie de “encenação mental” que ocorre durante a leitura. Essa perspectiva de Barthes sobre a escrita como performance está inserida em uma abordagem mais ampla da relação entre o autor, o leitor e o texto, na qual ele destaca a importância da interação entre esses elementos para a criação de significados e prazer estético.

Ao criar essa realidade, a ficção pode nos ajudar a compreender melhor a nossa própria vida e a sociedade em que vivemos. Eco (2003) sugere que a ficção pode nos oferecer novas perspectivas e insights sobre a vida humana, ajudando-nos a compreender melhor nossas emoções, relações sociais, valores e crenças. Além disso, Eco argumenta que a ficção também pode ser uma forma de crítica social e

política, ao questionar as convenções e normas da sociedade e imaginar possibilidades alternativas de organização social.

Segundo Eco, o narrador pode assumir diferentes papéis na ficção. Ele pode ser um personagem que conta a história em primeira pessoa, como é o caso do narrador em *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez. Ou pode ser um narrador onisciente, que tem acesso a todos os pensamentos e emoções dos personagens, como acontece em *Guerra e Paz*, de Leon Tolstói. O autor também destaca que o narrador pode ter uma visão subjetiva ou objetiva dos eventos narrados, dependendo da perspectiva que o autor deseja transmitir: o narrador pode ser imparcial, ou pode estar claramente alinhado com um ou mais personagens – o que pode influenciar a percepção do leitor sobre a história. Além disso, Eco argumenta que o narrador é responsável por criar uma atmosfera e uma voz narrativa que irá guiar a leitura, destacando que o narrador é como um músico que dá o tom e o ritmo da narrativa ao escolher as palavras certas.

2.1.2 As ruínas da memória – o narrador sucateiro

As ruínas da memória na literatura se manifestam de maneira a refletir a complexidade e a natureza fragmentária da experiência humana. Por meio de saltos temporais, perspectivas múltiplas e narrativas não lineares, a literatura aborda a maneira como lembranças e memórias individuais são moldadas, transformadas e, muitas vezes, “sucateadas” ao longo do tempo. Essa fragmentação permite explorar os temas da transitoriedade, da subjetividade e da natureza imperfeita da memória, desafiando a noção de uma história linear e coesa, e refletindo a multiplicidade de perspectivas e interpretações que surgem da experiência humana.

A ocupação enfatiza a questão da memória de diversas maneiras ao longo da narrativa. O livro apresenta uma estrutura narrativa fragmentada, com capítulos narrados por diferentes perspectivas sobre determinadas personagens, pois, apesar de ter um narrador protagonista, há um enfoque que permite que outras perspectivas e memórias sejam compartilhadas. Cada personagem revela suas próprias memórias, e muitas delas relacionadas ao país de origem – como os imigrantes Najati, Demetrio ou Ginia –, fornecendo fragmentos de memórias também compartilhadas por suas nações.

Além disso, a narrativa explora como as memórias podem ser distorcidas e subjetivas, dependendo da perspectiva do narrador. Cada personagem tem suas próprias lembranças, sentimentos e interpretações dos eventos. A personagem haitiana Ginia, ao narrar sobre o terremoto:

Não lembro ao certo o que eu ia buscar. De repente, um estrondo fortíssimo, e meus ouvidos se bloquearam, meus olhos se bloquearam, já quase não sobraram sentidos. O prédio todo tremia e, para mim, se reduzia ao corrimão da escada, único ponto em que podia me agarrar. Era uma força poderosa que vinha de baixo, uma bomba que implodia a terra de dentro, que lançaria a cidade pelos ares [...] Aqui a memória é falha. [...] Nada poderia ser mais coletivo do que um acontecimento assim, mas cada um de nós vivia aquilo absolutamente só. (FUKS, 2019, p. 73-74).

Podemos relacionar a questão da memória também ao tema da decadência do sujeito no livro. As memórias dos personagens revelam os segredos, traumas e conflitos que permeiam a trama, fornecendo *insights* sobre experiências desastrosas e os desafios enfrentados por cada um e que os levarem até a ocupação. Todas essas experiências relatam situações como a de Ginia, ao passar por um terremoto e perder tudo o que tinha. Ou de Demétrio, que dizia não ter origem nem lembrança do povoado em que nasceu em Cuzco e diz ainda “que não conseguiu nada mais na vida do que fugir continuamente de si” (FUKS, 2019, p. 64). Ou do sírio Najati, que fugira da guerra, deixando toda a família para trás.

Walter Benjamin, no ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, presente na obra *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (1994), argumenta que a tradição oral – caracterizada pela transmissão de histórias de geração em geração – entrou em declínio na modernidade devido a diversos fatores, como o avanço da tecnologia e a aceleração do tempo. Ele afirma que a experiência direta e autêntica da vivência compartilhada – fundamental para a formação da memória coletiva – está sendo substituída por uma cultura de informações fragmentadas, de experiências superficiais e instantâneas. Benjamin enfatiza a importância do narrador, que tinha o poder de unir as experiências individuais e criar uma narrativa coletiva, transmitindo a memória de forma viva e significativa. No entanto, na modernidade, com a perda dos narradores tradicionais, a memória torna-se fragmentada e perde sua vitalidade.

O escritor francês Marcel Proust, em sua obra *Em Busca do Tempo Perdido* (2017), apresenta uma reflexão sobre a natureza da memória, sua relação com o tempo e como a memória pode ser evocada. Proust refere-se a fragmentos de lembranças que o narrador revive ao provar um biscoito chamado “madeleine” e ao beber chá. Esses pequenos pedaços de memória podem ser considerados como ruínas, já que representam apenas um vislumbre do passado e não conseguem recriar a totalidade da experiência vivida.

A imagem das ruínas da memória em Proust ilustra como nossas lembranças são frágeis e incompletas, como se fossem apenas uma sombra daquilo que já foi vivido. Além disso, a ideia de ruínas sugere que a memória pode ser reconstruída, mas sempre com alguma perda ou distorção. O narrador diz:

[...] o ruído da colher no prato, a desigualdade das pedras, o sabor da madeleine fazendo o passado permear o presente a ponto de me tornar hesitante, sem saber em qual dos dois me encontrava; na verdade, o ser que em mim então gozava dessa impressão e lhe desfrutava o conteúdo extratemporal, repartido entre o dia antigo e o atual, era um ser que só surgia quando, por uma dessas identificações entre o passado e o presente, se conseguia situar no único meio onde poderia viver, gozar a essência das coisas, isto é, fora do tempo. Assim se explicava que, ao reconhecer eu o gosto da pequena madeleine, houvessem cessado minhas inquietações acerca da morte, pois o ser que me habitara naquele instante era extratemporal, alheio às vicissitudes do futuro. (PROUST, 1989, p. 152).

Ao explorar a fragmentação da memória, o autor utiliza uma técnica narrativa que desconstrói a noção de uma narrativa linear e coerente, refletindo a natureza complexa e fluida da memória humana. Por meio de fragmentos dispersos, lacunas e lapsos temporais, a literatura consegue capturar a ambiguidade e a incompletude inerentes às lembranças. Essa abordagem desafia as convenções narrativas tradicionais, permitindo que os escritores explorem os aspectos subjetivos e mutáveis da memória, bem como a maneira pela qual ela pode ser influenciada pela perspectiva individual e pelo contexto histórico. Ao abraçar a fragmentação, a literatura oferece uma representação enriquecedora da complexidade da experiência humana e dos labirintos da memória.

Jeanne-Marie Gagnebin é uma filósofa e ensaísta suíça, que se dedicou a pensar a relação entre a literatura e a filosofia, especialmente no contexto da literatura brasileira. Em seu livro *História e Narração em Walter Benjamin* (1994), Gagnebin discute a obra do pensador alemão Walter Benjamin e suas reflexões sobre a

narrativa. Gagnebin nos apresenta ao narrador sucateiro, que, segunda a autora, é um sujeito que não tem como objetivo reunir grandes feitos; sua função é captar aquilo que é deixado de lado, considerado insignificante e sem sentido, algo que a história oficial não sabe como lidar. O que são esses elementos que sobram do discurso histórico? Benjamin oferece uma resposta dupla. Em primeiro lugar, o sofrimento indizível que atingiria seu ápice na crueldade dos campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial (que Benjamin, aliás, não chegou a conhecer devido ao seu suicídio). Em segundo lugar, refere-se àquilo que não possui nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, algo que foi apagado tão completamente que nem mesmo a memória de sua existência sobrevive — aqueles que desapareceram de tal forma que ninguém se lembra de seus nomes. Ou seja, o narrador e o historiador devem tentar captar o que a tradição oficial ou dominante simplesmente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, em transmitir o inexprimível, em manter fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo – e principalmente – quando não conhecemos seus nomes ou seus significados.

Um dos exemplos que Gagnebin explora para ilustrar a importância da narrativa em Benjamin é a figura do “narrador sucateiro”, presente em um conto de João Guimarães Rosa. O conto, presente em *Primeiras Estórias* (1962), intitulado *Pirlimpisquice*, apresenta um narrador chamado Anacleto, visto como uma espécie de sábio popular da região, um homem simples, que trabalha com sucata e tem um conhecimento profundo da linguagem popular e das histórias da região onde vive. Anacleto é um personagem que detém um conhecimento profundo sobre as histórias e tradições locais, e é capaz de narrá-las com maestria e encantamento.

Ao longo do conto, Anacleto narra uma série de histórias que misturam elementos do realismo e do fantástico e que são marcadas por uma linguagem poética e ritmada. Suas histórias apresentam uma visão de mundo em que o humano e o divino se mesclam, e em que a natureza e o sobrenatural se confundem.

Anacleto é chamado de “sucateiro” porque é um colecionador e vendedor de objetos usados e antigos coletados em suas andanças pela região. Na história, Anacleto é descrito como um homem pobre que vive da venda de sucatas e objetos usados, como metais, latas, ferramentas e outros materiais encontrados em suas caminhadas pela zona rural.

O trabalho de sucateiro de Anacleto não é apenas uma atividade econômica, mas também faz parte de sua identidade cultural e de sua visão de mundo. Ele vê valor nas coisas antigas e usadas, que para ele possuem uma história e uma memória, e que podem ser reutilizadas de alguma forma. Anacleto não vê as sucatas como lixo, mas sim como objetos que possuem uma história e um significado.

Da mesma forma que Anacleto coleciona e preserva objetos antigos e usados, ele também coleciona e preserva histórias e tradições da região que são passadas de geração em geração por meio da oralidade. O trabalho de sucateiro de Anacleto é, portanto, uma extensão de sua identidade cultural e de sua relação com o mundo.

O poema *Ruína*, de Manoel de Barros, que figura como epígrafe nesta dissertação e que se encontra no livro *Ensaaios Fotográficos* (2000), aborda a ideia da ruína como algo que pode ser construída, embora saiba-se que ruína é uma desconstrução. O poema sugere que o eu-lírico, um monge “descabelado”, está interessado em criar algo que não se prenda a formalismos e que resista à obsolescência e convenções. Assim, o poema apresenta uma visão poética da ruína, como algo que pode ser construído a partir de desconstruções de paradigmas.

O poema *Ruína*, de Manoel de Barros, e o conto *Pirlimpsiquice*, de Guimarães Rosa, apresentam uma conexão temática que pode ser relacionada com a figura do sucateiro. Ambos os textos abordam a ideia da ruína como um elemento que pode ser transformado em algo novo. No poema de Manoel de Barros, a ruína é descrita como um objeto ou espaço que pode ser moldado para abrigar vazios e abandonos, enfatizando a ideia de que a beleza pode estar presente mesmo naquilo que é considerado inútil. Da mesma forma, em *Pirlimpsiquice*, a figura do sucateiro Anacleto é capaz de ver valor nas sucatas e objetos usados que para muitos são considerados lixo. Para Anacleto, esses objetos possuem uma história e uma memória que podem ser preservadas e reutilizadas de alguma forma. O sucateiro, portanto, transforma a ruína. Ambos os textos sugerem que o valor não está apenas nas coisas novas e funcionais, mas também naquilo que é antigo, usado e aparentemente decadente, que a ruína pode ser transformada em algo significativo.

Os fragmentos de memórias coletados por Sebastián em suas entrevistas – apesar de parecer contar apenas casos de infortúnios, desastres e desgraças pessoais – são também memórias carregadas de significados, partes de relatos

personais que se moldam como coletivos, por também contarem memórias de uma nação ou de eventos que marcaram um povo, e por serem memórias que fazem parte da ocupação em si. Esse prédio em ruínas abriga pessoas que tiveram suas vidas arruinadas, pessoas cujas histórias só podem ser narradas em partes – e muitas delas preferem que as palavras a contarem suas histórias sejam “mais bonitas e mais certas” que as delas.

Diana Klinger também discute a importância da memória na escrita autoficcional e argumenta que a memória não é apenas um registro objetivo do passado, mas também influenciada por nossas experiências presentes e pela maneira como queremos nos apresentar ao mundo. Ela enfatiza que a escrita de si é um processo contínuo de negociação entre o passado, o presente e o futuro, e que é moldada pela maneira como vemos a nós mesmos e nossas relações com os outros. Ao falar sobre o papel da autobiografia na construção da identidade pessoal e coletiva, Leonor Arfuch, teórica literária e cultural argentina, diz:

A memória é um processo ativo, de construção e reconstrução do passado, em função das necessidades e interesses do presente, e está inevitavelmente vinculada às formas de representação que, em cada época, são postas à sua disposição. (ARFUCH, 2010, p. 83).

Arfuch destaca que a memória não é um registro objetivo e neutro do passado, mas um processo ativo de construção e reconstrução influenciado pelas necessidades e interesses do presente. Ela enfatiza também que a memória está sempre vinculada às formas de representação disponíveis em cada época, ou seja, a forma como as pessoas lembram e contam suas histórias é influenciada pelas convenções culturais, sociais e políticas de cada período histórico.

Em *A ocupação* (2019), nos capítulos que Sebastián narra as tentativas com a esposa de terem o primeiro filho, ao indagá-la sobre a necessidade de passarem por um tratamento, ele fala que “ela pode ter dito” que já não eram tão jovens assim. Ao dizer isso, o narrador lança dúvida sobre sua própria memória e declara a falta de confiança diante do que está sendo narrado.

A fragmentação da memória é um fenômeno intrínseco à condição humana, especialmente nas sociedades contemporâneas. A memória individual e coletiva é constantemente sujeita a perdas, distorções e esquecimentos. A passagem do tempo, a sobrecarga de informações, a velocidade da vida moderna e a influência dos meios

de comunicação são alguns dos fatores que contribuem para essa fragmentação. Memórias são deslocadas, distorcidas e muitas vezes substituídas por novas informações e experiências. Além disso, as lembranças individuais são afetadas por uma perspectiva subjetiva, pois cada pessoa seleciona, interpreta e retém informações de acordo com sua própria experiência e vivências.

A literatura desempenha um papel fundamental na exploração e representação da fragmentação da memória. Por meio da escrita literária, os autores têm a capacidade de capturar a complexidade e a multiplicidade das lembranças individuais e coletivas. Através de técnicas narrativas como a montagem, o fluxo de consciência e a estrutura fragmentada, os escritores podem refletir a natureza fragmentada da memória humana. Ao romper com a linearidade temporal e criar uma teia de associações e conexões não lineares, a literatura permite que diferentes momentos e experiências do passado coexistam simultaneamente. Além disso, a literatura pode resgatar e preservar memórias que, de outra forma, poderiam se perder ou serem esquecidas. Ao mergulhar nas profundezas da memória fragmentada, a literatura nos convida a refletir sobre a natureza mutável do passado e a compreender a complexidade e a subjetividade envolvidas na construção das nossas lembranças.

3 UMA LITERATURA SOB RUÍNAS

3.1 A fragmentação da narrativa – A busca da (in)completude

Quando pensamos em uma narrativa que objetiva a completude, no que se refere à obra de Fuks, o mais sensato seria considerar o incompleto como produto final. Autores contemporâneos têm se lançado cada vez mais a desafiar a estrutura tradicional da narrativa linear e coesa. E, por meio da fragmentação, a narrativa é desconstruída em partes dispersas, fragmentos de diferentes tempos, espaços e perspectivas. Essa incompletude deliberada pode criar uma sensação de lacunas na história, convidando o leitor a preencher os espaços vazios e a construir significados próprios. Através dessa abordagem, a fragmentação da narrativa não apenas desafia a expectativa de uma narrativa completa, mas também reflete a própria natureza fragmentada e incompleta da experiência humana, capturando nuances, contradições e a complexidade da realidade.

Em *O livro por vir* (1959), o filósofo e escritor francês Maurice Blanchot questiona a própria natureza da escrita, explorando o que ele chama de “literatura do impossível”. Segundo o autor, a escrita é um processo de abertura para o desconhecido, para aquilo que ainda não foi escrito, é sempre uma obra em processo que nunca é totalmente concluída. Blanchot explora as contradições e os paradoxos da escrita, mostrando como a literatura pode ser ao mesmo tempo um ato de criação e de destruição. Ele expõe a ideia de que a literatura é um espaço de indeterminação e ambiguidade, é uma forma de ruptura com a ordem estabelecida, uma abertura para o desconhecido e para o inominável.

No primeiro capítulo de *O livro por vir*, intitulado *O canto das sereias*, Blanchot discute a relação entre o escritor e o livro que esse deseja escrever. Ele argumenta que o escritor é atraído por uma obra que ainda não existe, mas que está presente em sua imaginação, e ele chama essa obra imaginária de “o livro por vir”. Julián Fuks afirma na carta que escreve a Mia Couto que havia contado ao autor moçambicano sobre o livro que começava a escrever e sobre sua vontade de se expandir, de ir além dos seus dramas mezinhos, de ir além também dos seres queridos que lhe cercam, de se debruçar sobre os outros e contemplar seus abismos (FUKS, 2019).

Blanchot compara o desejo do escritor de escrever o livro por vir ao canto das sereias, na mitologia grega. Segundo a lenda, as sereias eram criaturas míticas que atraíam os marinheiros com seu belo canto, levando-os à destruição. Da mesma forma, o escritor é atraído pela ideia do livro por vir, mas essa ideia é inatingível e pode levar à destruição da escrita.

O francês argumenta que a tentação do escritor de se aproximar do livro por vir pode ser perigosa, pois ele corre o risco de se perder na busca por uma obra que nunca será concluída. Ele afirma que o escritor deve aceitar o fato de que o livro por vir é inatingível e que a escrita é um processo de busca contínua, sem nunca chegar a um ponto final, é uma forma de desafiar o desejo de completude e de domínio do escritor sobre a obra. De acordo com Blanchot, a escrita representa um desafio ao desejo de totalidade e controle do escritor sobre a obra. É uma maneira de explorar a complexidade da existência humana e se aproximar da obra sem jamais alcançar plena posse dela.

Julián Fuks continua em sua carta a Mia Couto dizendo que, diante do que pretendia escrever, tudo que ele tinha era “uma centena de páginas em magros capítulos”, porque, em suas palavras:

Não consegui me perder, que em cada palavra que atribuí aos outros encontrei uma palavra minha, em cada casa alheia vasculhei a minha, em cada rosto reconheci o meu rosto, por vício, por teimosia. Se queria me aproximar dos outros, se queria entendê-los, posso ter falhado miseravelmente. (FUKS, 2019, p. 107).

A narrativa, em relação à incompletude, representa uma ruptura com a estrutura narrativa linear e coerente, incorporando elementos fragmentados e lacônicos. Ao introduzir fragmentos desconexos, lacunas e informações ambíguas, a narrativa se torna um quebra-cabeça aberto. A incompletude resultante desafia a busca por uma compreensão unificada e definitiva, estimulando a participação ativa do leitor na construção do significado. Essa técnica literária espelha a própria natureza fragmentada e incompleta da existência humana, revelando que a realidade é multifacetada e que a compreensão plena é ilusória.

Em *A literatura e a vida* (1993), Deleuze nos diz que escrever literatura tem relação com o inacabado, em um processo de constante devir,¹³ sempre em construção. Para o autor, “devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimésis), mas é encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação” (DELEUZE, 1993, p.11). Para Deleuze, o devir refere-se a um processo de transformação contínua e não linear, no qual os seres e as coisas estão sempre em um estado de fluxo e mudança. O autor argumenta que o devir é uma alternativa ao pensamento baseado na identidade fixa e na oposição binária. Ele propõe que devemos abandonar a ideia de que as coisas têm essências fixas e imutáveis, e em vez disso reconhecer que tudo está em constante devir, em um processo de se tornar algo diferente. Ele argumenta que o devir é acompanhado por uma intensificação das sensações e afetos, à medida que o ser se conecta com diferentes estados e formas de existência. O devir envolve a exploração de potencialidades e a experimentação de novas formas de ser.

Umberto Eco argumentou, em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, que a literatura é um processo inacabado, um processo contínuo de criação e recriação que nunca está completo. Segundo Eco, a literatura é um sistema sem um ponto final definido, que não se esgota com a construção de um modelo universal para explicar tudo. Não existe um catálogo de ideias preexistentes aos quais o escritor possa aderir. A literatura é um trabalho com palavras que têm um propósito em si mesmas, ao mesmo tempo em que apontam para um significado que nunca pode ser completamente explicado ou definido.

O autor diz que a literatura é um “texto aberto”, ou seja, um texto que pode ser interpretado e recriado de diferentes maneiras por diferentes leitores e em diferentes contextos históricos e culturais. Ele argumenta que um texto literário não pode ser compreendido de forma isolada, mas sim em relação a outros textos e à cultura em que foi criado.

Julián Fuks, em *Romance: História de uma ideia* (2021), também reflete sobre o processo literário e sobre o que é um romance. Ele discute como a ideia de romance

¹³ Na filosofia, devir é um processo de mudanças efetivas e complexas pelas quais todo ser passa. “O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna”. (DELEUZE; GUATTARI, 1993, p. 18).

mudou ao longo do tempo e como as obras literárias se relacionam com a sociedade e a cultura em que são produzidas. Fuks também aborda a questão da autoria e da influência de outras obras literárias no processo de escrita de um romance, afirmando que um romance não é uma criação individual, mas sim uma colaboração entre o autor e as obras que o inspiraram. Para Fuks, um romance é um mundo inteiro que precisa ser construído palavra por palavra, frase por frase, capítulo por capítulo: “Um romance é uma arquitetura em palavras, um labirinto de sentidos, um mundo que precisa ser inventado com paciência, imaginação e técnica” (FUKS, 2021, p. 68).

Desafiando a ideia de uma narrativa autônoma e completa em si mesma, a intertextualidade revela-se como uma abertura para diálogos entre diferentes textos e referências; ao incorporar citações, referências e alusões a outras obras literárias, culturais ou históricas, cria uma rede de conexões que amplia e enriquece o significado do texto. Essa incompletude intencional na narrativa fomenta uma multiplicidade de perspectivas e leituras possíveis, destacando a natureza interdependente e em constante diálogo da literatura, que se alimenta e dialoga com outras obras, desafiando a noção de uma narrativa isolada e acabada.

Como exemplo de técnica que está intrinsecamente relacionada à incompletude da narrativa, podemos citar o pastiche. O pastiche é uma técnica literária que envolve a imitação ou homenagem a estilos, gêneros ou obras de outros autores, resultando em uma obra que incorpora múltiplas referências intertextuais. Ao utilizar elementos de diferentes obras em um pastiche, o autor cria uma narrativa que, por natureza, é fragmentada e incompleta, pois as partes extraídas de diferentes fontes podem não se encaixar perfeitamente ou criar uma narrativa coesa. Essa incompletude é intencional e parte da estética do pastiche, convidando o leitor a reconhecer as referências e interpretar os fragmentos intertextuais presentes na obra. Portanto, o pastiche se conecta com a incompletude da narrativa ao utilizar a intertextualidade como uma forma de construção fragmentada, resultando em uma obra que é simultaneamente uma homenagem e uma reconfiguração das obras anteriores.

O livro *A ocupação*, apesar de não explorar diretamente a intertextualidade, explora o caráter fragmentário na construção e condução da narrativa. Fuks intercala elementos estruturais, vozes narrativas e temas em pequenos capítulos, que nos

levam a pensar na estratégia narrativa empregada dentro de um pastiche – no qual a combinação de elementos fragmentados cria uma narrativa que é intencionalmente incompleta. Através dessa abordagem, *A ocupação* evoca a sensação de uma montagem ou colagem literária, desafiando as fronteiras entre as estruturas tradicionais e construindo uma narrativa que é, paradoxalmente, completa em sua incompletude.

3.2 Metaficção – Ruína e ocupação da literatura

Metaficção é um fenômeno literário que pode ser considerado como uma técnica literária que consiste em uma obra de ficção fazer referência explícita à própria condição de ficção, ou seja, a obra discute a própria arte da escrita e as convenções literárias que a sustentam; é como se a obra falasse de si mesma, questionando sua própria veracidade. Dessa forma, a metaficção seria uma maneira na qual a literatura expressa uma condição fragmentária, já que a presença da metaficção nos romances contemporâneos revela-se como uma estratégia pela qual se explora a relação entre o mundo criado através da ficção e o mundo em uma realidade empírica, ou também entre a narrativa e a condição humana – ambos como projeção de um mundo em ruínas.

Na perspectiva da escrita metaficcional, o autor, consciente do seu processo de escrita, não pode representar o mundo tal como ele é em sua totalidade, mas somente em fragmentos, já que a metaficção, ao nos apresentar um mundo ficcional que se relaciona diretamente com a realidade, faz com que “a literatura parta em direção a ela mesma” em um processo de desconstrução. Leyla Perrone-Moisés, em *Metaficção e Intertextualidade*, ao citar Vila-Matas argumenta que “quem afirma a literatura em si não afirma nada. Quem a procura, procura apenas aquilo que lhe escapa, quem a encontra, encontra apenas aquilo que está aqui ou, o que é pior, aquilo que está além da literatura” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 120).

A metaficção pode assumir várias formas, como por exemplo, narradores que comentam a própria narrativa, personagens que questionam a natureza ficcional de sua existência, romances que brincam com a estrutura narrativa, paródias de outros gêneros literários, entre outras possibilidades.

Um exemplo de obra metaficcional é o livro *Se um viajante numa noite de inverno* (1979) escrito pelo autor italiano Ítalo Calvino. O livro é uma exploração literária sobre a natureza da leitura e da escrita, e é dividido em dez capítulos que alternam entre a história principal e histórias paralelas. O enredo principal do livro segue um leitor que começa a ler um livro chamado “Se um viajante numa noite de inverno”, mas descobre que o livro está incompleto. Ele então tenta encontrar uma cópia completa do livro, mas, a cada nova tentativa, é interrompido por uma nova história, criando um loop de narrativas inacabadas.

Cada capítulo é escrito de uma maneira diferente, explorando diferentes gêneros literários, estilos e técnicas narrativas. Por exemplo, um capítulo é escrito em segunda pessoa, enquanto outro é escrito em terceira pessoa. Além disso, cada capítulo introduz uma nova história que nunca é concluída, forçando o leitor a continuar lendo na esperança de encontrar uma resolução.

A metaficção é frequentemente usada como um meio de reflexão sobre a própria arte literária, mas também pode explorar temas mais amplos, como a natureza da realidade, a construção da identidade e a relação entre autor e leitor. Julián Fuks, em *A resistência* (2016), por vários momentos expõe o carácter metaficcional de sua obra, no final do livro, Sebastián mostra aos pais o que escreveu e eles comentam com ele a impressão que tiveram sobre o livro. Nessa passagem, sua mãe lhe diz:

Você não mente como costumam mentir os escritores, e, no entanto, a mentira se constrói de qualquer forma; não sei, talvez eu queira apenas me defender com este comentário, mas suspeito que não fomos assim, acho que fomos pais melhores. [...] Me lembro e não me lembro de muito do que você narra, dos vários episódios ásperos, mas é evidente seu compromisso com a sinceridade, um compromisso que eu não termino de decifrar. [...] Apreciei, em todo caso, que houvesse ao menos um desvio patente, vestígio de outros tantos desvios, apreciei que nem tudo respondesse ao real ou tentasse ser seu simulacro. (FUKS, 2015, p. 135).

A literatura pós-moderna é marcada por uma constante reflexão sobre a própria natureza da representação literária. A metaficção é uma das estratégias narrativas recorrentes nesse contexto, que consiste na exploração das fronteiras entre ficção e realidade. Nesse sentido, a teórica literária canadense Linda Hutcheon é uma das principais referências para a compreensão desse conceito. A autora defende que a metaficção é uma forma de ironizar as convenções literárias e questionar a própria

natureza da representação, permitindo ao autor explorar novos horizontes de significado.

Em sua obra *Poética do Pós-Modernismo* (1991), Hutcheon define a metaficção como uma forma de autoconsciência da ficção, na qual a própria narrativa discute a sua condição de ficção; ela destaca que a metaficção não é um gênero em si, mas uma técnica que pode ser encontrada em diversos gêneros literários. De acordo com Hutcheon, a perspectiva estruturalista (e modernista) defende que a realidade externa é insignificante para a arte, pois esta cria sua própria realidade. Com base na autonomia da arte, a literatura modernista estabelece uma separação entre a linguagem literária e a referência. No entanto, a metaficção historiográfica sugere que a oposição binária entre fato e ficção já não é relevante: ao contrário do romance histórico, a metaficção historiográfica demonstra consciência de seu próprio processo de produção escrita, enfatizando a subjetividade, ao mesmo tempo em que o indivíduo revela sua falta de confiança na capacidade de conhecer os fatos com certeza. Assim, o que está em jogo é o poder do conhecimento.

A metaficção pode assumir diversas formas, como a autoconsciência do narrador, a quebra da ilusão de realidade, a presença de narradores múltiplos ou a autorreflexão da obra. Em todos esses casos, a metaficção se coloca como uma prática que desafia a ideia de que a literatura deve ser uma representação direta da realidade.

Uma das principais características da metaficção é a sua capacidade de problematizar a relação entre ficção e realidade. Ao se tornar consciente de sua própria condição ficcional, a obra deixa de ser vista como uma mera imitação da realidade e passa a ser encarada como uma construção discursiva capaz de criar significados para o mundo. Nesse sentido, a metaficção é uma forma de meta-leitura, ou seja, uma leitura que se volta para si mesma e que busca compreender as convenções literárias que permitem a criação de significados.

Para Hutcheon (1991), a metaficção não é uma prática restrita à literatura pós-moderna, mas sim uma característica que está presente em diversas épocas e estilos literários. No entanto, é na literatura pós-moderna que a metaficção se torna uma estratégia narrativa recorrente – reflexo da crise das grandes narrativas que caracteriza esse período histórico.

Uma das principais formas de crítica literária presente na metaficção é a autoconsciência do narrador. Ao se tornar consciente de sua própria condição ficcional, o narrador pode refletir sobre as convenções literárias que permitem a criação de significados. Sebastián é um narrador consciente da produção literária; sua condição de escritor e sua construção narrativa é por vezes problematizada durante a obra. Em *A resistência* (2015), nos capítulos finais, ele indaga:

Não sei bem o que indago, não dou ao medo as palavras exatas, mas creio sentir que me assalta uma velha insegurança, creio indagar se valerão algo estas páginas. Será bom o bastante o livro que pude alcançar, será sincero o bastante este livro, será sensível? [...] já não é o livro que me preocupa, o livro já não me interessa. [...] E então já não sei se fui suficiente, se fui o irmão possível, se fui bom o bastante, se fui sincero, se fui sensível. (FUKS, 2015, p. 139).

Ou ainda em *A ocupação*, quando ele pondera:

E então eu volto a ver sentido neste meu empenho, não porque minha escrita possa ter a mesma potência, isso não terá, condenada à gravidade e à palidez. Mas porque é preciso sempre fazer a tentativa [...] nem que seja para falhar ainda uma vez, e na falha subsistir. (FUKS, 2019, p. 109).

A autoconsciência demonstra uma reflexão sobre si como o narrador, geralmente, adquire uma postura crítica. Esse tipo de narrador não apenas relata os eventos e os pensamentos dos personagens, mas também reflete sobre o processo em si: ele pode comentar sobre as escolhas narrativas, as técnicas utilizadas e até mesmo questionar a própria confiabilidade do relato. Essa autoconsciência do narrador cria uma camada adicional de complexidade e reflexão na narrativa, convidando-nos a questionar e analisar não apenas a história em si, mas também o ato de contar histórias. O narrador autoconsciente pode ser um instrumento nas mãos do autor permitindo uma exploração metalinguística e uma conexão mais íntima entre a obra e o leitor, ao convidar a refletir sobre a natureza da ficção e a relação entre o autor, o narrador e o público.

Patricia Waugh, em seu estudo *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction* (1985), argumenta que, “ao nos mostrar como a ficção literária cria seus mundos imaginários, a metaficção nos ajuda a entender como a realidade que vivemos no dia a dia é construída e escrita de forma semelhante” (WAUGH, 1985, p. 53 – tradução nossa).

Outra forma de crítica literária presente na metaficção é a quebra da ilusão de realidade. Ao desafiar a ideia de que a literatura deve ser uma representação direta da realidade, a metaficção pode questionar as estruturas ideológicas presentes no cânone literário; desafiando as convenções literárias, a metaficção pode criar possibilidades de significado e de interpretação da obra.

A “queda da quarta parede” é um conceito amplamente utilizado no teatro, cinema, televisão e outras formas de mídia visual e performativa. Refere-se a um momento em que a ilusão da separação entre o mundo ficcional e o público é quebrada, permitindo que os personagens interajam diretamente com os espectadores ou reconheçam sua presença.

A “quarta parede” se refere à barreira imaginária que separa o palco do público. É como houvesse três paredes físicas no palco, e a quarta parede é uma “parede invisível” através da qual os personagens do espetáculo não devem interagir. Quando a “quarta parede” é “quebrada” ou “derrubada”, ocorre uma interrupção na ficção, e os personagens podem falar diretamente com o público, fazer comentários metaficcionais ou reconhecer a existência dos espectadores. Essa técnica pode ser usada para criar um senso de intimidade, humor, provocação ou envolvimento direto com o público.

Na literatura, a “queda da quarta parede” é um conceito que pode ser explorado de maneiras diferentes. Embora não seja tão comum como no teatro, existem exemplos em que os escritores incorporam elementos que quebram a barreira entre a obra literária e o leitor. Isso pode ocorrer por meio de um narrador direto, quando o narrador se dirige diretamente ao leitor, quebrando a ilusão de que a história está contida apenas dentro das páginas do livro; isso pode criar uma sensação de intimidade e envolvimento direto com o leitor.

Alguns escritores utilizam a metaficção para quebrar a quarta parede. Eles podem incluir comentários sobre o processo de escrita, a natureza da narrativa ou até mesmo fazer referências ao fato de que o leitor está lendo um livro. No já citado *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), Calvino cria uma estrutura narrativa complexa em que o narrador se dirige diretamente ao leitor, comentando sobre o processo de escrita e convidando-o a se envolver ativamente na leitura.

A metaficção pode incluir momentos em que o narrador ou personagens da história discutem o próprio ato de contar a história. Eles podem refletir sobre as escolhas narrativas, os elementos ficcionais ou até mesmo questionar a credibilidade da narrativa. Isso quebra a ilusão de que a história é uma realidade autônoma e permite que o leitor se torne consciente da construção da obra.

Em certos casos, a metaficção pode introduzir o próprio autor como personagem na história. Isso permite que o autor interaja diretamente com os personagens ficcionais, questionando e desafiando a lógica interna da história – como acontece nos romances de Julián Fuks. Dessa forma, a quarta parede é quebrada quando o autor transcende sua posição de criador para se tornar parte da própria narrativa.

A metaficção pode, ainda, explorar a capacidade do autor de manipular a história, introduzindo elementos não convencionais ou subvertendo as expectativas do leitor. Isso pode envolver a alteração da estrutura narrativa, a inclusão de narradores não confiáveis ou a quebra de convenções literárias estabelecidas. Essas intervenções autorreferenciais enfatizam a natureza fictícia da história, apesar de, por vezes, por estratégia narrativa, continuarem afirmando uma estreita aproximação com o real.

A metaficção confessional envolve a incorporação de elementos autobiográficos na obra de ficção. Nesse tipo de metaficção, o autor/narrador e a personagem principal compartilham semelhanças e experiências de vida, criando uma fusão entre o mundo ficcional e a realidade pessoal do autor. Essa fusão entre ficção e autobiografia desafia as fronteiras entre o eu do autor e o eu da personagem, questionando a autenticidade e a construção da identidade na narrativa.

Philippe Lejeune, teórico literário francês que cunhou o termo “autobiografia fictícia”, argumenta que a autobiografia pode ser considerada ficcional quando o autor utiliza elementos fictícios ou manipula a verdade para criar uma narrativa mais coerente ou esteticamente agradável. A metaficção confessional mescla elementos autobiográficos com a liberdade criativa do autor. Linda Hutcheon destaca a importância da autorreflexividade na metaficção confessional argumentando que a metaficção confessional não apenas incorpora elementos autobiográficos, mas também reflete sobre a própria natureza da autobiografia e da escrita confessional.

Ao fazê-lo, a obra metaficcional confessional coloca em dúvida a noção de verdade e autenticidade, sugerindo que a autobiografia é uma construção narrativa tanto quanto qualquer outra forma de ficção. Em *A ocupação*, na cena em que Sebastián procura o pai para contar sobre a gravidez da esposa, o pai responde: “Que notícia linda, Julián. Obrigado por me dizer”. E o narrador: “Obrigado a você, pai. Mas aqui você me chama de Sebastián” – realçando o caráter metaficcional da obra, mesclando realidade e ficção.

A quebra da quarta parede rompe a ilusão de que a história está contida dentro das páginas do livro. Ao mesclar a autoconsciência do narrador com a quebra da quarta parede, o autor cria um diálogo direto entre a obra e o receptor, desafiando as convenções tradicionais de separação entre ficção e realidade. Através da performance, o narrador não apenas conta a história, mas a encena de maneira viva e dinâmica, assumindo diferentes papéis, explorando entonações e expressões faciais. A performance, combinada com a quebra da quarta parede, cria uma experiência teatral na qual o leitor se torna parte do espetáculo literário.

O jogo da amarelinha (2019) – escrito pelo autor argentino Julio Cortázar, considerada uma obra metaficcional por sua estrutura experimental e auto-referencial – pode ser citado como um dos exemplos que demonstram a natureza metaficcional do romance em uma estrutura não-linear, pois o livro não segue uma linearidade tradicional, e apresenta uma série de capítulos e seções que podem ser lidos em diferentes ordens. A estrutura não-linear é uma característica comum na metaficção. Outra característica da obra que realça a natureza da metaficção seria o narrador autorreflexivo, já que a voz narrativa em *O jogo da amarelinha* frequentemente fala sobre o processo de escrita e o ato de contar uma história. A autorreflexividade permite ao autor questionar as estruturas narrativas tradicionais e explorar a natureza da ficção.

A obra apresenta também personagens autoconscientes, que parecem estar cientes de que são personagens em um livro. Por exemplo, em um capítulo, a personagem Maga é retratada lendo uma passagem do romance e comentando sobre como as palavras foram escritas. O livro de Cortázar também tematiza a própria criação literária, e muitos dos personagens são escritores ou artistas, explorando, assim, o processo criativo e questionando as fronteiras entre a vida e a arte.

A obra metaficcional aborda a questão da desconstrução e da fragmentação. A metaficção, muitas vezes, desafia a ideia de que a narrativa deve ser linear e coerente, e pode desconstruir as estruturas narrativas tradicionais em favor de uma abordagem mais fragmentada e descontínua. Nesse sentido, a metaficção pode ser vista como uma forma de “ruína” literária, questionando as convenções literárias.

A metaficção pode ser vista como uma forma de desconstrução, pois desafia as convenções literárias e expõe as múltiplas camadas de significado que um texto pode ter. Jacques Derrida (2014) argumentou que todo texto é uma construção, e que o significado de um texto é construído a partir das relações entre as palavras e conceitos que o precedem e o seguem. A metaficção desafia a ideia de que um texto deve ser uma representação fiel da realidade.

Um exemplo de como a metaficção pode ser associada à teoria da desconstrução pode ser encontrado na já citada obra de Calvino – *Se numa noite de inverno um viajante* (1979). O romance começa com um narrador que se dirige diretamente ao leitor e o convida a mergulhar na história que ele está prestes a contar. No entanto, logo em seguida, o narrador interrompe a narrativa e começa a questionar sua própria autoridade como narrador; ele afirma que não sabe como continuar a história, que está perdido e que precisa da ajuda do leitor para descobrir qual caminho seguir. Em *A ocupação*, Sebastián não chega a dialogar diretamente com o leitor, mas parece fazer um monólogo constante, um desabafo em relação a seu sentimento de incapacidade, uma reflexão diante de sua narrativa, um incômodo por sua identidade e uma contínua inquietação pela literatura.

A desconstrução sugere que os textos literários têm uma multiplicidade de significados possíveis, e que nenhum desses significados é mais “verdadeiro” ou “correto” do que os outros. A teoria da desconstrução de Derrida surgiu como uma crítica à tradição filosófica ocidental que se baseava em oposições binárias, como presença/ausência, verdadeiro/falso, sujeito/objeto, entre outras. Derrida argumentou que essas oposições eram problemáticas porque uma das partes da oposição era frequentemente privilegiada em detrimento da outra, criando hierarquias e exclusões.

Para Derrida (2014), a desconstrução não é uma técnica ou método, mas sim um gesto crítico que busca desfazer essas oposições binárias e expor a multiplicidade de significados e interpretações que um texto pode ter. Ele argumenta que um texto

nunca é completamente presente em si mesmo, mas sempre se relaciona com outras palavras e conceitos que o precedem e o seguem. Derrida (2014, p. 10) diz:

A desconstrução não é uma operação que se poderia aplicar a um objeto (um texto ou uma obra) para desmontá-lo, desmembrá-lo, examiná-lo com atenção e expor-lhe então as faltas e os erros em que ele incorre inevitavelmente. Trata-se de um gesto que desfaz as configurações binárias que a tradição filosófica apresenta como necessárias e indiscutíveis.

Em *A ocupação*, a narrativa é fragmentada e intercala o foco narrativo, possibilitando que o leitor preencha as lacunas entre as diferentes partes da história. Isso desafia a ideia de que um romance deve seguir uma estrutura sequencial completa, rompendo com a estrutura de início, meio e fim. Derrida (2014, p. 9) argumenta que a desconstrução “é um gesto que busca mostrar como certas oposições fundamentais, que parecem naturais e óbvias para nós, na verdade dependem de uma série de pressupostos questionáveis e contraditórios”.

3.2.1 As cartas de tutoria

Mia Couto é um dos mais importantes escritores e um dos mais reconhecidos e premiados escritores em língua portuguesa. Nascido em Moçambique, em 1955, ao longo de sua carreira publicou poesia, contos, romances e ensaios. Sua obra é marcada pela linguagem poética que muitas vezes incorpora elementos do folclore e da tradição oral africana, e pela abordagem de temas como a identidade, a memória, a justiça social e o meio ambiente. Sua escrita tem sido amplamente estudada e elogiada em todo o mundo, e seus livros foram traduzidos para mais de 20 idiomas.

O autor já recebeu inúmeros prêmios literários, incluindo o Prêmio Camões (o mais importante prêmio literário em língua portuguesa, em 2013) e o Neustadt International Prize for Literature (em 2014, considerado um dos mais prestigiosos prêmios literários do mundo). Ele é membro da Academia Brasileira de Letras como correspondente estrangeiro. No Brasil, Mia Couto é estudado em universidades e sua obra é amplamente divulgada em livrarias e eventos literários. Ele já foi agraciado com prêmios importantes no país, como o Prêmio Camões (2013) e o Prêmio Jabuti de Literatura (2000 e 2016).

Em suas entrevistas, Mia Couto defende a importância da tutoria para o desenvolvimento da literatura e das habilidades literárias dos escritores iniciantes. Ele

destaca a importância da troca de experiências e do aprendizado por meio da tutoria. Um exemplo é o programa Rolex Mentor & Protégé, uma iniciativa que visa unir mentores estabelecidos em diferentes áreas artísticas com jovens talentos emergentes para promover o desenvolvimento e a excelência criativa. Durante o processo de tutoria, os escritores passaram três semanas em Açores, onde Mia Couto realizava pesquisas sobre seu livro *As areias do Imperador* (2017).

No site que divulga o Rolex Mentor & Protégé¹⁴, é possível conhecer os passos desse programa, ver vídeos e ler os relatos dos escritores. Julián Fuks declara que pensou que “ouviria Mia Couto conversando com as pessoas, mas as vozes de seu livro brotam de dentro dele. É ele que cria as vozes. Foi muito interessante observar como ele transforma fatos históricos em literatura”. De acordo com o site que divulga o Programa, é possível estabelecer uma conexão entre Mia Couto e Julián Fuks como, por exemplo, a exploração de temas literários: tanto Mia Couto quanto Julián Fuks são escritores que se envolvem em explorar temas complexos e relevantes em suas obras; eles têm um interesse mútuo em temas como migração, memória e identidade. Os dois autores também têm perspectivas literárias distintas, têm estilos literários próprios e compartilham o compromisso de criar obras literárias que desafiam e expandem as fronteiras da narrativa. Também temos o fato de que, tanto Mia Couto quanto Julián Fuks, vêm de origens culturais e sociais distintas, e suas experiências e vivências são refletidas em suas obras literárias. Essa diversidade cultural contribui para uma rica troca de ideias e perspectivas durante o processo de mentoria, além de ambos os escritores serem reconhecidos pela maestria na escrita e seu compromisso com a qualidade e excelência literária, sendo referências em suas respectivas comunidades literárias.

A professora e escritora americana Janet Burroway fala em *Writing Fiction: A Guide to Narrative Craft* (1982) sobre a tutoria de escritores na literatura; ela discute o papel do escritor mais experiente em orientar e apoiar os escritores iniciantes, sugerindo que a tutoria pode ser uma forma importante de desenvolvimento para os escritores. Burroway argumenta que a tutoria pode ser uma forma eficaz de ajudar os iniciantes a aprimorarem suas habilidades e a se tornarem mais confiantes em sua escrita. A autora sugere que a tutoria pode ocorrer em diversas formas, desde a

¹⁴ Disponível em: <https://www.rolex.org/pt-br/rolex-mentor-protége/literature/colonies-of-the-mind>. Acesso em: 20 ago. 2021.

revisão de manuscritos até a realização de oficinas de escrita criativa. Ela também destaca a importância da empatia na relação entre o escritor mais experiente e o escritor iniciante, e argumenta que a tutoria deve ser uma relação colaborativa e de aprendizado mútuo.

Julián Fuks depõe que o tempo que passou com Mia Couto foi de muita calma: “Nós nos encontrávamos para almoçar e jantar juntos. Às vezes conversávamos sobre literatura, mas na maior parte do tempo falávamos sobre outras coisas”.¹⁵ Para Mia Couto, “nós dois encontramos nas histórias que ouvimos e contamos uma forma de viajar no passado. Não cheguei a conhecer meus avós. Minha família é um fantasma”. Mas seus pais contaram o que eles tinham deixado para trás: “Compreendi que era possível construir um mundo com histórias”.¹⁶

Outro teórico que discute a tutoria de escritores é o escritor inglês e professor de escrita criativa John Gardner. No livro *A arte da ficção* (1994), o autor sugere que a tutoria pode ser uma forma eficaz de ajudar os escritores a desenvolverem suas habilidades e a se tornarem mais conscientes dos aspectos técnicos da escrita. Gardner destaca a importância da crítica construtiva na tutoria, e argumenta que os mentores devem ser honestos e precisos em seus comentários, ao mesmo tempo em que oferecem suporte e incentivo aos escritores iniciantes. Ele também sugere que a tutoria pode ser uma forma de ensinar aos escritores iniciantes as técnicas de escrita que não podem ser aprendidas apenas por meio da leitura de livros ou da prática individual. O autor diz ainda que a tutoria oferece a oportunidade de receber orientações específicas sobre os elementos da escrita, como estrutura, desenvolvimento de personagens, diálogo, estilo de escrita, entre outros, fornecendo conhecimentos valiosos sobre esses aspectos, aprimorando técnicas e aprofundando sua compreensão da arte da ficção.

John Gardner acredita que a tutoria entre escritores não é apenas benéfica para os aprendizes, mas também para os mentores. Ao orientar outros escritores, os mentores são desafiados a refletir sobre suas próprias técnicas e abordagens – o que

¹⁵ Disponível em: <https://www.rolex.org/pt-br/rolex-mentor-protége/literature/colonies-of-the-mind>. Acesso em: 20 ago. 2021.

¹⁶ Disponível em: <https://www.rolex.org/pt-br/rolex-mentor-protége/literature/colonies-of-the-mind>. Acesso em: 20 ago. 2021.

pode ajudá-los a aprimorar sua própria escrita. Sobre isso, Mia Couto revela que no processo de mentoria se sentia como um irmão mais velho; para o autor:

O trabalho foi uma via de mão dupla. Eu enviava um texto ao Julián, no dia seguinte nos encontrávamos num café com uma cópia impressa do texto. Tenho incentivado o Julián a criar algo mais louco e, em contrapartida, ele vem me ensinando a definir limites. Enquanto ele produz uma página, eu produzo 50, levado pelo meu amor pela língua. Tenho dificuldades para controlar minhas personagens. O Julián pode me ajudar a perceber os limites.¹⁷

O processo de tutoria entre Julián Fuks e Mia Couto se materializa em *A ocupação* por meio de cartas inseridas na narrativa. Durante uma entrevista ao Canal Porto Dragão, na qual Mia Couto conversa com educadores dos anos finais do Ensino Fundamental e do Ensino Médio – enquanto Mia Couto relata seus anos de estudos longe de casa, nos quais ele escrevia poesia incansavelmente –, o autor diz que é mediante as cartas que ele escrevia aos pais e aos irmãos que ele encontrava a razão da escrita, pois através das cartas ele inventava, do outro lado da página, uma presença; e que essa intenção era tão forte, que ele já não se sentia mais sozinho

O teórico francês Roland Barthes, em *Aula* (2002), dedica uma seção específica ao tema das cartas na literatura. Nessa obra, Barthes discute a natureza da escrita epistolar; uma das principais ideias do autor é que as cartas podem ser consideradas como uma forma de escrita literária, com características próprias que a distinguem de outros gêneros. Ele argumenta que a carta é uma forma de escrita que busca estabelecer um diálogo com o destinatário, criando uma relação pessoal e íntima entre autor e leitor. Barthes ressalta que a carta é um meio de expressão subjetiva, permitindo ao autor revelar sua intimidade, seus pensamentos e emoções de forma mais livre e pessoal do que em outros gêneros literários. Ele enfatiza que a carta é um espaço de liberdade e experimentação na qual o autor pode explorar sua voz individual e criar um vínculo afetivo com o destinatário.

Em *A ocupação*, as cartas revelam e estabelecem um vínculo não apenas entre autor e destinatário (em um primeiro momento Julián Fuks escreve a Mia Couto e, posteriormente, Mia Couto escreve a Julián Fuks), mas também entre os autores e os leitores da obra. Ou seja, apesar de os destinatários diretos serem os dois autores, ao inserir essa “troca” que se dá por intermédio das cartas, percebemos que os

¹⁷ Disponível em: <https://www.rolex.org/pt-br/rolex-mentor-protége/literature/colonies-of-the-mind>. Acesso em: 20 ago. 2021.

destinatários deixam de ser os autores e passam a ser os leitores da obra. Barthes discute a ideia de que a carta pode ser uma forma de construir uma identidade literária; ele observa que, ao escrever uma carta, o autor se coloca na posição de um “eu” que escreve para um “tu”, criando uma dinâmica de alteridade e estabelecendo um jogo de identidades. Através da escrita epistolar, o autor pode moldar sua imagem e desenvolver sua voz literária.

As cartas referem-se diretamente à literatura e ao processo de concepção da narrativa. A primeira carta inserida é a de Fuks a Mia Couto, que aborda, principalmente, os desafios e dificuldades da escrita. Fuks inicia a carta reconhecendo a solidão do autor diante do próprio livro. Ele relata ao moçambicano que não sente mais que o “desterro do outro lado da página”, e que escreve a seu tutor como se escrevesse seu próprio livro, para que possam partilhar da solidão, já que não podem partilhar da mútua companhia. O autor continua narrando sobre o difícil momento político que está passando e de que maneira isso o afeta, e termina expressando não ser boa companhia no momento e que, talvez, nas palavras de Mia Couto, ele possa se encontrar, como por tantas vezes já o fez em suas páginas.

Fuks divide seu bloqueio diante do contexto ao qual está inserido e da falta de confiança em suas habilidades narrativas. A tutoria desempenha, nesse momento, um papel fundamental para que o autor supere esses obstáculos. Sendo um mentor experiente, inclusive em conflitos políticos, Mia Couto pode oferecer orientação e apoio, fornecendo estratégias para lidar com o bloqueio e desenvolver a confiança. Além disso, a crítica construtiva do mentor pode ajudar a aprimorar a escrita, enquanto o compartilhamento de experiências e técnicas entre escritores cria um senso de comunidade e encoraja o escritor a persistir, construindo sua confiança e autoestima ao longo do caminho.

Mia Couto, em sua carta/resposta, relata a Julián Fuks sobre a maneira como a literatura o resgatou de tantas formas, desde a infância; diz entender o sentimento de desabrigo compartilhado por Fuks, principalmente por ter nascido e vivido durante os primeiros vinte anos de sua vida em um país fascista. Como forma de identificação e encorajamento, o autor compartilha com Fuks sua experiência:

O meu pai foi detido pela polícia fascista e, a seguir, foi lançado no desemprego. Quando regressava dos interrogatórios, ele trazia apenas notícias das aves que tinha visto no caminho. Nunca nos

entregou um lamento, uma injúria, uma menção aos que o humilharam. [...] A única arma que invocou como proteção foi a poesia. [...] O fato é o seguinte meu caro amigo: o mundo que nasce da tua escrita e dos teus livros é bem maior que as circunstâncias políticas que nos cercam. A literatura deve afirmar a sua própria soberania e inventar aves que, por sua vez, inventam um outro céu. [...] O teu livro diz isso mesmo de modo firme e sereno: que a literatura permanecerá para além de toda a ocupação. Como sucedeu antes com a tua Resistência. (FUKS, 2019, p. 122).

Em *Literatura e a vida* (1993), Gilles Deleuze explora como a literatura pode ser uma forma de experimentação e criação de novas formas de existência. O autor argumenta que a literatura não deve ser vista apenas como uma representação ou reflexo da vida, mas como um meio de criar e inventar novas formas de vida. Ele propõe que a literatura seja capaz de produzir uma intensidade vital, rompendo com as convenções e normas estabelecidas, e abrindo caminho para a emergência de novas possibilidades e potencialidades. Deleuze diz também que a literatura tem a capacidade de criar mundos fictícios e personagens que se destacam da realidade cotidiana, permitindo que o leitor experimente diferentes modos de existência e perspectivas. Essa experimentação literária é vista pelo autor como uma forma de resistência e liberdade, rompendo com as estruturas sociais e ideológicas que limitam a vida.

Além disso, Deleuze discute a ideia de que a literatura é uma forma de pensamento, um meio de explorar ideias de forma criativa e imaginativa. Ele enfatiza a importância da linguagem literária como uma ferramenta que permite a expressão de intensidades e afetos, indo além do discurso puramente conceitual.

A literatura é capaz de refletir e dialogar com a complexidade da vida humana, especialmente quando consideramos a subjetividade do conceito de identidade. Por meio de personagens, narrativas e simbolismos, a literatura oferece um espaço de exploração e reflexão sobre as múltiplas facetas da existência. Ao abordar as ruínas da identidade, a literatura desafia a noção de uma identidade fixa e linear, revelando a fluidez e a fragilidade das construções identitárias. Ela nos convida a questionar as estruturas rígidas e as normas estabelecidas, revelando que a vida é um processo em constante devir, repleto de mudanças, transformações e, por vezes, fragmentário. Assim, a literatura oferece um espaço para explorar as ruínas, revelando novas possibilidades de compreender e viver a complexidade da existência humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Julián Fuks escreveu seu primeiro romance, *Procura do Romance* (2011), enquanto escrevia sua dissertação de mestrado, na qual levanta hipóteses sobre a morte do romance e a impossibilidade de narrar, tema também presente em seu livro. Em seu segundo romance, *A Resistência* (2015), o autor dá continuidade a sua trajetória autoficcional, enquanto dá início a sua tese de doutorado, que se torna livro pela Cia das Letras em 2021, *Romance – História de uma ideia*, trabalho no qual, ao falar sobre a trajetória do romance, também aborda o tema da queda do romance e o cansaço da ficção, isso, enquanto também escreve seu terceiro romance, *A Ocupação* (2019). O romance é tratado pelo autor como algo que resiste, muitas vezes de maneira paradoxal. Pois, para o autor, “o romance guarda em si, como potência, todos os paradoxos que a mente venha a conceber” (FUKS, 2021, p. 13). Embora em seguida ele afirme que essa declaração seja exagerada.

Para Fuks, o romance é uma fusão entre o impulso atemporal de narrar e a expressão imediata do presente. O gênero representa a continuidade de um gesto antigo, mas também é sua crítica, rompendo com as fórmulas rígidas do passado e consigo mesmo. O romance é uma repetição do ato narrativo, mas também uma mudança perpétua, visando o inacabamento. Ele é a crença firme na representação da experiência do ser, mas ao mesmo tempo reforça a certeza de que o ser será sempre irrepresentável, resistindo a qualquer mimese. Fuks expõe que o romance se afirma infinitas vezes e infinitas vezes mente, o autor argumenta que

Não há um nascimento do romance, há uma sucessão de nascimentos, uma sucessão de repetições e rupturas – repetições e rupturas que ganham eminência na ordem da literatura e de novo se repetem, e de novo são rompidas. Não há um nascimento do romance: há um nascimento e uma morte a cada livro. (FUKS, 2021, p. 24)

Segundo o autor, para que o romance assumisse o papel de gênero da ruptura, era necessário que o ato de romper se tornasse sua lógica intrínseca e seu mecanismo fundamental, em vez de apenas representar ou tratar da realidade. Fuks argumenta que o romance experimentou uma vertigem crescente, uma fúria em destruir qualquer alicerce que começasse a se firmar, uma obsessão por absoluta instabilidade. Todos os elementos que compunham o esquálido apogeu do romance foram recusados em algum momento: a firmeza da voz narrativa, sua confiabilidade,

a trama progressiva, as relações de causalidade, o personagem coerente, o cuidadoso manejo de tempo e espaço. Conforme o autor afirma, no romance há uma realidade inquestionável: a certeza da ruptura como marca distintiva.

Como que, para comprovar sua tese, Julian Fuks projeta seus argumentos em seus próprios romances. Neles vislumbramos algo que ele afirma ao finalizar sua pesquisa, de que o futuro do romance ainda é vasto e que essa amplitude do gênero leva a sua tendência ao inacabamento, à recusa em encontrar uma forma definitiva, resultando em contínuas disputas por algo, mesmo que seja um traço mínimo, que permaneça como marca característica. Em *A Ocupação* (2019) o autor tenta escrever um livro permeado de “experimentos” literários, como um projeto de tutoria, uma residência artística, uma autoficção que, apesar de ter o foco em si, tem por tantos capítulos, foco também em outros personagens.

O conto *Ruínas circulares* (2007), do escritor argentino Jorge Luis Borges, descreve a jornada de um protagonista anônimo que busca criar um ser humano perfeito que possa existir de forma independente dentro de um mundo de sonhos; ele acredita que, ao criar esse ser, estará se redimindo e encontrando sua verdadeira identidade. O protagonista passa por um processo de purificação e preparação, até que finalmente dá à luz um ser humano em uma ruína circular. No entanto, o final revela que o protagonista também é apenas uma criação em um sonho de um outro personagem.

No conto, as ruínas circulares são o cenário no qual o protagonista realiza seus rituais e observações, preparando-se para o nascimento desse ser ideal. O termo “ruínas” sugere uma imagem de destruição, decadência e abandono. As ruínas simbolizam o passado e a transitoriedade da existência humana; elas representam o inevitável desgaste do tempo e as marcas deixadas pelo esquecimento. No contexto do conto, as ruínas circulares são o local no qual ocorre o processo de criação e renascimento; elas servem como um espaço simbólico que transcende a realidade física e que mergulha na esfera dos sonhos e da imaginação.

O termo “circulares” pode evocar uma sensação de ciclo e repetição. O conto sugere que o protagonista está preso em um ciclo eterno de busca e criação destinado a se repetir infinitamente. As ruínas circulares, portanto, representam não apenas o ambiente físico no qual a história se desenrola, mas também uma metáfora da

condição humana, marcada pela efemeridade, pelo ciclo da vida e pela busca incessante de sentido.

Assim como em Borges, as ruínas se manifestam na obra de Fuks como um cenário para a criação. O projeto engendradora do autor faz parte de um círculo constante, pois, a partir de sua narrativa autoficcional, ele explora uma perspectiva de “ruínas” como sintoma de uma condição sociocultural e como reflexo de um pensamento ontológico. Em sua abordagem, as ruínas são vistas como elementos que revelam o estado de deterioração e fragmentação, refletindo uma visão crítica da sociedade, mas também em que se estrutura a subjetividade do indivíduo, refletindo algo que já foi construído anteriormente e se manifestando em uma performance. A estrutura narrativa autoficcional, ao incorporar essa perspectiva, busca explorar e problematizar as ruínas como símbolos da condição humana e como uma expressão da linguagem, pois nela há uma sensação de que tudo já foi dito e que apenas resta a imitação, sendo, portanto, um espaço de reinvenção de si.

Também como o personagem de Borges, Fuks busca, desde seu primeiro romance, projetar em Sebastián uma literatura perfeita: por esse ser um sujeito extremamente exigente e crítico sobre o que escreve, está sempre insatisfeito com sua escrita. A narrativa sob ruínas representa um espaço ou estrutura que já foi plena, mas que está em um estado de degradação na qual as formas de representação, na linguagem, tornaram-se incapazes de dizer a totalidade do real.

A metaficção questiona a noção de que a narrativa deve seguir uma progressão linear e coerente, e pode desmontar as estruturas narrativas tradicionais em prol de uma abordagem fragmentada. Dessa forma, a metaficção pode ser interpretada como uma espécie de ruína literária, pois desconstrói as bases e os fundamentos da narrativa convencional, criando um terreno instável e descontínuo. Assim como a ruína física evidencia uma degradação das estruturas e um colapso das formas preexistentes, a metaficção revela uma quebra das convenções narrativas tradicionais, apresentando uma estética literária marcada pela desconstrução.

Mia Couto, na carta que escreve a Fuks, nos diz que a literatura deve afirmar a sua própria soberania e inventar aves que, por sua vez, inventam um outro céu. A performance na literatura é uma abordagem em que a escrita se funde a elementos artísticos, resultando em uma experiência literária mais dinâmica. Nesse contexto, a

invenção “de um novo céu” não se refere apenas à representação de um processo criativo, mas também à forma como a escrita é concebida e executada, levando em consideração o aspecto performático. Em sua obra, Fuks se projeta em um personagem e cria um universo literário próprio que também faz parte de uma projeção performática, configurando-se um ciclo paradoxal de criar algo em um espaço que também faz parte de uma criação. É como o personagem de Borges, que passa o conto todo tentando criar o ser perfeito para no final conhecer sua condição de mero simulacro.

Vale ressaltar que Fuks finaliza sua tese afirmando que permanece sem resposta a pergunta que o conduziu durante toda a pesquisa. Ele questiona se o romance é a forma desenvolvida do hábito antigo de narrar, uma tentativa de definir em palavras o curso indefinível da vida e buscar uma compreensão possível da existência explorando seus múltiplos sentidos. Ou seria o romance algo oposto a isso, um estranho impulso de narrar com o propósito de desfazer a narrativa, indagar o seu próprio sentido, um hábito tão antigo quanto o outro, porém mais implacável, de autocrítica? Ele se pergunta se o romance é como um espelho partido, refletindo o rosto do mundo, ou se o próprio romance é o rosto refletido no espelho, observando suas feições com espanto até o fim de seus dias.

O livro *A Ocupação* pode ser visto como um exemplo de como a literatura contemporânea tem explorado as fronteiras entre diferentes modos de representação, em busca de novas formas de expressão e significado. As “ruínas circulares” de Julián Fuks sugerem que o autor está em um ciclo constante de busca e criação, um ciclo artístico que busca incessantemente por uma (in)completude. Indubitavelmente, os fragmentos de espelho expandem as potencialidades e perspectivas, ainda que, como um vestígio, resto, rastro, marcas ou sobras, a partir das quais, o contemporâneo (e suas ruínas) se manifestem, com todas as suas (im)possibilidades. Fuks é um autor que molda a percepção e a compreensão da realidade, questionando o real e se projetando no fragmentário – “mas aqui o chamamos de Sebastián”.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: 34, 2004.
- BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 7 de janeiro de 1977*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 2002.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Glaucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. A. Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Gallimard, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 46-52.
- CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Tradução de Fernando de Castro Ferro. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- DELEUZE, Gilles, *La Littérature et la Vie*, Trad. Peter Pál Pelbart, Minuit, Paris, 1993, p. 11-17.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Record, 2003.
- FUKS, Julián. *Procura do romance*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- FUKS, Julián. *A ocupação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- FUKS, Julián. *Romance: História de uma ideia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- GARDNER, John. *A Arte da Ficção: notas sobre a criação romancista*. Trad. Sérgio Flaksman. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: 34, 2006.

Garramuño, Florencia. *Los restos de lo real: una relectura de la narrativa de los ochenta*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Trad. Ricardo Cruz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.

GOLDING, William. *O senhor das moscas*. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: História, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: a virada etnográfica e o retorno do autor*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LODGE, David. *A Arte da Ficção*. Trad. Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000.

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

PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Globo, 1989.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

Ricardo Piglia. *Formas Breves*. Buenos Aires: Anagrama, 1999.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: Reflexões sobre o exílio e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

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

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction, second edition*. New York & London: Routledge, 2006.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres/Nova York: Routledge, 1985.

