

## A ANTIFICÇÃO ROMANESCA COMO COMPROMISSO COM A VERDADE, ATRAVÉS DA AUTOFICÇÃO E DO TESTEMUNHO

### THE NOVELISTIC ANTIFUNCTION AS A COMMITMENT TO THE TRUTH, THROUGH AUTOFICTION AND TESTIMONY

Edson Ribeiro da SILVA\*

<https://orcid.org/0000-0003-1883-5893>

**Resumo:** O artigo observa o fenômeno da demanda pelo real na narrativa contemporânea a partir de uma de suas tendências mais experimentais: a autoficção como possibilidade de literatura de testemunho e de fixação da memória, como resistência à política do esquecimento. Para tanto, recorre-se ao compromisso da verdade das escritas de si, que Foucault chamava de *parresía*, pois, conforme Bakhtin, o romance tornou-se uma arte complexa ao assimilar gêneros em que o eu fala de si e passa a manifestar verdades que a narrativa impessoal não alcança. A noção de antificção, criada por Lejeune, é básica para que essa demanda seja vista como explicação para o que tem ocorrido com o romance. Em vez de se verem apenas as escritas de si como antifuncionais, optou-se aqui pela ideia da antificção romanesca, partindo-se do conceito de ficção de Searle, que não a contrapõe à verdade, mas a vê como resultado de um pacto de leitura. A antificção como modelo de *parresía* menciona aqui diversas obras paradigmáticas, que vão da escrita de si ao romance, mas concentra-se, sobretudo, em Marcelo Rubens Paiva, Milton Hatoum e Patrick Modiano como modelares do testemunho que trata do trauma, daquilo que Finazzi-Agrò considera o *inter-dito* que desperta a empatia no leitor devido à verdade contida no passional.

**Palavras-chave:** Ficção. *Parresía*. Antificção. Autoficção. Testemunho.

**Abstract:** The article observes the phenomenon of the demand for the real in contemporary narrative based on one of its most experimental tendencies: autofiction as a possibility of testimony literature and memory fixation, as resistance to the politics of forgetfulness. To do so, we resort to the commitment to the truth of the self-writings, which Foucault called *parresia*, because, according to Bakhtin, the novel became a complex art by assimilating genres in which the self speaks of itself and begins to manifest truths that the unpersonal narrative does not reach. The notion of antifiction, created by Lejeune, is basic for this demand to be seen as an explanation for what has happened with the novel. Instead of seeing only the self-writings as antifunctional, we opted for the idea of the novelistic antifiction, starting from the concept of fiction by Searle, who does not oppose it to the truth, but sees it as the result of a pact of reading. Antifiction as a model of *parresia* mentions in here many paradigmatic works, which embraces since self-writing to novel, but focuses, mainly, Marcelo Rubens Paiva, Milton Hatoum and Patrick Modiano as models of testimony that treats trauma, those which Finazzi-Agrò considers the *inter-dito* that awakes an empathy in the reader because the truth the passional contains.

**Keywords:** Fiction. *Parresia*. Antifiction. Autofiction. Testimony.

---

\* Pós-doutor e doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Estadual de Londrina. Professor do Programa de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE), em Curitiba, Paraná. E-mail: [edribeiro@uol.com.br](mailto:edribeiro@uol.com.br)

### **A ficção como forma de verdade e como pacto de leitura de gênero literário**

O conceito de ficção se opôs ao de verdade, durante grande parte do tempo em que se discutiu acerca de sua natureza. E não se tratava apenas da discussão em âmbito objetivo. A criação ficcional esteve sob o olhar de quem buscava explicá-la, assim como de quem a julgava a partir de concepções éticas ou religiosas.

Atrelar ficção à mentira era um modo de se ter controle sobre o que se poderia considerar como verdade e os meios de se chegar a ela. A passagem do pensamento mítico para o conceptual não se deu sem que as sociedades transformassem determinadas narrativas em cânones. A invenção autoral passa a ser olhada como produto do imaginário, assim como as narrativas não incluídas no cânone mítico. O trabalho de fixação de narrativas sobre pessoas reais como parte de um outro cânone, o da história oficial de cada povo, dá-se conforme vão sendo criados os meios de ratificação da narrativa sobre o passado coletivo.

A noção de verdade como narrativa sobre o indivíduo é algo bastante posterior. As escritas de si a que se refere Michel Foucault pertencem a uma Grécia com um repertório extenso de narrativas míticas, em que já existe o trabalho do historiador para fixar a memória acerca de homens reais e de eventos datáveis. Dentro de uma tradição literária em que o épico e o dramático partem da narrativa mítica, o lírico é possível porque já contém um si-mesmo que serve como base para se chegar ao universal. Esse si-mesmo grego pode não ser ainda o sujeito cartesiano, mas já está na base para o que Foucault (2003, p. 5s), em *A hermenêutica do sujeito*, define como “cuidado de si”, o olhar para a própria individualidade não apenas para cuidar dela, mas para conhecê-la. As primeiras escritas de si voltam-se para o cuidado de si, podem ser coisa corriqueira; escrever para se conhecer é fenômeno posterior, exige método e frequência.

No universo grego, ficção ainda é tema tratado sob olhares tantas vezes contraditórios. Basta pensar no modo como, em *A república*, Platão trata a criação a partir do imaginário como mentira, algo que deseduca e deve ser evitado; esse mesmo Platão que, através das palavras atribuídas a Sócrates, formula a teoria da memória como sendo ela tal qual a marca do anel fixada na cera, no *Teeteto*; a mente é formada por esse repertório de imagens e são elas as mesmas que a imaginação usa quando inventa cenas. As memórias eicástica e fantástica corresponderiam à reconstituição das imagens fixadas ou como cópias do real ou como invenção de um real não existente e, portanto, mentiroso. Em Aristóteles, a natureza da imagem representada não importa muito; a verdade daquilo que se narra é algo que se atrela, sobretudo,

a uma preocupação axiológica; o *muthos* seria um fenômeno natural de possibilidade de representação. Na *Poética*, a criação ficcional se separa da verdade historiográfica. A preocupação axiológica do filósofo faz com que, para ele, a poesia épica narre o que poderia ter acontecido; a historiografia, o que de fato aconteceu. A semelhança com a verdade faz com que a narrativa ficcional não seja mentira. Aristóteles não parece interessado na natureza empírica da coisa representada; ela é verossímil graças à sua exibição de paixões que devem ser purgadas.

O desenvolvimento de gêneros como as cartas e as confissões possibilita que as escritas de si se voltem para uma instância mais privada. Se um filósofo como Sêneca escrevia para falar de si sob o pretexto de tentar compreender as paixões em sua universalidade, os monges cristãos faziam de suas confissões formas de mostrar como o si-mesmo, o eu, tenta compreender tais paixões e o modo de conviver com elas, até pela sua eliminação.

A tradição cristã prefere ver a criação ficcional como justificável quando atrelada a essa axiologia que já estava em Aristóteles, ao mesmo tempo em que procurava perseguir aquela elaborada a partir de intenções eminentemente estéticas. É fato notório que os mecanismos de controle sempre tiveram grande poder sobre a produção escrita; a narrativa oral continuou dando origem a inúmeros gêneros, em prosa e verso. Os gêneros da tradição oral acabariam por dar uma identidade primordial aos gêneros da narrativa escrita moderna.

A ficção como mentira é uma visão que aos poucos foi sendo substituída por outras formas de compreensão. O Renascimento foi determinante para que a volta de gêneros como a epopeia e a tragédia ocorresse já sem uma categorização como mentira. Cervantes e Rabelais fazem da narrativa escrita um modo de exacerbamento da ficção: ela se mostra diferente daquela possibilidade de ser real, de que tratava Aristóteles. Dessa forma, passou a ser comum que os teóricos da ficção procurassem na natureza da linguagem aquilo que a tornasse diferente da narrativa de fatos reais. O século XVIII, por exemplo, fez da narrativa ficcional um modo de exposição de conceitos filosóficos, como ocorreu com Voltaire e Rousseau. Isso levou o filósofo Jeremy Bentham (LIMA, 2006, p. 260s) a enxergar a ficção como a base para a elaboração do conhecimento teórico, assim como do técnico. A teoria do “como se”, de Hans Vaihinger (LIMA, 2006, p. 270s), já no começo do século XX, retoma a natureza da ficção como algo não real e que não finge sê-lo. Fazer de conta aproxima a ficção do brinquedo, do jogo. E foi assim que Wolfgang Iser (2013) a compreendeu, em *O fictício e o imaginário*. A ficção corresponde a uma das quatro formas primordiais de jogo, antropologicamente fixadas

por Roger Caillois: a *mímica* é uma forma de “como se”, fingimento sem intenção de se passar por verdade. E Iser compreende que essa forma de jogo existe em todas as sociedades como mecanismo de compreensão do real.

No entanto, permaneceram resquícios das visões que procuravam na ficção marcas linguísticas que a tornassem reconhecível. Ludwig Wittgenstein (2000) reconhecia na linguagem a possibilidade de ela ensejar mais de um modo de apreensão a partir de um único signo; assim, a linguagem literária pode ser apreendida como expressão do real mesmo fazendo uso de signos que não remetem à verdade empírica. Käte Hamburger (1986), por sua vez, enxergava como ficção aquela narrativa que se mostrava como tal, através de estratégias enunciativas que não ocorreriam em situações de comunicação de eventos reais. Apenas a narrativa em terceira pessoa que faz referências a estados íntimos de personagens poderia ser reconhecida como ficcional. A narrativa em primeira pessoa estaria em uma condição enunciativa que poderia enganar o leitor quanto à sua natureza. Poderia ser recebida como enunciação de fatos reais, sendo fingimento e não ficção. Fingimento, para Hamburger, é engodo, mentira, pois o leitor não teria meios para reconhecer, no próprio texto, sua natureza como produto do imaginário.

Dentro do âmbito dessas teorias, foi sem dúvida o linguista John R. Searle quem elaborou uma explicação concludente para a natureza da ficção como linguagem. Em “O estatuto lógico do discurso ficcional”, Searle (2002b) entende que não há elementos linguísticos que tornem um texto ficcional ou assertivo. O mesmo enunciado pode ser apreendido como asserção ou ficção, fazendo uso dos mesmos elementos. Existe, para o linguista, um conjunto de convenções, que ele define como “verticais”, que o autor de uma asserção assume ao produzi-la:

1. A regra essencial: o autor de uma asserção compromete-se com a verdade da proposição expressa.
2. As regras preparatórias: quem fala tem de estar em condições de apresentar indícios ou razões a favor da verdade da proposição expressa.
3. A proposição expressa não pode ser obviamente verdadeira tanto para quem fala como para o ouvinte no contexto da locução.
4. A regra da sinceridade: quem fala compromete-se com a crença na verdade da proposição expressa. (SEARLE, 2002b, p. 101.)

Trata-se de uma atitude contratual do autor com seu leitor. O cumprimento dessas convenções é compromisso assumido pelo autor de uma asserção, e o leitor faz com ele esse pacto de leitura. A natureza do pacto é que torna um texto assertivo ou ficcional. Na ficção, o

autor não se compromete com o cumprimento dessas regras verticais. A relação pactual é evidenciada pelo que Searle define como “convenções horizontais”, o que pode ser assim resumido:

Ora, o que torna possível a ficção, segundo sugiro, é um conjunto de convenções extralinguísticas, não semânticas, que rompem a ligação entre as palavras e o mundo estabelecida pelas regras atrás mencionadas. Pensemos nas convenções do discurso ficcional como um conjunto de convenções horizontais que rompem as ligações estabelecidas pelas regras verticais. Suspendem as exigências normais estabelecidas por estas regras. Tais convenções horizontais não são regras de significado; não fazem parte da competência semântica do falante. Consequentemente, não alteram ou modificam os significados das palavras ou outros elementos da língua. O que fazem é antes permitir ao falante usar as palavras com os seus significados literais sem assumir os compromissos que esses significados normalmente exigem. (SEARLE, 2002b, p. 104.)

Searle está próximo de Wittgenstein ao admitir que se pode olhar para um signo e enxergar nele tanto o seu sentido literal quanto a suspensão deste. Essa ação, tanto por parte de quem produz o texto quanto por quem o recebe, corresponde a uma intenção. Se a intenção é primordialmente do autor, ela é reconhecida e assumida também pelo leitor. Ou seja, a ação de fingir da ficção não é a da mentira, mas a da mímica ou do “como se” daquele que imita o real:

Ora, *fingir* é um verbo intencional: ou seja, é um daqueles verbos que integram em si o conceito de intenção. Não se pode realmente dizer que se fingiu fazer algo a menos que houvesse a intenção de fingir fazê-lo. Portanto, a nossa primeira conclusão levamos imediatamente à segunda conclusão: o critério identificador a respeito de um texto ser ou não uma obra de ficção tem necessariamente de residir nas intenções ilocutórias do autor. Não há propriedade textual, sintáctica ou semântica, que identifique um texto como obra de ficção. O que o faz ser uma obra de ficção é, por assim dizer, a postura ilocutória que o autor assume relativamente ao texto, e essa postura depende das intenções ilocutórias complexas que o autor tem quando escreve ou de algum modo compõe o texto. (SEARLE, 2002a, p. 96.)

Essa visão acerca do fingimento ficcional como ato intencional elimina teorias que fazem da ficção uma forma de engodo, de mentira. Se o leitor confundir a natureza assertiva ou ficcional de um texto, quando de sua recepção, significa uma falha de sua leitura. O leitor não teria compreendido nem assumido o pacto estabelecido pelo autor, ou seja, quais as convenções que ele tenciona seguir. A recepção do texto ficcional como mentira resulta de uma incompreensão da natureza desse pacto, não de confusões relacionadas a aspectos linguísticos.

Falta ainda a Searle, sem dúvida, atrelar o estabelecimento do pacto de leitura ao reconhecimento do gênero textual, algo indissociável do reconhecimento da intencionalidade do autor. Mas o conceito de pacto de leitura de Searle é primordial para que se reconheçam

procedimentos de elaboração textual que complexificam a relação entre verdade (ou asserção) e invenção (ou ficção). A própria possibilidade de um mesmo texto poder servir a pactos de naturezas diferentes torna essa ambivalência uma estratégia para modalidades ambíguas, como a autoficção e a literatura de testemunho.

Trata-se de uma condição complexa. A verdade da ficção e a verdade como narrativa de evento real confundem-se em modalidades como a autoficção, em que o gênero textual ou literário é ficcional, como o romance e o conto, mas a natureza do narrado precisa evidenciar sua realidade. A literatura de testemunho, por sua vez, assume uma condição de verdade daquilo que se destaca como ilustração de elemento do real, seja na forma de ficção ou de escrita de si. O entrecruzamento de ambas tem resultado em algumas das experimentações literárias mais características das últimas décadas. Configurações literárias em que a verdade procura se mostrar através da voz que narra, assim como da mimetização das escritas de si. Elas também possibilitam a ambiguidade quanto ao gênero textual adotado. O gênero se quer impreciso, fluido, para que a verdade do que narrar não se confunda com a convencionalidade daqueles gêneros que assumiram formas canônicas não-ficcionais e nem sempre buscam reconhecimento pelo valor estético. A verdade de um testemunho como o de um diário ou de uma autobiografia escritos por sobreviventes do Holocausto, escritas de si canônicas, é apropriada pelos gêneros ficcionais, como o romance; a mimetização daquelas escritas assertivas pelo gênero ficcional possibilita que as vozes que narram consigam que os formatos cristalizados de se narrar o real transformem-se em elaborações estéticas inovadoras.

Desde que, há quase duas décadas, Philippe Lejeune (2007) desenvolveu o conceito de “antifissão” como característica própria do diário, mostrando que a leitura de escritas de si tornou-se tendência da sociedade atual, como demanda pela narrativa do real, o mesmo vem sendo aplicado a gêneros não-ficcionais. A antifissão difere da não-ficção pela sua origem como escrita de si, o que lhe garantiria a condição de verdade. Manuel Alberca (2018), por sua vez, adota o conceito para falar da estetização da autobiografia, que abandona as formas convencionadas para evidenciar intenções artísticas. Para chegar a se conceder a condição de arte literária de primeiro plano, a autobiografia antes se elaborara como autoficção. A experimentalidade da autoficção constitui, para Alberca, uma legitimação da natureza artística da autobiografia. Se, como autoficção, ela se disfarçara na ambiguidade para poder experimentar configurações de inegável valor estético, como antifissão, ela pode evidenciar-se como narrativa do real elaborada como arte. Não há por que retomar aqui conceitos de

autoficção que já caducaram, como o que Doubrovsky formulou, como sendo a identidade onomástica autor-narrador-protagonista (LEJEUNE, 2008), ou tipologias que a confundem com a ficção autobiográfica e fazem dela um “guarda-chuva” teórico, como se percebe em Philippe Vilain, Hèléne Jacomard e Vincent Colonna. As teorizações mais consistentes, como a de Manuel Alberca, fazem a autoficção definir-se por um pacto de leitura ambíguo, que faz uso de um gênero sedimentado pela tradição como ficção, mas usado para narrar o que se pode comprovar como fato real, mesmo a partir das lacunas da memória. A autoficção é uma das manifestações da antificção. Confirmando sua natureza oximórica, ela é uma antificção romanesca.

A antificção, da mesma forma, tem sido atrelada às técnicas em que a narrativa evidencia a sua própria constituição como arte, ou seja, ela é vista como uma das possibilidades de metaficção. A condição de metaficção faz com que a antificção seja atrelada a gêneros ficcionais, pela natureza do pacto de leitura, mas que busca evidenciar a verdade daquilo que é narrado. Verdade, aqui, tanto no sentido de realidade do narrado quanto naquele em que Searle enxergava a ficção. A metaficção demonstra a verdade da obra como configuração, como processo de mimetização. Cabe lembrar que teóricos da ficção e das escritas de si, como Searle e Foucault, não entendem por verdade a coincidência estrita do discurso com o real, mas, sobretudo, uma intenção ou de fazê-lo a partir de crenças pessoais, ou de fazer com que o leitor o apreenda como tal. A falibilidade da memória, por exemplo, é assunto tão sobejamente discutido que não cabe aqui. O próprio Foucault o considera desnecessário em seu livro sobre a coragem de se falar a verdade através de escritas de si que têm a memória como critério para a confiabilidade do leitor.

### **A *parresía*, das escritas de si para a antificção**

Em *A coragem da verdade*, de 1984, Michel Foucault atrela a noção de *parresía* à de cuidado de si. Olhar para si mesmo e conhecer-se como tal é etapa indissociável para a *parresía*, que é o compromisso em dizer a verdade ao falar sobre si. A fala sobre si-mesmo, conforme o próprio Foucault já estabelecera como prática desenvolvida no mundo grego antigo, configura-se como escrita de si.

Esse preceito, tão arcaico, tão antigo na cultura grega e romana, e que encontramos regularmente associados, nos textos platônicos e [mais] precisamente nos diálogos socráticos, ao *gnóthi seautón*, esse princípio (*seautoú epimelé*: ocupa-te de ti mesmo)

deu lugar, creio, ao que se poderia chamar de “uma cultura de si”, uma cultura de si na qual se vê formular, se desenvolver, se transmitir, se elaborar todo um jogo de práticas de si. (FOUCAULT, 2011, p. 6, grifos do autor.)

A escrita de si estimula ou origina, ao longo dos séculos e já no mundo cristão, inúmeros gêneros, como a carta, a confissão, o diário íntimo e a autobiografia. Foucault opõe a *parresía* à retórica: esta é voltada ao convencimento, mas não possui a obrigação da verdade; a fala sobre si mesmo assume o compromisso de dizer a verdade, atitude que exige coragem. Desnudar-se diante do outro ao falar de si exige esse compromisso, que pode ser visto como pacto, de enunciar o verdadeiro. A coragem da verdade é, para Foucault (2011, p. 3s), uma atitude oposta à do retórico. Este precisa convencer, fazer a sua versão parecer obviamente verdadeira. A verdade de fato pode ser recebida até mesmo como algo pouco confiável, mas o parresiarca não renuncia a ela.

A *parresía* das escritas de si canônicas faz com que elas possuam configurações capazes de convencer de que o compromisso com a verdade foi cumprido. Na autobiografia, pela certeza de que a memória é fiel aos fatos vividos; no diário, pela natureza íntima do texto, assim como pela proximidade do narrado com o momento da narração; na confissão, pela intimidade do narrado e pela característica essencial de atentar para o condenável em si-mesmo.

Em um momento essencial para a formação do gênero romance, as escritas de si serviram como modelo para a inserção dos inúmeros discursos sociais, assim como para a superação das técnicas em que o narrador possuía completo domínio sobre aquilo que narrava, herança da conhecida figura do narrador oral benjaminiano e da tradição das epopeias e da novela medieval. Mikhail Bakhtin (2015), ao observar esse momento da formação do romance, vê essa assimilação como elemento indissociável do gênero. O romance teria feito dessa assimilação de outros gêneros uma forma de veridicção, ou seja, de semelhança com o real a partir da configuração da fala do narrador. A imitação de gêneros como a carta e o diário torna possíveis narrações em que se simula a *parresía* daqueles, através de elementos como a sinceridade do escrito voltado para o cuidado e o conhecimento de si, a proximidade entre os tempos da narração e da narrativa e a falta de domínio do narrador sobre a totalidade do narrado. A indeterminação é uma simulação da verdade. A autobiografia, por sua vez, faz do conhecimento dessa totalidade uma redução da indeterminação e aumento da certeza. São formas de as escritas de si transformarem o romance em uma elaboração complexa. Ou seja:

Além disso, existe um grupo essencial de gêneros que desempenham no romance o mais importante papel construtivo e às vezes determinam por si sós e de forma direta a construção do todo do romance, criando variedades peculiares de gênero do romance. São eles: a confissão, o diário, a descrição de viagens, a biografia, a carta, e alguns outros gêneros. Todos esses gêneros podem não só integrar o romance como sua construção essencial, mas também definir a forma do romance como um todo (romance-confissão, romance-diário, romance em cartas, etc.). (BAKHTIN, 2015, p. 108-109.)

Na visão de Bakhtin, esses gêneros, em que há um predomínio das escritas de si, podem definir a forma do romance. Trata-se, sem dúvida, de um amadurecimento estético do gênero, que passa a demandar formas de representação complexas. A narração é configurada como determinante da narrativa e do que se pode esperar dela. Aquilo que em Aristóteles já era tido como verossimilhança assume aqui a condição de semelhança com o real, de um grau maior de verdade, através do estabelecimento das diretrizes para a enunciação do narrador. A verossimilhança de um romance-diário é diferente da configurada em um romance-autobiográfico ou de viagens. Há estratégias de convencimento que, no caso do romance, podem se parecer com a retórica: “Cada um desses gêneros tem suas formas verbo-semânticas de assimilação de diversos aspectos da realidade. O romance usa esses gêneros exatamente como formas elaboradas de assimilação verbal da realidade” (BAKHTIN, 2015, p. 109). Assimilar a realidade, aqui, ainda é algo mais próximo do modo como Searle enxerga a verdade na ficção do que da *parresía* de Foucault. Neste, é preciso falar de si de modo evidente para que haja aquele contrato de verdade em que é verdadeiro o que reproduz o real sem ficcionalização.

No entanto, as ideias de Bakhtin e de Foucault se complementam quando atreladas ao modo como a antificção, em princípio vista como procedimento exclusivo das escritas de si, torna-se possibilidade de explicação para o fenômeno da incorporação, sobretudo pelo romance, das “formas elaboradas de assimilação da realidade” como configuração que possibilita a verdade da narrativa de natureza autobiográfica ou testemunhal. A antificção romanesca é ambígua: quer a elaboração complexa da grande arte fingindo ser algum gênero que permita estratégias recorrentes para se falar a verdade de modo assertivo. Já não se trata mais da elaboração estética como uma retórica que apenas finge tratar de fatos reais, como em Bakhtin. Essa antificção adota uma postura parresiarca ao se colocar tanto como autobiográfica quanto como testemunhal. Em muitos casos, ela se aproxima de uma verdade historiográfica. Torna-se também arquivo para a reconstituição de eventos que interessam à memória coletiva. A escrita

de si acaba por servir de base para que a memória individual seja uma parcela da memória coletiva, necessária para que não se façam concessões às políticas do esquecimento.

A ideia acima pode ser confirmada pela afirmação de Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 75, grifo do autor):

O apagamento dos locais e marcas das atrocidades corresponde àquilo que no imaginário posterior também tende a se afirmar: não foi verdade. A *resistência* quando se trata de se enfrentar o real parece estar do lado do negacionismo. Este sentimento comum mora no próprio sobrevivente e o tortura, gerando uma visão cindida da realidade. Piralian nota que o testemunho visa a integração do passado traumático. Esta integração só pode ser conquistada contra o negacionismo.

As políticas do esquecimento sempre contaram com o fato de que o trabalho dos historiadores e as obras testemunhais como escritas de si canônicas não alcançam um público amplo como o das obras de ficção. Quando existe uma literatura configurada como gênero romanesco, mas assumidamente testemunhal, o alcance de um público maior é estratégico para formar uma resistência contra o negacionismo. Para tanto, essa produção romanesca antificcional precisa assumir a coragem de verdade da *parresia* das escritas de si canônicas. Se a história pode ser vista como catástrofe, no nível coletivo, no individual ela é feita de traumas. Narrar o trauma é tarefa que exige coragem. É algo que tortura o autor, como já era a diminuição de si na confissão. Essa exigência acaba por estabelecer o compromisso com a verdade. Ao se falar de trauma, adotando-se para tal uma representação que mimetiza a sinceridade de um gênero não-ficcional assertivo, estabelece-se com o leitor um pacto de leitura que passa pelas quatro convenções verticais de Searle, mas adota um nível de estetização que leva a obra a ser reconhecida como representativa enquanto romance. Arte é linguagem e seu conteúdo, sem dúvida, é sua forma. É aquilo que a define como tal. Portanto, quando se fala em uma ou outra possibilidade literária, é a forma que a substancializa, a representação, e não sua temática, a coisa representada. É a elaboração estética que faz com que um romance possa ser antificcional.

A antificção torna visíveis as suas “formas elaboradas de assimilação verbal da realidade” através da metaficcionalidade, que exacerba sua complexidade como elaboração estética. Talvez por isso, seja recorrente que o romance antificcional seja recebido como autobiografia ou como reportagem, até mesmo como historiografia. Sintoma de que a fluidez de gêneros resulta de fato em uma recepção ambígua. Muito antes de se falar em autoficção, Hamburger (1986) já achava que a narrativa em primeira pessoa, que imita gêneros não-literários, consegue

enganar o leitor e ser recebida como pertencente ao gênero que mimetiza. Ela fingiria, no sentido de ser engodo. Pode-se aqui olhar o exemplo de obras como *Dora Bruder*, do romancista francês Patrick Modiano, que ora são tratadas como ficção ora como documentos. No Brasil, tem ocorrido com a trilogia *O lugar mais sombrio*, de Milton Hatoum. Da mesma forma, tornou-se recorrente que a escrita testemunhal, na forma de diário, de Carolina Maria de Jesus, em *Quarto de despejo*, seja vista como paradigma para que grupos marcados pelo trauma possam escrever suas obras, quase sempre como antificções romanescas. O testemunho da memória individual traumática constitui arquivo que integra a memória coletiva, mas que, quando elaborado através da complexidade da antificção que se tornou tendência no romance, atinge um público que compreende que tem consigo uma arte de resistência ao negacionismo. O compromisso com a verdade, assumido nessas obras, é uma posição ambígua, mas de uma ambiguidade irônica, como se elas já falassem do que é suficientemente sabido, mas que, apesar disso, precisa ser reafirmado, para que permaneça como fato inegável.

### **Exemplos de romances antificcionais sobre traumas e o compromisso com a verdade do testemunho**

Não há dúvida de que verdade do testemunho não corresponde com exatidão ao mesmo que testemunho da verdade. Afinal, é a verdade do testemunho, na antificção romanesca, que garante a ela uma possibilidade de recepção mais passional que a do testemunho da verdade. Esta última é mais uma condição jurídica que subjetiva, enquanto a verdade do testemunho estabelece um pacto de leitura típico dos gêneros ficcionais. Saber-se da verdade do narrado, no romance, é uma relação que ultrapassa a comprovação da verdade, por exemplo, na asserção historiográfica. A verdade do testemunho busca ser a expressão do trauma, e essa passionalidade exerce pressão sobre a empatia e a confiança do leitor.

Essa possibilidade de a literatura superar o relato historiográfico foi apontada, entre outros, por Ettore Finazzi-Agrò (2014), ao abordar a relação entre a memória e a catástrofe na narrativa. Afinal, a narrativa literária não está em busca daquela verdade fria de comissões da verdade, que relatam apenas para possibilitar o perdão. Nem a da historiografia “apática”. Ou seja:

Nesse sentido, a literatura cumpre um papel de suplência em relação à historiografia, conseguindo, às vezes, dizer o *abjeto* (para utilizar um termo evocado por Márcio Seligmann-Silva, 1999), conseguindo nos entregar aquela verdade nefanda e *inter-dita* que o relato ou a crônica dos acontecimentos não podem e, talvez, não devem dizer: que História seria, com efeito, aquela em que o autor manifesta o seu horror ou

a sua comoção diante de fatos que ele deveria, em princípio, apenas relatar de forma lógica ou até “apática”? (FINAZZI-AGRÒ, 2014, p. 182, grifos do autor.)

A possibilidade de narrar o *objeto* ou a verdade *inter-dita* possibilitou à literatura sobreviver após o trauma do Holocausto (tornado, mais recentemente, em “Shoah”). A conhecida questão adorniana sobre a possibilidade de poesia após o trauma encontra no poder da narrativa a sua resposta: a literatura torna-se meio de expressar o trauma sem abrir mão da representação do *objeto* e do *inter-dito*. Conforme Finazzi-Agrò (2014, p. 180):

De resto, a violência como manifestação extrema e esmagadora do Outro nunca encontrou uma forma tão contundente de denunciar a opressão e o massacre dos inermes como aquela do discurso literário: pense-se apenas nos testemunhos da Shoah e em não só como ela não representou o abismo e o fim da poesia, segundo a conhecida hipótese de Adorno, mas, pelo contrário, como apenas a literatura conseguiu dizer aquela verdade que, no âmbito histórico, balançava (e que, de forma macabra, continua balançando) entre a afirmação e a negação, entra a denúncia documentada e a ultrajosa incapacidade de admitir o horror extremo dos “campos”.

Por esse motivo, ainda conforme Finazzi-Agrò (2014, p. 181): “Não por acaso, os grandes livros sobre a Shoah, a partir de *É isto um homem?* e passando, por exemplo, pelas obras de Imre Kertész, são na sua maioria relatos que mantêm a estrutura romanesca”, e pode-se entender por “estrutura” aquilo que, em verdade, torna o gênero romanesco reconhecível e o abre para a leitura a partir da constituição de um pacto. O leitor sabe que tem para ler uma obra que pretende ser arte sem abrir mão de sua verdade como testemunho. A manutenção da estrutura é forma de estabelecimento do pacto de leitura, entendendo-se que este não oscila entre duas possibilidades, como estabelecia Searle, mas pode assumir as duas sem precisar seus limites.

Finazzi-Agrò reconhece a mesma condição de busca pela contundência nas narrativas do trauma brasileiro que foi a ditadura-militar. Ou seja:

Só o dispositivo literário e a sua potência (eu não usaria, aqui, a palavra “poder”) conseguem, então, falar, tanto em prosa quanto em verso, do interdito, conseguem nos fazer intuir pela comoção e, eu acrescentaria, pela compaixão o inexplicável da violência, sem regra e sem medida, do homem sobre e contra o homem, se opondo assim ao dispositivo político-repressivo. (FINAZZI-AGRÒ, 2014, p. 183.)

Pode-se entender tanto “estrutura romanesca” como “dispositivo literário” por aquele conjunto de estratégias do discurso literário, sobretudo a apropriação de gêneros, pelo romance, conforme apontada por Bakhtin, que via nela o amadurecimento da narrativa romanesca como arte complexa, capaz de mimetizar aspectos da realidade que a narração distanciada do narrador

impessoal não conseguia, tal como a narrativa do historiador. A mimetização das escritas de si, apontada por Bakhtin, ainda fica restrita a técnicas das épocas de formação do gênero. O teórico russo não atenta para a complexidade de técnicas de representação das vozes desenvolvidas pela narrativa a partir do começo da modernidade. A liberdade dada à configuração das vozes fez com que o romance pudesse jogar com essa representação, sem a organização mais estratificada de subgêneros como o romance-diário, o romance-autobiográfico, o romance-epistolar, o romance-de-viagens. Poder organizar as vozes e criar focos narrativos inclassificáveis e a impossibilidade de categorização em subgêneros é algo que também chega à ambiguidade das obras autoficcionais. A presença do eu como representação do autor, que se representa como narrador e personagem, gera a ambiguidade intencionada, faz com que tantas obras oscilem quanto a categorizações. Elas são vistas como antificcionais graças a esse reconhecimento do eu como autobiográfico. É o que faz com que não se possa opor autoficção e antificção, ou enxergar na primeira uma etapa para a legitimação da segunda, como queria Alberca (2018). Elas não apenas pertencem ao mesmo fenômeno, como podem ser vistas, juntas, como estratégias para que o testemunho possa ser efetivado através das estruturas e dos dispositivos romanescos. O mesmo eu que fala de si como testemunha, como vítima do trauma, também fala da coletividade na qual se inseria no tempo do fato narrado.

A testemunha é responsável pela reconstituição do fato, como afirmava Giorgio Agamben (2008), ao tratar dos dois tipos básicos dela, pois esta o conhece como participante daquele ou por dele saber através de relatos. A testemunha ocular está mais próxima do fato que a auricular. O que se quer dela é o compromisso da veracidade do relato: “A testemunha comumente testemunha a favor da verdade e da justiça, e delas a sua palavra extrai verdade e consciência” (AGAMBEN, 2008, p. 41). A verdade e a justiça, ou a justeza, no caso da autoficção, constituem elementos buscados pelo leitor da antificção. Pode-se entender essa busca tanto como necessidade de retorno ao real quanto como preconceito em relação à verdade da ficção. O fato é que a narrativa literária, sobretudo romanesca, vem elaborando configurações originais quanto à configuração das vozes e à oscilação da evidência da realidade do narrado. A narrativa literária possibilita tudo aquilo que Finazzi-Agrò enxerga nela como superação da apatia historiográfica. Elaborar o modo como a voz do narrador relata ou comenta o fato é estratégia para que se chegue àqueles efeitos vistos pelo teórico italiano.

A verdade e a justiça em que se alicerça a testemunha são um passo além da verdade da *parresía* do autor de escrita de si. A verdade deste não almeja, necessariamente, a alguma forma

de justiça. Trata-se, sim, de ser justo consigo mesmo, através da representação do humano em sua complexidade. Foi em busca dessa complexidade do humano, mostrado na complexidade da configuração da narrativa, que o romance assimilou os gêneros em que o eu fala de si, atentando para o homem comum e não mais para o herói épico. Nas narrativas antificcionalis, a metaficção serve a esse objetivo. Mas serve também como estratégia para que a voz do eu, como autobiografado ou como testemunha, mostre a sua configuração. A ação de mostrar-se da metaficção é um pacto de sinceridade.

Evidentemente, a metaficção é parte do fingimento da ficção. Difícil precisar, dentro da antificção romanesca, os níveis de sinceridade do relatado. A verdade pode ser aquela de Searle: uma correspondência com a verdade da realidade que não se confina na veracidade dos fatos narrados. A antificção refere-se a narrativas que evidenciam mais um compromisso com essa verdade de fatos narrados do que o simples conceito de autoficção se compromete a fazê-lo. Talvez por isso, Lejeune e Alberca, precursores na formulação e no uso do conceito, insistam em não o atrelar ao pacto romanesco. A autoficção estaria para a antificção em uma condição parecida com a que está em relação à ficção autobiográfica. A autoficção pode ser acidentalmente antificção; já a postura antificcional intenciona sempre um nível maior de *parresia*, de coragem de assumir o relatado como verdade.

O exemplo de Imre Kertész, dado por Finazzi-Agrò como de romancista dos traumas do nazismo, também se aplica a narradores da ditadura-militar brasileira, como Renato Tapajós e Bernardo Kucinski. Pode-se acrescentar à extensa relação que ele faz uma obra como *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva (2015), em que as estruturas e os dispositivos romanescos são usados para narrar os fatos devidamente sabidos por parte da sociedade brasileira acerca do trauma familiar relacionado à morte do pai do autor, deputado preso e morto pela repressão ditatorial, que enterrou seu corpo em uma vala destinada a perseguidos. O fato de o livro de Paiva conter cópias de documentos reais emitidos pelos poderes públicos durante o processo de investigação acerca do destino dado ao corpo não faz com que ele perca aquela estrutura ou aqueles dispositivos. É característica da antificção elaborar estratégias para que a inserção desses documentos passe a constituir um dispositivo em favor daquela passionalidade de que a ficção dispõe como vantagem sobre a historiografia. É um compromisso com a verdade que difere da simples informação impessoal historiográfica. O documento oficial trata o fato como real, mas este por si ainda não é garantia da representação do trauma fixado na memória da testemunha, como narrador:

O homicídio praticado pelos denunciados foi cometido com o emprego de tortura, consistente na infligência intencional de sofrimentos físicos e mentais agudos contra Rubens Paiva, com o fim de intimidá-lo e dele obter informações a respeito dos destinatários finais de cartas e documentos remetidos por dissidentes exilados no Chile, encontrados em poder de Cecília Viveiros de Castro, já falecida, e da testemunha Marilene Corona Franco.

A ação foi executada mediante recurso que tornou impossível a defesa do ofendido. Tal recurso consistiu no emprego de um grande número de agentes do Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica — Cisa, do Centro de Informações do Exército — CIE e do Destacamento de Operações de Informações — DOI do I Exército para invadir o domicílio familiar, sequestrar a vítima, imobilizá-la e mantê-la sob forte vigilância armada. (PAIVA, 2015, p. 155.)<sup>1</sup>

A impessoalidade do trecho, extraído de um relatório elaborado pelo Ministério Público Federal, garante ao texto o teor parresiarca de testemunho da verdade que se pretende construir, como parte da memória da sociedade brasileira. Recurso historiográfico da prova física, que vai além dos chavões sobre a falibilidade da memória. Uma estratégia antificcional. Por sua vez, a narrativa em primeira pessoa, de teor autobiográfico, mas fazendo uso de um discurso típico do romance moderno, trata desses fatos da memória coletiva a partir do ponto de vista da testemunha marcada pelo trauma:

A ditadura apertou. A família do Edu se exilou em Londres. Ele me mandava cartas perguntando de futebol e de Carla. Eu mentia. Dizia que estávamos namorando. Que ficávamos na casa dela nos pegando, aos onze anos de idade. Meu pai foi preso e morto naquele ano. Me fechei. Meu olhar ficou triste, como o de nenhum outro moleque. Muitos passaram a me evitar. Eu era filho de um terrorista que atrapalhava o desenvolvimento do país, eles aprendiam com alguns pais e professores, liam na imprensa, viam nos telejornais. Meu pai era membro “do Terror”! Em 1971, eu ficava muito tempo sozinho no banco da escola. Aos poucos amigos, eu tentava explicar que meu pai não era bandido. A maioria não tinha ideia do que se passava. A censura e o milagre brasileiro cegavam. (PAIVA, 2015, p. 48.)

O compromisso com a verdade, tal qual nas escritas de si, transparece nessa semelhança do texto com a confissão. A intromissão das vozes daquele outro que via na vítima da ditadura uma ameaça à sua segurança cria uma polifonia recorrente na narrativa literária. O fato de elas serem introduzidas sem os recursos retóricos da narrativa historiográfica evidencia uma

---

<sup>1</sup> Entende-se, no presente estudo, que a forma da obra literária é inviolável, pois é a opacidade da linguagem da arte que diferencia esta da linguagem cotidiana e define sua natureza. Sobretudo em um estudo sobre antificção, que trata da utilização escancarada de textos não-literários pelo romance, em que o leitor precisa reconhecer as características formais desses gêneros, como a carta, o diário, o anúncio de jornal, o relatório judicial, o requerimento, entre outros, torna-se injustificável alterar a configuração original de qualquer obra literária sob análise.

estetização típica da narrativa literária e não do documento assertivo. Da mesma forma, recursos da escrita de si confessional, como a chamada de atenção para aquilo que pode ser socialmente visto como comportamento punível, notável no trecho seguinte:

Dividia o banheiro com as irmãs. A sós, passei esmalte nos dedos. Cheirei cremes. Ataquei formigas da pia com uma pinça em cada mão. Grudei presilhas nas minhas orelhas, elásticos no cabelo, piranhas no rabo do gato. Na lixeira, me intrigavam os pacotinhos embrulhados em papel higiênico. Abri alguns deles e observei, maravilhado, o sangue escondido, proibido. Eu sabia que elas não estavam doentes, nem raladas. Ninguém me explicou o significado daquele sangue secreto; pedaço do misterioso mundo feminino. Vi no banheiro um sutiã. Os dedos percorreram o tecido delicado. Examinei a intrincada engenhoca e armação de alças, presilhas, elásticos e um fecho. Que sofisticada obra de engenharia é o sutiã. Fiz dele um estilingue. Depois de me certificar de que a porta estava trancada, experimentei por cima da roupa. Percebi o quanto é inoperante o fecho. Senti as alças apertarem os ombros, o tecido segurar algo que faltava, a armação dificultar os movimentos dos braços. Olhei de novo no espelho e ri. Agora, sim, eu estava comprovadamente embichado. Colégio público é pouco. Escola militar! (PAIVA, 2015, p. 44.)

O autor faz aquilo que, para o tempo da narrativa, constituiria o inconfessável, uma expressão do abjeto, algo que colocaria o narrado no plano da admissão do erro; no tempo da narração, contar que a infância era assim é também uma atitude de testemunho e de resistência, que coloca o narrador-protagonista do lado dos que lutam. A natureza traumática aparece como ironia: a reprodução de um discurso do outro recorrente no tempo da narração, mas que traz de volta os pontos de vista da época da narrativa, tais como eram as opiniões dos vizinhos acerca do pai. Eles talvez, no tempo da narração, ainda assumissem que acharam o assassinato do pai do autor-narrador-personagem uma ação correta por parte dos órgãos de repressão.

A memória dos traumas da ditadura reaparece, na literatura brasileira, como um ajuste de contas, como possibilidade de dizer os nomes de pessoas reais dentro da narrativa, mas sobretudo como esforço para evitar o esquecimento, que traz consigo o perdão, como dizia Ricoeur (2007). Em tempos de negacionismos, o risco do perdão para os causadores dos traumas coletivos e pessoais fica cada vez mais evidente. Fixar a memória como arquivo é ação necessária. Fixá-la na memória do leitor de ficção romanesca é algo que possui, certamente, um alcance mais imediato e abrangente que elaborá-la para o leitor de historiografia. As inúmeras fases pelas quais a literatura sobre a ditadura passou, dentro dela e após seu fim, aglutinam-se nessa literatura testemunhal, que traz para um plano mais autobiográfico as personagens que, em épocas mais remotas, eram elaboradas como ficcionais, mesmo que portadoras de relatos verdadeiros.

Exemplo notório dessa elaboração de uma antificção romanesca é a trilogia *O lugar mais sombrio*, ainda em fase de elaboração por Milton Hatoum, que já conta com os volumes *A noite da espera*, de 2017, e *Pontos de fuga*, de 2019. Trata-se, sem dúvida, de autoficção. Essa característica faz com que os próprios editores falem da indecidibilidade do gênero do texto, na contracapa: seria uma obra claramente indefinível a partir do reconhecimento inegável de sua natureza autobiográfica. As resenhas e os trabalhos científicos já disponíveis tratam os volumes como romances. Nos dois já publicados, o eu que narra trata-se, sem dúvida, do próprio autor relatando, no primeiro, a passagem da infância para a adolescência e a juventude, e, no segundo, da juventude para a maturidade. O terceiro tem sido prometido como narrado por uma mulher, personagem do primeiro volume. A época da ditadura é representada desde os anos iniciais, com o conseqüente recrudescimento do autoritarismo e da violência, até a passagem da década de 1970 para a de 1980. Em *A noite da espera*, o trauma do estabelecimento da ditadura confunde-se com a separação dos pais e a conseqüente mudança de cidade. As posições políticas dos membros das casas entre as quais o protagonista se divide correspondem a pontos de vista narrativos conflitantes. Em *Pontos de vista*, retrata-se a juventude no meio estudantil da Universidade de Brasília. A resistência dos jovens contra o regime traz, como conseqüência, a elaboração de um periódico que difundia suas opiniões, o que os leva a serem perseguidos diretamente pelos órgãos da repressão. O narrador coloca-se como testemunha ocular, mas também como testemunha auricular de relatos sobre situações mais graves de violência.

Como já se disse da natureza da autoficção, ela é elaborada para ser uma experiência estética que continua a tradição moderna de complexificar os modos de configuração das vozes. Para Alberca (2018, p. 114), apesar de a autoficção ser um modismo, “la puerta quedaba abierta para los que iban a entender la autoficción como un campo de experimentación novelesca”<sup>2</sup>. Se, na Espanha, a autoficção deu lugar à autobiografia e é esta que o autor define como “antificção”, no Brasil, certamente, aquela veio se confirmando cada vez mais como um terreno para a experimentação romanesca. A literatura fez da autoficção o espaço privilegiado para o testemunho que estabelece o lugar-de-fala de grupos que não falavam de si. E a possibilidade de o eu falar de si-mesmo em nome de um segmento traumatizado é razão para que o exercício da configuração como algo que traga reconhecimento para a obra sirva como motivo para a autoficção perseguir a experimentação.

---

<sup>2</sup> “a porta já estava aberta para os que iriam entender a autoficção como um campo de experimentação romanesca”. (Tradução do autor.)

Em *A noite da espera*, observa-se a configuração da narrativa como diário, elaborado pelo narrador-protagonista a partir de 1977. O subgênero romance-diário já foi focalizado por Bakhtin a partir da proximidade entre os tempos da narração e da narrativa e pela atenção dada ao presente. No caso do texto de Hatoum, chama a atenção o fato de o diário elaborado depois de 1977 dialogar com um diário anterior, da época em que o narrador-protagonista era adolescente. Trata-se, portanto, de uma metaficção em que um diário reflete sobre um diário anterior. Esses dois tempos possibilitam que o diário do tempo da narração observe a própria formação do narrador-protagonista. O adentramento no romance-de-formação é, novamente, uma complexificação do texto, pois se trata da assunção de um outro subgênero. O diálogo entre eles é outra atitude metaficcional, pois é incomum que um romance-diário dedique-se a observar uma formação contida em outro texto e não na memória direta do narrador-protagonista. O diário localiza este em Paris. A situação de distanciamento no espaço é forma de mostrar o distanciamento no tempo. Ou seja:

**Rue d'Aligre, Paris, março, 1978**

Tirei da sacola a papelada de Brasília e São Paulo: cadernos, fotografias, cadernetas, folhas soltas, guardanapos com frases rabiscadas, cartas e diários de amigos, quase todos distantes; alguns perdidos, talvez para sempre. Comecei a datilografar os manuscritos: anotações intermitentes, escritas aos solavancos: palavras ébrias num tempo saltado. (HATOUM, 2017, p. 16-17, destaque do autor.)

Organizar os manuscritos significa dar origem ao próprio texto que o leitor vê sendo elaborado ao longo do tempo. Essa condição de o romance ter sido elaborado a partir de diários antigos do autor já foi confirmada por ele em diversas condições. Não há como não se enxergar o processo de ficcionalização, ou narrativização, do processo de escrituração do romance: o texto, mesmo que tenha raízes em diários passados, não está sendo escrito no final dos anos 70. A ficcionalidade recai sobre o modo como a narração se dá, pois o teor do narrado é mais próximo dos eventos efetivamente ocorridos na vida do autor. O fingimento ficcional faz dele um caso de autoficção, que não assume a completa realidade do que se escreve, mas que já pode ser considerado um caso de antificção romanesca. A *parresía* de Hatoum concentra-se na narrativa, como passado, do rapaz que sofreu com as perseguições da ditadura e viu situações de uso de violência. Além de ter sido, como pessoa daquela época, uma testemunha que conhecia a realidade do país. Diante desses esforços por constituir uma forma romanesca

complexa, soa ingênua uma afirmação como a de Alcir Pécora (2019, s/p.) em resenha sobre *Pontos de fuga*:

Por fim, creio que o romance poderia dispensar-se de dar à escrita da memória uma forma literária demais, como faz Hatoum. A ideia interessante de considerar escritos brutos de época acaba perdendo fôlego. Com isso, a série fica repleta de frases lapidares, solenes, que mais parecem entender literatura como belas letras do que como investigação e produção de existência real.

Essa valorização da coisa representada em detrimento das técnicas de representação é típica de quem não enxerga a narrativa literária como “configuração”, sobretudo da memória, como a definia Ricoeur (2014). É essa configuração que torna uma obra reconhecida pelo cânone como grande.

Outro caso que chama a atenção, para o que se quer demonstrar, é o da antificação romanesca como verdade em sua inteira configuração. O romance *Dora Bruder*, do francês Patrick Modiano (2014), já foi estudado como historiografia. E há quem o veja como um relato de pesquisa sobre uma adolescente vítima do Holocausto. Lançado em 1997, costuma ser também categorizado como romance-policial. Nele, Modiano cria uma metaficção na forma de desdobramento de uma pesquisa. O fato ali contado, acerca de uma adolescente vítima do nazismo, iniciada em 1965, empreendida, naquela década, durante anos, origina um tempo da narrativa secundário, que registra o resultado da pesquisa, aquilo que é descoberto sobre a garota judia Dora Bruder, desaparecida em Paris durante a ocupação nazista, que pode ser até visto como narrativa principal caso se tenha essa personagem real como uma protagonista, enquanto se tem um tempo da narração, o hoje, decorridos trinta anos depois dos anos dedicados ao início da investigação, época da elaboração e da publicação do romance. Esse diálogo entre os três tempos possibilita uma metaficção em que parece não haver uma história, mas apenas os fragmentos de uma pesquisa que é narrada como forma de inserção daqueles resultados que compõem as informações incompletas sobre a garota. Essas informações não são reconstituídas como uma história, com a articulação romanesca encontrada mesmo em conhecidos romances metaficcionais, pois aparecem como material recebido de instituições, como departamentos do governo responsáveis pelos arquivos dos anos de ocupação, ou a escola onde a garota estudou e de onde desapareceu, instituições judiciais, responsáveis pelas informações acerca de desaparecidos. A reprodução desses documentos, na íntegra ou em partes, faz com que a narrativa acerca da personagem que é objeto seja formada por vozes diversas, que não a do eu

que narra os procedimentos sobre obter essas informações. Essas vozes do outro, sejam autoridades ou vítimas, dariam ao romance aquela impessoalidade historiográfica de quem registra apenas dados. A voz do eu é que se mostra comovida pelos fatos que reconstitui através desses documentos e que, através deles e do relato de sua pesquisa, constrói uma antificção e demonstra aquilo que Finazzi-Agrò (2014) afirmava sobre a natureza passional do relato ficcional diante dos traumas pessoais e coletivos. Mostrar que se está escrevendo, na década de 1990, uma obra que finge não se enquadrar nas expectativas para o gênero romance, por falar da verdade do testemunho como sendo também o registro do real, é uma forma de se assumir que o romance pode sê-lo pela estrutura romanesca, por seus dispositivos literários, de um modo mais categórico do que quando o mesmo autor era chamado de “memorialista” apesar de escrever esse gênero canonicamente atrelado à ficção. Agora, chamado até de “historiador”, por uma evidente percepção de seu compromisso com a verdade. Em *Dora Bruder*, a memória individual recolhe dados que compõem o arquivo para a memória coletiva acerca de um trauma que vem sendo, mais que na época de sua publicação, alvo de negacionismos ou de posicionamentos que o enxergam como justificável.

Modiano inicia seu romance com a mistura desses tempos, maneira de (des)organizar a sua metanarrativa como não se parecendo com aquelas obras metaficcionais que separam em longos segmentos os momentos da narração e da narrativa. Modiano prefere a mesclagem, entendendo-se aqui que a formatação (a configuração, de Ricoeur), quando da inserção de documentos, é algo imprescindível na obra e não pode ser ignorado nas citações:

Há oito anos, folheando o velho jornal *Paris-Soir*, de 31 de dezembro de 1941, encontrei esta chamada: “De ontem a hoje”. Embaixo, estava escrito:

“PARIS

Procura-se uma jovem, Dora Bruder, 15 anos, 1,55cm, rosto oval, olhos marrom-acinzentados, casaca cinza, suéter bordô, saia e chapéu azul-marinho, sapatos marrons. Qualquer informação, dirigir-se ao Sr. e à Sr. Bruder, bulevar Ornano, 41, Paris.” (MODIANO, 2014, p. 5.)

Esses oito anos criam uma situação ambígua: remetem a um intervalo de tempo pequeno em relação a esse momento em que se retoma a pesquisa iniciada há mais de trinta anos e que vai resultar em um romance. Aquela já ocorria, e o autor registra com minúcias as etapas necessárias à obtenção de informações, com exatidão de datas (MODIANO, 2014, p. 12):

Levei quatro anos para descobrir a data exata de seu nascimento: 25 de fevereiro de 1926. E levei mais dois anos para conhecer o lugar onde nascera: Paris, *XIII<sup>e</sup> arrondissement*. Mas sou paciente. Posso esperar horas sob a chuva.

Numa sexta-feira de tarde, em fevereiro de 1966, fui à administração do *XIII<sup>e</sup> arrondissement*, ao serviço de registro civil.

As investigações empreendidas naquela década exigiam paciência, tanto que se estenderam aos anos de preparação do romance. O eu-narrador teria visto a nota no jornal na década de 80. Os resultados de uma nova pesquisa são registrados como de uma época recente, mas ao mesmo tempo como tendo sido constituídas conforme o romance ia sendo elaborado. Ela, então, passa a constituir um tempo da narrativa quase concomitante ao da narração, como Modiano (2014, p. 78) mostra em seus “agora” e “hoje”:

Não sei se Dora Bruder soube logo da detenção de seu pai. Mas acho que não. Em março, ela ainda não tinha voltado para o bulevar Ornano 41, desde a fuga de dezembro. Ao menos é o que sugerem algumas pistas a seu respeito, que se encontram nos arquivos da Chefatura de Polícia.

Passados mais de sessenta anos, estes arquivos vão pouco a pouco mostrando os seus segredos. A Chefatura de Polícia da Ocupação é, hoje em dia, apenas um grande quartel espectral à margem do Sena.

O uso do presente e as indicações da temporalidade decorrida desde a época dos fatos acontecidos com Dora Bruder e com o eu-narrador desde o começo da pesquisa são marcas daquela metaficcionalidade inaceitável na linguagem do historiador, da pesquisa jornalística, mas que constitui uma prática narrativa frequente nos romances da modernidade, entendendo-se que esta não desaparece nos narradores experimentais de épocas pós-modernas. Essa passionalidade literária que a antificação se permite fica evidente quando Modiano (2014, p. 80) registra trechos de pedidos de informações enviados por parentes de vítimas a essa mesma Chefatura de Polícia:

Hoje em dia podemos lê-las. Aqueles a quem elas foram endereçadas não se importaram com elas, e agora somos nós, que não éramos nascidos naquela época, os destinatários e guardiões:

“Sr. Chefe de Polícia

Tenho a honra de lhe rogar sua atenção para o meu pedido. Trata-se do meu sobrinho Albert Gaudens, de nacionalidade francesa, 16 anos, internado...”

“Sr. Diretor do Serviço dos Judeus

Solicito que, com sua extrema boa vontade, possa libertar do campo de Drancy minha filha Nelly Traumann...”

A inserção do leitor no texto, como contemporâneo, através de um “nós” recorrente na metaficção, possibilita que ele compartilhe com o eu-narrador a condição de guardião desses documentos. Eles são metonímias da memória coletiva, ou seja, do passado como trauma que não deve ser esquecido. A preservação desse passado fora indicada já quando o autor tratara do estado do prédio em que tais documentos se encontravam no momento da narração:

Ela surge aos nossos olhos, quando evocamos o passado, um pouco como a casa Usher. Hoje em dia é difícil acreditar que esse edifício, cuja fachada está sempre em nosso caminho, não tenha se modificado desde os anos 1940. Preferimos acreditar que não são mais as mesmas pedras, os mesmos corredores. (MODIANO, 2014, p. 78.)

A preservação do patrimônio é parte da preservação daquela memória coletiva que interessa a Modiano que não seja esquecida. O passado como trauma fica evidente na comparação com a casa de Usher. As gerações são doentes. Esquecer e negar a memória coletiva e os traumas que a formam é uma doença que obras como *Dora Bruder* e *O lugar mais sombrio* tentam impedir. Não são obras isoladas, pois fazem parte de uma tendência contemporânea da narrativa literária. Tendência que inclusive se opõe a certos historiografismos que tentam justificar a ocorrência dos traumas. A história de Dora torna-se um compromisso de Modiano de saber a verdade sobre ela. É uma verdade que serve como metonímia de pessoas que não podem, na condição de vítimas fatais, serem testemunhas. Apagar a memória, de qualquer forma, é um risco. A atitude de Marcelo Rubens Paiva, em *Ainda estou aqui*, também estabelece uma metonímia relacionada aos perigos do esquecimento: a memória do passado traumático da família constitui sua identidade, de cada um dos membros dela, mas a mãe tem sofrido com mal de Alzheimer, ou seja, ela está perdendo o que a constitui como figura identitária enquanto deixa de lembrar os fatos que são fixados pela memória do filho no livro.

Modiano, Hatoum e Paiva exemplificam uma atenção da literatura mais recente com a preservação da memória coletiva através do registro da memória individual. A historiografia não tem a memória individual como finalidade. A narrativa literária sempre fez dela sua fonte, até mesmo como recurso inarredável, conforme a tradição fenomenológica e a abordagem da memória como pré-figuração, feita por Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa*, e que pode ser resumida na frase que encerra sua seção sobre a base memorialística da mimesis: “Permanece que, a despeito da ruptura que ela institui, a literatura seria incompreensível para sempre se não

viesses a configurar o que, na ação humana, já figura” (RICOEUR, 1994, p. 101). A narrativa literária configura a memória, que pode ser usada para realizar diversas intenções, que pode ser aquela da autobiografia, não-ficção que Alberca passa a enxergar como antificção, da autoficção que foi vista por anos como um exercício narcisista, mas sobretudo dessa prática em que a autoficção é um exercício de antificção, pois se assume como verdade do testemunho. Esquecer o passado corresponderia a uma impossibilidade da *parresia* na narrativa literária, já que só se pode narrar aquilo que, na memória, já figura. A verdade que se conta, convencionalmente, através da ficção, torna-se uma demanda da sociedade, diante do perigo que se corre ao se deixar que o trauma caia no esquecimento.

### **Considerações finais**

Há modos diversos de se abordarem as tendências recentes da narrativa literária, sobretudo do romance, de fazerem da memória uma forma de configuração metanarrativa que evidencia a natureza do narrado como fato real. A demanda pelo real levou a literatura a elaborar narrativas que vão da asserção da autobiografia à ficção do romance. Não se pode tratar a ficção como produto indissociável do imaginário. Searle demonstrou que a ficcionalidade repousa sobre o pacto de leitura. Ou seja, a intenção de se produzir uma obra como ficção deve ser vista como a de realizar um gênero que a tradição literária associa à invenção. O teor do narrado não altera a condição desse gênero. Existe, de fato, um conjunto de possibilidades de configuração já constituído, a que se acrescentam novas experiências que não invalidam a condição de certas obras como pertencentes a determinados gêneros. Essas configurações tornam possível o compromisso com a verdade, a *parresia* herdada das escritas de si, em gêneros como o romance. Uma verdade que pode ser vista na tendência da antificção. Ser antificcional não se reduz a produzir o que se define como não-ficção. A antificção aparece naqueles subgêneros e modalidades narrativas que fazem da memória, de modo ostensivo, a origem do narrado. A autoficção, em vez de ser um preâmbulo para a antificção de diários e de autobiografias, é uma manifestação do que se tem definido como volta do real. Se ela já fazia uso da memória individual para construir e deixar ver o narrado como real, passou a inserir a experiência individual na memória coletiva. A literatura de testemunho tem feito da autoficção a sua possibilidade de ser antificcional, produzindo obras que pertencem a gêneros reconhecidos como complexos, como possibilidades de uma arte marcadamente configurada. Deixar ver, pela

metanarrativa, essa configuração, é parte da estratégia dessa antificção para ser reconhecida como arte e como manifestação de gêneros como o romance.

As políticas do esquecimento que têm se tornado recorrentes nas últimas décadas levaram a literatura antificcional a preocupar-se com a reconstituição dos traumas do passado. A antificção romanesca reconstitui o passado como estratégia para que ele não seja negado nem esquecido. A voz do autor-narrador-personagem, como testemunha dos traumas coletivos, é resistência contra os negacionismos. Essa voz, configurada como narrativa, possibilita experimentalismos que têm garantido vivacidade a gêneros como o romance. A relação entre as vozes e os tempos da narração e da narrativa possibilita que o testemunho literário assuma elaborações formais relevantes. Ao mesmo tempo, pode gerar aquela condição passional e comprometida da testemunha que narra o trauma vivenciado. Ele pode pertencer a passados mais remotos, como em *Dora Bruder*, ou mais recentes, como em *Ainda estou aqui* e *O lugar mais sombrio*, mas o trauma tem se mostrado como uma condição perigosa quando levado ao esquecimento. Preservar a memória do trauma é uma preocupação da narrativa literária, como também é da historiografia. Na narrativa literária, existe a subjetividade da voz que narra, que pode fixar os efeitos do trauma para a identidade pessoal e, através desse efeito, servir como voz para aqueles cujos testemunhos não puderam ser elaborados nem integrarem a memória coletiva. As obras abordadas aqui mostram possibilidades diversas de uso das escritas de si como possibilidade de um eu falar de traumas através do romance.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALBERCA, Manuel. De la autoficción a la antificción. Por la autobiografía. In: **Cuadernos Hispanoamericanos**. Mesa Revuelta, n. 776, 2018, p. 107-122. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/80ex5>. Acessado em: 11/maio/2021.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I**: a estilística. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, UnB, n. 43, jan./jun. 2014, p. 179-190.

- FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade**: o governo de si e dos outros II. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WWF Martins Fontes, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. 2 ed., São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. Tradução de Margot P. Malnic. 2 ed., São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HATOUM, Milton. A noite da espera. **O lugar mais sombrio**. Volume 1. 1 ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschmer. 2 ed., Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2013.
- LEJEUNE, Philippe. Autoficções & CIA: peça em cinco atos. In: NORONHA, J. M. G. (Org.) **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria G. Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- LEJEUNE, Philippe. Le journal comme “antifiction”. In: **Poétique**, n. 149, 2007, p. 3-14. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-poetique-2007-1-page-3.htm>. Acessado em: 11/maio/2021.
- LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MODIANO, Patrick. **Dora Bruder**. Tradução de Márcia Cavalcanti Ribas Vieira. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- PAIVA, Marcelo R. **Ainda estou aqui**. 1 ed., Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- PÉCORRA, Alcir. Milton Hatoum falha ao ser literário demais em novo romance. In: **Folha de S. Paulo**. 24 de Outubro de 2019, s/p. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/10/milton-hatoum-falha-ao-ser-literario-demais-em-novo-romance.shtml> Acesso em 21/set./2022.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Cláudia Berliner e Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1994.
- SEARLE, John R. **Intencionalidade**. Tradução de Júlio Fischer e Tomás Rosa Bueno. 2 ed., São Paulo: Martins Fontes, 2002a.
- SEARLE, John R. O estatuto lógico do discurso ficcional. In: SEARLE, John R. **Expressão e significado**: estudos da teoria dos atos de fala. Tradução de Ana Cecília G. A. de Camargo e Ana Luíza Marcondes Garcia. 2 ed., São Paulo: Martins Fontes, 2002b.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão do testemunho de catástrofes históricas. In: **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, 2008, v. 20, n. 1, p. 65-80.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Vários tradutores. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

Recebido em: 23/09/2022.

Aprovado para publicação em: 08/02/2023.