UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS (DOUTORADO)

ALESSANDRA DALVA DE SOUZA PAJOLLA

BASTARDIA, ORFANDADE E GENEALOGIAS TRUNCADAS

O romance de filiação e a (re)encenação das origens
na literatura brasileira contemporânea

MARINGÁ
2017

ALESSANDRA DALVA DE SOUZA PAJOLLA

BASTARDIA, ORFANDADE E GENEALOGIAS TRUNCADAS

O romance de filiação e a (re)encenação das origens na literatura brasileira contemporânea

Tese apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Profª Drª Lucia Osana Zolin

MARINGÁ
2017

ALESSANDRA DALVA DE SOUZA PAJOLLA

BASTARDIA, ORFANDADE E GENEALOGIAS TRUNCADAS

O romance de filiação e a (re)encenação das origens
na literatura brasileira contemporânea

Tese apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

_____

Profª. Drª. Lucia Osana Zolin
Universidade Estadual de Maringá
Presidente

_____

Prof. Dr. Weslei Roberto Cândido
Universidade Estadual de Maringá

_____

Profª. Drª. Vera Helena Gomes Wielewicki
Universidade Estadual de Maringá

_____

Prof. Dr. José Leonardo Tonus
Université Paris-Sorbonne IV

_____

Profª. Drª. Eurídice Figueiredo
Universidade Federal Fluminense

Dedico este trabalho

A Marcelo e Beatriz, meus amores.

AGRADECIMENTOS

Às escritoras, às mulheres de Letras, àquelas que subvertem a cultura patriarcal que tenta cercear a voz autoral feminina.

À Marcia Tiburi, que inspirou esse trabalho.

À Lúcia, por descortinar a crítica literária feminista, pela jornada acadêmico-afetiva que começou há 10 anos, por abrir portas e janelas para o mundo da literatura contemporânea, permitindo que eu tivesse assento nessa viagem.

Ao Leonardo, pelo acolhimento, pela generosidade, pelo precioso suporte teórico, por me ajudar a decifrar os caminhos dessa tese, pelos cafés, pelos sorrisos e, sobretudo, pelo *être-en-commun*, o afeto que me aqueceu em Paris.

À Ludimila, Luciana e Giselle, pelo carinho e amizade gestados no espaço do ser/estar estrangeiro em que essa tese se forjou.

Aos integrantes do grupo de pesquisa: **Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas**?, pelas leituras, conversas e análises tão necessárias a esse trabalho.

Ao **Grupo de Estudos Literatura Brasileira Contemporânea**, pela troca generosa de saberes, inquietações e caminhos para construção coletiva de um olhar crítico e inclusivo para a literatura.

À Raimunda, pelo encorajamento e leitura tão generosa.

Ao Marcelo, por me ouvir, tantas e tantas vezes, falar em genealogias, romance de filiação, idiorritmia. Pelo suporte, por ter cuidado da Bia e de tudo quando eu estive fora, e por ser o melhor revisor que existe.

À Bia, por me encorajar, por torcer por mim, por esperar por mim, por me apoiar incondicionalmente.

A minha família e amigos, que compreenderam minhas ausências nesse tempo de dedicação insana.

À Capes, pela bolsa para o Doutorado Sanduíche na Université Paris-Sorbonne IV e para a continuação da pesquisa.

Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos eu sei? Assim: como se me lembrasse. Com um esforço de *memória*, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva.

Clarice Lispector

Nesse ponto não podemos mais evitar dar uma resposta à pergunta: como nos tornamos o que somos?
(...)
Tornar-se o que se é pressupõe que não se tem a mais longínqua noção do que se é

Friedrich Nietzsche

Viver-Junto: talvez somente para enfrentar juntos a tristeza do anoitecer. Sermos estrangeiros é inevitável, necessário, exceto quanto a noite cai

Roland Barthes

RESUMO

A desilusão com os projetos coletivos e ideologias, a crise do sujeito, as identidades fragmentadas na pós-modernidade são partes de um contexto que favorece as chamadas "narrativas do eu" no campo literário atual. A reconstituição das origens configura uma temática presente em diversas obras: o retorno ao passado despido de nostalgia, marcado pela tentativa de explicar por meio das origens (reais e imaginárias) as lacunas identitárias. Esta seria a gênese do romance de filiação, dinâmica narrativa que integra essa tendência e interroga a ascendência como um mecanismo de resolver enigmas do presente. Trata-se de um formato recorrente na literatura francesa a partir dos anos 1980 e que vem se expandindo também no Brasil, guardadas as especificidades de cada contexto cultural. As obras *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy, *Azul-corvo* (2010), de Adriana Lisboa, e *Era meu esse rosto* (2012), de Marcia Tiburi, elencadas no corpus da presente tese, tematizam a filiação a partir de indagações contemporâneas e de questionamentos que desconstroem o paradigma genealógico sobre os quais se assentam as construções identitárias. Entram em cena narradores que escavam as origens em busca de uma espécie de herança recebida sem testamento, sujeitos que se sentem afetados por circunstâncias ligadas à genealogia e, a partir daí, empreendem deslocamentos geográficos e temporais em busca de autoconhecimento e, sobretudo, pertencimento.

Palavras-chave: romances de filiação, genealogia, literatura contemporânea.

RÉSUMÉ

La méfiance à vis-à-vis des projets collectifs e des idéologies, la crise du sujet, les identités fragmentées caractéristiques de la postmodernité ont favorisé l'émergence des récits de soi au sein du champ littéraire actuel. La restitution des origines est une thématique présente dans plusieurs œuvres: le retour au passé dépourvu d'un regard nostalgique et marqué par la tentative d'expliquer, par le biais des origines (réelles et imaginaires), les lacunes identitaires. Cette question constituerait la genèse du roman de filiation, dynamique narrative qui intègre cette tendance et interroge l´ascendance comme un mécanisme pour résoudre des énigmes du présent. C'est une problématique récurrente dans la littérature française des années 1980 que l'on retrouve également au Brésil eu égard aux spécificités de chaque contexte culturel. Les romans *A chave da casa* (2007), Tatiana Salem Levy, *Azul-corvo* (2010), Adriana Lisboa et *Era meu esse rosto* (2012), Marcia Tiburi, qui intègrent le corpus de cette thèse, mettent en scène la filiation tout en interrogeant et en déconstruisant le paradigme généalogique sur lesquels s'élaborent les constructions identitaires. Dans ces romans, des narrateurs fouillent leurs origines à la recherche d'une sorte d'héritage reçu sans testament. Touchés par des circonstances liées à la généalogie, ils entreprennent des déplacements géographiques et temporels en vue d'une connaissance de soi et, surtout, d'une nouvelle appartenance.

Mots-clés: romans de filiation, généalogie, littérature contemporaine.

Sumário

INTRODUÇÃO 11
2. AS NARRATIVAS DO EU NA CONTEMPORANEIDADE 16
2.1 A pós- modernidade e a crise do sujeito 20
2. 1. 1 A reabilitação do autor 22
2.1.2 Da autobiografia à autoficção 26
2. 1. 3 As mulheres e as narrativas do eu 33
2.2 Violência e subjetividade no contexto brasileiro pós-ditatorial 39
3. DESCONSTRUINDO O PARADIGMA GENEALÓGICO 48
3.1 A fabricação de semelhanças 50
3.1.1 O esquema arborescente 50
3.1.2 Os construtos sociais 56
3. 2 A crise na transmissão 58
3.3 As comunidades não genealógicas 61
4. ROMANCE DE FILIAÇÃO: UM GÊNERO EM FORMAÇÃO 64
4.1 Narrativas híbridas 65
4.2 Arqueologia da memória 69
4.2.1 A memória imagética 71
4.2.2 A memória espacial e corporal 74
4.2.3 A anti-memória, anistia e amnésia 78
4.3. A escrita biografemática: inventário das sutilezas 81
5. LINHAS DE FORÇAS EM A CHAVE DE CASA (2007), AZUL-CORVO (2010) E ERA MEU ESSE ROSTO (2012) 87
5.1 Genealogias truncadas 90
5.2 Bastardos e órfãos contemporâneos 96
5.3 O viver junto idiorrítmico 102
5.4 Ar de família 106
5.5 A gênese dos deslocamentos nos romances de filiação 110
5.5.1 Deslocamento territorial 112
5.5.2 Deslocamento trânsfuga 117
5.5.3. Deslocamento existencial 120
5.5.4 Deslocamento performático 124
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS 129
REFERÊNCIAS 139

INTRODUÇÃO

A descrença nas ideologias, no progresso e no futuro redentor – marcas da contemporaneidade de acordo com a sociologia - contribuíram para o fechamento do indivíduo em si mesmo. Ao interrogar quais seriam os reflexos dessa forma de individualismo na literatura, encontro um terreno fértil para a proliferação de narrativas do *eu*, autobiográficas ou não, desdobradas em escritas da memória, romances familiares e genealógicos.

Entendendo a escritura como ligada aos questionamentos de cada época, tais narrativas não seriam apenas o registro da experiência do sujeito, mas produto da crise que este mesmo sujeito enfrenta no disperso mundo contemporâneo. É como se ele tivesse necessidade de dizer *eu* para reforçar sua singularidade dentro do confuso cenário pós-moderno.

A literatura contemporânea emerge em um contexto marcado por transformações que atingem todos os campos do saber e desestabilizam as certezas e as pretensões temporais universalizantes. Se há, na pós-modernidade, uma constante, ela poderia ser descrita como a rejeição às teorias essencialistas no campo das ciências e das artes em geral. O prefixo "pós" confere à época, às correntes culturais e às teorias literárias o status de um novo estágio, a partir da reformulação de conceitos que funcionaram como a matriz do pensamento moderno: razão, sujeito, totalidade, verdade, progresso.

Sucedendo à modernidade, suas vanguardas e movimentos, a literatura do nosso tempo não parece vocacionada a configurar um movimento ou projeto estético marcante, que forneça um imperativo novo pelo qual essa época seja reconhecida no futuro. Mas isso não é sinônimo de estagnação, tampouco uma característica negativa. Interrogar a literatura a partir de seus possíveis atributos inovadores que alimentariam os sistemas de classificação não é o caminho trilhado na presente tese. Essa pesquisa parte do pressuposto de que, para perscrutar a literatura contemporânea, há que se investigar as questões prementes e insistentes no contexto em que ela emerge, a chamada pós-modernidade, e em que medida tais questões nela se refletem.

Quais são as estratégias narrativas que emergem dessa crise do sujeito? Destaco, entre as diversas formas de escritas do *eu* no cenário contemporâneo, as narrativas de filiação, distinção apresentada por teóricos franceses ao analisarem as tendências em obras publicadas a partir dos anos 1980, na França. Vinculadas à perspectiva pós-moderna, tais narrativas aprofundam o questionamento identitário a partir da origem, da transmissão e da herança, problematizando o processo de naturalização de semelhanças e de pertencimento com base no paradigma genealógico.

Embora tais estudos sejam inéditos no Brasil, minha tese é a de que essa dinâmica narrativa também configura uma tendência na literatura brasileira, que pode culminar na formação de uma categoria nova: o romance de filiação. Com uma característica arqueológica, os narradores-protagonistas escavam os vestígios do passado na tentativa de buscar suas verdades singulares. Um processo, ao mesmo tempo, de validação e de questionamento da ascendência, como forma de redefinição identitária. Em tais obras a ficção se mistura às memórias, a filiação às lembranças e a escritura de si à fábula familiar.

A crítica ao paradigma genealógico, como um instrumento normativo dos saberes e comportamentos, é a principal base teórica dessa tese, a partir dos estudos empreendidos pelos autores franceses Laurent Demanze, Dominique Viart e François Noudelmann. Ao questionar a crença na transmissão biológica como marca distintiva do sujeito, tal vertente crítica procura desnudar o discurso que opera sobre conceitos universais de identidade e semelhança, apagando suas condições de produção. O que se procura é pensar a origem e a filiação não apenas como parentesco, mas como essas noções ordenam o pensamento histórico, político e cultural, legitimando hierarquias e valores.

Interroga-se a transmissão a partir do pressuposto de que ela é atravessada por uma cadeia de mediações e reinterpretações das heranças passadas. É uma operação generalizadora de sentidos, que se compreende dialeticamente na troca entre o passado interpretado e o presente interpretante. As mudanças e fraturas nos processos de transmissão, deflagrados pela ruptura com as tradições e convulsões políticas e sociais na modernidade, afetam profundamente a forma como o sujeito passou a receber esse legado na contemporaneidade.

Minha proposta é estudar as resistências, permanências e inovações nesse fazer literário em que o *eu* se impõe nessas últimas décadas, tematizando a filiação. O imaginário atrelado à origem é o ponto de partida dos protagonistas das três obras que constituem o corpus da pesquisa –*A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy, *Azul-corvo* (2010), de Adriana Lisboa e *Era meu esse rosto* (2012), de Marcia Tiburi – na busca para (re)constituir suas identidades fragmentadas, através da ascendência.

As obras foram selecionadas a partir do corpus do projeto de pesquisa *Literatura de autoria feminina brasileira contemporânea: escolhas inclusivas?*, desenvolvido na Universidade Estadual de Maringá (UEM), do qual eu faço parte como pesquisadora, a partir dos seguintes critérios: a) pela adequação da temática às características da narrativa de filiação que são analisadas nos capítulos seguintes; b) em razão da proximidade temporal (distância máxima de cinco anos de publicação) e c) pela aproximação e também pela diferenciação entre os romances, apontando as singularidades que interessam a esta pesquisa.

O projeto, coordenado pela Profª. Drª. Lucia Osana Zolin, objetiva perscrutar as escolhas de escritoras quando da construção das personagens que lhes integram as obras publicadas entre os anos 2000 e 2015, pelas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco, tendo identificado a predominância da temática familiar, com foco em questões identitárias. Os romances de Tatiana Salem Levy, Marcia Tiburi e Adriana Lisboa, classificados nessa rubrica, engendram narrativas do *eu* e tematizam a filiação, conforme abordagem da presente tese, mas traçam um percurso próprio, de acordo com as escolhas de suas autoras, o que enriquece a pesquisa, a saber: *A chave de casa* (2007) é uma autoficção, gênero ao mesmo tempo controvertido e em ascensão no cenário contemporâneo; *Era meu esse rosto* (2012) tem um narrador masculino, uma escolha enunciativa ainda não muito comum em obras escritas por mulheres e, *Azul-corvo* (2010), a obra menos biográfica desse conjunto, não apenas desconstrói, mas apresenta um contraponto ao paradigma genealógico tradicional.

Em *Era meu esse rosto* (2012), de Marcia Tiburi, dois planos narrativos se alternam com diferentes perspectivas temporais. O primeiro é o relato da incursão do narrador, em idade adulta, por Veneza, com o objetivo de reconstituir a origem do avô e, com isso, preencher a própria lacuna identitária. O segundo é o plano da memória fragmentária da infância, no interior do Rio Grande do Sul, quando o menino, filho ilegítimo, fora integrado por esse avô à família paterna.

A ideia de uma marca que se adquire ao nascer, como se o fator biológico distinguisse ou definisse as pessoas por meio da semelhança, é desconstruída em *Azul-corvo* (2010), de Adriana Lisboa. A obra narra o percurso da personagem Vanja, de 13 anos, em busca do pai biológico. A menina espera encontrar as raízes e os galhos que faltam em sua árvore genealógica, mas terminará por se reconhecer em um modelo diferente de árvore, baseado em *afinidades*.

Neta de imigrantes, a narradora de *A chave de casa* (2007) carrega as marcas de um passado que ela desconhece e do qual não consegue fugir, herança que seria transmitida de geração a geração, mas que sofreu fraturas ao longo de tempo. A personagem parte em busca de suas origens, viajando aos países ancestrais, Turquia e Portugal. Uma volta ao passado para reinventar o presente e também o futuro.

Interrogar o presente em construção impede que se encontre respostas definitivas, mas oportuniza perscrutar um processo embrionário, em formação, à luz das questões contemporâneas, em vez de historicizar o passado. É certo que muitas das premissas e hipóteses levantadas nessa tese serão respondidas – e mesmo refutadas – em estudos futuros. Não tenho pretensão de apresentar uma concepção fechada, mas investigar os fatores que tornam a filiação

uma temática relevante na literatura contemporânea e como ela se distingue dos tradicionais romances familiares.

São objetivos desse estudo investigar, nas obras de Tiburi, Levy e Lisboa, as representações que engendram pertencimentos atrelados à genealogia; problematizar a transmissão, os procedimentos de reconhecimento e de validação de códigos naturalizados pelo paradigma genealógico; analisar o trabalho do imaginário, dos modelos operatórios presentes na fabricação identitária, os discursos deterministas que forjam semelhanças e legitimam filiações e pertencimentos e, por fim, examinar as matrizes e as articulações sobre as quais se agenciam modelos mentais, lugares simbólicos e representações identitárias nas obras literárias.

O romance de filiação seria, de fato, uma nova categoria ou apenas uma dinâmica transitória? Sobre quais perspectivas se forjam os romances de filiação na literatura contemporânea? Parto da hipótese de que essa dinâmica narrativa apresenta uma alternativa ao paradigma genealógico ao provocar uma reflexão sobre a representação e formas outras de transmissão e de pertencimento, além do modelo de filiação vertical. O questionamento da fabricação identitária a partir das origens, nas obras elencadas, faz eco nas indagações do sujeito contemporâneo, que não encontra mais uma matriz segura de pertencimento na linhagem familiar.

Além de Laurent Demanze, Dominique Viart e François Noudelmann, as análises são empreendidas à luz das teorias de outros estudiosos franceses, a saber: Roland Barthes, Michel Foucault, Philippe Lejeune, Antoine Compagnon, Roger Chartier, Paul Ricoeur e Marthe Robert. Partindo do cruzamento entre os saberes, a pesquisa inclui os estudos literários e culturais, trazendo aporte filosófico, sociológico e psicanalítico de autores como Zygmunt Bauman, Stuart Hall, Pierre Bourdieu, Michel de Certeau, Sigmund Freud, Walter Benjamin, Maurice Hallbachs, Aleida Assmann e Benedict Anderson. As teorias sobre comunidades não essenciais dos filósofos Maurice Blanchot, Jean Luc-Nancy, George Bataille e Giorgio Agamben fornecem os pressupostos para as novas configurações nos processos de construção de semelhanças e de pertencimento.

O referencial apresentado nos capítulos iniciais da tese constitui o quadro analítico que fundamenta a problematização implicada nos romances de filiação, a partir de dois eixos teóricos: as narrativas do *eu* na contemporaneidade e a desconstrução do paradigma genealógico. O primeiro traça as perspectivas históricas que favorecem essa tendência, o descentramento identitário que resulta na escrita fragmentada, confessional, memorialística e autoficcional, a reabilitação do autor e as variações autobiográficas que emergem no campo literário. Em relação à autoria feminina, tomo como referência o campo literário francês, para

estabelecer aproximações e diferenças com o contexto brasileiro, permitindo-me analisar as diferentes perspectivas pelas quais as escritoras tecem a ficção contemporânea com foco em questões identitárias.

O paradigma genealógico e seus modelos de naturalização de semelhanças através da transmissão são questionados e confrontados com novos modelos de construção de identidades, no segundo eixo teórico. São abordados os processos de fabricação de semelhanças, *habitus* e construtos sociais que forjam o pertencimento familiar, comunitário e de classe. Tais perspectivas são cotejadas aos novos arranjos, que deslocam a ênfase genealógica para a configuração de semelhanças a partir da afinidade e de um novo entendimento sobre afiliações comunitárias como não substanciais e não essenciais.

O capítulo 4 apresenta o romance de filiação como gênero em formação na literatura contemporânea, uma escrita híbrida e *biografemática* que opera a desconstrução do paradigma genealógico, sendo erigida a partir de três estratégias narrativas: o desvio geográfico, migrações e desterritorializações; o desvio biográfico, em que narradores tomam para si os desafios e enigmas identitários de ascendentes e ressignificam a transmissão e o legado; e, por fim, o desvio temporal, em que a memória individual e familiar é revisitada e reinventada pelos protagonistas para impedir que o passado continue a sobrecarregar o presente.

O escopo analítico é construído no capítulo 5 por meio de um conjunto de linhas de forças identificadas nas obras que compõe o corpus. A figura do bastardo e do órfão, representações comuns nos romances de filiação, encenam os conflitos entre herança e transmissão, genealogias e afinidades, semelhanças e singularidades. Cartografias reais e imaginárias, territórios simbólicos e afetivos, imigração e exílios, a redefinição de pertencimentos a partir da desterritorialização/territorialização, desenraizamentos e ressignificação dos lugares associados à memória familiar. Os protagonistas-narradores têm suas identidades entrelaçadas à memória dos lugares, não apenas onde eles viveram, mas aos territórios afetivos ancestrais, transmitidos de geração a geração no que se constitui a memória familiar.

As análises das obras, por meio da interface com o aporte teórico apresentado na primeira parte do trabalho, são empreendidas com base nas contribuições que as narrativas de filiação trazem à literatura contemporânea a partir da desnaturalização e quebra do modelo genealógico e da problematização dos processos de fabricação de semelhanças e os esquemas operatórios que condicionam as relações sociais e os pertencimentos. A proposta é estabelecer um diálogo entre as obras, problematizando questões comuns aos romances, mas também empreender análises específicas, de acordo com suas singularidades.

2. AS NARRATIVAS DO *EU* NA CONTEMPORANEIDADE

O início dos anos 1980 é concebido pelo estudioso francês Dominique Viart (2008) como o marco de um período caracterizado pelo fracasso das vanguardas e das ideologias, resultando na reabilitação do sujeito à cena literária e no retorno às narrativas do *eu*. Desdobrada em variações autobiográficas, romances familiares e genealógicos, a narrativa contemporânea investe em uma investigação inquietante, conduzida por indivíduos incertos, que procuram em sua ascendência e nas memórias uma parte obscura de suas verdades singulares, suas identidades.

Ao analisar as obras publicadas na França, nas últimas três décadas, Viart (2008) identificou um traço comum: menos ideológicas, elas seriam mais voltadas às singularidades. Ele observou um afastamento em relação a estética das décadas 1950 a 70, quando a crítica estruturalista e as vanguardas que dominaram a cena literária acreditavam ser ilusória a pretensão de exprimir o sujeito e representar o real. Sem ignorar as críticas precedentes, a literatura contemporânea teria restaurado a subjetividade que havia sido privada à escritura.

> Aos jogos formais que gradualmente se impuseram nos anos 1960-70 sucedem-se obras que se interessam pelas existências individuais, pelas histórias de família, pelas condições sociais, áreas que a literatura parecia ter abandonado às ciências humanas em pleno desenvolvimento naquelas três últimas décadas, assim como as "narrativas de vida" que conhecem na altura um verdadeiro sucesso (tradução nossa) (Viart, 2008, p. 7) [1].

O teórico francês prefere não creditar a mudança a uma reação contra as vanguardas, como se a literatura fosse um pêndulo que oscilasse entre momentos mais criativos e mais tradicionais. É na conjunção de fenômenos próprios da contemporaneidade e seus questionamentos críticos, que uma nova abordagem da questão do sujeito se forja no campo literário. Viart (2008. p. 16) prefere chamar essa literatura de transitiva: "como se diz, em gramática, os verbos que admitem um complemento de objeto (tradução nossa) [2]. A comparação

[1] Aux jeux formels qui s´étaient peu à peu imposs dans les anées 1960-70 succèdent des livres qui s´intéressent aux existences individuelles, aux histoires de famille, aux conditions sociales, autant de domaines que la littérature semblait avoir abandonnés aux sciences humaines en plein essor depuis trois décennies, ou aux "récits de vie" qui connaissent alors un véritable succès.

[2] "Comme on le dit, en grammaire, des verbes qui admettent un complément d´objet".

sugere uma literatura que não se encerra em si própria, que lança novas perguntas e, ao mesmo tempo, complementa os questionamentos que estão longe de se esgotarem.

A obra *La littérature française au présent* (2008) é dividida em duas partes: *Le renouvellement des questions* e *L´evolution des genres, le conflit des esthétiques.* A escolha das palavras renovação e evolução aponta um caminho para entender as nuances da literatura que se faz hoje em dia. Em vez de um balcão de grandes novidades, gêneros se reinventam à luz das questões contemporâneas, que sublinham o individualismo, a violência e o rompimento das fronteiras entre ficcional e referencial. Assim, "mais certo é considerar que o sujeito e a narrativa (mas também o real, História, engajamento crítico, lirismo) retornaram efetivamente à cena cultural, mas sob a forma de questões insistentes, de problemas não resolvidos, de necessidades imperiosas (Viart, 2008, p. 20)[3].

Dois fenômenos conjugados teriam precipitado esse cenário: 1) em uma visão sociológica, o fim das utopias e a desilusão com os grandes projetos coletivos teriam favorecido o individualismo, o interesse maior por si do que pelo mundo exterior e 2) no campo literário, o fim das reservas em relação ao sujeito, noção que havia sido colocada em suspeição pelo Estruturalismo, sob influência das Ciências Humanas. Essas duas mudanças de perspectiva teriam restaurado a subjetividade, reabilitado o autor e legitimado a escrita autobiográfica.

Viart (2008) prefere conectar a literatura que se faz hoje às transformações culturais e comportamentais da sociedade. Na visão do teórico, ela seria menos engajada às questões coletivas e mais voltadas às singularidades, à necessidade do sujeito em se exprimir, em buscar afirmação identitária. A emergência do movimento gay, a reivindicação feminista e afirmação do discurso "beur" [4] (no caso francês) estão entre os fenômenos que impulsionaram a entrada de outras vozes do campo literário.

Sublinhar a prevalência das narrativas do *eu* na contemporaneidade não significa acusar a literatura de hermetismo. O desejo, a necessidade e a urgência de um autor em escrever têm, naturalmente, motivações pessoais ou predisposições particulares. Mas se há mudanças na literatura, certamente elas ecoam as transformações sociais e culturais. O escritor nunca está só, indiferente ao que acontece exteriormente. Para compreender a crise do sujeito que provocou

---

[3] "Plus juste est de considérer qu´effectivement *sujet* et *récit* (mais aussi *réel*, *Histoire*, *engagement critique*, *lyrisme*...) font retour sur la scène culturelle, mais sous la forme de questions insistants, de problèmes irrésolus, de nécessités impérieuses".

[4] O termo é uma referência aos cidadãos nascidos na França e que descendem do chamado maghébin (Marrocos, Argélia, Tunisia, Mauritânia e Líbia).

mudanças no fazer literário, é preciso levar em conta os acontecimentos históricos que marcaram profundamente o século XX.

A Segunda Guerra Mundial confirmou a violência da Primeira Guerra, mostrando que a evolução histórica não foi necessariamente acompanhada de uma humanidade mais sábia. A percepção de que até mesmo os projetos científicos foram colocados a serviço das pulsões humanas mais bárbaras, em vez de libertá-las, causou uma espécie de desilusão coletiva, que foi claramente compreendida pelos escritores, pensadores e artistas. A falência dos ideais humanistas provocou o que Viart (2008, p. 16) chama de "glaciation des espírtis", o congelamento do pensamento, um silêncio decorrente da perda de referências.

Na França, o engajamento político fora um caminho natural para muitos autores, a exemplo de Sartre, Camus e Malraux, que integraram a resistência intelectual francesa ao fascismo e ao nazismo, entendendo que a literatura deveria estar a serviço de uma causa. Mas a Guerra Fria e a radicalização do mundo em dois blocos, somada ao fantasma de uma guerra nuclear, disseminaram um clima sombrio sobre as esperanças de artistas e intelectuais em um futuro redentor, no progresso que traria justiça e o bem-estar social almejado.

Pouco antes do apagar das luzes, o final do século XX foi marcado pelo fim das utopias, a descrença nas ideologias. Em 1989, a queda do Muro de Berlim selou o avanço capitalista e a globalização. No mesmo período, o Brasil também vivia um ano bastante significativo, com a primeira eleição direta após a ditadura militar, que durou de 1964 a 1985. O país emergia de um contexto opressor e violento, em que artistas e intelectuais foram considerados inimigos da pátria, presos, torturados e exilados.

O escritor Marcelo Rubens Paiva (2015, p. 94) cujo pai fora torturado e morto nos porões da repressão, questiona se teria sido possível ao Brasil resistir à tendência dos anos 60-70, quando países do continente se transformaram em ditaturas de direita, peças do jogo de dominó da Guerra Fria. Muitos artistas, jornalistas e escritores que acreditavam na resistência foram presos, torturados ou exilados. O escritor salienta que a censura atingiu a todos, indistintamente, da redação do Pasquim, incluindo o "fanfarrão" Paulo Francis, até escritores que, no início, foram simpáticos ao golpe, como Nelson Rodrigues e Rubem Fonseca.

Nada mais natural que essa conjuntura tortuosa alterasse o fazer literário no período. Uma das consequências foi a ênfase na referencialidade, incluindo as diversas formas de realismo, como o fantástico, o alegórico e o jornalístico. A proliferação dos livros-reportagens foi a forma encontrada pelos escritores que acumulavam a função de jornalista de driblar a censura, que era mais acirrada na imprensa do que na literatura. Uma ficção parajornalística

substituiu a imprensa amordaçada, sobretudo a crônica policial, considerada uma das áreas menos expostas à censura.

Flora Süssekind (1984) classifica o romance-reportagem dos anos 1970 como um novo naturalismo, que enfatizava mais a informação do que a narração. Casos policiais foram convertidos em material romanesco, notícias reprimidas ganharam forma ficcional, com histórias envolvendo policiais corruptos e esquadrão da morte. Conforme a autora, se

> não dá para trazer à História brasileira à cena? Então se fala de alguns "casos". Há desparecidos, exilados e mortos no país? Então se fala no rapto do "Carlinhos" ou "Aracelli". A população está marginalizada e submetida à violência de um regime autoritário? Então se fala de Lúcio Flavio, dos presídios e da violência policial (SÜSSEKIND, 1985, p. 182).

A censura não foi a única forma de controle exercida pelo Estado. Tania Pellegrini (2001) lembra que o "milagre econômico" instaurou um projeto de modernização, como uma política de incentivo contraditória: ao mesmo tempo em que era censurada, a cultura era fomentada por subvenções. Por meio do estímulo à produção de papel e importação de máquinas, o Estado opressor assume o papel de mecenas da cultura.

Se os anos 1970 impuseram aos escritores a necessidade de encontrar uma expressão estética que pudesse responder às restrições impostas pelo regime autoritário, a partir dos anos 1980, a indústria cultural transforma e padroniza as técnicas de produção. A cultura passa a ser vista não como criação, mas como produção. A redemocratização brasileira caminhou junto com a profissionalização da prática do escritor.

O escritor brasileiro passou a competir com os autores estrangeiros, os *best-sellers* que dominaram o mercado editorial. Para Pellegrini (2001) não apenas a censura promovida pela ditadura produziu um esvaziamento cultural, mas a consolidação do mercado editorial nos termos globalizados e capitalistas abriu caminho para todo tipo de "modismo" internacional. Em outras palavras, instaurou-se um novo tipo de censura: a econômica.

> O que se pode afirmar, portanto, é que a ficção brasileira contemporânea, oscilando entre assimilação e resistência, vem representando, às vezes como farsa – e isso é o que preocupa – a não superação do nosso sempre presente drama histórico, o da ambivalência entre a importação de influências culturais hegemônicas, tanto o que é bom quanto o que é mau, se é que tem sentido falar em conceitos tão totalizantes nesses tempos de tantos paradoxos e relativizações (PELLEGRINI, 2001, p. 63).

Considero importante destacar que, se a literatura brasileira das últimas décadas traduziu as transformações políticas, sociais e culturais intensas, ela também se articulou dentro de uma dimensão global, por sua condição econômica e geográfica periférica. Daí a necessidade de

analisar a pós-modernidade e a crise do sujeito, fenômenos que a sociologia sublinha no mundo globalizado, e que teriam favorecido o retorno da subjetividade e do autor no campo literário.

2.1 A pós- modernidade e a crise do sujeito

Observadores mais atentos já haviam percebido os sinais de transição, antes mesmo do período que se convencionaria chamar de pós-modernidade. Jean-François Lyotard, em 1979, antecipou a mudança comportamental que marcaria o fim do século XX, como a perda de referências e abandono de discursos que dominavam a cena cultural. Do engajamento político e social que marcou os anos 1960 e 70, passando pela descrença na transformação da sociedade e o fracasso das ideologias, a partir dos anos 1980 - todas essas inquietações provocaram mudanças na sociedade e, consequentemente na literatura, dando início a um período marcado pela escrita híbrida, fragmentada e centrada no *eu*.

De forma generalizante, a expressão pós-modernidade designa o panorama estético e intelectual da contemporaneidade, marcado por constantes transformações. Lyotard (1988) questionou as pretensões temporais e universalizantes e a ideia de uma verdade absoluta. Diferente da modernidade e sua idealização do bem-comum geral, o saber pós-moderno seria marcado pela dúvida, pela desconstrução. O teórico observou, nas sociedades industriais avançadas, a perda de referência dos grandes ideais e a diluição da ideia de coletividade.

Na literatura, uma das consequências foi a deslegitimação das grandes narrativas, que tinham como referência tal ideal coletivo. Mas a valorização das narrativas do *eu* e dos pequenos relatos não significaram a dissolução dos vínculos sociais. O si mesmo, na visão de Lyotard, não é um ser passivo. “O si mesmo é pouco, mas não está isolado; é tomado numa textura de relações mais complexas e mais móvel do que nunca” (Lyotard 1988, p. 28). Falar de si, na contemporaneidade, nunca é falar apenas de si: ao narrar-se em crise identitária, o sujeito traz para a literatura o panorama fragmentado da pós-modernidade.

Além de Lyotard, o francês Antoine Compagnon, o polonês Zygumut Bauman e o jamaicano Stuart Hall estão entre os autores que identificam esse período como marcado pelo fim dos ideais iluministas e das utopias. Para Compagnon (2010), a pós-modernidade decorre de uma crise essencial da história do mundo contemporâneo: a perda da legitimidade dos ideais modernos de progresso, de razão e de superação. Entre as consequências, ele cita a desestabilização dos saberes e dos grandes determinismos. “Uma longa série de oposições modernas perde o seu teor categórico: novo/antigo, presente/passado, esquerda/direita,

progresso/reação, abstração/figuração, modernismo/realismo, vanguarda/kitsh" (Compagnon, 2010, p. 129).

O teórico francês considera o "pós-moderno" um clichê dos anos 1980, que invadiu as Belas-Artes, a literatura, as artes plásticas, a música, a arquitetura, a filosofia, etc., cansadas das vanguardas e suas aporias, decepcionadas com a tradição da ruptura cada vez mais integrada ao fetichismo da mercadoria na sociedade do consumo. No entanto, Compagnon (2010) questiona: o pós-moderno seria apenas um avatar da modernidade? Ou representaria uma verdadeira mudança?

> A pós-modernidade corresponderia então ao fim da historicidade: não se acreditaria mais nas filosofias da história do século XIX, de Hegel a Comte, de Darwin a Marx. Como, queiramos ou não, embarcamos na modernidade no sentido *bic et nunc* – mesmo se alguns artistas se denominam, atualmente, "pós-contemporâneos" -, a pós-modernidade denotaria mais precisamente a renúncia à ilusão histórica (COMPAGNON, 2010, p. 121).

O autor nomeia esse pós-modernismo generalizado como "transvanguardista", afirmado por meios de dois valores: a catástrofe como diferença não programada e o nomadismo como travessia sem engajamento, através de todos os territórios e em todas as direções, inclusive a do passado, sem mais sentido de futuro. O estudioso francês observa que a falência moderna se tornou um lugar comum, marcada pelo revisionismo, contrariando as vanguardas que tentaram dar à arte um ideal de presente e futuro, mas foram marcadas por tantas contradições que entraram em um círculo destrutivo: da ruptura com a tradição à tradição da ruptura e, por fim, à ruptura com a ruptura.

Trilhando um percurso analítico semelhante, o sociólogo Zygmunt Bauman (2011) cunhou o termo *modernidade líquida*, uma época de desengajamento marcada pela fluidez nas relações. De acordo com ele, a pós-modernidade enfrenta um colapso gradual e o declínio da ilusão moderna em um *télos*[5] alcançável de mudança histórica, uma perfeição que seria atingida no futuro. Haveria, nas palavras do teórico, uma "atividade incessante de individualização", exigindo reformulação e renegociação diária na rede de entrelaçamentos chamada sociedade (Bauman, 2001, p. 43).

As mudanças estruturais na sociedade, a partir do final do século XX, fragmentaram as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia e nacionalidade que, no passado, forneciam sólidas localizações como indivíduos sociais. Na visão de Stuart Hall (2006), tais transformações provocam a perda de um sentido de si estável e levam ao descentramento do

[5] Télos, do grego: objetivo, finalidade.

sujeito. Há um duplo deslocamento, tanto em relação a si mesmos quanto ao lugar ocupado pelos indivíduos no mundo social e cultural.

Sem o olhar esperançoso para o futuro, esse indivíduo se vê mergulhado em um presente movediço. O sujeito tem necessidade de dizer *eu* para reforçar sua singularidade dentro do confuso cenário pós-moderno. Como alternativa, ele passa a se debruçar sobre si próprio e também sobre o passado, na tentativa de reconstituir-se. Daí a proliferação de narrativas do *eu*, autobiográficas ou não, de escritas da memória, romances familiares e genealógicos.

Alguns autores, entre eles Viart (2008), consideram que o pós-modernismo teve origem na arquitetura, como uma reação ao modelo triunfante que se estendeu pelo mundo ameaçando uniformizá-lo, no espírito de criações modernistas de Le Corbusier e Bauhaus, que privilegiaram o plano formal. Em vez de reproduzir ao infinito os mesmos volumes, os arquitetos dos anos 1980 passaram a introduzir particularidades locais, ornamentos em fachadas.

Na literatura, entendo que o equivalente às essas "particularidades" criadas como reação ao padrão estético modernista se dá no retorno à subjetividade, por meio da reafirmação do sujeito para além de sua condição estrutural. O *eu* se impõe sob a forma de uma literatura íntima, confessional, que revisita as memórias – individuais e coletivas – mas em termos diferentes da literatura existencialista ou psicológica de outras décadas. Um sujeito que decide colocar em relevo a sua marca autoral e borrar os limites entre real e ficção. A chave da pós-modernidade literária não estaria na ruptura, mas no hibridismo.

2. 1. 1 A reabilitação do autor

A crítica Beatriz Sarlo (2007) observa que, quando a guinada no pensamento contemporâneo parecia estabelecida no que se convencionou chamar como "morte do sujeito", os anos 1980 produziram um movimento de primazia dos sujeitos expulsos nos anos anteriores, culminado no "sujeito ressuscitado". O tom subjetivo marcaria a pós-modernidade como um momento de conquista, de direito à palavra, de um sujeito que deseja comunicar suas experiências para construir sentidos e afirmar sua identidade (2007, p. 30).

Com a concepção do sujeito em xeque na contemporaneidade, escritores buscam novas possibilidades de expressão para a escritura. Para analisar a tendência em privilegiar o *eu* nas narrativas atuais, entendo ser necessário dissecar esse sujeito que se ocupa de um espaço tão significativo na literatura contemporânea. A começar pelo entendimento de que estamos

falando de dois sujeitos – o sujeito ficcional e o sujeito autor – instâncias nem sempre distintas, mas ambas afetadas pelas transformações em curso na sociedade.

Tomo como base as distinções de Hall (2006) entre o sujeito do iluminismo, o sujeito sociológico e sujeito pós-moderno. Na primeira concepção, o indivíduo é centrado, unificado, dotado de razão, de consciência e de ação. O sujeito do iluminismo nasce com um núcleo interior que permanece essencialmente o mesmo ao longo da existência. Já o sujeito sociológico tem a identidade formada pela interação do *eu* com a sociedade. Ele ainda tem um núcleo interior, mas é formado e modificado por meio de um diálogo com os mundos culturais exteriores e as identidades que eles fornecem.

E, o terceiro, aquele ao qual nos referimos na presente tese, não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente. Hall (2006, p. 13) define esse sujeito como uma "celebração móvel", transformado continuamente conforme é representado ou interpelado pelos sistemas culturais. Na medida em que esses sistemas se multiplicam, os processos de identificação tornam-se variáveis e a identidade unificada e segura torna-se uma fantasia. Fragmentado, eis o sujeito pós-moderno.

Entendo que o autor contemporâneo é tanto esse sujeito fragmentado, como o "sujeito pulverizado" que Roland Barthes (2005b, p.174) descreve ao teorizar sobre a "escrita da vida", tecida por vários *eus* que se sucedem: a) *persona*: pessoa civil, cotidiana; b) *scriptor*: escritor como imagem social, aquele de quem se fala e que se classifica num gênero; c) *auctor*: o *eu* que se coloca como fiador daquilo que escreve: pai da obra, assumindo sua responsabilidade; e d) *scribens*: o *eu* que está na prática, que vive cotidianamente a escrita. No cenário atual, esses papéis se embaralham e os limites entre tais distinções nem sempre são claros.

O lugar do autor talvez seja o ponto mais polêmico dos estudos literários. Da antiga corrente que vinculava o sentido da obra à intenção do autor, aos que decretaram a sua morte, passando por aqueles que apontam o leitor como critério de significação literária – o autor teve sua importância diminuída ou restituída, ao sabor das correntes que se alternaram ao longo da história. Para Compagnon (2006, p. 48), o autor foi o principal "bode expiatório" das diversas novas críticas, por simbolizar o humanismo e o individualismo que a teoria literária queria eliminar de seus estudos.

Nos anos 1960, o sujeito havia sido colocado na berlinda pelo estruturalismo, sobretudo com a tese da morte do autor. Roland Barthes no ensaio *La mort de l´auter*[6], em 1968, criticou a cultura corrente, segundo ele, tiranicamente centrada na figura do autor, na sua pessoa, na sua

[6] O ensaio foi publicado em 2004, no Brasil, em *O rumor da língua*, coletânea traduzida por Leyla Perrone-Moisés.

história, nos seus gostos, nas suas paixões. A noção de intencionalidade da obra havia sido desacreditada, delimitando o interesse crítico ao texto. No célebre ensaio *O que é um autor*, em 1969, Michel Foucault também enfatizou o apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve.

Para Barthes (2004), sua função é estrutural, um sujeito que só existe enquanto enunciador; para Foucault (2006), a função autor comporta vários discursos e o texto deve ser lido como parte de um processo coletivo e histórico. De acordo com a pesquisadora Eurídice Figueiredo (2013), os dois teóricos franceses dessacralizam e, ao mesmo tempo, esvaziam a figura do autor:

> Como se pode ver, tanto Barthes como Foucault esvaziaram a função do autor de sua carga de sujeito pleno e detentor da origem e do sentido do texto, colocando o texto em relação e em circulação com outros textos; ao mesmo tempo, esvaziaram a carga psicologizante de crítica biográfica, que buscava explicações vivenciais aos sentidos que emanavam do texto (FIGUEIREDO, 2013, p. 18).

A volta do autor não é novidade no campo literário. Em *A preparação do romance I: notas do curso no Collège de France 1979-1980*, Barthes (2005a) faz referência às "diversas voltas do autor" ao longo da história. No contexto contemporâneo, ele destaca um tipo de curiosidade, que ensejaria uma "volta amigável" do autor: nem herói, nem biografia. Sem unidade, apenas um "plural de encantos". Seria uma maneira de reagir à frieza das generalizações e de recolocar, na produção cultural, um pouco de "afetividade psicológica", deixar falar o "Ego" (2005, p. 51).

A fim de reexaminar significado da autoria no contexto contemporâneo, Roger Chartier tomou como base as premissas de Foucault. Ao ser convidado a proferir uma palestra na Sociedade Francesa de Filosofia, em 2000, Chartier decidiu rever o conteúdo de "*O que é um autor*?", a palestra que Michel Foucault havia proferido, no mesmo local, cerca de 30 anos antes.

Os dois filósofos franceses convergem ao considerar o autor como uma função variável e complexa do discurso, no entanto, Chartier (2014) contesta a cronologia apontada por Foucault, de que a função do autor teria se estabelecido apenas no fim do século XVIII, como expressão de um direito burguês de propriedade. Segundo ele, foi a censura durante a Idade Média que teria precipitado a função do autor. Na medida em que o sujeito que escreve poderia ser punido, os textos, os livros e os discursos passaram a ter autoria atribuída, em vez de personagens míticos ou figuras sacralizantes.

A emergência da função autor, portanto, estaria ligada à condenação da transgressão, no período medieval, e, posteriormente, à passagem do manuscrito para a forma impressa. Uma vez impresso, o livro passa a conter toda uma simbologia que reforça a presença do autor através do nome, de uma dedicatória ou mesmo de uma fotografia. Assim, a construção do autor seria uma função não apenas do discurso, como enfatizou Foucault, mas também de uma materialidade:

> Portanto, a genealogia da função autor para os textos literários possui uma duração muito mais longa que aquela que Foucault nos sugeriu, e nesta genealogia de longa duração não podemos colocar em jogo unicamente a ordem do discurso, mas também a ordem dos livros, ou seja, essa invenção fundamental que faz com que um mesmo objeto torne legíveis a coerência ou a incoerência de uma obra atribuída a uma mesma identidade (CHARTIER, 2014, p. 61).

Sendo uma materialidade, me parece lógico que a digital do autor não possa ser apagada. Ela exerce um fascínio sobre os leitores, que desejam conhecer não só a obra, mas a vida daquele que dá vida às suas obras prediletas. Tal curiosidade, menosprezada por muitos teóricos, tem alimentado os leitores ao longo do tempo. As casas onde Pablo Neruda viveu no Chile são abertas à visitação. Em Paris, há placas nos prédios onde escritores famosos, como Hemingway ou Joyce, viveram. Em Ilhéus, a casa onde Jorge Amado morou foi transformada em museu.

Procurar vestígios dos escritores não é um fenômeno recente. Mas, se no passado, era necessário recorrer aos documentos históricos, correspondências ou biografias, após o advento dos meios de comunicação o acesso à vida pessoal dos autores não só é facilitado, como estimulado. Sem dúvida, a mídia exerce um papel fundamental na transformação de um autor em uma "persona literária". Para os mais críticos, como Philippe Lejeune (2014, p. 228), os programas de rádio e de televisão "vulgarizam" a imagem do escritor, adotando estratégias e conduzindo as entrevistas de acordo com a expectativa do público visado.

Em tempos de internet, acrescento o papel dos *blogs* e das redes sociais, cada vez mais usados pelos autores contemporâneos como forma de expressão. Luciene Azevedo (2007) observa que a instância autoral assume, na literatura contemporânea, inúmeras facetas, transformando a voz autoral em exercício de fabricação de personas que desestabilizam a noção do autor como o princípio de unidade de escritura. Não mais uma instância capaz de controlar o dito, como defendia Foucault, mas como referência para performar a própria imagem.

A pesquisadora põe em relevo a questão mercadológica, que muitas vezes obriga o jovem escritor a se desdobrar nos papéis de "produtor-crítico-agitador cultural", tentando

instituir um circuito literário de circulação e divulgação de suas obras. Para além de pensar nessa exposição como mero exercício egótico, Azevedo (2007, p. 52) infere que os autores podem estar manifestando uma disposição de dialogar e de cultivar o público. No caso dos *blogs* literários, o acesso ao comentário dos leitores permite uma escrita conversada, que se desdobra em escuta.

Sem a intenção de me estender nessa análise, pretendo apenas ressaltar que o interesse pela figura do autor é estimulado de várias formas na contemporaneidade. As três autoras elencadas no corpus – Marcia Tiburi, Adriana Lisboa e Tatiana Salem Levy – participam ativamente das redes sociais, têm (ou já mantiveram) *blogs* literários, escrevem para jornais e revistas. Tal proximidade fomenta ainda mais o interesse pelo autor como persona, inviabilizando uma leitura centrada apenas no texto, como queriam os estruturalistas, porque a figura do autor contemporâneo, suas ideias e posturas circulam tanto ou mais do que as suas obras.

2.1.2 Da autobiografia à autoficção

> "As imagens da minha vida se apressavam, as lembranças afluíam. Eu datilografava com dois dedos, o mais corretamente possível. O movimento da máquina conduzia o do pensamento e eu tinha a impressão que meu livro se escrevia sozinho. Contava tudo. O que me parecia importante, curioso. O passado antigo e o recente (...). Desse mergulho em mim mesmo submergia como um sonâmbulo. Sentia-me entusiasmado como o jovem do trapézio voador, mais leve que o ar, dolorido e rindo de cansaço". [7]

A fala do protagonista de *O Homem que amava as mulheres*, filme dirigido por François Truffaut em 1977, alude ao desejo de tomar a si próprio como objeto da escrita. Na medida em que esse desejo ganha legitimidade literária, surgem novos formatos que se diferenciam das autobiografias tradicionais. Escritores contemporâneos embaralham as fronteiras entre realidade e ficção e ficcionalizam a própria vida.

[7] Transcrição de um trecho do filme *O homem que amava as mulheres* (1977), de François Truffaut, em que o personagem narra suas aventuras amorosas em um livro.

O constrangimento com o termo autobiografia, que perdurou por muito tempo, foi resolvido por vias indiretas, pela adoção de formas híbridas e nomenclaturas novas, consideradas autênticas do ponto de vista literário. Não se trata dos gêneros vizinhos à autobiografia descritos por Lejeune (2014) - memórias, biografias, romance pessoal, poema autobiográfico, diário, autorretrato ou ensaio – mas formatos novos, que admitem o cruzamento de gêneros e têm definições tão difíceis, quanto controversas.

Viart (2008. p. 29) prefere falar em "variações autobiográficas", assinalando que os escritores contemporâneos escapam aos limites das terminologias tradicionais para adentrar em um fértil terreno inventivo. Apenas para citar alguns exemplos, mas sem aprofundá-los já que não se trata do objetivo da presente tese: Serge Doubrovsky fala em autoficção, Claude Louis-Combet em automitobiografia, Jacques Derrida em otobiografia, Michel Butor recria o currículo vitae e Allan Robbe-Grillet chama seus escritos de novelas autobiográficas. De todos, o termo autoficção foi o que se consolidou no cenário contemporâneo, tomando novas acepções a partir da formulação de Doubrovsky.

Por mais de 30, anos o teórico francês Philippe Lejeune se dedicou a pesquisar e a propor reflexões sobre as escritas do *eu*, não hesitando em reformulá-las ao longo do tempo. O autor publicou a primeira obra sobre o tema em 1971, *L´autobiographie en France*, e se viu entrando em um campo de batalha, criticado por aqueles que não consideravam o gênero autobiográfico como verdadeira literatura. Na tentativa de normatizar a escrita autobiográfica, ele publicou *Le pacte autobiographique,* criando conceitos que ainda hoje são referência para os estudos sobre o gênero. A obra foi reformulada em 1986, com uma espécie de autorreleitura: *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*[8].

Lejeune (2014, p.17) definiu a autobiografia como "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história da sua personalidade". A noção de pacto é fundamental em sua teoria: na autobiografia haveria um pacto referencial, uma espécie de pacto de verdade entre autor e leitor. Já no romance autobiográfico, o leitor poderia apenas suspeitar, a partir de semelhanças que ele identifica, que exista uma identidade não assumida do autor na personagem. Enquanto o romance autobiográfico comportaria níveis, a autobiografia não comportaria esses degraus: "nela é tudo ou nada".

Suas obras impulsionaram o reconhecimento da autobiografia como um gênero literário, mas ao rever os conceitos Lejeune (2014) demonstra certo embaraço pelo aspecto normativo e

[8] Utilizo a edição publicada em 2014, no Brasil.

taxativo de suas definições. Faltou ao teórico a percepção das ambiguidades e outras instâncias que interferem na recepção das obras, mesmo as de cunho autobiográfico. Ele reconheceu que as primeiras publicações foram excessivamente dogmáticas e reformulou questões a partir das críticas que seus textos suscitaram. Reduziu a ênfase na objetividade da crítica tradicional e passou a trilhar o caminho da crítica cultural, ressaltando a dimensão histórica e contextual e mobilizando outras disciplinas, o que interessa especificamente à presente tese.

Como definir regras explícitas, fixas e reconhecidas em comum pelo autor e leitor? Como garantir que as duas partes "assinem" esse contrato ao mesmo tempo? Esse me parece o principal entrave à noção de pacto, na maneira como ela havia sido formulada por Lejeune (2014). O próprio autor acabará admitindo que

> podem coexistir leituras diferentes do mesmo texto, interpretações diferentes do mesmo "contrato" proposto. O público não é homogêneo. Os diferentes editores, as diversas coleções se dirigem a públicos que não são sensíveis aos mesmos signos, nem julgam segundo os mesmos critérios. No *Pacto*, minha tendência foi considerar-me representativo do "leitor médio" e, consequentemente, transformei minhas reações de leitura em norma (LEJEUNE, 2014, p. 67).

Por essas razões, prefiro adotar o termo "regime" referencial/ficcional, em vez de pacto, com sentido de processo, de procedimento. Entendo que é impossível propor uma delimitação tão precisa entre os gêneros autobiográficos e ficcionais, conforme era projeto de Lejeune (2014). O teórico reconheceu que havia aceitado a indeterminação, mas recusado a ambiguidade. E a ambuiguidade é justamente um elemento fundamental na escrita autobiográfica contemporânea. Como procedimento, entendo que os escritores atuais subvertem os limites entre o referencial e o ficcional, reivindicando uma escrita inventiva, que permita cruzar as dinâmicas narrativas e instaurar a dúvida para o leitor.

Desvendar a complexa rede de escrituras de si sem incorrer no risco da imprecisão é tarefa das mais difíceis, dado o terreno movediço em que as narrativas contemporâneas se inserem. Lejeune (2014) havia optado por sistematizar o gênero, propondo um quadro classificatório a partir de combinações possíveis entre o personagem e o autor e a natureza do pacto. O teórico, no entanto, deixou algumas lacunas em branco e concluiu que não haveria possibilidade de ficção quando o nome do autor e do personagem coincidissem.

Se hoje essa distinção soa insuficiente diante das facetas múltiplas que a voz autoral assume nas ficções contemporâneas, na década de 1970 o esforço de Lejeune visava legitimar a escrita autobiográfica. Mas tamanha rigidez conceitual também encontrou resistências. Os espaços vazios no sistema proposto pelo teórico (como se vê no quadro 1) estimularam a

imaginação do escritor francês Serge Doubrovsky. Para provar que seria possível um romance em que o narrador-protagonista e o autor tivessem o mesmo nome, ele publicou a obra *Fils*, em 1977.

No romance, o escritor francês reivindicou a liberdade de jogar com os acontecimentos, quebrando a ordem cronológica ou lógica, entrelaçando o curso de uma jornada atual com as lembranças, particularmente da infância e da juventude. No prefácio, talvez sem ter esse propósito definido, Doubrovsky (1977, p. 10) acabou cunhando e definindo o termo autoficção: "Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais, se preferir, autoficção [...]".

Ao desafiar o sistema classificatório de Lejeune, Doubrovsky (1977) não apenas criou um neologismo, como abriu um caminho fértil para outros escritores a partir da premissa de que não é preciso uma grande vida, grandes acontecimentos que mereçam um registro autobiográfico. A ficcionalização de si, nesse sentido, é democrática. A vida de cada um pode fornecer matéria para uma autoficção, porque ela não se tece por uma cronologia ou por feitos extraordinários, ao contrário, alimenta-se dos fragmentos, das coisas minúsculas, do que a memória registra como importante.

Desde então, muitos estudiosos têm se debruçado sobre o tema, na tentativa de definir um gênero. Os críticos franceses Philippe Gasparini e Vincent Colonna estão entre os que renovaram as discussões sobre essa dinâmica narrativa. A pesquisadora brasileira Anna Faedrich Martins (2004, p. 179), em sua tese *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*, entende que, entre o pacto autobiográfico e romanesco, existe um amplo repertório de relatos que não são "um nem outro", ou, como diria Doubrovsky, estão no entre-lugar, um lugar – que até então – era considerado impossível".

Considero importante ressaltar que a autoficção é um gênero ainda em construção, um conceito que vem sofrendo atualizações. Daí a dificuldade em estabelecer parâmetros generalizadores, tendo em vista que ela nasce como subversão e, de certa forma, continua trilhando esse caminho. Entendo a autoficção como um gênero contemporâneo, a escrita de um sujeito em crise, a procura de si mesmo. E, nesse sentido, a leitura pode ser feita por um viés psicanalítico. Para o próprio Doubrovsky (1997), ela é uma prática de cura.

Viart (2008) busca nas teorias psicanalíticas, sobretudo de Jacques Lacan, uma distinção para a escrita autobiográfica contemporânea. O recurso autobiográfico, por vezes autoficcional, manifestaria uma injunção à verdade, disposta nas questões que dão um outro estatuto à ficção. A única verdade possível seria a que o sujeito pode produzir sobre si mesmo. O teórico cita os

seguintes autores franceses, além do próprio Doubrovsky, que se destacaram no gênero: Robbe-Grillet, Margarite Duras, Annie Ernaux, Claude Simon, distintos em duas vertentes:

> Por isso, a autoficção diz muito mais até pelos interstícios do não dito e do implícito, do que a mais pura e a mais sincera das narrativas retrospectivas. Duas tendências principais atravessam o campo autobiográfico: uma que consiste em simplesmente transgredir a fronteira entre o romance e a escrita de si – e a que seria propriamente chamada de autoficção: falar de si como de um outro (Doubrovsky, Robbe-Grillet) - e aquela que consiste em retomar o material romanesco anterior para lhe dar em versão "autêntica": chegar a si a partir do outro que havia no original (Duras, Ernaux, Simon) (tradução nossa) (Viart, 2008. p. 41).[9]

No contexto brasileiro, a autoficção ainda não é tão popular quanto na França, mas já é significativa. Recentemente, três obras autoficcionais foram agraciadas com o Prêmio Jabuti, na categoria melhor romance: *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, em 2008; *Ribamar*, de José Castello, em 2011, e *A resistência*, de Julián Fuks, em 2016. A primeira, uma das mais marcantes do gênero, subverteu algumas premissas que eram atribuídas à autoficção: a obra é narrada em terceira pessoa e o nome do autor sequer aparece. Apenas o filho de Tezza, Felipe, é nomeado. O livro descreve a trajetória de escritor em começo de carreira, passando pelas transformações em sua vida pessoal e profissional a partir do nascimento do filho com Síndrome de Down.

Como um personagem que se vê fora da própria história, ele revela que "durante muitos anos, já escritor conhecido, relutará em falar do filho", justificando que seria melhor poupar os outros e manter viva a intimidade. Mas Tezza romperá esse silêncio por meio da escritura, resultando em um relato forte e emocionante, em que o autor não poupará a si próprio. Da mesma forma, ele não conseguirá manter o distanciamento que tenta impor à obra, ao optar por um narrador em terceira pessoa. O escritor reluta em dizer *eu*, mas sua voz autoral insinua-se, ainda que sob o artifício do plural: "o fracasso é coisa nossa, os pássaros que guardamos em gaiolas metafísicas, para de algum modo reconhecermos nossa medida" (Tezza, 2013, p. 119).

Tomando como base as reflexões do teórico francês Paul Ricoeur (2014) sobre o *si-mesmo*, o exercício de memória autobiográfica é sempre marcado por uma ficcionalidade, já que "não existe narrativa eticamente neutra". A identidade do narrador não é fixa, faz parte de

[9] Aussi l´autofiction en dit-elle sans doute plus long, y compris dans les interstices du non-dit et de l´implicite, que le plus soigné et le plus "sincère" des récits rétrospectifs. Deux grandes tendences tranversent ainsi le champ autobiographique: celle qui consiste à simplement transgresser la frontière entre roman et écriture de soi – ce serait à proprement parler l´autfiction: parler de soi comme d´un autre (Doubrovsky, Robbe-Grillet) – et celle qui consiste à reprendre le matériau romanesque antérieur pour en donner la version "authentique": venir à soi en partant de cet autre qui en fut la transposition originelle (Duras, Ernaux, Simon).

um jogo dinâmico do narrar. O teórico considera válida uma cadeia de asserções: a compreensão de si é uma interpretação, a interpretação de si encontra na narrativa uma mediação privilegiada, a narrativa se serve tanto da história quanto da ficção, fazendo da história de uma vida uma história fictícia (Ricoeur, 2014 p. 112).

Em alusão ao título da obra de Ricoeur, o "si-mesmo como um outro", entendo que a autoficção permite ao escritor enxergar a si mesmo como um personagem, um duplo ficcional. Em *O filho eterno* (2013), o uso da terceira pessoa seria um recurso utilizado por Tezza para compreender e interpretar a si mesmo, através da mediação privilegiada que é a narrativa. "Escrever é dar nome às coisas. Ele não pode dizer: dar nome às coisas tais como elas são – porque as coisas não são nada até que digamos o que elas são. Que coisa é *meu* filho?" (Tezza, 2013, p.128, grifo nosso). Mas tal escolha enunciativa não diminui a subjetividade, tampouco impede que o *eu* atravesse a narrativa.

Já em *Chove sobre a minha infância*, uma das primeiras autoficções publicadas no Brasil, em 2000, o autor nomeia-se como narrador. Logo no início, ele esclarece que não se trata de uma obra de memórias, mas de "retalhos" e adverte o leitor que alguns deles são falsificados pela recordação e pela fantasia. A narrativa de Miguel Sanches Neto é um diálogo entre o menino e o adulto, por meio do mergulho no ambivalente processo de identificação com os "dois pais" completamente diferentes: o biológico, que ele mal conheceu, e o padrasto, com quem teve uma relação conflituosa.

Apesar de perder o pai cedo, o narrador carregará por toda a infância o peso de uma transmissão hereditária compulsória. "Sempre tive que pagar o preço de ter um sobrenome espanhol. Minha ascendência explicava todos os meus defeitos de caráter. Briguento, irritadiço, violento, orgulhoso, teimoso" (Sanches, 2012, p. 16). "Filho do pai", diziam os vizinhos, referindo-se ao pai que ele mal conheceu e reforçando a imagem à qual o menino se esforçará para corresponder.

Perseguindo a figura idealizada do pai morto, o menino tenta construir a sua identidade à luz do que acredita ser uma herança genética. Assume comportamentos que desafiam o padrasto, um homem simples, da roça. No lugar do trabalho braçal, Miguel refugia-se nos livros e vive uma infância difícil, num constante entre-mundos, em uma permanente sensação de deslocamento. "De modo que esse sentimento de orfandade que sempre me marcou vai se estendendo para todos os lados. Não me reconheço na família, nem no colégio, e nem na cidade" (Sanches, 2012, p. 160). O romance opera uma desconstrução do paradigma genealógico, cujo fundamento teórico será apresentado no capítulo seguinte.

Perto de concluir essa tese, *A resistência* (2015), de Julián Fuks, venceu o prêmio Jabuti na categoria melhor romance. Trata-se de uma autoficção que aborda toda a problemática desenvolvida nesse trabalho. O paradigma genealógico, filiação, herança, transmissão, desterritorialização, exílio, entre outros temas, compõe o fundo que o narrador tenta trazer à superfície para resgatar a história familiar, a história do irmão adotivo, a própria história.

> Digo que meu irmão é filho adotivo e as pessoas tendem a assentir com solenidade, disfarçando qualquer pesar, baixando os olhos, como se não sentissem nenhuma ânsia de perguntar mais nada. Talvez compartilhassem da minha inquietude, talvez de fato esqueçam do assunto no próximo gole ou na próxima garfada. Se a inquietude continua a reverberar em mim, é porque ouço a frase também de maneira parcial – meu irmão é filho – e é difícil aceitar que ela não termine com a verdade tautológica habitual: meu irmão é filho dos meus pais. Estou entoando que meu irmão é filho e uma interrogação sempre me salta aos lábios: filho de quem? (FUKS, 2015, p.10).

Os pais do escritor migraram para o Brasil para fugir da ditatura argentina e trouxeram junto um filho adotivo. Seria esse irmão o filho biológico de pais assassinados pelo regime militar, que até hoje são procurados pelas avós na Plaza de Mayo[10]. Essas e outras inquietações levam o autor a um mergulho íntimo e sofrido na memória familiar, na história silenciada, nos mundos cindidos entre Brasil e Argentina por onde os Fuks desterritorializaram-se e reterritorializaram-se.

Nem ficção propriamente dita, nem romance, mas uma escritura singular que transforma a própria existência em narrativa. Para Figueiredo (2013), a autoficção seria um romance autobiográfico pós-moderno, com formatos inovadores: narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos que dizem *eu* sem que saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde. Essa ambiguidade é bastante evidente em *A chave de casa* (2007), em que a protagonista/narradora não é nomeada. A obra reúne quatro eixos narrativos: a viagem da narradora para a Turquia e Portugal em busca das origens; o processo migratório do avô; a agonia da mãe e uma relação amorosa obsessiva.

Figueiredo (2013) define o narrador de Tatiana Salem Levy como não confiável, recurso que desestabiliza as narrativas. Há várias passagens que provocam dúvidas no leitor. Entre os relatos detalhados de sua viagem à Turquia e à Portugal, por exemplo, a narradora insere fragmentos que laçam suspeitas sobre os relatos: "essa viagem é uma mentira: nunca saí da minha cama fétida" ou "nunca saí do lugar, nunca viajei, não conheço senão a escuridão do meu quarto" (Levy, 2007, p. 106).

[10] Referência a "*Abuelas de Plaza de Mayo*", organização de direitos humanos argentina, que tem como finalidade localizar as crianças sequestradas ou desaparecidas pela ditadura militar argentina (1975-1983).

Mas o artifício mais contundente da autora para pesar a balança em favor da ficcionalidade é a inserção de uma narrativa paralela sobre uma relação amorosa obsessiva e trágica. Depois de muita tortura emocional e física, incluindo um estupro, a protagonista mata o amante e narra os detalhes como se escrevesse uma carta para a vítima: "senti o metal rasgando sua pele macia, perfurando a carne, o estômago. Senti o metal roçando os ossos da costela, e então larguei a faca. Você deu um grito de dor e levantou a cabeça, descobrindo a parte de cima do lençol" (Levy, 2007, p. 202).

A chave de casa (2007) corrobora a tese de que a autoficção contemporânea segue sua vocação de escapar às tentativas estanques de classificação. O *eu,* ainda que não nomeado, remete à autora. A narradora-protagonista, assim como Tatiana Salem Levy, tem ascendência turca, nasceu em Portugal durante a ditadura militar e foi criada no Brasil. A própria escritora considera a sua obra autoficcional, mas assim como Barthes (2003)[11], adverte que o sujeito deve ser lido como um sujeito ficcional.

Se a obra remete à história familiar da autora, marcada por diásporas e exílios, como a expulsão dos antepassados judeus, de Portugal, e o estabelecimento deles na Turquia; a vinda do avô para o Brasil e o exílio dos pais em Portugal para fugir da ditadura militar brasileira (incluindo o nascimento da protagonista durante esse período), a narrativa também alude a elementos indubitavelmente ficcionais, como o diálogo com a mãe depois de morta e a trágica relação amorosa, que culmina em assassinato.

Fornecendo uma espécie de antidefinição ou de definição negativa, Matins (2004) em sua tese de doutorado sobre autoficção, considera o gênero um entre-lugar, que não é nem relato retrospectivo como a autobiografia, nem recapitulação histórica; situado entre a autobiografia e o romance. Visto por esse prisma, a autoficção é a própria indefinição, ou seja, ela não é. *A chave de casa* (2007) reúne elementos autoficcionais como a fragmentação, a escrita do presente, a exposição pessoal, mas trilha um caminho de ambiguidade que reforça o regime ficcional, mesmo quando os elementos referenciais estão presentes.

2. 1. 3 As mulheres e as narrativas do *eu*

As premissas apresentadas em relação às narrativas do e*u*, seja a subjetividade do sujeito que narra ou a escrita fragmentada, foram por muito tempo associadas ao que seria uma escritura feminina. Sem a intenção de fomentar uma discussão sobre a existência ou não de uma

[11] "Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance", epígrafe de Roland Barthes por Roland Barthes (2003).

escrita da mulher, tampouco de problematizar as questões de gênero, tal observação serve apenas para pontuar que, antes de se tornar uma tendência literária nas décadas recentes, tal dinâmica já era bastante acentuada no decorrer da trajetória da literatura de autoria feminina brasileira, timidamente nascida em meados do século XIX e avolumada século XX adentro, como assinala a pesquisadora Lúcia Osana Zolin (2012).

Entre as hipóteses, infiro que a entrada tardia das mulheres no campo literário e as disputas travadas para obter espaço e reconhecimento como escritoras, gerou nas autoras a necessidade de afirmar o *eu* que escreve. Sem o propósito de adentrar as teorias feministas, que explicariam com clareza esse quadro, o que pretendo destacar aqui é que as narrativas do *eu* não são um fenômeno recente, se fizermos um recorte específico em obras escritas por mulheres.

Segundo Zolin (2010, p. 106) "a considerável produção literária de autoria feminina dada a público à medida que o feminismo foi conferindo à mulher o direito de falar, parece surgir imbuída da missão de "contaminar" os esquemas representacionais do ocidente, construídos a partir da centralidade de um único sujeito (homem, branco, bem situado socialmente), com outros olhares, estrategicamente posicionados a partir de outras perspectivas".

O sujeito, cujo retorno se anuncia, quase sempre esteve no centro de tais narrativas, o que frequentemente fomentou a ideia de uma escrita feminina extremamente subjetiva. A partir dessa perspectiva, outra hipótese possível é a de que existe um duplo movimento: de continuidade e também de ruptura. As escritoras contemporâneas herdam das gerações anteriores o legado de narrativas do *eu*. Mas o fazem de forma renovada. Não propriamente por uma desilusão, conforme ocorreu em relação às ideologias de um modo geral, mas pela afirmação de um projeto literário autônomo.

Se no contexto dos anos 1960, 1970 e, num certo sentido, até os 1980 era premente a necessidade de desconstruir o discurso patriarcal na literatura, as obras que sucederam esse período procuram se desvincular de uma marca autoral feminina. O espaço subjetivo, o espaço marcado pelo sujeito que narra, é aquele que procura sua singularidade para além dos esquemas classificatórios. Esse é o percurso trilhado pelas autoras do corpus, Levy, Lisboa e Tiburi.

A pesquisadora canadense Evelyne Ledoux-Beaugrand (2013, p. 17) observa tanto linhas de continuidade entre as duas gerações quanto divergências no interior da escrita. Ela destaca a continuidade de linhas temáticas e estilísticas, mas de forma não exclusiva. As formas do *eu*, o gosto pronunciado pelo íntimo, prerrogativa que foi por muito tempo das mulheres,

estão presentes entre os escritores que aderem cada vez mais às modalidades autoficcionais e autobiográficas.

Ledoux-Beaugrand (2013) destaca a presença de temas na literatura contemporânea que até então eram associados às mulheres, como a escrita do corpo, o olhar sobre o passado familiar, as narrativas de filiação. Tais temáticas se apresentam hoje sob novas perspectivas. Enquanto as narrativas dos anos 1970 e 80 mostravam certa rejeição aos legados paternos e maternos, nas décadas recentes há uma tendência em investir no eixo vertical genealógico.

As autoras dão forma a uma narrativa familiar lacunar, fragmentada, enquanto questionam a genealogia. A teórica canadense frisa que esse movimento não representa a busca de uma identidade fundadora ou de legitimidade, mas se apresenta como um movimento crítico, desconstrutor de legitimidades, porque retraça a história de exclusões e taxinomias sobre as quais se constroem a história familiar (Ledoux-Beaugrand, 2013, p.18).

Tendo em vista a consolidação do gênero na França, com um vasto repertório de obras ficcionais e teóricas, tomo o contexto francês como referência para estabelecer um diálogo com aproximações e diferenças em relação à produção brasileira, esta ainda em formação. Uma primeira observação importante é que, entre as autoras francesas, há uma forte tendência para autoficção, com foco em questões sexuais. Conforme observa Figueiredo (2013, p. 98) desde

> o final dos anos 1990 surgiram muitas narrativas – autobiográficas, autoficcionais ou ficcionais – escritas por mulheres que tratam abertamente a sexualidade. Dentre as de língua francesa destacam-se: Christine Angot (nascida em 1959), Nelly Arcam (1977-2009), Marie-Sissi Labrèche (nascida em 1969), Catherine Millet (nascida em 1948), Lolita Pille (nascida em 1982), Valérie Despentes (nascida em 1969).

Nas décadas de 1950 e 60, Simone de Beauvoir publicou obras com base em suas memórias, como *Memórias de uma menina bem comportada* e *A força da idade*. Mas se é possível identificar em uma autora/obra o momento de transição para o formato autoficcional atual, seria Marguerite Duras, com *O amante*. A obra ganhou o prêmio Goncourt em 1984, marcando um novo estatuto da autoficção, com oscilações do *eu* entre a ficção e o real: "a história de uma parte da minha juventude, já a escrevi mais ou menos, quero dizer, já contei alguma coisa sobre ela, falo aqui daquela mesma parte, a parte da travessia do rio. O que faço agora é diferente, e parecido (Duras, 1985, p. 12)[12].

[12] Trata-se de uma variação sobre a mesma história, que gerou outras duas obras: *Barragen contre le Pacifique* (1950) e *L´amant de la Chine du Nord* (1991).

Em L´inceste (1999), Chistine Agnot narra sua experiência incestuosa com o pai e Catherine Millet, em *A vida sexual de Catherine M* (2001) fala de sua sexualidade com muitos parceiros com absoluta naturalidade. Duas obras bastante emblemáticas no cenário autoficcional francês. Já Annie Ernaux, outra escritora francesa consagrada, prefere explorar a realidade absoluta, sendo a própria narradora de seus romances, como em *Les anées* (2008) e *La place* (1983).

Figueiredo (2013, p. 91) argumenta que as escritoras francesas que desvelaram publicamente suas vidas nos anos 1970/80 abriram caminho para as novas gerações. Estas, por sua vez, passaram a ousar muito mais, sobretudo quando escrevem sobre o corpo em geral e a sexualidade, em particular. Como exemplo, a estudiosa destaca o projeto literário de Ernaux, que estabelece uma ponte entre as autoras que a precederam, ou foram suas contemporâneas, e a nova geração.

Como parte da primeira geração feminista, Ernaux narrou em suas obras as dificuldades enfrentadas pelas mulheres, tematizando questões sexuais, aborto, entre outras. E, em consonância com a geração mais jovem, ela trata com muita liberdade sua vida amorosa e sexual. Outra autora com destaque no campo literário, Nathalie Sarraute, também investe em narrativas do *eu*, de cunho autobiográfico. Na obra *Enfance* (1983), ela estabelece um tipo de diálogo entre dois *eus* – um que deseja escrever a sua infância – e outro que critica essa pulsão. Uma escrita fragmentária e sem ordem cronológica, em que a autora vasculha as origens.

Outra forma inventiva de narrativa entre as autoras francesas é uma espécie de reinvenção do fantástico. Com 16 livros publicados, Marie Darrieussecq tornou-se uma revelação internacional com seu primeiro romance, *Porcarias* (1997), traduzido para mais de 40 países. No controverso romance, a personagem central é transformada em porca, uma referência tanto kafkaniana quanto às fábulas de La Fontaine. Em *O nascimento dos fantasmas* (1999), o sofrimento ganha formas, alterando o corpo físico da pers,onagem e os objetos a sua volta.

Marie Ndiaye ainda é pouco traduzida em outros países, mas tem seu trabalho aclamado na França. É autora de 13 romances, livros infantis, peças de teatro, roteiros de cinema e ganhadora de prêmios literários importantes, incluindo o respeitado Goncourt, em 2009. Em suas obras, temas como casamento, maternidade e solidão ganham uma abordagem moderna, que evita os habituais enfoques de gênero.

Em *Coração Apertado* (2010), a narradora Nadia e seu marido Ange, ambos professores, sentem que, de uma hora para outra, são olhados com desprezo por todos ao redor. Eles desconhecem o motivo. O medo assombra o casal, mas tudo pode ser apenas uma

percepção equivocada da realidade. A cidade se modifica, aparecem casas e prédios em lugares diferentes, o passado se confunde com o presente. A protagonista acredita que a geografia dos lugares se modifica quando ela está sozinha: "é muito lógico, não? Se são sinais dirigidos a mim. Mas não consigo decifrá-los", afirma a personagem, uma mulher deslocada, incapaz de compreender as mudanças, buscando desesperadamente as referências que parecem sumir como num passe de mágica (Ndiaye, 2010, p. 134).

Há nessas obras uma angústia latente, um descompasso entre o mundo interior e o exterior. Este pode ser o sinal de que não apenas o sujeito é descentrado, mas também o sistema simbólico é movediço, abalando a crença em estrutura monolítica. A dificuldade dos personagens em reconhecerem a si próprios tem como consequência o descompasso entre a autorreferência e o olhar do outro. As autoras deixam em relevo as contradições que emergem no cenário contemporâneo: nesses tempos pós-modernos, em que as coisas se movem e se transformam rapidamente, poucos acreditam em transformações mágicas, mas ainda assim desejam escapar dos limites da vida diária.

A escrita autobiográfica em geral é mais popular entre as francesas do que entre as brasileiras. Enquanto na França muitas escritoras escreveram romances autobiográficos, no Brasil autoras estão produzindo romances e contos "muito ligeiramente autoficcionais", observa Figueiredo (2013, p. 98). Tratam a sexualidade com alguma ousadia, mas estão muito longe daquilo que é publicado em língua francesa. Entre as autoras mais inventivas, a estudiosa destaca Carola Saavedra (nascida em 1973), Cíntia Moscovich (nascida em 1958), Marcia Denser (nascida em 1954), Hilda Hilst (1930-2004) e Tatiana Salem Levy (nascida em 1979).

Outro aspecto, no Brasil, é que as narrativas do *eu* de cunho autobiográfico tendem mais para o tom memorialístico do que para a autoficção. Em *Minha guerra alheia* (2010), a escritora Marina Colasanti faz um recorte do período em que a família mudou da Itália para a cidade de Asmara, na África, onde ela nasceu. É a memória de cores, sabores e cheiros da África e também do conturbado início da 2ª Guerra Mundial. Nélida Piñon, em *Coração andarilho* (2009), segue um percurso *biografemático*[13], evocando lembranças dispersas em diversas fases de sua vida.

O diário é outra variação autobiográfica mais popular na França do que no Brasil. Curiosamente, um dos maiores sucessos por aqui foi escrito por uma catadora de papel, negra, favelada e com pouco estudo: *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960). Vendeu 100 mil exemplares. A autora, Carolina Maria de Jesus, foi descoberta na favela do Canindé pelo jornalista Audálio Dantas, que ficou fascinado pelos 20 cadernos sujos, narrando a miséria, a

[13] O conceito é abordado no capítulo 4.3.

fome, a vida difícil. Os relatos são um olhar revelador sobre a condição da mulher, como na passagem que segue, em que autora se refere às vizinhas que apanhavam dos maridos e eram obrigadas por eles a pedir esmolas:

> Os meus filhos não são sustentados com pão de igreja. Eu enfrento qualquer espécie de trabalho para mantê-los. E elas tem que mendigar e ainda assim apanhar. Parece tambor. A noite quando os esposos quebra (sic) as tabuas do barracão eu e meus filhos estamos dormindo socegados (sic). Não invejo as mulheres da favela que levam a vida de escravas indianas (JESUS, 1960, p. 14).

Depois do êxito, a autora ainda publicou outros três livros – *Casa de Alvenaria* (1961), *Pedaços de fome* (1963) e *Provérbios* (1963) – mas terminou a vida esquecida. É como se parte do sucesso instantâneo se devesse à curiosidade despertada pela figura midiática que se criou em torno da escritora. Se a figura do autor desperta o interesse pela obra de cunho autobiográfico, o contrário também pode ser válido. Ao deixar de ser novidade, infelizmente, a escritora perdeu muitos leitores. Atualmente, há em curso projetos de instituições acadêmicas para resgatar a obra de Carolina Maria de Jesus.

O projeto de pesquisa *Literatura de autoria feminina brasileira contemporânea: escolhas inclusivas?*, coordenado por Zolin (2016), investiga as personagens que compõem romances contemporâneos brasileiros de autoria feminina, publicados pelas editoras Record, Rocco e Companhia das Letras, a partir de 2000. A pesquisa ainda está em andamento, mas os dados já coletados mostram que não há nesse corpus uma tendência temática predominante, como se pode reconhecer na literatura de autoria feminina brasileira das décadas anteriores, em que as discussões no entorno das relações de gênero, da dominação masculina e a consequente submissão feminina lhe conferem o tom; no romance brasileiro recente escrito por mulheres, as temáticas principais aparecem pulverizadas entre as autoras e não mais são circunscritas no entorno da milenar opressão feminina, mas gravitam por entre questões contemporâneas.

Até a conclusão da presente tese, haviam sido analisadas 400 personagens, integrantes de 93 romances. Dados preliminares apontam que os temas familiares figuram em primeiro lugar, abrangendo 44,1% das narrativas. Embora não seja uma temática nova na literatura brasileira, ela aparece renovada no cenário contemporâneo, problematizando questões latentes nos tempos atuais, como herança, transmissão, identidades fragmentadas, deslocamentos e imigrações.

Em graus diferentes, o enfoque familiar apontado na pesquisa é recorrente na ficção produzida pelas autoras selecionadas para essa tese. Em *O Manto* (2009), livro anterior a *Era*

meu esse rosto (2012), Marcia Tiburi apresenta a história de uma filha que encontra nove fitas cassetes gravadas pela mãe, que supostamente enlouqueceu e com quem ela não chegou a conviver. São trechos de cartas, poesias, verbetes de dicionários, bulas de remédios, fragmentos filosóficos, que a narradora decide transcrever. A voz enigmática da mãe já morta é uma herança que a filha tentará transformar em livro. "Herdei em 9 partes, 9 histórias que busquei mostrar como será visto. 9 pedaços de pedaços de pedaços de pedaços, de pedaços de pedaços que me ocuparam por 9 meses" (Tiburi, 2009, p. 22).

Em *Sinfonia em branco* (2001), Adriana Lisboa narra a história de duas irmãs e o trauma marcante na infância de ambas: o estupro de uma delas pelo pai, testemunhado pela outra. *Hanói* (2013) traça o encontro de dois imigrantes: David, filho de mãe mexicana e de pai brasileiro, e Alex, americana, que vem de uma linhagem de mulheres vietnamitas que se envolveram com americanos. Uma história de deslocamentos, morte, e de retorno às origens. Tatiana Salem Levy também apresenta um drama familiar como pano de fundo de *Dois rios* (2011), história dos irmãos gêmeos Joana e Antônio. A obra divide-se em dois planos narrativos, cada um trazendo a voz e a perspectiva dos dois personagens centrais. Na trama, emergem as feridas não cicatrizadas da infância quando do retorno à ilha Dois Rios, onde os irmãos têm suas raízes familiares e emocionais.

Se a análise da produção literária das três autoras elencadas no corpus aponta a importância do tema familiar, é nas obras *A chave de casa* (2007), *Azul-corvo* (2010) e *Era meu esse rosto* (2012) que elas, de fato, tecem uma narrativa de filiação, dinâmica que se origina a partir dos questionamentos identitários da pós-modernidade, conforme é problematizado no capítulo 4.

2.2 Violência e subjetividade no contexto brasileiro pós-ditatorial

Grande parte dos críticos converge para a distinção de dois eixos temáticos-estilísticos a partir dos anos 1980. Maria Zilda Cury (2007) cita a encenação da violência urbana e os aspectos perversos da globalização de um lado e, de outro, a produção de textos centrados na recuperação da memória coletiva e individual. A violência como um tema predominante reflete a realidade das cidades inchadas, da favelização das periferias. Como parte de um hiper-realismo pós-moderno, a temática regional cede lugar à ficção centrada nos grandes centros.

A ênfase no urbano é um traço marcante na literatura produzida nas últimas décadas, conforme apontou a ampla pesquisa coordenada pela professora Regina Dalcastangnè. Na obra

Literatura brasileira contemporânea – um território contestado (2012), ela publicou os resultados do mapeamento que abrangeu 258 obras publicadas entre 1990 e 2004, pelas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco, cujos dados apontam a representação de um espaço social restrito na literatura brasileira contemporânea, com personagens majoritariamente do sexo masculino, brancos e de classe média.

A pesquisa confirmou o caráter urbano do romance brasileiro contemporâneo e a metrópole como o principal local das narrativas: 82,6% dos romances têm a grande cidade como cenário (2012, p. 163). As personagens fixas em suas comunidades estão quase ausentes da narrativa brasileira contemporânea, o que se justifica pela rápida urbanização do país. De acordo com o IBGE, o censo de 1960 registrava 45% dos brasileiros vivendo em cidades, número que chegaria a 56% em 1970 e a 81% em 2000. A literatura acompanhou a migração para as grandes cidades, representando as dificuldades de adaptação, perda de referenciais e problemas decorrentes da desterritorialização. Segundo Dalcastagnè (2012, p. 110),

> a cidade é um símbolo da sociabilidade humana, lugar do desencontro e da vida em comum – e, nesse sentindo, seu modelo é a *polis* grega. Mas é também um símbolo da diversidade humana, espaço em que convivem massas de pessoas que não se conhecem, não se reconhecem ou mesmo se hostilizam; e aqui o modelo não é mais a cidade grega, e sim Babel.

A violência urbana é, sem dúvida, a principal consequência desse deslocamento acelerado para os grandes centros. Cristiane Costa (2005, p. 184) observa que, se a brutalidade descrita na ficção e nos relatos da luta armada e da tortura foi fruto do recrudescimento do Estado durante a ditadura, a violência contemporânea tem origem em sua omissão como regulador das demandas e choques entre as diversas classes, seja por culpa do mercado global, dos fundos monetários internacionais ou até da própria globalização e do crime do narcotráfico. De acordo com a pesquisadora, há

> uma grande diferença entre os projetos literários da geração anterior, extremamente politizada e marcada pela experiência da ditadura, e a geração de escritores jornalistas estabelecidas a partir dos anos 90, que se defronta com dilemas típicos da globalização e da pós-modernidade: desencanto político, individualismo, desterritorialização, cosmopolitismo, consumismo, cultura massificada, desemprego, droga, violência (2005, p. 176).

A fim de traçar um paralelo com as análises que Viart (2008) faz em relação ao contexto francês, tomo como referência a obra *Ficção brasileira contemporânea* (2009), do crítico dinamarquês radicado no Brasil, Karl Eric Schollhamer. Trata-se de um mapeamento das

gerações, a partir dos anos 1970, em que o crítico identifica duas vertentes na literatura brasileira contemporânea: 1) volta ao engajamento realista com problemas sociais e 2) retorno da intimidade autobiográfica. Na visão do crítico, dois caminhos que convivem e se entrelaçam de forma paradoxal (2009, p. 16).

Schollhamer (2009) observa que, de um lado, haveria a brutalidade do realismo marginal e, de outro, universos íntimos e sensíveis que apostam na procura da epifania. Ele divide os autores entre os que promovem uma espécie de reinvenção do realismo – citando como exemplos Marcelino Freire, Luiz Ruffato, Marçal Aquino, Nelson de Oliveira – e os que esboçam uma consciência subjetiva e se aproximam do cotidiano, autobiográfico e banal, como Rubens Figueiredo, Adriana Lisboa, Michel Laub e João Anzanello Carrascoza.

Para o crítico, seria redutor colocar essas duas vertentes em oposição, a exemplo da contraposição entre a ficção neonaturalista e a psicológica e existencial. Ele acredita que a literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, assim como o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico (Schollhamer, 2009, p. 15). Tal perspectiva ancora as análises das obras elencadas no corpus.

Comparando as ideias de Viart (2008) e Schollhamer (2009), entendo *A chave de casa* (2007), *Azul-corvo* (2010) e *Era meu esse rosto* (2012) como narrativas do *eu*, segundo a ótica contemporânea, ao traçar o percurso de sujeitos em sua jornada para (re)constituir as origens e a própria identidade. Mas elas se diferenciam das ficções existenciais, nos moldes dos anos 1960 e 70. Embora privilegiem a experiência subjetiva, com foco nas memórias familiares, Tatyana Salem Levy, Adriana Lisboa e Marcia Tiburi também entrelaçam aspectos políticos e sociais à trama, ainda que em segundo plano e por meio de personagens periféricos.

Ao tentar reelaborar as origens, os narradores decidem romper o silêncio que pesa sobre as histórias de opressão e violência: em *Azul Corvo* (2010) e *A chave de casa* (2007) as feridas não cicatrizadas da ditadura e, em *Era meu esse rosto* (2012), as marcas do patriarcalismo na trajetória das mulheres. Ao optar por problematizar o silenciamento em relação ao passado pela perspectiva dos herdeiros, as escritoras buscam reestabelecer o circuito de transmissão com o futuro. Caberia a cada nova geração a missão de recuperar, preservar e transmitir a memória deformada pelo trauma e pela história oficial.

A protagonista de *Azul-corvo* (2010) puxa os fios da memória do personagem Fernando, com quem ela estabelece uma relação filial e se torna depositária de seus segredos. Ninguém poderia supor que o sujeito pacato, que trabalha como segurança e faxineiro no Colorado (EUA), já foi ex-guerrilheiro no Brasil. Na época, ele adotava o codinome Chico Ferradura,

cuja identidade havia enterrado junto com o passado permeado de dor e de culpas. Um sujeito expatriado, que rompeu os laços com o país. Um desertor, cujas feridas internas nunca poderão ser anistiadas.

Lisboa (2010) constrói um personagem sem heroísmos, um sujeito marcado pela ambiguidade. No meio da selva amazônica, nas condições mais precárias da guerrilha, ele não encontra dentro de si a coragem e nem a motivação suficiente para prosseguir. Fernando resolve fugir, sem saber que aquele era um caminho sem volta. Ao desistir de lutar, Fernando também desiste de si próprio. *Azul-corvo* (2010) não desliza para o engajamento. Fernando é um personagem com muitas nuances, em suas identidades cindidas. Ele desvia sua trajetória em momentos-chave da narrativa. Como no instante em que percebeu jamais poderia ser Chico, o guerrilheiro corajoso perdido na Amazônia, e tomado pelo impulso abandona a luta.

Por meio de sua protagonista, Lisboa (2010) reconecta o presente ao passado silenciado, restituindo o interesse e o posicionamento crítico que a história oficial tentou aniquilar. Como quem deseja recuperar a memória individual e coletiva, Vanja decide puxar o que foi sonegado pelos livros escolares:

> Queria saber tudo o que tinha acontecido com ele, queria ver aqueles dias-fantasmas do seu passado diante dos meus olhos, queria saber se os fantasmas de fato assombravam ou se eles apenas eram fantasmas por falta de alternativa. Eu estava mesmo querendo falar daquele assunto. Muita gente não estava, era um assunto que fica melhor fora da história oficial, mas a dúvida às vezes rói como um bicho (LISBOA, 2010, p. 85).

A menina questiona as motivações do ex-guerrilheiro, quer saber porque Fernando se embrenhou na floresta, longe de tudo, sem contato com ninguém: “Por que você não ficou lá, estudando para geógrafo em Brasília, era Brasília, não era? Você podia fazer política em Brasília, não podia?”, indaga e acusa ao mesmo tempo, como quem não compreende um desprendimento que põe em risco a própria vida. Lisboa (2010) faz aflorar as ambiguidades do heroísmo, estabelecendo um contraponto ao ponto de vista coletivo mitificador: na perspectiva pessoal, essa também pode ser uma história de abandono, de imprudência, e até mesmo de individualismo.

Fernando não oferece à menina uma versão heroica, mas um relato humano, demasiadamente humano, sobre sua história pessoal, que também é parte da história do país. Embrenhados na mata, os guerrilheiros não tinham – assim como muitos dos que lutaram contra a ditadura militar brasileira – a dimensão de qual seria o ponto em que não haveria retorno. Na

obra, ele é o único personagem que consegue antever o destino trágico que os aguardava. Tomado por uma epifania imagética, Fernando vê os companheiros como fantasmas andando pela mata. Sem aviso, ele abandona todos, incluindo Manuela, codinome de uma guerrilheira por quem ele estava apaixonado.

No livro *Ainda estou aqui* (2015), Marcelo Rubens Paiva traz à tona uma mágoa que, na perspectiva familiar, concorre com a imagem de bravura do pai. Se, aos olhos da nação, o engenheiro assassinado pela ditadura pode ser celebrado como um mártir, no círculo mais íntimo, ele também é aquele que não protegeu a família. "Não sei o que se passava pela cabeça do meu pai (...) Estava na cara que deveríamos ter partido para o exílio. Todos se foram. Era a lógica de alguém visado (...)", questiona o autor, para em seguida lançar a pergunta que continua a assombrá-lo: "por que ele atrasou tanto a nossa partida? Arrogância? Confiança? Dever ideológico?" (2015, p. 107).

Diferente da ficção, em que a personagem Vanja questiona o ex-guerrilheiro, Paiva (2015) não poderá encontrar respostas às inúmeras dúvidas que carrega, razão pela qual ele escreve, reivindicando o poder de imaginá-las. O pai perdeu o *timing*, conclui, referindo-se a uma "onipotência e teimosia" que a mãe nunca perdoou: "queria lutar quixotescamente numa guerra já perdida. Arriscou a família. Tinha cinco crianças. E tenho certeza de que, destroçado pela tortura, deve ter pensado nisso (2015, p. 107).

Em um dos trechos mais tocantes da obra, o autor dá voz a um pedido de perdão imaginário que o pai faria pouco antes de morrer, misturando culpas e arrependimentos:

> O que eu fiz? Por quê? Onde você estava com a cabeça? Agora não dá para voltar atrás. Agora não dá para fazer nada. Agora não dá para evitar a dor. Agora não dá para salvar minha família. Agora não dá para fugir da minha morte. Eu vou morrer, sinto que vou, espero que me perdoem. O que fiz prova minha vulnerabilidade, falhas do meu caráter, que pôs tudo a perder e causa muito sofrimento. Não tenho palavras, Eunice, Verinha, Cuchimbas, Lambancinha, Cacareco, Babiu...Perdão. Não verei mais vocês crescerem, não estarei mais ao lado de vocês, não consigo mais proteger vocês, não vou mais brincar com vocês, escutar suas risadas, correr atrás, nadar, não acompanharei vocês na escola, nossa casa maluca não sairá do papel, não saberei que faculdade farão, que diploma pegarão, não acompanharei vocês na vida profissional, não conhecerei seus filhos, meus netos, não verei meus netos crescerem, não estarei ao lado deles, não os protegerei, não vou brincar com eles, escutar suas risadinhas, correr atrás, nadar, não acompanharei eles na escola, e como é triste saber que tudo isso acaba, que meu momento com vocês foi tão curto, que não pude aproveitar mais, e me arrependo, me arrependo de não ter passado mais tempo apenas com vocês, que pena que estou indo embora, que triste não poder ficar, não me deixam ficar, é inevitável que eu vá, eu não queria, eu não queria, estou tão triste. Tenho que morrer agora (PAIVA, 2015, p. 108).

O escritor acredita que o pai deveria ter deixado o país, a tempo, assim como amigos seus o fizeram. Em sua ficção, Lisboa (2010) problematiza essa encruzilhada inevitável para os

que lutaram contra a ditadura. Fugir ou prosseguir? A personagem Manoela, companheira de Fernando/Chico Ferradura, permaneceu no movimento e desapareceu, como tantos outros, enquanto ele é um sobrevivente, mas também um desertor.

> Mas houve um momento, antes do raiar do dia, enquanto os comunistas do Araguaia se dirigiam à que seria a sua primeira ação militar bem-sucedida, em que Chico parou. Os outros continuaram, imbuídos de seus pés e mãos e olhos e armas, e Chico parou. Ninguém viu. O céu ainda estava escuro no inverno que mal terminava, no coração da mata que Transamazônicas sangravam desajeitadas, sem talento, sem convicção. Um tanto constrangidas, sabendo que talvez nunca viriam a ser mais do que esboço de estrada (LISBOA, 2010, p. 181)

Fugir, abandonar a guerrilha, salvar a própria pele também resulta em um tipo de morte. Não havia, na realidade ou na ficção, nenhuma perspectiva favorável, seja qual fosse o próximo passo. Se o personagem tivesse prosseguido, possivelmente teria desaparecido do mapa, como seus companheiros de luta. O extermínio dos guerrilheiros começaria um mês após a sua fuga. Mas ao fugir, Fernando carregará para sempre as marcas desse abandono. Como se ele próprio também tivesse se convertido em um fantasma, uma figura exilada de tudo e de todos, sobretudo de si mesma. Ele perdera o sentido de si.

Em 1979 foi promulgada a Lei da Anistia, palavra que remete a esquecimento e também a perdão. *A chave da casa* (2007), problematiza a volta do exílio e põe em relevo os contrapontos diferenciadores, na contramão das produções que tendem ao discurso apaziguador. Levy (2007) transpõe para a narrativa o conflito entre duas versões, de mãe e filha, metaforizando o embate entre história oficial e os fatos ocultados.

A narradora, que nasceu durante o exílio dos pais em Portugal, carrega as marcas do trauma e da violência que ela não presenciou, mas que impactam em sua identidade estilhaçada. Enquanto ela insiste no trauma, a voz da mãe oferece uma instância apaziguadora. Se a filha alimenta a dor de ter nascido durante o exílio, a mãe se refere à experiência como quem descreve um período sabático ou uma temporada no exterior: "Estávamos em Portugal: comendo bem, falando a nossa língua, conhecendo gente, trabalhando e nos divertindo. Seus avós vieram nos visitar, muita gente passou por lá. Viajávamos sempre: Paris, Florença, Madri, Atenas, Kiev (Levy, 2007, p. 25).

Ao realçar as versões conflitantes entre as personagens, Levy (2007) problematiza outro aspecto do silenciamento que pesa sobre esse período difícil da história brasileira: o desejo dos sobreviventes de apagar a dor. Enterrar o passado pode ser uma estratégia para superar o

trauma, que impacta na transmissão, na medida em que fatos importantes da história familiar são sonegados aos herdeiros.

Mas o trauma persiste, mesmo quando se tenta negá-lo, provocando nas gerações seguintes uma forte inquietação identitária, conforme a obra evidencia. A narradora diz ter nascido em condições bastante adversas, um parto difícil, que resultara em um enorme corte vertical, fazendo a mãe carregar para sempre a cicatriz do seu nascimento: "um traço reto e em relevo unindo o vão entre os seios e os púbis". Mas a mãe contesta, diz que a filha nasceu de parto normal, como resposta de um "exílio sem dor" (2007, p. 26).

Diante de versões tão conflitantes, é possível inferir que a protagonista criou uma memória particular, a partir dos relatos de dor e das versões sombrias construídas pela memória coletiva. Seria uma *pós-memória*, a memória da geração seguinte àquela que sofreu ou protagonizou os acontecimentos. Mas é igualmente possível inferir que a mãe esteja negando a cicatriz causada pelo sofrimento no exílio, tentando apagar da memória familiar esse capítulo e liberar a filha do sofrimento herdado.

A tentativa de dar ao passado uma dimensão redentora pode ser lida como uma estratégia para atenuar ou reparar o dano sofrido. A crítica Beatriz Sarlo (2007, p. 42) observa que as narrativas de memória e os textos com forte flexão autobiográfica são espreitados pelo perigo de uma imaginação que se instale com muita força e reivindique, como conquista da memória, a recuperação daquilo o que foi perdido pela violência do poder. Embora esse desejo tenha legitimidade moral e psicológica, ele não seria suficiente para fundamentar uma legitimidade intelectual, esta igualmente indiscutível.

A ambiguidade das narrativas do *eu* é problematizada por Sarlo (2007) ao destacar que os relatos em primeira pessoa, entre as matérias que se podem compor uma história, são os que demandam maior confiança e também são os que se prestam menos abertamente à comparação com outras fontes (Sarlo, p.117). Tal caráter deslizante evidencia que a única verdade que as narrativas podem produzir são aquelas que o sujeito constrói sobre si mesmo, ao juntar os fragmentos esparsos da memória familiar à investigação que ele empreende a partir do que foi oculto, silenciado ou apaziguado.

Em *Era meu esse rosto* (2012), destaco o olhar do narrador para a opressão feminina, ao reviver a novela familiar e seus traumas. Quando criança, ele diz ao avô que gostaria de ser uma menina e recebe como resposta que é melhor "ter uma mulher do que ser uma". Mesmo optando por um narrador homem como uma figura assexuada, sem problematizar as questões de gênero em seu arco narrativo, Tiburi, escritora de forte inflexão feminista, dota o personagem de um olhar atento à opressão a que as mulheres da família foram submetidas.

Ao mergulhar na memória familiar, como se fosse uma testemunha privilegiada que vê as cenas se desenrolarem, o narrador apresenta a história da avó e da tia. Como se assistisse à cena em algum canto escondido, ele revela ao leitor a fabulação que fez do passado familiar, das histórias que ouviu durante a infância. Refere-se à avó como alguém que há muito tempo desistiu de imaginar, que trocara a fantasia por uma barriga sempre pronta para mais um filho, como os animais que rondam a casa, como a gata que permanece atrás do fogão pronta para parir, assim como a porca, a vaca e a cadela ao redor da casa com seus ventres igualmente cheios de filhos em busca de um ninho. "A diferença é que para a fêmea humana há a parteira", compara o narrador, colocando em relevo a opressão feminina (2012, p. 104).

Um dos trechos mais belos e impactantes da obra é o relato de um parto difícil, como era comum naqueles tempos em uma pequena cidade de interior. A avó do protagonista não sabe que estava prestes a parir gêmeos. Os apetrechos trazidos por Dona Onesta, a parteira experiente, simbolizam a tênue linha entre a vida e morte: uma imagem de Nossa Senhora do Bom Parto e também uma pequena mortalha, precaução para quando a fé não bastasse. O parto é narrado em um fôlego só, um parágrafo ocupando uma página inteira. Como o fôlego incansável da mulher que sofre para parir, com sua dor, espasmos, contrações e ossos dispersando:

> Um copo de água à cabeceira. Dentro dele a vela a boiar, minha avó forçando os ossos entre o destino e seu arrependimento, dona Onesta ciciando como um passarinho, fechando a janela para evitar o sereno sobre aquele que vai chegar, a dor desacomodando a dor, a carne como uma expressão do espírito, firma a mãos sobre o ventre forte e duro, olha para minha avó a exigir força, surge a cabecinha preta no oco dentre as pernas, avoluma-se, irrompe o frágil animal cheio de força, dona Onesta segura os joelhos pra fora, emerge o gemido e a carne acabando com o ar, o cansaço remove-se com um suspiro, longe o uivo do cão, o ser semelhante a um rato jorra por inteiro vindo parar na mão da dona Onesta que, limpando o pequeno nariz do muco amniótico que o protege tornando-se desnecessário em segundos, abre a boca como quem investiga o funcionamento de um objeto pelo orifício, minha avó a fingir que já não dói, com a cabeça pra trás alivia pelo menos os ombros do que acaba de sofrer, esforça-se a fechar os lábios, acolhe o próprio corpo em si sem mover-se, segura o rombo do acontecido na força das narinas, o animal humano em seu primeiro uivo não é mais que um chumaço de cabelos pretos que precisa da violência de um parto para acordar na vida, dona Onesta a limpar com um pano úmido o líquido grosso dos ouvidos no mínimo corpo que veio a ser, a cortar o fio que liga ao corpo de sua mãe, a limpar o sangue que empapa o cabelo, a pele enrugada no roxo das petúnias, as mãos crispadas do pequeno ser que vem ao mundo abrindo-se a pedir socorro, a pedir amparo, a pedir perdão, a pedir para morrer (TIBURI, 2012, p. 107).

As dores não cessam, tudo recomeça, e surge uma segunda criança já morta. "A súplica do que é parido é como o uivo do cão lá fora virando choro de criança a explicar que quando se nasce ninguém é criança, somente a carne a retornar de um exílio" (Tiburi, 2012, p. 108). Mas a sobrevivente não terá tréguas na vida. É menina. Sua perspectiva é contada de forma

regressiva, por meio de fragmentos dispersos que retroagem no tempo e aludem à opressão feminina. Um potente recurso narrativo que revela o quanto o destino da personagem já estava traçado ao nascer e tornar-se mulher, como escreveu Simone de Beauvoir.

Como se estivesse acesso às cenas da vida da tia, o narrador vê a personagem com 30 anos cortando pedaços de carnes e dando de comer aos gatos ao redor da pia; aos 15, ela ainda não menstruou e a mãe finge não perceber os pelos crescendo embaixo do seu braço; aos nove anos, aprende a bordar e lhe ensinam que é mulher; aos sete, vai para escola, mas logo desiste, não há quem se importe com uma menina, querem apenas que seja virgem, que se case e seja mãe. O narrador conclui que "sem ter o que ler, só lhe resta sonhar, e, como não há sonho que reste, deixa-se levar pelo ódio que jamais cura feridas" (Tiburi, 2012, p. 55).

Os recortes analíticos acima evidenciam o ponto de vista que ancora essa tese, o de que as narrativas do *eu* contemporâneas não ignoram as tensões decorrentes da violência no contexto pós-ditatorial e nem as formas de opressão mais antigas que ainda persistem. Mas, se o caos urbano e a brutalidade com temáticas prevalentes se explicam pelo acelerado processo de migração para os grandes centros, entendo ser necessário investigar o que enseja o retorno à subjetividade e à dinâmica biográfica, que os críticos apontam como outra vertente importante na literatura atual.

Dalcastagnè (2012, p. 95) observa que, diferente do século XIX, quando os escritores tentavam fazer desaparecer o narrador, hoje eles fazem justamente o contrário: interferem na narrativa de modo a ressaltar a presença daquele que fala. Narradores, personagens e mesmo autores lançam mão de diversos recursos para lhes garantir a legitimidade da fala. Em toda narrativa se disputam desde o direito de contar a própria história – com as implicações que esse processo acarreta especialmente no que diz respeito à demarcação da identidade – até a possibilidade de reinterpretar o mundo.

Contar a própria história e reinterpretar o mundo. Duas perspectivas que se entrelaçam nas narrativas do *eu* contemporâneas, sobretudo aquelas que tematizam a filiação, conforme objeto da presente tese. Uma jornada que impõe um olhar para o passado, não com o objetivo de reverenciá-lo, mas de desconstruir as noções essencialistas que já não oferecem as respostas identitárias aos sujeitos contemporâneos, incluindo os próprios autores. Problematizar o paradigma genealógico na literatura contemporânea é uma forma de colocar em xeque os discursos que legitimam as posições sociais, afiliações e pertencimentos, que já não são capazes de oferecer referências seguras ao sujeito contemporâneo, nem mesmo na ficção.

3. DESCONSTRUINDO O PARADIGMA GENEALÓGICO

Crise da genealogia? Com esse questionamento, o teórico francês François Noudelmann (2004) introduz a obra *Pour en finir avec la genealogie* (2004). O que ele propõe não é o fim, conforme pode sugerir o título da obra, mas o deslocamento do modelo genealógico, uma desconstrução tal em que seja possível admitir concepções alternativas de relações de filiação para além do parentesco. Tal percurso crítico é engendrado por narrativas do *eu* contemporâneas ao problematizarem as fraturas dos discursos legitimadores que provêm do paradigma genealógico.

O pressuposto central de Noudelmann (2004) é que toda filiação remete a uma construção, decorre de um engendramento discursivo para fundamentar a necessidade das famílias e do Estado de controlar o lugar de pertencimento e de transmissão. Tanto a representação familiar quanto a mitologia nacional organizam narrativas e imagens com o intuito de inscrever os sujeitos na continuidade de uma linhagem e de seus legados. Conforme o teórico,

> Apresentando-se como um saber sobre os *gens*, raça ou família, a genealogia tornou-se na verdade um ordenador de outros saberes e imaginários, imprimindo-lhes sua tipologia, seus esquemas, sua gramática. As palavras paternidade, fraternidade, nação, transmissão ou reconhecimento, adquiriram uma força de evidência que autoriza muitas afirmações nos campos mais diversos. Por estruturar as relações intersubjetivas, legitimar a possessão de um território, definir um patrimônio genético ou cultural, vocabulário genealógico fornece um lugar, assegura uma ordem, fornece um discurso. Uma tal onipresença tem o efeito de naturalizar as posições simbólicas e eternizar os poderes adquiridos (tradução nossa) (Noudelmann, 2004, p. 12)[14].

O paradigma genealógico se apresenta como um discurso legitimador, estabelece classificações, eixos e as combinações a partir dos quais se compreende as diferentes formas de organização na sociedade, os lugares simbólicos, esquemas operatórios de identificação e repetição dentro da família, por meio da sucessão, transmissão e heranças. Tal ordenamento

[14] Se présentant comme un savoir sur le *genos*, race ou famille, la généalogie est en fait devenue un ordonnateur des autres savoirs et imaginaires, leur imprimant ses typologies, ses schèmes, sa grammaire. Les mots de paternité ou de fraternité, de patrie ou de nation, de transmission ou de reconaissance, ont acquis une force d´évidence qui autorize quantité d´affimations parmi les champs plus divers. Pour structurer les relations intersubjectives, légitimer la possession d´un territoire, définir un patrimoine génétique ou culturel, les mots de la généalogie donnent une place, assignent un ordre, fournissent un discours. Un telle omniprésence a pour effet de naturaliser des positions symboliques et d´entériner des pouvoirs acquis.

solidifica e naturaliza características circunstanciais e culturais. Hereditariedade torna-se uma noção que supõe apropriações retrospectivas ou prospectivas, configurando legitimidades (filho ou filha de), familiares ou comunitárias.

Em *Tal Brasil, qual romance?* (1984), Flora Süssekind analisa que as teorias da hereditariedade ocultam, no âmbito familiar, as rupturas, rebeldias e diferenças e, no âmbito social, mantém dominantes e dominados nos seus respectivos postos. O discurso científico é utilizado para reforçar os laços patriarcais de família e justificar as relações de poder e de exploração. Como exemplos, a teórica cita a "discutível herança étnica" que parece condenar Amaro, em *Bom Crioulo*[15], ao trabalho braçal e à violência; enquanto uma "benquista hereditariedade familiar" permite ao pai reconhecer no filho rebelde um herdeiro dos seus bens de sangue, no conto Heranças, de Aluísio de Azevedo (Süssekind, 1984, p. 40).

A partir dos estudos empreendidos por Noudelmann (2004), a crítica ao paradigma genealógico nesta tese tem o objetivo de questionar os discursos e representações que forjam noções de verdade e de universalidade. No lugar de eternizar a permanência ou a inevitabilidade da genealogia, esta abordagem inclui o trabalho do imaginário inerente a toda representação, procurando desvendar a estrutura que deforma as representações, sentidos e imagens, instalando legitimidades sociais.

Reconhecer as figuras que comandam a representação genealógica, no parentesco familiar ou nos sistemas de pensamento, implica conhecer o trabalho de figuração envolvendo a biologia, a genética e as associações metafóricas de conceitos como raça ou família, estendidas para outros campos. A reflexão sobre o uso da genealogia como um paradigma permite depreender seus efeitos normativos, descobrir seus modos operatórios que orientam as relações humanas para o essencialismo.

Mais do que uma descrição de sistemas de parentesco, trata-se de investigar as figuras constitutivas das representações, sua margem de manobra**,** sua performance dentro de campos tão diversos. Pensar a filiação nesses termos, conforme aponta Noudelmann (2004), é pesquisar o funcionamento das imagens, seus deslocamentos, a maneira como os indivíduos apreendem seu lugar, como participam do trabalho de representação imaginária e como, a partir desses esquemas, eles constroem seus pertencimentos, suas relações no centro da família e da comunidade.

[15] O *Bom crioulo*, de Adolfo Caminha, publicada em 1895.

3.1 A fabricação de semelhanças

Partindo do princípio apontado por Noudelmann (2004) de que a origem não seria uma prova, mas uma construção discursiva, entendo ser necessário questionar a crença na aparência familiar como uma marca distintiva do sujeito. De acordo com essa perspectiva, a transmissão biológica deixaria de ser entendida como sinônimo de transmissão identitária automática.

A crítica ao paradigma genealógico no âmbito literário, além de revelar as operações existentes para reforçar o sistema de semelhanças e pertencimento atrelados à origem, perscruta os novos arranjos que desafiam as formas de ordenação: afinidades eletivas, comunidades/famílias não genealógicas e o *ar de família*, que sinalizam um novo olhar sobre as semelhanças e sobretudo, as diferenças.

Tal abordagem prescinde também da perspectiva sociológica, a fim de revelar todo o conjunto coercitivo que começa na origem familiar, mas se estende além dela. Faz-se necessário investigar os comportamentos sociais que são apreendidos ao longo da vida e se manifestam como se fossem qualidades naturais, definindo identidades e pertencimentos de classe.

A identificação de uma semelhança implica o reconhecimento racional e simbólico de uma propriedade comum que unifica os seres humanos ou que conecta os membros da comunidade, diferenciando-os de outras. É um processo que envolve também o imaginário e, consequentemente, está presente nas figurações e representações. Dentre essas imagens, a árvore genealógica ocupa um papel central no engendramento discursivo que define, por diversos meios, os pertencimentos, hierarquias, legados e poder. É bastante presente na literatura, desde a antiguidade, dando origem à vários mitos.

Noudelmann (2004) problematiza a dificuldade de romper o esquema de inclusão fundado no pertencimento a uma fonte comum, propondo o deslocamento do paradigma genealógico. O que ele pretende não é proclamar um projeto utópico, em que a referência genealógica seria extinta, mas possibilitar outras formas de pensar as imagens, sentidos e analogias. Quando o teórico utiliza a palavra “deslocamento”, propõe não apenas a crítica ao modelo, mas transferir a ênfase para a via relacional. Ele chama atenção para o fato de que o reconhecimento das semelhanças, embora pareça um gesto natural e instintivo, é fruto do condicionamento, de construtos sociais que moldam o olhar previamente.

3.1.1 O esquema arborescente

Ao longo da história, pensadores, teólogos e filósofos recorreram ao modelo arborescente, a fim de analisar a natureza e a história. A partir da representação simbólica da árvore, disseminou-se um pensamento essencialista em torno das semelhanças de família e seu papel determinante para a construção de identidades sociais e psicológicas. Trata-se de um modelo ordenador das filiações e semelhanças, naturais e culturais. A gramática da árvore genealógica se estendeu como modelo a outros campos do saber: árvores jurídicas, árvores bíblicas, árvores filosóficas, entre outras, com a finalidade de legitimação e organização de poder.

Representações genealógicas de dinastias, desde a Antiguidade, remetem a figuras, diagramas e brasões para provar as origens divinas e nobres. Mas foi na Idade Média que surgiram os desenhos com formas de árvores, nas paredes dos castelos, provando os ancestrais ilustres. A árvore se solidificou como instrumento de poder e de recuperação da memória tanto na construção de histórias nacionais quanto na pesquisa de ancestrais míticos ou bíblicos. A forma da árvore se impõe como representante da genealogia, uma imagem forte que invoca a germinação da vida, a passagem do tempo e um meio de classificação.

Na extensa pesquisa sobre imagens arquetípicas que deu origem ao compêndio *O livro dos símbolos* (2012, p. 140), inspirado na obra de Carl Gustav Jung sobre os arquétipos e o inconsciente coletivo, a figura da árvore alude à resistência, fixação, multiplicação e regeneração. As raízes culturais, étnicas e geográficas ligam os indivíduos às origens ancestrais e aos estratos profundos do processo evolutivo. O verbete desta que as raízes

> de uma pessoa estendem-se a camadas de terreno pessoal e arquetípico. A qualidade desse enraizamento, nutrida pela experiência, pela reflexão, pela imaginação, afeta a capacidade de medrar, gerar novo crescimento e florescer criativamente. As raízes que encontram uma subsistência mínima em solo rochoso, podem debater-se contra circunstâncias tão desfavoráveis que aparentemente nem suportariam a vida. O poder das raízes é que elas encontram um caminho.

O pensamento medieval mobilizado em torno da árvore encontrava-se a serviço do poder. Ele se estendeu também pelos séculos XV e XVI, como elemento fundamental da luta pelo trono em reinados franceses e ingleses. O esquema arborescente continuou se impondo ao longo da história, como uma convenção que naturalizou o poder de transmissão. Na Europa do século XVI foi o meio pelo qual as famílias poderosas afirmavam suas linhagens. De acordo com Noudelmann, em *Les airs de famille* (2012),

> O sucesso da árvore se desenvolveu dentro do contexto de uma transformação do parentesco e de sua linguagem: a continuidade por semelhança, o valor do nascimento, a temporalidade linear, o culto das origens...todos os esquemas que participaram de um sistema de signos e imagens que estabeleceram a gramática genealógica. As narrativas e retratos familiares, as transmissões dos sobrenomes se espalharam entre os nobres. A árvore tornou-se um padrão dominante ao permitir aos aristocratas e aos fidalgos mostrarem sua alta linhagem. No entanto, ele empresta aos diferentes tipos de árvore da herança cultural (tradução nossa) (NOUDELMANN, 2012, p. 97).[16]

As árvores genealógicas bíblicas são importantes referências simbólicas. De acordo com Chistiane Klapisch-Zuber (2000), na obra em *L´ombre des ancêtres – essai sur l´imaginaire medieval de la parenté,* a iconografia remete à Árvore de Jessé, cuja imagem começou a surgir em vitrais e manuscritos a partir do século XII, como uma espécie de atalho para ligar Jesus aos grandes ancestrais bíblicos, tal como Noé ou Rei David. Em vez de raízes, troncos e ramificações, a Árvore de Jessé possui conexões que se retorcem para ligar os personagens bíblicos à Virgem Maria, que está ao centro da representação.

Klapisch-Zuber (2000) mostra que, entre os séculos IX e XII, a simbologia gráfica sobre parentesco e linhagem passou a ser estabelecida em torno das figuras de árvores, elaborada por juristas ou as genealogias bíblicas. A perspectiva da estudiosa se alinha com a de Noudelmann (2012), na medida em que ambos propõem o estudo da genealogia não como um fim, mas para demonstrar como tal paradigma se impôs em nosso imaginário, resultando em uma visão ideológica e orientada da história.

A disponibilidade da árvore, figura polimorfa de filiações e semelhanças, tornou-se matriz cognitiva e cultural, servindo não apenas para classificar os seres vivos, mas constituindo um modelo mental que legitima as versões substancialistas da genealogia, como a continuidade por semelhança, o valor do nascimento, a temporalidade linear, o culto das origens.

O esquema arborescente molda o pensamento sobre filiação e semelhanças, permitindo configurar conhecimentos antropológicos, jurídicos, políticos, religiosos. Historicamente, as genealogias arborescentes estabelecidas pelos juristas tinham por função aplicar as regras de transmissão ao estabelecer os graus de parentesco. Elas regiam também, sobre o controle da Igreja, os interditos ligados ao incesto e impunham regras restritivas às uniões consanguíneas, frequentes na aristocracia.

---

[16] Le succès de l´arbre s´est développé dans ce contexte d´une transformation de la parenté et de son langage: la continuité par ressemblance, la valeur de la naissance, la temporalité linéarie, le culte de origines...tous ses schèmes participèrent à un système de signes et d´images qui établirent la grammaire généalogique. Les récits et les portraits de famille, les transmissions de patronyme se son dès lors répandus parmi les nobles, puis au sein de groupes reconnus. L´arbre devint un schème dominant lorsqu´il permit aux atristrocrates et aux hobereaux d´afficher leur haute lignée. Cependant il emprunta à différents types d´arbre de l´héritage culturel.

Ao longo da história, famílias legitimam e organizam seu poder e sua transmissão, estabelecendo as genealogias através da figuração arborescente. Dinastias foram fundadas com base na invenção de origens reais, como atestado de uma filiação antiga e honrosa. Tal perspectiva estendeu-se aos diversos campos do saber e também à literatura, por meio de romances que narraram as sagas familiares e os legados passados de geração a geração, perpetuando tradições e poder.

Em 1871, Émile Zola iniciou o ambicioso projeto: a série *Le Rougon-Macquart - histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire.* Composta por 20 romances naturalistas, escritos entre 1871 e 1893, a série reproduz o determinismo científico da época, destacando a influência da hereditariedade na formação dos indivíduos. Antes mesmo de lançar o primeiro volume, Zola desenhou uma árvore genealógica dos Rougon-Macquart – cuja saga familiar atravessa cinco gerações – definindo a cronologia e as características hereditárias dos personagens. No prefácio da primeira obra, o autor explica:

> Eu desejo explicar como uma família [os Rougon-Macquart], um grupo reduzido de seres humanos, conduz a si mesma dentro de um determinado sistema social (…) dando origem a dez ou vinte membros, que, embora possam parecer, à primeira vista, profundamente divergentes uns dos outros, são, como a análise demonstra, mais intimamente ligados por meio da afinidade. Hereditariedade, como a gravidade, tem suas leis (ZOLA, 1906, p. 4).[17]

De acordo com Noudelmann (2012) a árvore genealógica dos Rougon-Macquart é uma fabulosa construção que conjuga as heranças físicas e morais, conferindo uma legitimidade biológica aos fantasmas da criação romanesca. Ele observa que a obra é um projeto político e histórico, na medida em que denuncia o reino escrupuloso de Napoleão III, desde o golpe de Estado de 1851 até a derrota contra a Prússia em 1870. Mas a singularidade da obra de Zola se encontra sobretudo no entrelaçamento do imaginário e da ciência, que permite constituir uma família como objeto de experiência para um laboratório literário (2012, p. 106).

Em três versões sucessivas, Zola edifica uma árvore genealógica, demonstrando a transmissão e a mutação das características. Ela é publicada no oitavo romance, *Une page d´amour* (1879) para justificar a ambição científica de sua obra e também responder às críticas sobre o gosto pelo escândalo de certos personagens. A ilusão das diferenças se dissipa e a

---

[17] Tradução livre da obra *La Fortune des Rougon* (1906). Disponível em https://beq.ebooksgratuits.com/vents/zola-01.pdf.

implacável semelhança hereditária se impõe. Zola, ao apresentar sua árvore, leva o público a uma outra leitura, mais racional, colocando os seres em relação com as questões genealógicas.

No Brasil, o naturalismo também reproduziu a fé na ciência natural. Conforme observa Süssekind (1984), tão fortes quanto os laços de semelhança são os galhos de uma árvore genealógica, pela qual circula o sangue familiar. É muito difícil que algum dos seus ramos escape ao peso e à sombra dos demais. "Uns prendem os outros, como elos que não se podem soltar, sob o risco de se desfazer ao mesmo tempo toda a identidade familiar" (1984, p. 24).

Quando não se consegue repetir o modelo paterno, como no caso de *Dom Casmurro* (1899), Süssekind analisa que não apenas para o filho se volta uma maldição, mas para toda a família, cujas pretensões de continuidade ficam ameaçadas. Na condição de narrador, Bentinho mata o filho e personagem, mas simultaneamente fica condenado à esterilidade.

> Ao olhar um filho e perceber nele um outro, um estranho, é com estranheza que se aprende a própria morte. Quando o "filho" se torna sinônimo de "diferença", de "descontinuidade", percebe-se que, por maior que tenha sido a árvore onde se inscreve o nosso corpo, resta apenas um "duplo traço" cortando todos os ramos seguintes ao nosso. A romper com a continuidade da genealogia e da identidade patriarcal. A indicar que ao último galho não se seguirá mais nenhum broto, que pela árvore não circulará mais um sangue forte, mas uma seiva fraca, impotente (SÜSSEKIND, 1984, pp. 24 e 25).

Essa ideia de transmissão de uma maldição remete ao Velho Testamento, precisamente no livro do *Gênesis*, em que Deus amaldiçoa Caim após ele assassinar o irmão e o marca com um sinal que teria sido herdado pelas gerações seguintes. A escritora Marcia Denser se inspira nessa história ao escrever *Caim – sagrados laços frouxos* (2006). Na trama, a protagonista Júlia reconstitui a origem familiar a partir de seu bisavô Maximilian Hehl, que veio da Alemanha em 1855, carregando uma maldição por ter cobiçado a irmã. No Brasil, ele se casou com Ana Duarte com quem teve oito filhos. Mas, depois de morto, a esposa destruiu todos os seus pertences, documentos e provas de sua existência, para acabar com a suposta maldição que pesaria sobre o clã.

Tentativa vã, já que seus filhos se casaram com as primas-irmãs e tiveram filhos "que não vingavam porque nasciam defeituosos", conforme relata a protagonista: "consumiu-se assim o sangue impuro, como água estagnada, a degeneração da carne ultrajada e incestuosa na posse da terra amaldiçoada, povoada pelos aleijões de olhos vermelhos que irrompiam como meteoros: inflamavam-se, extinguiam-se, eram jogados fora" (Denser, 2006, p. 83).

A obra de Denser (2006) ilustra não apenas o peso da representação arborescente no imaginário, como problematiza um importante aspecto da transmissão na contemporaneidade: a crise na identidade a partir dos silenciamentos e lacunas na história familiar. Julia nasceu com lábio leporino e acredita, no início da narrativa, que esse é um sinal da maldição herdada, já que os Hehl nasciam com o "beiço caído", uma característica herdada do bisavô.

A protagonista reflete sobre importância do sobrenome familiar, como elemento que diferencia o homem do animal, tal qual um "rabo designativo da tribo a qual pertence". O problema é que Hehl (que pode ser lido como uma alusão a inferno) é um sobrenome sem história e sem raízes, razão pela qual a família passou a valorizar o "beiço caído" como atestado de sua origem.

> Daí a verdadeira razão, tão obscurecida por omissões e falsas premissas, da famílila considerar o beiço caído algo semelhante ao sobrenome, tanto mais valorizado porque indiscernível, inapreensível, intocável, uma espécie de marca registrada totalmente arbitrária, conquanto demasiado visível e transmissível e a única prova concreta das tais quatro letras ocas, e sob tão imperioso pretexto era natural que ignorassem as leis da estética e da ética e porque não da ótica? Que todas se revogassem perante as leis do clã, as ditas leis do sangue, aquele que clama desde a terra, aliás, não foi assim que tudo começou? Não são pelos laços familiares que os covardes se reconhecem e se multiplicam para se protegerem desde os séculos? Afinal, não estava ali o Hehl ao fim e ao cabo? Ainda que não significasse coisa alguma, legitimava-se o beiço caído, o sinete do clã (DENSER, 2006, p. 52).

Denser (2006) desconstrói a ideia de transmissão falsamente assentada na inevitabilidade genealógica ao fazer sua protagonista questionar a ideia de maldição. Julia conclui que a fissura labial nada tem a ver com uma herança genética maldita dos Hehl e toma para si uma missão, como uma condição para poder liberar-se e cuidar da própria vida: resgatar a memória do bisavô, que fora enterrada a "sete palmos abaixo do esquecimento" pela bisavó. O esquecimento, esse sim, funcionava como uma espécie de maldição, como assassinato da memória. Para a protagonista, a cicatriz seria tanto a lembrança desse crime quanto a necessidade de redimi-lo (Denser, 2006, p. 141).

Jacques Derrida problematiza a questão da transmissão em *Politiques de l´amitié* (1994). De acordo com o teórico, dentro de todos os racismos, etnocentrismos e nacionalismos da história há um discurso sobre o nascimento e a natureza, o que ele chama de *phisys* da genealogia e que rege os movimentos e posições: repulsa e atração, guerra e paz, ódio e amizade. Para os gregos, a *physis* é um elemento primordial da natureza, de onde tudo brota, nasce e cresce, como parte de um movimento contínuo de uma coisa para o seu estado contrário, dia/noite, claro/escuro, cheio/vazio etc.

Partindo das reflexões de Derrida, Noudelmann (2012) infere a necessidade de desconstruir o pensamento genealógico que essencializa e naturaliza os binarismos. O desafio é pensar uma *physis* não genealógica, para além do nascimento versus fim. A noção de transmissão é fundamental, assim como pensar a parte imaginária constitutiva em toda a genealogia, afiliações imprevistas que desconstroem as regras e as representações costumeiras da filiação, às quais estão atreladas as noções de gênero, espécie, sangue, nacionalidade.

Mais do que uma nova concepção de parentesco, a proposta de Noudelmann (2012, p. 28) é repensar a série de noções ligadas à semelhança e como a defesa da ordem genealógica se exprime de maneira tipicamente ideológica ao colocar em cena um sistema de representações que se pretende objetivo. De acordo com o teórico, o ponto central das concepções normativas da genealogia é conjugar a questão do reconhecimento das legitimidades e a alegação da universalidade da transmissão.

3.1.2 Os construtos sociais

As teorias de Pierre Bourdieu (2007) sobre os construtos sociais trazem luz ao entendimento do processo de construção de semelhanças no imaginário coletivo. O sociólogo designa por *habitus* de classe os sistemas, ritos e códigos que exprimem condicionamentos sociais. Um princípio gerador de práticas classificatórias que constitui o mundo social: "o gosto, propensão e aptidão para a apropriação material e/ou simbólica é a fórmula geradora que se encontra na origem do estilo de vida" (2007, p. 165). A identificação pelos *habitus* estaria no princípio das afinidades imediatas, que orientam os encontros sociais, desencorajando as relações socialmente discordantes, incentivando as relações ajustadas.

O senso social busca referências no sistema de sinais de que cada corpo é portador. Percebido comumente como expressão de uma natureza profunda, o corpo, segundo Bourdieu (2007), reproduz a lógica da estrutura do espaço social. A facilidade verbal, a elegância ou o (des)embaraço dos corpos não têm nada de natural, mas decorrem da exposição e de um pertencimento social. A incorporação dos códigos sinaliza os corpos e promove divisões entre semelhanças e dessemelhanças, segundo as formas de cooptações de cada meio. A perspectiva sobre as fisionomias e sua familiaridade passa pelo filtro das associações que a memória faz com outros corpos.

Esse processo apaga a construção das semelhanças e constrói a crença da naturalidade. Assim, nós enxergamos através de uma ótica que já fixou modelos e aparências, segundo protocolos preestabelecidos. O que poderia revelar os gostos individuais seria fruto de uma

impregnação física e corporal adquirida desde a infância. Bourdieu (2007) utiliza a expressão "ar de família" para explicar as semelhanças, aparências e práticas no interior de uma mesma classe. Funcionaria como uma unidade de estilo através dos objetos utilizados e consumidos, do modo de usá-los. Um conjunto de códigos incorporados, que definem a posição do sujeito e as relações sociais. De acordo com o teórico,

> o senso social encontra referências no sistema de sinais indefinidamente redundantes entre si de que cada corpo é portador – vestuário, pronúncia, postura, forma de andar, maneiras – e que, registradas *inconscientemente*, encontram-se na origem de "antipatias" ou "simpatias", as "afinidades eletivas", aparentemente, mas imediatas baseiam-se sempre, por um lado, na decifração *inconsciente* de traços expressivos em que cada um só adquire sentido e valor no interior do sistema e suas variações segundo classes (basta pensar nas formas do riso ou do sorriso repertoriadas pela linguagem comum) (BOURDIEU, 2007, p. 225, grifo nosso).

De acordo com essa perspectiva, o "ar de família" se reduz à articulação de probabilidades, designando os deslocamentos possíveis no interior de um sistema de signos como parte do pertencimento ou do desejo de se incorporar a uma classe social. Enquanto Bourdieu (2007) enfatiza a inconsciência no reconhecimento de semelhanças, na familiaridade, Noudelmann (2012) propõe um ângulo decorrente de um processo de singularização e de liberdade de escolha. Ele destaca que o cenário contemporâneo é composto por novas relações e combinações alternativas, que desenham outras relações, afiliações e afinidades. Associações que atravessam as fronteiras permeáveis da semelhança.

Noudelmann (2012) critica o não reconhecimento da liberdade de escolha dos sujeitos e o condicionamento das semelhanças que engendram o *ar de família* [18]segundo uma observação superficial dos usos estéticos. Para o teórico, a sociologia de Bourdieu levou a figuração a uma versão unívoca do imaginário, tributária de uma teoria marxista da expressão que mantém a imagem e o signo dentro de uma posição secundária à observação do sentido, definindo as afinidades pela reunião de semelhanças. Com isso, ele chama atenção para as diferenças, lembrando que a própria literatura, ao longo do tempo, contraria a ideia de afinidades eletivas:

> O desencanto das afinidades eletivas, por mais óbvio que seja, baseia-se na ideia de que uma afinidade reúne semelhanças. Mas esta evidência encontra objeções antigas, desde os tratados de química de que se inspiram os poetas e romancistas ao descreverem as relações amorosas: a afinidade une as diferenças mais do que as

[18] O conceito *ar de família* proposto por Noudelmann é abordado no capítulo 5.4.

> semelhanças, ela não pode ser reduzida à partilha dos gostos comuns (tradução nossa) (NOUDELMANN, 2012, p. 207)[19].

Na perspectiva apresentada nessa tese, a semelhança é concebida como um processo, que implica analisar aquilo o que aproxima os seres sob os diferentes aspectos que os distinguem e os singularizam. A concepção de *ar de família* proposta nesse recorte teórico comporta o entendimento de uma forma de união que não apaga as diferenças. Famílias imprevistas se forjam por convivência, contingência, imitação e transformações. Não se trata de negar os condicionamentos apontados pela crítica sociológica, mas de procurar ir além das associações que delimitam as semelhanças às possiblidades oferecidas aos indivíduos segundo sua posição social.

O princípio norteador é a recusa em essencializar as semelhanças, que não são obrigatoriamente nem preexistentes e nem condicionadas pelo meio, mas podem ser constituídas por meio de relações efetivas e afetivas, como sinônimo de liberdade e afirmação identitária, conforme é demonstrado na análise das obras selecionadas no corpus, no capítulo quinto.

3. 2 A crise na transmissão

A capacidade de transmissão do legado de geração a geração – ideia indissociável do imaginário genealógico – entra em declínio a partir do século XIX e atinge o ápice no fim do século XX. Demanze (2008, p. 26) atribui a "crise na transmissão" a uma combinação de fatores: a socialização da família, monitorada e regulada por um Estado cada vez mais presente, que gradualmente retira as prerrogativas paternas; a industrialização e a urbanização que promovem o declínio das tradições e favorecem o individualismo, o projeto moderno e os impasses do progresso e as hecatombes que marcaram o período, como as guerras em massa.

A comunidade, onde se forjavam as identidades a partir da família tradicional, sofreu uma convulsão irreversível. A modernidade provocou uma morte simbólica, uma fratura no tempo, separando o indivíduo das épocas anteriores. Ao longo do século XX, as relações de parentesco e a memória familiar continuam sendo corroídas, repetindo a crise das transmissões iniciadas no século anterior. São dois séculos assombrados por fantasmas, épocas de

[19]Cé désenchantement des affinités électives, pour éclairant qu´il soit, repose toutefois sur l´idée qu´une affinité réunit des ressemblances. Or cette évidence rencontre depuis longtemps une objection, dès le traités de chimie dont sont inspirés le pòets et romanciers pour décrire la rencontre amourese: l´affinité unit des dissemblances plutôt que des ressemblences, ele ne se réduit pas au partage des goûts comuns.

transmissão fraturada. As guerras, o holocausto, capítulos sangrentos da história provocaram lacunas na memória familiar, marcada por ausências e apagamentos.

A família democrática substitui a família aristocrática e autoritária, amputando da memória parte de suas lendas e mitos. A ruptura com a tradição faz o passado se desdobrar, pouco a pouco, em figuras de legados impossíveis, interlocutor de uma memória fragmentada ou da transmissão de uma dívida. É como se a relação do indivíduo contemporâneo com seu passado estivesse marcada pelo selo de uma perda, uma cisão histórica. A consequência é um sujeito que desconhece o seu legado, que procura inventar para si uma diferença essencial, buscando decifrar o passado para encontrar a legitimidade e a verdade sobre si mesmo.

De acordo com Maurice Halbwachs (2003. p.102), o indivíduo participa de dois tipos de memória, a individual e a coletiva, que se interpenetram com frequência. Para evocar seu próprio passado, a pessoa frequentemente recorre a lembranças de outras pessoas, busca pontos de referência fora de si. A memória individual se entrelaça intimamente com a memória coletiva a fim de tornar as lembranças mais exatas e preencher lacunas. Assim, as experiências singulares se enredam à narrativa dos antepassados.

O problema é que a modernidade promoveu o declínio da memória coletiva, afetando as tradições narrativas que sustentavam a família e as comunidades sociais. O filósofo alemão Walter Benjamin (1987, p. 198) preconizou o processo de extinção da arte de narrar: “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar nossas experiências”. Entendo que não é preciso compartilhar o mesmo pessimismo de Benjamin para concluir que a literatura contemporânea é afetada pela ruptura com o passado, deflagrada pela modernidade e intensificada na pós-modernidade. Especialmente nas fraturas dos processos de transmissão e da memória geracional, elementos preciosos para o ato de narrar.

O filósofo alemão destacava o papel da reminiscência na cadeia de tradição, na transmissão dos acontecimentos de geração em geração, como uma rede em que as histórias se articulam umas às outras. No entanto, a passagem das comunidades orgânicas às sociedades heterogêneas promoveu o fatiamento social e o declínio dos circuitos de transmissão.

Em paralelo à quebra na cadeia narrativa através de gerações, a memória coletiva foi sendo substituída por uma memória histórica. Uma espécie de culto pelo arquivo surge com o desenvolvimento da historiografia. Museus, galerias de autorretratos, documentos e registros fotográficos – um vasto repertório biográfico alimenta o imaginário social, como parte do processo para construir uma gramática de nação.

Em o *Tempo da narrativa*, volume 3, Paul Ricoeur (2010, p. 300) distingue três perspectivas da transmissão, que se entrelaçam: 1) a história monumental, que engaja um profundo diálogo entre o passado e o presente; 2) a história antiquária, que preserva meticulosamente os arquivos do passado e um mundo desaparecido e 3) a história crítica, que em nome da vida desejada, encadeia rupturas com o passado. Por meio do conceito de "sequência de gerações", o teórico problematiza a transmissão, ressaltando o seu caráter ambíguo: ao mesmo tempo em que há uma ponte entre as gerações, elas são postas em uma linha de substituição.

A noção de geração é a chave, de acordo com Ricoeur (2010, p. 90), para compreender o duplo sentido da contemporaneidade, à qual pertencem, conjuntamente, seres de idades diferentes e a "sequência de gerações". Ele destaca um caráter dialético na transmissão geracional: além do confronto entre herança e inovação na transmissão da bagagem cultural, há o ricochete dos questionamentos feitos pelos mais jovens sobre as certezas adquiridas pelos mais velhos em seus anos de juventude. É nessa "compensação retroativa" que se baseia a continuidade da mudança de gerações, com todos os graus de conflito desse intercâmbio.

O conceito de gerações estaria ancorado na combinação de influências recebidas e exercidas, um encadeamento oriundo do cruzamento entre a transmissão da bagagem e a abertura de novas possibilidades. Para o teórico francês, há um "vínculo transgeracional", que permite a descoberta do passado histórico por meio da memória dos ancestrais. O vínculo de filiação faz, simultaneamente, brecha e sutura. Reciprocamente, observa, a sequência de gerações fornece à cadeia de interpretações e das reinterpretações o esteio da vida e continuidade dos vivos. Assim,

> apoiado na narrativa dos ancestrais, o vínculo de filiação vem se enxertar na imensa árvore genealógica cujas raízes se perdem no solo da história. E quando, por sua vez, a narrativa dos ancestrais recai no silêncio, o anonimato do vínculo geracional prevalece sobre a dimensão ainda carnal do vínculo de filiação. Então, resta apenas a noção abstrata da sequência de gerações: o anonimato fez oscilar a memória viva na história (RICOEUR, 2007, p. 406).

A sequência de gerações designa a cadeia de agentes históricos que vêm ocupar o lugar dos mortos, expondo aspectos brutos da biologia humana: o nascimento, o envelhecimento, a morte e ideia de procriação, que permite a substituição dos mortos pelos vivos (Ricoeur, 2010, p.188). Orientando-me a partir dessa perspectiva dialética sobre a transmissão geracional, entendo que as narrativas contemporâneas não se voltam ao passado como tributos ou

movimentos nostálgicos. Não é a história como monumento, apaziguadora e guardiã da memória, que interessa a essas narrativas.

Um leque de problematizações se abre: como representar um processo de relações plurais e imprevisíveis sem questionar o paradigma genealógico? Por quais conceitos, figuras ou imagens a literatura contemporânea pode (re)pensar as semelhanças e afiliações e propor representações menos essencialistas? A ressignificação da comunidade pode apontar um caminho.

3.3 As comunidades não genealógicas

A designação mais frequente de comunidade remete a uma substância comum, compartilhada. Um território, cultura, etnia, classe. Um conjunto de indivíduos com características comuns. Esse sentido, no entanto, vem sendo ressignificado na contemporaneidade, na medida em que os sistemas de representação cultural se hibridizam e se pluralizam. A reflexão sobre as comunidades não genealógicas proposta nesse estudo permite desatrelar a representação identitária de uma origem comum, homogênea ou substancial.

Confrontada continuamente com uma multiplicidade cambiante de identidades possíveis, a comunidade vem perdendo a referencialidade estável para o sujeito. Hall (2006, p. 12) destaca a mudança estrutural que transformou as sociedades modernas a partir do fim do século, fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia e nacionalidade. Com isso, o processo de identificação, através do qual os indivíduos projetavam suas identidades culturais, tornou-se "provisório, variável e problemático".

O sujeito contemporâneo encontra-se mergulhado em uma contradição. Há um duplo esforço: manter distância e, ao mesmo tempo, buscar pertencimento. Afiliação em comunidades provisórias, que duram o tempo da performance, fornecem apenas alivio temporário a esse descentramento. Por outro lado, a procura de um "nicho seguro", onde todos seriam semelhantes, tampouco é capaz de dar uma resposta à incerteza existencial enraizada na fluidez dos laços sociais. Os esforços para manter a distância do "outro, o diferente, o estranho, o estrangeiro", reduz a controvérsia, mas não gera comprometimento mútuo: é "um abrigo de conformidade, monótono e fadado à derrota" (Bauman, 2001, p.138).

A nação atua no imaginário coletivo como uma ideia de pertencimento, de identidade percebida como essência. Benedict Anderson (2008, p. 32) desconstrói a ideia de um nacionalismo essencial ao definir a nação como uma *comunidade política imaginada*. Ele observa que "mesmo os membros das mais minúsculas das nações jamais se conhecerão,

encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros". Ainda assim, todos terão em mente a imagem viva da comunhão entre eles. Essa ideia de uma substância comum, partilhada por todos, fomentada pelas manobras ideológicas de uma comunidade *imaginada*, é posta em xeque quando as desterritorializações e migrações embaralham as noções essencialistas sobre identidade.

O emprego do termo comunidade tem se tornado difícil, à medida em que essa noção serve tanto para reagrupar como para contrastar identidades. Entendo que o desafio contemporâneo é pensar a comunidade fora da perspectiva substancialista ou de reificações ideológicas. Como se constrói e se efetua a representação de cada indivíduo em um viver junto que não responda nem a uma determinação estrita de posições e nem a um nascimento uniforme e substancial? Como definir essas semelhanças fora da aparência?

A fim de compreender a comunidade pensada a partir da experiência literária e do desenrolar nos espaços imaginários e escrituras infinitas na literatura contemporânea, parece-me necessário examinar o conceito de comunidade proposto pelos filósofos Maurice Blanchot, Jean Luc-Nancy e Giorgio Agamben. Em comum, eles dessubstancializam o conceito de comunidade, propondo sentidos diferentes daqueles apreendidos pelo senso comum.

Em vez de um espaço de dessubjetivação coletiva, a comunidade passa a ser entendida como reafirmação de sujeitos, de tal forma a assegurar o distanciamento e a impedir que as singularidades sejam atravessadas pelo coletivo. É uma visão que rompe paradigmas, propondo a reunião de sujeitos formados não por uma essência, mas pela dissidência. Ao estudar formas sociais que agregam os excluídos de uma substância comum ou de sistemas de representação em geral, os teóricos refletiram sobre a experiência do espaçamento e da comunidade formada a partir de uma dupla resistência: de um lado, sua constituição como entidade coletiva e, de outro, a sua dispersão em indivíduos atomizados.

Tomando como ponto de partida uma expressão utilizada por Bataille – "a comunidade dos que não têm comunidade" – Blanchot (2013) desenvolve uma perspectiva paradoxal: em vez de uma instância de apaziguamento, homogeneidade e consenso, ele define a comunidade como lugar do conflito, da heterogeneidade, do dissenso. A ideia central é a de que o ser não procura ser reconhecido, mas contestado. A vinculação com o outro não seria opcional, mas condição do seu existir no mundo.

Entendo que o filósofo propôs uma inversão, convertendo a ausência de comunidade em uma comunidade de ausência, que reúne indivíduos que partilham de um silêncio, de uma incompletude, de uma insuficiência. De acordo com ele, a escritura seria um apelo a essa comunidade fundada pela ausência: "Donde o anonimato do livro, que não se dirige a ninguém

e que pelas relações com o desconhecido instaura aquilo o que Bataille chamará (pelo menos uma vez) de comunidade negativa: a comunidade dos que não têm comunidade" (Blanchot, 2013, p. 39).

Giorgio Agamben (2013) também partiu da formulação de Bataille ao postular a comunidade como um conjunto de singularidades que nada têm em comum, a não ser o fato de serem singulares. Ser/estar em comunidade não significa a busca pelo ressarcimento, mas é um aprofundamento da falta. Decisiva é a ideia de comunidade *inessencial*. "O ter-lugar, o comunicar das singularidades no atributo da extensão, não as une na essência, mas dispersa na existência" (Agamben, 2013, p. 27).

Considero importante destacar que tais conceitos não têm a ver com um ideal de comunidade mística, religiosa e nem alternativa, a exemplo da contracultura nos anos 1970. A crítica também se estende ao caráter totalitário da comunidade, que ao buscar elementos comuns tende a eliminar as diferenças, as contradições e expurgar as experiências que desafiem sua contradição.

Na visão de Jean Luc-Nancy (1999), não somos apenas seres, mas "seres-com", o que significa dizer que estamos sempre em relação. Nossa consciência se faz a partir da presença do Outro. Nessa acepção, a comunidade não constitui um lugar delimitado por fronteiras territoriais no interior da qual se partilhariam substâncias. A lógica do "com", do "ser-com", é a lógica da singularidade. O ser está em comum, mas nunca é um ser comum (Nancy, 1999, p. 258).

Esse grupo de filósofos contemporâneos entende a comunidade como constitutiva da individualidade. Os sujeitos não terão qualquer natureza comum através de suas diferenças, mas participarão somente na alteridade. O estar-junto é a alteridade. Tais distinções sobre comunidade são decisivas para abrir espaço às ambivalências e ao deslocamento do paradigma genealógico no campo literário. Outro conceito importante que complementa esse novo olhar para a comunidade é o viver junto *idiorrítmico* preconizado por Barthes (2013), abordado no capítulo 5.3.

Antes de encerrar a revisão teórica e passar à análise dos romances que constituem o corpus da pesquisa, passo a conceituação do romance de filiação, como uma resposta da literatura contemporânea – especificamente dos autores que se ocupam de narrativas do *eu* – ao paradigma genealógico, sobre os quais se construiu a noção de sujeito estável e de pertencimento ao longo do tempo.

4. ROMANCE DE FILIAÇÃO: UM GÊNERO EM FORMAÇÃO

A profusão de narrativas do *eu*, autobiográficas ou ficcionais, publicadas nas últimas décadas, retoma e renova o tema familiar na literatura. O foco na reconstituição das origens configura uma dinâmica narrativa encontrada em diversas obras: o retorno ao passado despido de nostalgia, marcado pela tentativa de explicar por meio das origens (reais e imaginárias) as lacunas identitárias do sujeito. Trata-se de uma investigação que circunscreve o lugar de um desconforto, de um mal-estar contemporâneo, de um sujeito em crise que questiona a genealogia e as heranças recebidas.

Tomando como base os estudos empreendidos por Dominique Viart, Laurent Demanze e François Noudelmann, analistas dos fenômenos presentes da literatura francesa a partir dos anos 1980, destaco a tendência que os teóricos identificam como "narrativas de filiação". Tais autores sublinham, ao lado das variações autobiográficas, a filiação como uma temática marcante na contemporaneidade, ligada à necessidade do sujeito de reelaborar as origens e de redefinir a identidade.

Com a herança de uma modernidade em ruptura, as narrativas de filiação tematizam a investigação inquietante, conduzida por um indivíduo incerto que procura através de sua ascendência uma parcela obscura de sua verdade singular. Herdeiro problemático, de acordo com Demanze (2008, p. 9), o/a escritor/a contemporâneo/a constrói as narrativas de filiação para exumar os vestígios de um patrimônio em ruínas e decifrar os fragmentos de sua memória que inquietam o presente.

O sujeito contemporâneo é compreendido por Viart (2008, p. 237) como aquele em que o passado lhe falta. Ele se encontra em um tempo que desafia a herança familiar e a transmissão genealógica, dedicando-se a arquivar as vidas passadas, a inventar e reinventar genealogias. Para Noudelmann (2008, p. 36) o indivíduo transforma suas divisões internas em uma engrenagem de possibilidades subjetivas. Disperso e fragmentado, o sujeito contemporâneo é ao mesmo tempo profundamente habitado e assombrado, receptáculo de singularidades esparsas que se agregam em torno de detalhes biográficos que remontam às origens. A narrativa de filiação cumpre o papel de distinguir esse passado genealógico que persiste na afirmação identitária do sujeito, sendo também um gesto de liberdade em relação a elaboração retroativa das experiências anteriores.

Minha tese é a de que esta tendência também vem se tornando significativa no cenário brasileiro, apontando um gênero em formação: o romance de filiação. Trata-se de uma dinâmica

narrativa que não revela projetos singulares de escritura, ligados a grupos de escritores ou renovações estéticas, mas traduz uma necessidade geral e urgente, própria da época em que vivemos. A ascendência é interrogada pelos personagens protagonistas como mecanismo para resolver conflitos de identidade e de pertencimento. Uma jornada que desconstrói o paradigma genealógico, estabelecendo novas formas de filiação e pertencimento.

Na perspectiva dos teóricos abordados nessa tese, os anos 1980 são considerados um ponto de mudança, marcados pelo retorno à narrativa, através de histórias permeadas por elipses e lacunas. As narrativas de filiação articulam o desejo de desvendar o passado familiar e a apreensão de uma herança literária, através da qual a escritura aprofunda seu próprio questionamento. O romance de filiação se integra à vocação da literatura contemporânea de interrogar valores, referências e discursos que orientam o imaginário e as representações.

Entre as estratégias que compõe as narrativas de filiação, destaco: 1. desvio geográfico inicial, migrações e diáspora (personagens tentam escapar dos determinismos territoriais e culturais); 2. desvio biográfico (narradores tomam para si o desafios e enigmas identitários de seus ascendentes para ressignificar a transmissão e o legado) e 3. desvio temporal (tendo em vista a opacidade da infância e do passado familiar, os protagonistas tentam desvendar a temporalidade complexa e impedir que o passado continue a sobrecarregar o presente).

O romance de filiação se orienta por três eixos: é uma escrita híbrida, arqueológica e *biografemática*. Trata-se de uma narrativa em que a ficção se mistura às memórias, a filiação às lembranças e a escritura de si à fábula familiar, em que os narradores-protagonistas escavam os vestígios do passado, ressignificam a memória, e desconstroem o paradigma genealógico, na medida em que estabelecem novas configurações familiares e comunitárias.

4.1 Narrativas híbridas

A natureza híbrida dos romances de filiação se dá também pelo cruzamento de fronteiras entre ficção e memória pessoal, em que o autor insere elementos autobiográficos na obra não como artifício para confundir o leitor, mas como forma de desnudar e mesmo desmistificar o processo de criação literária. As memórias individual, coletiva e intertextual são entrelaçadas nas obras sem intenção de reforçar a referencialidade, mas como liberdade que o escritor contemporâneo reivindica. Para Demanze (2008), a narrativa de filiação se desenvolve no cruzamento de gêneros, sob a forma de ficções biográficas ou não, a partir de investigações subjetivas e agenciamentos críticos que se articulam em torno de vestígios do passado ou da ausência deles (transmissão imperfeita).

Do romance familiar, essa dinâmica narrativa absorve a inquietude identitária e o conflito do sujeito com a estranheza familiar, conforme estudos de Sigmund Freud sobre a fabricação identitária empreendida na infância. Quando a criança descobre que os pais não são heróis, quando se decepciona com suas imperfeições, segundo a psicanálise, passa a criar fantasias para alterar a realidade. Ela constrói um romance familiar em que seus verdadeiros pais são personagens nobres ou heroicos, estratégia para recuperar as ilusões perdidas.

A partir da teoria freudiana, a estudiosa francesa Marthe Robert (2007)[20] traçou um paralelo entre literatura e psicanálise, inferindo que o romance não teria vocação de reproduzir a realidade, mas de espelhar uma ilusão. Em outras palavras, o romance familiar é o deslocamento da realidade por meio da fabulação. Um modo de narrar que reconfigura as relações do sujeito com o mundo familiar, misturando realidade e ficção. Esse mecanismo está profundamente intricado no romance de filiação, encenado por meio da orfandade, bastardia e filiações substitutas.

Em *Era meu esse rosto* (2012) o narrador, confrontado com a figura de um pai ausente a quem chama de "sombra" e de uma mãe que o entrega por dinheiro ao avô paterno, cria uma narrativa mítica paralela para conferir heroísmo e nobreza a sua origem. A protagonista de *Azul-corvo* (2010) parte em procura do pai desconhecido como quem vai em busca do pote de ouro no fim do arco íris. Em *A chave de casa* (2007), o medo de perder a mãe gestado de forma exacerbada na infância imobilizou e impediu a personagem de completar o seu romance familiar.

A temática familiar na literatura sofreu variações ao longo do tempo, incorporando as questões prementes em cada época. A figura do herdeiro atrelado a um dever, à obrigação de restituir um erro ou uma falta do passado, expõe uma tensão constante entre a memória ancestral e um futuro incerto. Na literatura canônica, *Hamlet* (1603), de Shakespeare, seria um exemplo clássico, em que o príncipe herdeiro é instigado pela figura fantasmática do pai à vingança e à restauração da linha sucessória dinamarquesa. No contexto contemporâneo, em vez de heróis, encontrarmos personagens confusas, que precisam resolver questões relativas à genealogia para reconfigurar suas identidades fragmentadas.

Se, no século XIX, as obras refletiam a necessidade burguesa de legitimidade atrelada à origem, seria possível à literatura ignorar as transformações sociais, migrações, diásporas e

[20] Partindo das ideias de Freud, Marthe Robert publicou em 1972 a obra *Romance das origens e origem dos romances*. Segundo a estudiosa francesa, o romance familiar é o lugar da criação ficcional, construída em torno da dialética entre duas figuras: de um lado a "criança perdida" e seu mundo de sonho e, de outro, o "bastardo", que deseja conquistar o real. O conceito também é abordado no capítulo 5.2

mudanças que alteraram o panorama mundial, a partir do século XX? A problematização da identidade assume novos contornos. Vertente do romance familiar, o romance genealógico desloca o enfoque para o presente do narrador e sua investigação pelas origens, como forma de explicar a própria identidade. Essa reconstrução da história familiar por meio de cartas, documentos e fotos oferece, em certo sentido, uma narrativa tranquilizadora. O passado, por meio desse enfoque documental, é visto como algo que pode ser reconstruído e o presente, um resultado lógico, uma herança.

A dinâmica genealógica está presente nas obras do corpus. A protagonista de *Azul-corvo* (2010) procura pelos galhos ausentes de sua árvore genealógica, o protagonista de *Era meu esse rosto* (2012) tenta descobrir a origem da família biológica do avô e a narradora de *A chave de casa* (2007) busca reatar os laços perdidos com os parentes turcos. Mas, se há semelhanças com romance genealógico, o romance de filiação se diferencia pelo caráter crítico de desconstrução do paradigma genealógico e pelo aprofundamento dos questionamentos identitários. Não se trata de uma narrativa apaziguadora, já que os personagens serão confrontados com a impossibilidade de reelaborar às origens.

As narrativas contemporâneas sucedem a ruptura com a tradição, deflagrada a partir da modernidade, o que provocou uma crise no processo de transmissão. Entre o desejo do novo e o culto do progresso, a modernidade valoriza o gesto de ruptura, rompendo com a tradição e com a autoridade, quebrando o elo tênue que amarra o presente com o passado. O romance de filiação seria, portanto, herdeiro de um legado obscuro, de uma ausência que pesa sobre o presente.

A memória familiar é interrogada a partir dos paradoxos contemporâneos. O escritor contemporâneo ausculta horas passadas a procura de vestígios de um passado misterioso, como se algo não realizado – e sofrido – assombrasse os tempos atuais. Diante de um capítulo vago em sua história, o escritor mergulha nas incertezas de suas memórias. Para Demanze (2008), essa é uma busca melancólica, em que a dívida se confunde com a transmissão de uma ausência.

Diferente dos tradicionais romances familiares, a narrativa de filiação abandona a linearidade entre nascimento e morte. O foco são momentos sintomáticos da vida, uma necessidade de exumar pequenos detalhes. As obras expõem o percurso de personagens que escavam as origens porque se sentem afetados por circunstâncias desconhecidas, ligadas à genealogia. A partir daí, empreendem deslocamentos geográficos e temporais em busca de autoconhecimento e de pertencimento.

“Nossa herança não é precedida de testamento”. Com esse aforismo do escritor e poeta francês René Char, a filósofa Hannah Arendt abre a obra *Entre o passado e o futuro* (1979),

como metáfora para a condição do sujeito dividido entre um passado que lhe escapa e um futuro em que ele não crê mais:

> O testamento, dizendo ao herdeiro o que será seu de direito, lega posses do passado para um futuro. Sem testamento ou, resolvendo a metáfora, sem tradição – que selecione e nomeie, que transmita e que preserve, que indique onde se encontram os tesouros e qual o seu valor – parece não haver nenhuma continuidade consciente no tempo e, portanto, humanamente falando, nem passado e nem futuro, mas tão somente a sempiterna mudança do mundo e o ciclo biológico das criaturas que nele vivem (ARENDT, 1979, p. 31)

No contexto da obra, a filósofa se refere à geração de intelectuais que participou da resistência francesa e depois foi arremessada de volta à irrelevância de seus afazeres pessoais, separada do mundo real pela opacidade triste de uma vida centrada em si mesma. A perda da realidade política, da ação concreta, converteu-se em lapso de memória e comprometeu a transmissão do legado.

A metáfora do tesouro recebido sem testamento cabe também ao sujeito descentrado da contemporaneidade, cindido entre o passado em ruínas e a ausência de fé no futuro, e serve também aos protagonistas dos romances de filiação, herdeiros problemáticos. Sintomática de uma situação histórica marcada pela lacuna familiar, a narrativa de filiação é fortemente influenciada por uma crise nos processos de transmissão**.**

As figuras paternas e maternas não fornecem mais modelos estáveis de referência e o passado dos antepassados é, muitas vezes, um capítulo nebuloso da história familiar, que assombra o presente com projeções fantasmáticas. Por essa razão, o sujeito está mobilizado em (re)configurar o próprio *eu*, tomando uma investigação genealógica como ponto de partida. As obras apresentam herdeiros problemáticos, que tomam o sentido contrário e retornam às origens apenas para remover as interdições que pesam sobre o presente.

Robert (2007) observa que o motivo familiar atravessa em profundidade a narrativa contemporânea, mas a partir de um questionamento renovado, como estratégia para interrogar a memória – do próprio narrador e familiar. A ênfase são os paradoxos contemporâneos, como a questão da herança e da transmissão, problematizadas à luz da sociologia, psicanálise e filosofia. Assim, o romance de filiação é a história de uma investigação nos moldes arqueológicos, que recolhe os vestígios e fragmentos desconexos do passado. É a passagem de uma sucessão eventual a uma retrospectiva hermenêutica, trabalho de reconstrução de uma memória incerta**,** que tenta desenhar o retrato fragmentado do passado e liberar o presente dessa

dívida. Uma jornada que parte da problematização da memória e seu papel na fabricação identitária.

4.2 Arqueologia da memória

Nos romances de filiação, a memória é o principal recurso dos protagonistas para (re) significar o passado. As recordações alimentam os questionamentos identitários do presente e enredam os personagens em tramas nas quais nem sempre é possível distinguir entre imaginação e memória. De que é feita a lembrança? A quem pertence a memória? Qual seria o papel da memória coletiva? Problematizar a memória é fundamental para analisar a construção de sentidos, a fabricação identitária e como se configuram as representações nas obras.

A imagem da escavação arqueológica serve aos romances de filiação como metáfora da jornada dos protagonistas em busca dos vestígios, do que sobrou de um passado que se tonou inacessível pelas falhas na transmissão. No texto "Escavar e recordar", Benjamin (2004, p. 219) sugere a quem procura aproximar-se do passado que se comporte como um homem que escava e adverte: "engana-se e priva-se do melhor quem se limitar a fazer o inventário de achados, e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exato em que guarda as coisas do passado".

Como os arqueólogos, os personagens procuram vestígios do passado – sejam eles objetos (documentos, fotografias, diários, cartas ...) ou lugares habitados (casas dos antepassados, bairros, cidades, países de origem...), mas sobretudo os espaços da memória, vasculhando o nexo entre recordação e identidade. Não se trata nem de mero inventário, nem de mera reconstituição. Para a teórica Aleida Assmann (2011, p. 149) a investigação dos espaços de recordação conduz a elucidação do passado que, sob determinadas condições do presente, alicerçam o futuro: "A memória produz sentido, e o sentido estabiliza a memória. É sempre questão de construção, uma significação que se produz posteriormente".

Com base nas teorias psicanalíticas, Assmann (2011, p.147) distingue diferentes planos para a memória individual. No plano da memória consciente, as lembranças são mantidas à disposição para configurar determinado sentido, equivale a autointerpretação do indivíduo e as oportunidades que ele buscará ou excluirá no futuro. Já no plano da memória cumulativa, os elementos constituem uma reserva inacessível por diversos motivos que precisarão ser resgatados dentro de um quadro de sentido.

Na tentativa de entender o que mantém as pessoas unidas em grupos, Halbwachs (2003) encontrou um significado agregador nas lembranças em comum. Ele percebeu que a memória coletiva tem uma função de mão dupla, ela tanto estabiliza o grupo quanto o grupo torna estáveis essas lembranças. O estudioso infere que a memória coletiva assegura não apenas singularidade e a continuidade do grupo, mas tem a função de configurar identidades. Mesmo a memória individual não está isolada na medida em que, para evocar o passado, a pessoa precisa recorrer às lembranças outras e se transportar a pontos de referência que existem fora de si.

Se, ao longo do tempo, a escrita cumpre o papel de codificação e acumulação de informações para além dos portadores vivos da memória, a literatura contemporânea é o espaço em que história e memória escapam tanto à polarização quanto a refração. Memória interior ou exterior, memória pessoal ou social, memória autobiográfica ou memória histórica – distinções apontadas por Halbwachs (2003. p. 73) como variações da memória individual e coletiva – estão diretamente relacionadas nos romances de filiação.

Cury (2007, p. 11) observa entre as tendências da literatura contemporânea um eixo com ênfase nos mecanismos da memória, "tingidas por interpretações da história do país", pondo em relevo estratégias ficcionais de recuperação da memória coletiva, histórica e também pessoal, mesclando o local e o nacional, o particular e o universal.

O narrador pós-moderno, observa Assman (2011), não está separado das experiências que deseja descrever apenas pelo tempo, como em narrativas proustianas, mas está separado de seu mundo também pelos movimentos migratórios. Ele continua sendo um narrador inconfiável, mas de forma não deliberada ou planejada. De modo gradual e exploratório, o narrador não estaria em busca do tempo perdido, mas disposto a investigar o modo como se reorganiza o passado para satisfazer as necessidades do presente

Vejamos as obras do corpus da presente pesquisa. A personagem de *A chave de casa* (2007) carrega a memória de uma dor ancestral, fruto das histórias sobre a diáspora dos antepassados judeus e do exílio dos pais, traumas herdados que a imobilizam no presente e comprometem o futuro. Daí essa volta ao passado para além das reminiscências, como um personagem explorador. O protagonista de *Era meu esse rosto* (2012) cresceu cultivando as memórias infantis e a fantasmagoria que forjou lembranças. Das histórias que ele ouviu na infância, o personagem aprisionou-se ao conjunto de memórias familiares que ele próprio configurou. Para libertar-se, o único caminho possível é rastrear o passado.

Diferente dos outros protagonistas, a narradora de *Azul-corvo* (2010) traz como perspectivas a ausência de memória. Privada não apenas do convívio, mas também do acesso

às histórias familiares durante a infância, o vazio no lugar de uma memória familiar negou à personagem uma função orientadora importante do ponto de vista identitário.

4.2.1 A memória imagética

A fotografia desperta um imaginário da filiação por meio de um processo de natureza ambígua: de um lado, alimenta uma narrativa mágica para aplacar as lacunas e os silêncios sobre a ascendência e, por outro, constitui uma memória artificial, que legitima o esquecimento. A fotografia permite constituir uma memória substitutiva, paliativa ao desaparecimento da memória oral tradicional.

De acordo com Demanze (2008), o inventário de vestígios do passado, por meio do arquivo fotográfico, corrobora a crise na transmissão deflagrada a partir da modernidade. Estaríamos, na perspectiva do teórico francês, vivendo uma cultura da memorização, um modelo de manipulação sob a forma de memória artificial, um tempo de frenesi pelo arquivo.

Como memória artificial, a fotografia está diretamente ligada à problemática da identidade. Ela circunscreve um espaço de exploração e de invenção de si, tornando visível o que nem sempre se percebe em um semblante real ou refletido em um espelho: um traço genético, a feição semelhante a algum parente. É como se ela dispersasse o sujeito em fragmentos que não lhes pertencem exclusivamente.

O arquivo fotográfico familiar é problematizado por Barthes em duas obras: *A câmara clara* (1984) e em *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003). Na primeira, ele teoriza sobre a fotografia como forma de representação e, na segunda, o filósofo empreende uma espécie de inventário emocional de suas fotografias e de seus ascendentes, em diferentes momentos da vida.

Barthes (1984, p. 112) analisa a tensão entre o desejo de emancipação das representações familiares e o imaginário fotográfico. Ele observa que a fotografia dá um pouco de verdade, mas com a condição de retalhar o corpo. É o que acontece quando uma pessoa constata por meio de uma foto, por exemplo, que tem o nariz de um tio, a boca de um determinado parente. O teórico francês tece críticas à representação da família como um tecido de coerção e de ritos, que sugere tanto a codificação como um grupo de pertença imediata, quanto um "nó de conflitos e recalques", como se o álbum familiar inscrevesse o indivíduo em uma continuidade sufocante.

Essa coerção é experimentada pela protagonista de *Azul-corvo* (2010), no consultório de um dentista americano. Ela observa uma fotografia familiar na qual todos vestem roupas combinando as mesmas cores, vermelho e branco, com pinheiros nevados ao fundo. "Foi a

primeira vez que eu vi uma família reunida para uma foto temática. Todos eram louros, bonitos e sorridentes. Principalmente sorridentes, é claro". A personagem sentiu uma mistura entre embaraço, por não ter uma família, e uma fantasia genealógica:

> Eu me sentia envergonhada diante daquela foto: não tinha família. Também era americana, segundo os meus papeis, mas em essência era o mesmo produto latino, estava na cara – e no resto – com aquele monte de melanina insistente na pele (...) Mas havia esperança. Aquela foto parecia indicar que se eu me tratasse com aquele dentista, quem sabe um dia viesse a ter dentes como os da sua família, e dentes como os de sua família poderiam me resgatar de todos os males e me tornar aproveitável para o mundo (LISBOA, 2010, p. 40).

Os arquivos fotográficos familiares costumam funcionar como uma matriz de imagens que dispõe os membros da linhagem em torno de uma semelhança genealógica, por confronto e justaposição. A inquietação identitária leva os personagens dos romances de filiação a buscar em fotografias de seus ascendentes possíveis semelhanças que poderiam apaziguar-lhes as angústias. Uma promessa de conforto que o paradigma genealógico não é capaz de cumprir, conforme observa Barthes:

> A linhagem proporciona uma identidade mais forte, mais interessante que a identidade civil - mais tranquilizadora também, pois o pensamento da origem nos apazigua, ao passo que o do futuro nos agita, nos angustia; mais essa descoberta nos decepciona, porque, ao mesmo tempo que afirma uma permanência (que é a verdade da espécie, não a minha), faz explodir a diferença misteriosa dos seres oriundos de uma mesma família [...] (BARTHES, 1984, p. 156).

Após a morte da mãe, em uma espécie de inventário doloroso das fotografias, o filósofo francês encontrava apenas imagens "parcialmente verdadeiras" e, portanto, "totalmente falsas". A busca por semelhanças genéticas revela-se frustrante, na medida em que as imagens não são capazes de exprimir a singularidade das pessoas. Se a fotografia ratifica a existência do ser, Barthes (1984, p. 161) deseja encontrá-lo por inteiro e não apenas em fragmentos que remetem às características hereditárias.

O estudioso procura pelo "ar", algo que seria "indecomponível", a imagem que realmente exprimiria a pessoa. Diz o teórico que "o ar é, assim, a sombra luminosa que acompanha o corpo". Curiosamente, foi em um retrato infantil que ele encontrou a imagem da mãe que tanto buscava: "observei a menina e enfim reencontrei minha mãe". Barthes (1984, p. 102) conta que os detalhes dessa foto, como a claridade da face e a pose ingênua das mãos, revelaram o lugar que "docilmente" a mãe havia ocupado, a expressão, enfim, que a distinguia.

Encontro nas ideias de Barthes (1984) uma conexão direta com o conceito *ar de família*[21], proposto por Noudelmann (2012): quase indefinível, nem sempre perceptível, pode ser um ritmo, um estilo, um temperamento. Os traços fisionômicos, de acordo com essa perspectiva, não são mais do que corporeidades sem sujeito, sem significado, se não forem tomados a partir da relação complexa entre as subjetividades que perpassam a semelhança física fragmentária dos retratos.

As fotografias familiares se encontram ancoradas no imaginário do espelho e da filiação, conforme as obras do corpus retratam. "Vi minha mãe pela primeira vez nos meus olhos quando folheei o passaporte a esmo, chegando em Denver e arrumando as coisas na minha mochila para desembarcar", conta a narradora de *Azul-corvo* (2010, p. 129). É sintomático que a personagem só reconheça a semelhança com a mãe, uma similitude que ultrapassa o aspecto genético, quando está prestes seguir os seus passos. Naquele momento decisivo, a fotografia ratifica o que o imaginário da personagem projeta: a identidade da mãe sobrevivendo por meio da filha.

A obra mais emblemática envolvendo a tensão entre memória familiar, representação imagética e o paradigma genealógico é *Era meu esse rosto* (2012). No interior do Rio Grande do Sul, a família do narrador, uma família de imigrantes italianos, não guarda imagens, não tem memória fotográfica. O narrador acredita que é dessa ausência que nascem os fantasmas que assombram a todos. Na idade adulta ele se torna fotógrafo, obcecado especialmente por imagens proibidas.

Falta a fotografia, diz o protagonista ao retornar à cidade natal e constatar a ausência de uma fotografia no túmulo do patriarca. Esse é o pretexto para que ele decida empreender uma investigação sobre a obscura origem familiar. Por que é tão importante para o personagem encontrar um retrato para a lápide do avô? Ele próprio responde: "as fotografias são essa morte que se pode guardar: imagens que apagam a vida enquanto a preservam" (Tiburi, 2012, p. 97).

O narrador é profundamente marcado por aquilo que não lhe foi possível na infância: reconhecer-se na árvore genealógica à qual supostamente faz parte. Como não havia fotografias em casa, o menino fantasia as semelhanças e é obcecado por imagens. Essa procura só terá fim quando finalmente encontrar um rosto que lhe dará materialidade à fabricação identitária, nas páginas finais do romance.

Ligada a um passado que não volta, mas sobrevive e inquieta o presente, a fotografia é ao mesmo tempo relíquia, fetiche e fantasma, porque promove a permanência de seres mortos,

[21] O conceito voltará a ser abordado na parte analítica da tese, no capítulo 5.4.

na opacidade muda da imagem. Demanze (2008) lembra que o retrato mortuário se popularizou a partir da segunda metade do século XIX, conservando a memória genealógica das famílias nobres. E, antes dele, as máscaras mortuárias foram uma tentativa de conservar as características que comprovavam a ascendência.

Se a fotografia é diretamente associada ao imaginário genealógico, ela tanto pode legitimar a linhagem como atestar a bastardia. Talvez isso explique a recusa do avô do protagonista de *Era meu esse rosto* (2012) em se deixar fotografar. “Naqueles dias esquecidos, meu avô mandara embora o fotógrafo que viera da cidade no seu ofício fúnebre de guardar a imagem”. Ele acrescenta que a avó, “usando o direito dos que sabem que vão morrer” fotografa-se sozinha, desejando não ser esquecida pelos filhos (Tiburi, 2012, p. 65).

A associação direta que Tiburi (2012) faz entre fotografia e morte alude à ambiguidade entre esquecimento e memória, imagem e ausência, que perfaz toda a obra. Seria a recusa do avô em se deixar fotografar uma afirmação da bastardia? Um gesto irreverente como forma de questionar a rede de transmissão? Uma forma de impedir que a prova de sua existência seja eternizada longe de seu verdadeiro território de origem? Segundo Barthes (1984), a fotografia não restitui o que foi abolido, mas atesta que o que se vê, de fato, existiu. Infiro que o personagem, em sua condição bastarda, recusa essa materialidade da mesma forma em que foram apagados os rastros de sua origem.

Tão subversiva quanto a bastardia, as imagens imprimem às narrativas de filiação o papel de aterrorizar, perturbar, estigmatizar. Na casa em que o narrador de Tiburi (2012) viveu a infância, a presença de uma máquina fotográfica sofisticada, uma Leica 35mm que pertencera ao tio morto, contrasta com a ausência de imagens familiares. O equipamento permaneceu imóvel, feito relíquia, em cima da cristaleira, até que foi descoberto pelo menino, que resolveu enterrá-lo no quintal como um precioso tesouro infantil. O personagem passou a ser assombrado pela figura espectral do tio a vasculhar a casa à procura da máquina fotográfica e só exorcizará esse fantasma ao tornar-se fotógrafo na vida adulta e dar utilidade à máquina fotográfica.

4.2.2 A memória espacial e corporal

Paul Ricouer (2007) observa que a literatura põe em evidência a ligação inseparável entre memória, tempo e espaço. Os lugares habitáveis são, em sua essência, memoráveis. E pela lembrança estar tão ligada aos lugares, a memória se encarrega de evocá-los e descrevê-los. Lembrança, lugar e temporalidade são aspectos solidários nos romances de filiação, que problematizam a memória espacial como força motriz tanto da crise quanto da reconstituição

identitária dos sujeitos. Os protagonistas têm suas identidades fortemente entrelaçadas à memória dos lugares em que eles ou seus ancestrais habitaram, uma espécie de memória cultural-afetiva transmitida geracionalmente.

Há também a relação intrínseca entre memória corporal e memória dos lugares, assegurada por hábitos importantes como orientar-se, deslocar-se, e, acima de tudo, habitar. Povoada de lembranças afetadas por diferentes graus de distanciamento temporal, a memória corporal é a própria extensão do lapso de tempo decorrido, e pode ser percebida, sentida, na forma de saudade, de nostalgia. As provocações, as doenças, as feridas e os traumatismos do passado levam a memória corporal a se concentrar em incidentes precisos (Ricoeur, 2007, p. 57).

Esse vínculo entre memória corporal e memória dos lugares é bastante presente em *Azul-corvo* (2010). A menina não lembra de parte da primeira infância, passada em Albuquerque, nos Estados Unidos. Como ela veio para o Brasil muito nova, as recordações da personagem estão imbricadas à praia de Copacabana, ao cheiro de maresia, ao ruído das ondas, ao gosto do picolé, à sensação dos dedos molhados fazendo castelos de areia. A ponto de a protagonista declarar: "nasci portanto aos dois anos de idade na praia de Copacabana" (Lisboa, 2010, p. 29).

É pelo itinerário da infância vivida no Rio de Janeiro que Vanja tece sua memória afetiva. A sensação de um verão permanente, o baldinho vermelho, a pá e o ancinho – as suas ferramentas para mudar o mundo – constituem o quadro pictórico dos espaços habitados na infância. Época em que o horizonte, a linha que parecia dividir o mar e o céu, não diziam nada à menina. O que viria depois não importava, ela preferia sonhar com as ilhas e imaginar a vida no fundo do mar. A dimensão poética e simbólica do horizonte não estava em sua perspectiva.

A menina se interessava pelo mundo dos peixes, das algas, dos moluscos, das conchas azul-corvo – alusão ao título da obra – que mais tarde ela iria ler no poema "O Peixe" da americana Marianne Moore (1887 -1972). Um mundo vivia sob o mar, tão próximo e tão alheio ao caos de Copacabana. Na percepção da personagem, o drama da cidade não tinha relevância para a vida no fundo do mar. Assim como, na areia da praia, crianças e adultos conviviam bem, desde que interagissem o mínimo.

A narrativa de *Azul-corvo* (2010) é atravessada pela memória espacial como metáfora da convivência forçada entre mundos distintos, da impossibilidade de integração. A praia era grátis e o sol para todos, observa a menina, mas havia um protocolo tácito de não interação. Essa convivência pacífica, tal qual os castelos de areia que a personagem erguia na infância, se assenta em bases frágeis. É preciso não incomodar o outro, como os peixes que habitam o mar e permanecem alheios ao caos da superfície.

Os locais se tornam sujeitos nas obras, portadores de memória. Não apenas porque solidificam e validam a recordação ancorando-a ao chão, como observa Assmann (2011, p. 38), mas por corporificarem a continuidade, a duração que supera a recordação relativamente breve dos indivíduos. No romance de Levy (2007), o avô cultiva não só a memória da casa onde viveu a infância e a juventude, na Turquia, mas conserva a sua chave como forma de materializar esse vínculo. A chave simboliza tanto a esperança de retornar ao local em que sua memória continua habitando, como se converte no legado que ele transmitirá à neta, símbolo do desejo de continuidade.

A ligação com as histórias de família dota determinados locais de uma força de memória especial, sobretudo os locais associados às gerações, onde habitantes nasceram e morreram. A Turquia, em *A chave de casa* (2007), é esse espaço de memória familiar ancestral. Na obra *Era meu esse rosto* (2012) a casa em V. (Vacaria) é guardiã das histórias e fantasmas familiares que povoam as recordações do narrador. Assim, é bastante simbólico o retorno do personagem a essa casa, após a morte do avô, quando ele se vê invadido por uma memória que é ao mesmo tempo espacial e corporal.

> Prova de fé desse lugar morto é a intangibilidade do espaço a arrastar as horas em panos de chão cinzentos, como paredes internas hoje derrubadas, como pilastras a segurar o que resta da casa (....) A cena enrijecida seca-me o corpo, imprime-se em mim achatando-me os braços, as mãos, o tórax e inteiramente todo o meu corpo até tornar-me a superfície que contemplo. Firmo os pés no vão entre o antes e o depois a controlar a fratura exposta deste nada na espessura de mil velas apagadas. Contemplo e registro (TIBURI, 2012, pp. 17 e 18).

O narrador diz estar de volta ao mesmo lugar onde "a memória não permite abandonar o que há de vir". A fala estabelece um paralelo entre rememoração e futuro, como é próprio das narrativas de filiação. O passado é revisitado não para constituir um inventário das coisas mortas, mas para redefinir o papel das origens e reabilitar o futuro. "Este riso de antes e depois, este riso com que me farto da existência que não tive – ou fora translúcida? –, não é outro que o combate à angústia da ausência com que devo seguir limpando o cenário futuro onde um dia firmarei meus passos. *Firmarei*?" (Tiburi, 2012, p. 22, grifo nosso).

O questionamento feito pelo personagem é chave de leitura para os romances de filiação. Incertos quanto a possibilidade de firmar os passos no futuro, os protagonistas precisam resolver questões lacunares na memória familiar. Ao percorrer a casa, o protagonista de Tiburi (2012) observa as paredes adormecidas e, no assombroso silêncio que sustenta o espaço, as memórias surgem desordenadamente, provocando pequenas epifanias. Voltar ao lugar outrora tão familiar

faz o personagem enxergar a vida antes dos segredos que um dia o farão borrar o passado para poder sustentá-lo nos ombros sem que pese tanto. É o momento em que o narrador toma consciência ou admite o artifício de recriar a memória para suportar os traumas, as culpas, as ausências em sua história familiar.

O personagem decide aceitar que essa memória recriada, que pode ser entendida como o romance familiar que ele inventou para si, simplesmente se apague. Mas para ultrapassar o tempo mítico ao qual ele permanecia preso, ele sabe que terá pela frente uma jornada dolorosa e que o único caminho possível é ir ao encontro de seus restos. Ir da V. em que nasceu para a outra V. que abriga os segredos sobre a origem do avô.

Em *Azul-corvo* (2010), Adriana Lisboa constrói uma personagem que não é afetada pelas lembranças, mas pela ausência de memórias familiares. Em sua incursão pelos Estados Unidos, ela volta à casa onde viveu até os dois anos de idade, quando se mudou para o Brasil, mas tem suas expectativas frustradas ao não conseguir reconhecer nada que lhe pareça familiar. Se é verdade que os locais são portadores de memória, também é possível afirmar que uma parte considerável do trabalho de retenção de lembranças se deve ao cruzamento entre memória individual e coletiva. Privada do convívio familiar e das histórias sobre o passado – omitidas deliberadamente pela mãe – a menina não teve como alimentar e nem criar lembranças.

De volta à casa americana, a personagem espera que o lugar desperte alguma memória adormecida. “Será que as casas têm memória?”, ela se pergunta, imaginando se os locais se purgam de seus ex-moradores ou se guardam camadas de fantasmas (Lisboa, 2010, p.193). Diante da total ausência de vínculos, ela decide encerrar a expedição à primeira infância, concluindo que um local conserva lembranças somente quando as pessoas se preocupam em mantê-las. Lisboa (2010) problematiza a relação entre espaço, memória, identidade e pertencimento na jornada de sua protagonista, enfatizando o trabalho de construção que se destina a naturalizar esses vínculos.

No começo da obra, Vanja descreve sua nova vida no Colorado como a de alguém que se encontra “no meio de lugar nenhum”, em uma casa, cidade, país que não lhe pertencem. No decorrer da narrativa, no entanto, a personagem consegue tomar posse daquele território. “Num belo dia eu me dei conta que não tinha importância o país onde eu estava. A cidade onde eu estava. Outras coisas tinham importância. Não essas” (Lisboa, 2010, p. 215). A mudança de perspectiva da personagem assinala o olhar da autora para condição estrangeira como um espaço que também permite negociações e apropriações.

Bastante emblemático como abrigo simbólico da memória familiar, o cemitério é um espaço de memória importante na narrativa de *Era meu esse rosto* (2012). De acordo com

Assmann (2011), a sepultura mantém-se como lugar de descanso do morto como uma presença luminosa. Quando menino, de tanto acompanhar a tia na tarefa de cuidar das lápides familiares, o protagonista aprendeu a gostar da morte e a cultivar a presença dos mortos.

Tiburi (2012, p. 201) conecta os personagens à vida narrada com um vão na história, ligadas a uma temporalidade maior e única, como uma fita prestes a ser cortada. A obra começa no cemitério da V. gaúcha e termina no cemitério da V. italiana, ligando as duas linhas narrativas. A escritora entrelaça a obra à dialética entre vida e morte. "Perco-me fazendo imagens do deslocamento e do esforço em evitar a ruína que faz do cemitério uma cidade e, mais adiante, da cidade um cemitério, aqui estão os mortos enquanto os vivos, lá, na outra ilha, os vivos enquanto mortos".

4.2.3 A anti-memória, anistia e amnésia

A ligação entre o passado e o presente é frequentemente pensada como uma filiação, como se as imagens e lembranças emergissem de uma fonte verdadeira e que fornecesse o certificado de autenticidade. Mas a memória não procede em linha reta, tal qual a lógica reprodutiva. Seguindo essa analogia, ela estaria mais para o bastardo do que para um filho legítimo, comportando segredos ocultos, lugares inacessíveis, e um processo constante de reelaboração.

A relação com o passado é permeada pelo imaginário, percepções reinventadas e reconhecimentos que escapam à estrita sucessão genealógica. As opiniões, a compreensão e a sensibilidade sobre o que aconteceu também mudam no decorrer do tempo. Esse olhar retroativo faz com que o passado seja preenchido de ações intencionais que, de um certo sentido, diferem da forma como elas foram cometidas.

A memória, para Noudelmann (2012), é um presente que tece, que reorganiza as projeções sem uma verdade original. O protagonista de *Era meu esse rosto* (2012) reflete sobre as heranças que recebeu, como o medo ancestral do avô e a memória melancólica do pai, que irá carregar pela vida a fora. A memória, segundo ele, é uma necessidade dos vivos, que não entendem a morte e o esquecimento dos mortos. "São os vivos, com seus gestos apegados que inventam os fantasmas. A memória é humana e, no entanto, desumana (Tiburi, 2012, p. 195).

Tanto a memória coletiva quanto a memória familiar são permeadas por lacunas, silêncios que se cristalizam ao longo do tempo. Agamben (2008) ressalta no homem contemporâneo a incapacidade de realizar e transmitir experiências. Citando Benjamin, o teórico destaca o papel das guerras, das quais as pessoas voltavam emudecidas, pobres em

experiências partilháveis. O silenciamento em decorrência dos acontecimentos históricos e traumas que se pretende esquecer – guerras, holocausto, ditadura, etc – instauram uma crise na transmissão.

Em *A chave de casa* (2007), a narradora observa que sua família possuía um pacto de silêncio em relação ao passado. Ela diz que "imigração", "Turquia" e "guerra" eram palavras banidas no vocabulário da casa. "O importante era o presente harmônico. O resto era passado, e o passado deve ser silenciado, adormecido entre os fios da memória" (2007, p. 111). A autora expõe a fragilidade na transmissão, uma das principais características das narrativas de filiação, decorrente do processo de silenciamento do passado, seja por dramas familiares, seja por acontecimentos históricos traumatizantes.

No artigo *O relato da [des]afiliação e o romance brasileiro da década de 1980*, o pesquisador José Leonardo Tonus observa que nos relatos de filiação publicados na França e no Brasil, após os anos 1980, a memória e seus elementos correlatos deixam de ter um aspecto linear e passam a ser analisados em função de sua deterioração, de sua fragmentação e de seu esquecimento. Segundo ele, tais textos expõem a impossibilidade de exumação e de conservação de uma memória individual e coletiva em ruínas.

> Se, como sugere Laurent Demanze, uma parte da produção romanesca francesa pós-1980 aponta para certo "refluxo da modernidade", no contexto brasileiro, ela se traduz por um discurso conciliador, que, à maneira do processo de anistia, implantado durante o período da redemocratização, tende a anular os contrapontos diferenciadores e a privar o sujeito social de uma crise salutar na investigação e na reapropriação lúcida de seu passado individual e coletivo (TONUS, 2012, p. 97).

Tonus (2012, p. 88) analisa as relações que opõe memória e amnésia histórica, tradição e inovação romanesca, exumação e impossibilidade de reelaboração das origens. Ele identifica em narrativas de filiação a temática central da herança e ruptura dos laços de filiação, após o desaparecimento do real, simbólico, parcial ou completo dos elementos transmissores. "Nesse sentido, eles parecem já carregar consigo as marcas e os vestígios de uma modernidade órfã, parricida e bastarda".

A anistia é tomada por Ricoeur (2007) como uma forma institucional de esquecimento, uma forma de perdão induzido. Ele toca em um duplo aspecto da anistia: se, por um lado, presumidamente, ela interrompe às desordens políticas que afetam a paz civil, por outro ela instaura o esquecimento institucional, uma relação dissimulada com um passado declarado proibido. O teórico reflete sobre a proximidade semântica entre anistia e amnésia, que apontaria

para um pacto secreto com a degeneração da memória. O teórico indaga: o que é feito, então, do pretenso dever do esquecimento?

> Além do fato de uma projeção para o futuro no modo imperativo ser tão imprópria para o esquecimento quanto para a memória, tal mandamento equivaleria a uma amnésia comandada. Se esta conseguisse ter êxito – e infelizmente nada se constitui em obstáculo à tênue linha de demarcação entre anistia e amnésia –, a memória privada e coletiva seria privada da salutar crise de identidade que possibilita a reapropriação lúcida do passado e de sua carga traumática. Aquém dessa provocação, a instituição da anistia só pode responder a um desígnio de terapia social emergencial, sob o signo da utilidade e não da verdade (RICOEUR, 2007, p. 462).

Em *Azul-corvo* (2010), ao puxar o novelo de sua história familiar, a protagonista acaba acessando os segredos de Fernando, que fazem parte da história recente brasileira, de uma memória coletiva silenciada no contexto de redemocratização. Ex-guerrilheiro, quando adotou o codinome Chico Ferradura, o personagem lutou em São João do Araguaia, no Pará. "Como outros, ele estava convencido, conforme mais tarde ele ia me contar – a mim, que era tão estranha àquela história – de que a derrubada da ditadura militar no Brasil teria que ser feita pegando em armas. Eleições? Possibilidade que não existia" (Lisboa, 2010, p. 43).

Lisboa (2010) decide resgatar essa história silenciada de dor e de sangue pelos olhos da menina, dotando a personagem de uma curiosidade que foi desencorajada nas escolas brasileiras, seja pelo ensino maçante ou pela estratégia de maquiar as "verdades feias", conforme a protagonista observa. Vanja se torna interlocutora de Fernando, ela queria saber tudo o que tinha acontecido com ele "naqueles dias-fantasmas" do seu passado, demonstrando estar consciente de que esse é um assunto incômodo, do tipo que fica melhor fora da história oficial:

> Mas as coisas têm um rosto distinto quando vivemos o pós-elas. Quando nascemos tantos anos depois. Quando precisamos que nos informem, que nos expliquem, que nos digam que era óbvio o óbvio que pulou para dentro dos arquivos. As verdades feias que foram no banheiro e retocaram a maquiagem (LISBOA, 2010, p. 44).

A luta entre grileiros e posseiros, entre militares e guerrilheiros, os desaparecimentos nos confins da Amazônia, o ufanismo e o desenvolvimentismo simbolizado por legados inúteis (e jamais concluídos) como a Transamazônica, compõe o contexto das histórias que Fernando conta à menina, histórias que ele nunca havia revelado a ninguém.

A narradora estabelece um contraponto ao desinteresse pelo passado anistiado, envergonhado, varrido para debaixo do tapete da história. Ela toma para si a tarefa de romper

esse esquecimento e reflete que, se as pessoas não lhe forneciam detalhes, ela tinha o direito moral de providenciá-las. Ao abordar o triste capítulo da história brasileira pela curiosidade de uma menina, Lisboa (2010) recupera ficcionalmente o interesse pela memória histórica, tão desestimulado entre as novas gerações.

4.3. A escrita *biografemática*: inventário das sutilezas

Os romances de filiação constituem-se de uma estratégia narrativa *biografemática*, expressão cunhada por Barthes (2003) para explicar a escrita da vida. Segundo o teórico francês, os aspectos mais importantes do passado familiar emergem por meio de detalhes e das sutilezas da memória. Uma escrita que não se detém na linearidade ou na reconstituição histórica, mas no trabalho de exumar detalhes que revelam a singularidade dos sujeitos.

Em 1975, com a publicação de *Roland Barthes por Roland Barthes*, o teórico antecipou uma tendência que ganharia força nas décadas seguintes, a de tomar a si próprio como objeto de escritura, segundo um regime que é referencial e ficcional ao mesmo tempo. Experimentar no texto a ficção da identidade. É por essa razão, que já na epígrafe, o escritor adverte: "tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance".

Longe der ser uma autobiografia, no sentido tradicional, *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003) constitui-se de fragmentos, fotografias, anotações, impressões pessoais. O livro é um recorte das imagens que o fascinaram na juventude, sem que ele soubesse exatamente o motivo, uma ignorância que o autor julga própria da fascinação. Escrever sobre esses fragmentos é uma forma de o autor compreender o significado dessas imagens aparentemente insignificantes e, no entanto, tão marcantes.

Trata-se da concretização do que Barthes (2003, p. 14) entende como escrita da vida: um *biografema*. Extrair do mais íntimo, de um gesto insignificante, o segredo do sujeito. O indivíduo se constitui no cruzamento de detalhes singulares ou de inflexões inimitáveis. "Não se encontrarão, pois, aqui, mescladas ao romance familiar, mais do que as figurações de uma pré-história do corpo – desse corpo que se encaminha para o trabalho, para o gozo da escritura", descreve Barthes, no início da obra.

O livro é uma sucessão de anotações e fotografias que compõe o imaginário de sua infância, como os jardins da casa, o bonde, os retratos dos antepassados.

> Do passado, é minha infância que mais me fascina; somente ela, quando a olho, não me traz o pesar do tempo abolido. Pois não é o irreversível que nela descubro, é o

> irredutível: tudo o que ainda está em mim, por acessos; na criança, leio a corpo descoberto o avesso negro de mim mesmo, o tédio, a vulnerabilidade, a aptidão aos desesperos (felizmente plurais), a emoção interna, cortada, para sua infelicidade, de toda expressão (BARTHES, 2003, p. 34).

Na avaliação de Figueiredo (2013), o *eu* barthesiano é uma invenção constante em seu devir. O conceito de *biografema*, que ancora a obra, está ligado à ideia de uma biografia descontínua, feita a partir de fragmentos, que se completam a partir da imaginação dos leitores. Sobre si próprio, o teórico diz não ser contraditório, mas disperso, assumindo uma identidade fragmentada.

Barthes (2003, p. 13) relata que só reteve as imagens que lhe sideraram, lhe causaram perplexidade sem que ele soubesse exatamente por quê. "Eis-me então em estado de inquietante familiaridade: vejo a fissura do sujeito (exatamente aquilo de que ele não pode dizer nada)", escreve. O autor define a escritura como um imaginário que avança pela obra não como a representação de um indivíduo civil, mas que surge das imagens que a mão traça. Tal qual um pintor, que não reproduz o real, mas (re)cria na tela as imagens que estão dentro dele. Não se trata, portanto, de reprodução, mas de representação.

A escrita é um diálogo de Barthes (2003) consigo próprio, como no fragmento:

> Mas eu nunca me pareci com isto!
> — Como é que você sabe? Que este é "você" com o qual você se pareceria ou não? Onde tomá-lo? Segundo que padrão morfológico ou expressivo? Onde está seu corpo de verdade? Você é o único que só pode se ver em imagem, você nunca vê seus olhos, a não ser abobalhados pelo olhar que eles pousam sobre o espelho, ou sobre a objetiva (interessar-me-ia somente ver meus olhos quando eles te olham): mesmo e sobretudo quanto a seu corpo, você está condenado ao imaginário (BARTHES, 2003, p. 48).

Na primeira parte da obra, há fotografias, imagens dispersas em diversas fases, com anotações sobre a perturbação que elas causam, na segunda, apenas fragmentos, impressões sobre assuntos desconexos. Barthes (2003) alterna a primeira pessoa e a terceira, momentos que põe em relevo a posição de personagem que ele assume. Diz, por exemplo, que durante muito tempo *ele* se entusiasmou pelo binarismo ou que, quando era criança, *ele* não se interessava muito pelos filmes de Carlitos, falando de si como se falasse de outro.

A escrita de *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003) é, para o autor, um momento de abolição, em que ele diz renunciar ao esforço de autenticidade e à perseguição extenuante de um pedaço de si próprio.

> Não procuro restaurar-me (como se diz de um monumento). Não digo: "Vou descrever-me", mas: "Escrevo um texto e o chamo de R.B.". Dispenso a imitação (a

> descrição) e me confio à nominação. Então eu não sei que no campo do sujeito não há referente? O fato (biográfico, textual) se abole no significante, porque ele coincide imediatamente com este: escrevendo-me apenas repito a operação extrema pela qual Balzac, em *Sarrasine*, fez coincidir a castração e a castratura: sou eu mesmo meu próprio símbolo, sou a história que me acontece: em roda livre, na linguagem, não tenho nada com que me comparar; e, nesse momento, o pronome do imaginário, "eu" se acha impertinente; o simbólico se torna, ao pé da letra, imediato: perigo essencial para vida do sujeito: escrever sobre si pode parecer uma ideia pretensiosa; mas é também uma ideia simples: simples como o suicídio. (BARTHES, 2003, pp. 70 e 71).

A escritura fragmentária que Barthes (2003) nomeia de *biografemática* é recorrente nas narrativas do *eu* contemporâneas, que seguem o percurso labiríntico da memória e da busca pelas origens. São os *biografemas*, e não a reconstituição cronológica, que estão em relevo nas obras que analiso em minha tese. Dentre elas, *Era meu esse rosto* (2012) é a que mais se aproxima da dinâmica narrativa de *Roland Barthes por Roland Barthes*, paradoxalmente, pela profunda marca de uma ausência.

Enquanto o teórico dispõe de um valioso acervo fotográfico familiar, na obra de Tiburi (2012) a ausência de imagens é o ponto de partida da busca empreendida pelo narrador. Não se pode fotografar a memória, diz o narrador, concluindo que é dessa ausência de imagens que nascem os fantasmas com os quais a família convive. A forma fragmentária, a memória descontínua e a aproximação filosófica do discurso são pontos comuns entre as duas obras.

A autora, que também é filósofa, traz para a literatura o tom reflexivo de quem procura decifrar a vida por meio da escritura. Lembranças aleatórias atravessam o romance. Galinhas ciscando no quintal, o cão que um dia morrerá atropelado, as visitas ao cemitério com a avó, o frio intenso e as poças de água congeladas, uma sucessão de imagens que o narrador tenta reter, como um guardião imbuído em salvar a memória familiar do risco do esquecimento. Mas preservar essa memória também é um fardo para o narrador, que ele carrega por medo de que as lembranças se apaguem.

Apesar da ficcionalidade reforçada por um narrador homem, a própria Marcia Tiburi reconhece que a obra é baseada em sua novela familiar. Em entrevista concedida ao programa Metrópolis[22], da TV Cultura, a escritora revela que o fundo de *Era meu esse rosto* (2012) é a história e as fantasmagorias de sua família. Ela diz ter emprestado ao narrador as suas memórias de infância e conta ter sido uma "menina muito menino", referindo-se a um período da infância em que a distinção por gênero não era tão marcada.

---

[22] Entrevista realizada em 8/10/2012. Disponível em: <https://tvuol.uol.com.br/video/metropolis--era-meu-esse-rosto-de-marcia-tiburi-04024E193360D8993326>

A obra possui um caráter híbrido: no eixo narrativo da infância, o narrador é um alter ego de Tiburi (2012), reforçando o caráter autoficcional do relato e, na fase adulta, predomina o regime ficcional, com uma trama criada a partir dos segredos e lacunas na origem familiar. “Mas eu queria realmente resolver um problema da minha família, um problema de novela familiar, um problema que nos assolou, nos complicou a vida, durante a nossa história, o nosso imaginário, que tem a ver com a emigração da Itália para o Brasil, que tem a ver com a minha família de origem italiana”, afirma a escritora durante a entrevista.

Adriana Lisboa também transporta para a obra as imagens dispersas de sua infância. No documentário “Lisboa”[23], produzido por Eduardo Montes-Bradley, a escritora revela o processo criativo de *Azul-corvo* (2010), as inspirações e as conexões com a sua própria vida. Os relatos da infância da protagonista Vanja no Rio de Janeiro, sobretudo na praia de Copacabana, foram extraídos das suas próprias vivências. A obra é pontuada pelo universo de imagens e sensações do passado, que fazem falta à vida da escritora, daí o seu tom *biografemático*. Ausências com as quais Lisboa diz ter aprendido a conviver e a transformar em literatura.

Quando menina, ela revela que costumava ir à praia e refletir sobre o mundo tão diferente de peixes, algas, moluscos e das conchas azul-corvo que existia ali, bem perto de todos aqueles prédios e cenário urbano. “Sempre pensei no que havia embaixo do oceano, uma vida misteriosa com a qual não interagimos, mas que sabemos que está lá”, diz a escritora no referido documentário. Na obra, a menina Vanja dá voz às lembranças de Lisboa (2010), como ao afirmar que preferia sonhar com as ilhas, que

> eram reais e talvez alcançáveis a nado se eu um dia me dedicasse à natação e separadas por um mundo de sombras diferentes, um mundo de velocidade e sons diferentes, onde animais muito diferentes de mim existiam. O mundo dos peixes, das algas, dos moluscos, das conchas azul-corvo – como as que eu leria num poema, bem mais tarde. Toda uma outra vida, outro registro, mas era possível mesmo para um ser humano nadar entre eles, observá-los, mergulhar até o chão do mar de Copacabana e tocar a intimidade da areia, ali, tão longe dos palitos de picolé e das bolas de vôlei e dos vendedores de empada (LISBOA, 2010, p. 29).

A escritora também viveu no Colorado (EUA) e, como sua a protagonista, sentiu a marcante mudança climática e geográfica. Da vida cercada pelo mar, Vanja aterrissou direto na planície desértica: “plana, lisa, seca, tediosa, poeirenta, uniforme, contínua, constante, chata, sem graça”. Essas foram suas primeiras impressões, uma “ditadura do espaço”, com uma “infinidade de chão para a direita, uma infinidade de montanhas para a esquerda, uma infinidade

[23] Documentário produzido em 2012 pelo cineasta norte-americano Eduardo Montes-Bradley, que leu Azul-corvo em espanhol e ficou bastante comovido com a obra. Disponível em: <https://vimeo.com/37715421>.

de céu encapotando tudo" (Lisboa, 2010, p. 22). É interessante observar que a opressão territorial é apresentada pela autora pelo viés da ausência, do vazio, uma solidão reforçada pela paisagem.

A chave de casa (2007, p. 76) tem eixos narrativos bem distintos, mas a autora também percorre um trajeto *biografemático*, com um recorte de imagens que continuam ligando-a ao passado. O choro, a súplica, a dor incontrolável quando a mãe saía para trabalhar, as histórias ouvidas na infância, como a de uma casa incendiada, em que a família, paralisada, não fugiu à espera de ajuda: "ainda hoje, quando me acontece de ficar muito tempo imóvel na cama, inevitavelmente me pergunto se seria capaz de me movimentar, de fugir, caso fosse minha a casa incendiada".

A lembrança da mãe saindo para trabalhar todas as manhãs evoca na personagem um medo que jamais se dissipou:

> Com o tempo, compreendi que você tinha mesmo que partir, mas nunca deixei de sentir medo. Apenas me controlei, minha idade não permitia mais determinados comportamentos. Por dentro, tudo igual. Quando você saía, eu ia para o quarto e chorava baixinho, sozinha, escondendo as lágrimas até de mim mesma. Só não podia fechar os olhos, senão começava a imaginar tragédia atrás de tragédia (LEVY, 2007, p. 23).

O princípio *biografemático* está ligado à fragmentação e pulverização do sujeito. É um retrato da vida, nunca acabado, uma prática que se volta para o comum, evidencia o desvio do olhar contemporâneo para aquilo que é ínfimo e íntimo, aparentemente insignificante. Mas, se essa escrita pode ser considerada inovadora e mesmo libertadora, também é espreitada pelo risco de que a potência dessa subjetividade seja convertida em narcisismo. Seriam as narrativas do *eu* uma forma de exibicionismo?

Para Schollhamer (2009), o cunho autobiográfico nem sempre mantém o ceticismo como artifício e se converte, às vezes, em exibicionismo performático, que apela para o lado mais espetacularizado da cultura midiática. Sarlo (2007) também tece crítica à proliferação do detalhe individual, como se ele pudesse representar um todo completo e consistente, escapando à crítica.

No cenário literário francês, a expressão "*tranche de vie*" designa uma pequena sequência na vida de uma pessoa, caracterizada por um evento particular, anedótico ou capital. Um episódio solto, autônomo. Narrativas fragmentadas de vidas comuns, enredadas em situações cotidianas e destituídas de qualquer heroísmo ou efeito, que não angústias, mazelas, obsessões. As obras de Catherine Millet e Christine Angot são consideradas por muitos como

narcisismo ou exibição performática: em *A vida sexual de Catherine M*. (2001), Millet descreve cenas de sexo sem nenhum pudor ao narrar detalhes muito íntimos e em *L´incest* (1999) Angot narra a relação incestuosa com o pai que ela só conheceu na adolescência.

Figueiredo (2013, p. 68) discute os efeitos da extimidade, comportamento próprio da época atual, em que o que deveria ser reservado ao domínio privado é exposto pelo sujeito. Ela toma como base o termo extimidade (*extimité*) usado pelo psicanalista francês Serge Tisseron, em *L´intimité surexposée* (2011), como um conceito distinto de exibicionismo[24]. "Para ele, a extimidade – movimento que leva cada um a desvelar uma parte de sua vida íntima, tanto física quando psíquica – sempre existiu, só que ela não só se exacerbou ultimamente como passou a ser reivindicada".

A noção de *extimidade* seria inseparável da noção de identidades múltiplas, em que cada sujeito define a faceta que deseja tornar visível. Figueiredo (2013, p. 67) entende como um desejo de reconhecimento do outro, uma validação da maneira de viver. "Nesse sentido, intimidade e extimidade seriam complementares". O que se expõe é a intimidade, mas não o íntimo.

No Brasil, considero que as narrativas do *eu*, e particularmente os romances de filiação, são mais próximos à escrita da vida, a uma tessitura biografemática, do que à espetacularização de si ou à extimidade. Os personagens de Levy (2007), Lisboa (2010) e Tiburi (2012) retomam fragmentos insistentes de sua memória individual e familiar para escapar ao forjamento identitário performático. Na etapa seguinte, as teorias e conceitos formulados até o presente momento fundamentam o escopo analítico, de acordo com linhas de forças identificadas nas obras que constituem o corpus da pesquisa.

[24] Segundo Figueiredo (2013), Serge Tisseron formulou suas reflexões a partir de um reality show francês, percebendo entre os participantes um desejo de extimidade, que afetaria a intimidade, mas não o íntimo.

5. LINHAS DE FORÇAS EM *A CHAVE DE CASA* (2007), *AZUL-CORVO* (2010) E *ERA MEU ESSE ROSTO* (2012)

Os romances de filiação constituem-se de linhas de forças semelhantes, que não necessariamente estão presentes em todas as obras com a mesma ênfase, tampouco são características obrigatórias. São como um caleidoscópio, que conforme o movimento, apresentam combinações variadas e singulares. Sentindo-se afetados pelas falhas e silêncios no processo de transmissão e pelas lacunas em relação ao passado familiar, os narradores tomam para si a tarefa de investigar a genealogia. Em comum, as obras selecionadas no presente corpus tematizam uma genealogia truncada e a jornada de narradores-protagonistas pela origem familiar, a partir de um mesmo gatilho: a perda dolorosa de um ente querido.

Para Ledoux-Beaugrand (2013, p. 20), há um traço melancólico nas narrativas de filiação, que se apresentam sobre dois regimes: espectral e de luto. O discurso é caracterizado pelo estatuto de herdeiro do narrador, marcado por filiações problemáticas, complicadas pela morte, segredos, acontecimentos históricos, transmissões truncadas e outras deficiências que afetaram a transmissão. Tal dinâmica narrativa, que se desenvolve a partir de uma perda, consiste em um traço marcante nas obras: em *Azul-corvo* (2010) e *A chave de casa* (2007), as protagonistas perdem a mãe; em *Era meu esse rosto* (2012) a narrativa começa após o enterro do avô do personagem-narrador.

Levy (2007), Lisboa (2010) e Tiburi (2012) utilizam a dor do luto como elemento desencadeador da transformação dos protagonistas à condição de arqueólogos, passando a empreender deslocamentos geográficos e temporais a fim de escavar os vestígios do passado familiar. São personagens afetados pelo sofrimento de uma perda muito próxima, mas que acabam percebendo que essa dor remete a uma temporalidade bem maior, como se fossem portadores de uma dor ancestral. Reelaborar as origens, ainda que essa venha a ser uma tarefa que jamais se concretize, paradoxalmente é o único caminho possível para passar da imobilidade à mobilidade.

Em *A chave de casa* (2007), a morte da mãe deflagra um estado de letargia na protagonista. O desgastante período da doença, a tentativa vã de tratamento nos Estados Unidos e a dificuldade em aceitar a perda, todo esse processo é narrado em tom de desespero pela filha: "É por isso que grito, esperneio: não parta! Não é justo! É por isso que berro, enquanto espanco seu caixão de madeira polida: tirem minha mãe daí!" (Levy, 2007, p. 72). A angústia lancinante

se converte em imobilidade, descrita pela personagem como doença, como uma paralisia que lhe tolhe o corpo:

> Eu não nasci assim. Não nasci na cadeira de rodas, não nasci velha. Nenhum passado veio me assoprar nos ombros. Eu fiquei assim. Fui perdendo a mobilidade depois que você se foi. Depois que conheci a morte e ela me encarou com seus olhos de pedra. Foi a morte (sua) que me tirou, um a um, os movimentos do corpo. Que me deixou paralisada nessa cama fétida de onde hoje não consigo sair (LEVY, 2007, p. 62).

Enquanto permanece inerte em seu luto prolongado, a personagem dialoga com a voz fantasmática da mãe, inserida entre colchetes na obra. Essas conversas imaginadas simbolizam o conflito interno da personagem. A mãe ordena que a filha saia do encarceramento voluntário e aponta um caminho para que ela passe a gerenciar a própria vida: "acredite nessa história que seu avô lhe oferece: vá em busca de sua e tente reabrir a porta. Reconte a história do seu avô, reconte a minha também: reconte-as você mesma" (Levy, 2007, p. 18).

A fala da personagem reforça uma importante chave de leitura para compreender os romances de filiação: recontar a história do outro é uma forma de (re)escrever a própria história. Por esse motivo, as três obras inserem narrativas paralelas dos personagens com quem os protagonistas estabelecem os laços de filiação. Em *A chave de casa* (2007), Levy apresenta a história da mãe – do exílio à morte – e do avô, de sua vida na Turquia e imigração para o Brasil; em *Era meu esse rosto* (2012), o passado dos familiares mais próximos é revisitado e a história do avô é contada retrospectivamente, do enterro à sua adoção na Itália; e, por fim, em *Azul-corvo* (2010), ao tentar desvendar a história da mãe, a protagonista acaba puxando os fios da narrativa de Fernando e sua vida clandestina no Araguaia, durante a ditadura militar brasileira.

A escrita é o espaço onde os personagens tentam reelaborar as origens e redefinir os parâmetros identitários. "Para escrever essa história, tenho que sair de onde estou, fazer uma viagem por lugares que não conheço, por terras onde nunca pisei", diz a protagonista de *A chave de casa* (2007), ciente de que deixará o estado de imobilidade em que se encontra para iniciar uma jornada com duplo sentido (Levy, 2007, p. 12). Ao mesmo tempo em que percorrerá lugares desconhecidos – a terra dos ancestrais – essa viagem também alude simbolicamente à jornada interior que a levará a explorar territórios desconhecidos dentro de si própria.

A morte da mãe também é gatilho das transformações na vida da protagonista de *Azul-corvo* (2010), mas diferente da narradora de Levy (2007), Vanja tem uma reação mais rápida à imobilidade que a espreita. Ela decide não ter pena de si mesma e analisa as opções que dispõe, com a visão singular de uma adolescente de 13 anos, como transformar-se num "monstro

antediluviano de tristeza" ou convencer-se que é tão insignificante quanto um "gato que espirra em Amsterdã". Mas a opção que mais angustia a personagem é permanecer parada como um "vaso de flores de plástico" em cima da estante: "daquelas que não requerem cuidado algum. Daquelas que não têm beleza, singularidade, cheiro, nada. Algo que poderia existir no mundo com a cortesia da infelicidade recíproca" (Lisboa, 2010, p. 55).

A menina intui que a imobilidade seria a pior opção e toma a decisão surpreendente de procurar o pai biológico nos Estados Unidos, com uma probabilidade bem pequena de descobrir o seu paradeiro. Ela segue um impulso, como quem pula clandestino dentro de um trem de carga para se agarrar a única chance de fugir de um local opressor. Anos depois, já adulta, Vanja avalia que se não tivesse tomado essa atitude, teria se solidificado naquela vida como um osso que cola torto.

Assim como Vanja, o narrador de *Era meu esse rosto* (2012) também utiliza o osso como metáfora. A morte do avô o traz de volta à terra natal, após muitos anos. Ao vasculhar antigos pertences em busca de um retrato, o personagem descobre uma carta que traz pistas sobre a origem de seu "nono" na Itália. Ele compara a carta, datada de dezembro de 1969, a "osso e fratura". Ao tomar a decisão de desenterrar a origem familiar a partir desse vestígio, o protagonista sabe que essa será uma jornada ambígua. Revolver antigos segredos soterrados pode trazer alívio e dor, em um mesmo movimento.

"Vou em busca dos meus restos", ele diz, referindo-se a sua herança como um fardo, como uma conotação negativa. Na fala do personagem, sobressai a noção de legado como ruínas, escombros. Há uma dor anterior a ele, uma dor familiar, que é preciso desvendar.

> Não sei que afeto será capaz de reger os meus atos, se de fato a coragem, ou a ingenuidade mais simples que moveu até aqui sem que eu tivesse raciocinado sobre os objetivos claros quando se pretende chegar a algum lugar. Venho em busca da foto, e no fundo é também provável, diz-me o que em mim se nega a ver, que eu tenha vindo, na verdade, em busca do frio, o mesmo que carrego por dentro desde que eu nasci. O frio que me leva de V. a V. (TIBURI, 2012, p. 31).

O narrador parte de Vacaria, no Rio Grande do Sul, para Veneza, na Itália (ambas as cidades grafadas como V.) sob o pretexto de procurar a foto, mas trilhará a jornada como quem desenrola o novelo da própria existência. O frio a que ele se refere é a dor como herança ancestral, de quem desconhece a origem e carrega o peso dessa ausência, o peso da bastardia que une avô e neto. Esse sentimento de falta atrelado à genealogia truncada é uma das linhas de força presentes nos romances de filiação, somando-se à problematização da bastardia e

orfandade, às novas configurações comunitárias e aos muitos deslocamentos que o sujeito contemporâneo empreende.

5.1 Genealogias truncadas

O papel do paradigma genealógico para legitimar a semelhança atrelada à herança, à transmissão e à propriedade é perscrutado de forma crítica por Tatiana Salem Levy, Adriana Lisboa e Marcia Tiburi. O imaginário associado ao esquema arborescente e à necessidade de desvendar a origem são os pontos de partida dos protagonistas das três obras analisadas – *A chave de casa* (2007), *Azul-corvo* (2010) e *Era meu esse rosto* (2012) – em suas jornadas em busca de (re)constituir suas identidades fragmentadas.

Órfã de mãe, filha de um pai americano que sequer sabe de sua existência, Evangelina, ou simplesmente Vanja, a protagonista de *Azul-corvo* (2010) se angustia com os vazios de sua árvore genealógica, atribuindo-lhe um caráter ambíguo: "simples" e "confusa" ao mesmo tempo:

> Essa foi minha árvore genealógica até os treze anos de idade. Um homem e quatro mulheres em três gerações. Aritmética esquisita, amarrada como lenços coloridos dentro da cartola de um mágico. Uma árvore genealógica a qual faltam raízes e que em lugares de certos galhos tinha apenas gestos meio vagos, indicações, sugestões, deixa-prá-lás (LISBOA, 2010, p. 36).

Na percepção da menina, os "deixa-pra-lás" são as partes silenciadas da memória familiar, lacunas que causam em Vanja uma profunda inquietação a partir da morte da mãe. Quem ocuparia os espaços vagos na árvore genealógica? Teria esse parentesco oculto alguma influência sobre sua identidade? Desvendar as origens seria suficiente para preencher as raízes que faltam à personagem ou ela teria de carregar o peso dessas ausências para sempre?

O que desencadeia essas angústias são as revelações feitas pela mãe, pouco antes de morrer. Um doloroso e abrupto rito de passagem à vida adulta, quando a menina é apresentada a circunstâncias novas, que mudariam o rumo de sua vida: orfandade, pai biológico desconhecido, peças desconexas de um quebra-cabeças que ela levaria tempo para assimilar: "Num saquinho de papel se embaralham nomes e palavras: *Albuquerque, Copacabana, Londres, Araguaia, LIFE. Is. GOOD. Amazônia Colorado Guerrilha. Texas. Namorado Americano Lugar Nenhum*. Algumas palavras vêm do passado, outras podem pertencer a algum futuro (Lisboa, 2010, p. 52).

Ao mesmo tempo que informa à filha sobre sua grave doença, Suzana revela nomes que aludiam a territórios e personagens estranhos à menina, que tentará buscar uma conexão entre eles. O esquema arborescente povoa de fantasias o imaginário da adolescente, a partir das poucas informações que ela dispõe sobre o passado. A personagem decide preencher os galhos incompletos de sua árvore genealógica e parte para os Estados Unidos, país em que nasceu, mas com o qual não possuía vínculo até aquele momento.

Vivendo no Brasil desde os dois anos de idade, o mundo de Vanja era o Rio de Janeiro, a mãe e a tia Elisa (irmã de criação de Suzana). E aqui se abre o primeiro parêntese em relação ao peso do paradigma genealógico. Embora a personagem tenha uma tia, com quem mantém um vínculo afeito, a ausência de parentes biológicos levará Vanja para longe. A ideia de pertencimento atrelada ao parentesco biológico é tão persuasiva que ela deixará a tia Elisa no Brasil, em busca dos laços de sangue.

A procura dessas raízes é uma tentativa de preencher lacunas que possam (re)constituir sua identidade fragmentada. De quem ela é filha? O que ela herdou de seus parentes biológicos? Brasileira ou americana? Com apenas uma mala tão leve quanto seu peso de menina, Vanja embarca para o território americano em busca dos vestígios deixados pela mãe. Para chegar a si, a menina compreende que é preciso desvendar Suzana. Mais do que isso, é necessário realizar uma espécie de inventário de abandonos de uma mãe que não gostava de "caminhar por cima dos próprios passos". Uma mãe que "quando abandonava, abandonava!", exclama a narradora, deixando entrever o espanto diante da capacidade de Suzana de partir, de romper vínculos sem olhar para trás (Lisboa, 2010, p. 31).

Ao protagonista toma para si uma dupla tarefa: encerrar ciclos importantes que a mãe havia deixado em aberto, os tais "deixa-pra-lás", e encontrar seu pai biológico. Dele, sabia apenas o primeiro nome: Daniel. Um nome válido em inúmeras línguas: "Daniel era Daniel em inglês, português, espanhol", observa, feliz, ressaltando a única materialidade que dispõe sobre esse pai, buscando uma afinidade com ele. Nas projeções da personagem, o pai seria uma promessa de felicidade "Meu pai. A ideia soava quase fantasiosa. Uma busca ao tesouro. Um pote de ouro ao pé do arco-íris" (Lisboa, 2010, p. 95).

A menina conjuga mentalmente diversas hipóteses sobre a figura paterna, reafirmando o forte papel do imaginário a partir do paradigma genealógico. Entre outras suposições, o pai poderia estar "preso, morto, viajando, exilado, internado num hospital ou hospício, vivendo nas ruas, numa ilha caribenha, numa base militar na Bulgária, numa base científica na Antártida, num mosteiro budista nas Filipinas, vendendo quadros e fumando cachimbo numa ponte em

Paris" (Lisboa, 2010, p. 111). No extremo vazio de sua orfandade, Vanja procura um repertório de modelos que poderá seguir ou rejeitar.

Como tem diante de si uma folha em branco sobre a origem paterna, a menina constrói diversas narrativas a partir de uma filiação imaginária. Quando empreende a busca pelo pai, ela tem em mente o modelo de uma árvore genealógica frutífera. Em vez de raízes incompletas, sua árvore genealógica poderia se tornar uma "macieira fértil em galhos, folhas e frutos" (Lisboa, 2010, p. 122). Ela imagina que poderia ganhar não apenas um pai, mas outros parentes que deixariam sua genealogia menos truncada.

A perspectiva de rechear a vida com possíveis familiares encoraja a personagem. "E tudo se orientava pela sombra potencial do passado", ela diz, tomando para si o desafio de desvendar os enigmas que pesam sobre a sua filiação e estabelecer, por meio dos laços biológicos, os laços de pertencimentos que lhe faltam. Lisboa (2010) constrói um romance que tem como eixo o paradigma genealógico e seus desdobramentos sobre o imaginário, problematizando o vazio provocado pela ruptura na transmissão e pela impossibilidade de reelaboração das origens.

Assim como em *Azul-corvo* (2010), a perda da mãe deflagra a incursão da narradora-protagonista de *A chave de casa* (2007) pelo passado familiar. A genealogia obscura em função do processo imigratório, exílios e fugas é o que leva a personagem a tentar reconstituir as origens, como alternativa para vencer o estado de paralisia em que se encontra. Ela espera desvendar os enigmas e os silenciamentos que fraturaram o processo de transmissão e, com isso, encontrar a chave para superar a própria letargia em que se encontra.

Nascida em Portugal, durante o exílio dos pais, a narradora foi criada no Brasil desde quando era bebê. Ela é neta de turcos e recebe do avô uma missão sem instruções: a chave da casa onde ele viveu, na Turquia. "E agora, o que ele quer? Que eu vá atrás da sua história recuperar o seu passado? Por que essa chave, essa missão descabida?", a narradora se questiona, relutante em aceitar a incumbência (Levy, 2007, p. 17).

O entrelaçamento entre transmissão e pertencimento permeia a obra. "A vida nunca pertence a uma só pessoa", sentencia a mãe, prestes a morrer, incentivando a filha a embarcar para a Turquia com a chave que recebera do avô. A jovem tem consciência de ter herdado uma dor. Inúmeras vezes, ela ouviu do avô a mesma história, sobre a tristeza de nunca mais ter visto o pai e a irmã, de nunca mais ter retornado à terra natal. E sabe também que esse legado de dor remonta a um passado muito mais distante, que inclui a expulsão de seus antepassados judeus de Portugal e a ida deles para a Turquia. Voltar às origens, é uma tentativa de exumar essa tristeza ancestral, os fantasmas e dores que imobilizam a personagem no presente.

Ao encontrar-se em uma encruzilhada emocional, com a vida estagnada, a protagonista volta-se para o passado para tentar encontrar alguma perspectiva de futuro. Ela espera encontrar em sua árvore genealógica a legitimidade e o pertencimento que lhe faltam, noções abaladas pelas imigrações impostas secularmente à família e que pesam como legados compulsórios de traumas.

A protagonista parte para a Turquia em busca de rastros, levando a chave que poderá abrir a porta da casa onde o avô viveu. A noção de vestígios, elemento importante nos romances de filiação, não se aplica apenas à materialidade, mas também à memória pessoal e familiar.

> Se me perguntassem, diria que nunca tinha pensando em viajar em busca do passado. Sempre acreditei que de nada adianta cutucar as ruínas do que não existe mais. Toda lembrança é um *vestígio* de lágrimas, e, com o passar do tempo, essas lágrimas secam no rosto de quem já foi. Agora, saindo do hotel, após ter conseguido uma pista sobre a minha família, sinto que as lágrimas que escorrem não são apenas minhas e que, ao contrário do que imaginava, ainda não secaram (LEVY, 2007, p. 154, grifo nosso).

O imaginário arborescente, conforme foi descrito no capítulo 3, é a fonte de inquietações e receios da protagonista, diante da possibilidade de investigar as origens:

> Sei que de alguma maneira, em algum ponto qualquer, os nossos caminhos se cruzam na mesma árvore genealógica. Mas o que eles fazem? O que pensam? De que maneira vivem? Será que teremos afinidades, que teremos assuntos entre nós? Ou será que eles me serão tão estranhos como todos os que vejo caminhando nas ruas de Istambul, com as pessoas que eu esbarro ao acaso e que provavelmente nunca reencontrarei? (LEVY, 2007, p. 104).

A expectativa de que os laços biológicos possam conter também afinidades, como se a genealogia pudesse ser a solução dos problemas identitários que ela enfrenta, impulsiona a personagem. Durante a jornada, no entanto, ela será levada a questionar se, depois do ciclo iniciado pelo avô em solo brasileiro com mais duas gerações, ainda seria possível reestabelecer os laços com os antepassados e a cultura turca.

As dificuldades que a narradora encontra em Istambul ao se confrontar com a cultura ancestral e a maneira como ela reage operam, na obra de Levy (2007), a desconstrução do paradigma genealógico apontada por Noudelmann (2012). Ao finalmente encontrar a parte da família que ainda vive na Turquia, a personagem percebe a distância entre o legado idealizado e a realidade. E se dá conta de que é preciso mais do que laços de sangue para estabelecer familiaridade.

Durante o jantar para conhecer os parentes turcos, a protagonista relata o peso da discriminação que sofreu por não falar a mesma língua que eles: “Todos me olhando com ar de

recriminação, como se eu tivesse cometido uma falta grave, se não mortal. Eu, acuada, ouvindo-os, inconformados, falar entre si a língua que não falo" (Levy, 2007, p. 159). Se ela fosse uma verdadeira judia, eles lhe dizem, saberia falar a língua de seus ancestrais.

A protagonista não encontra a acolhida imaginada. Mas a principal barreira é maior do que a língua, ela foi erguida pelas interrupções no circuito de transmissão, provocando lacunas que não poderão ser preenchidas. Mais importante do que os ramos da árvore genealógica, é o circuito de transmissão que garante o elo. Ao ser fraturada após a fuga do avô para o Brasil e pelo silenciamento da família sobre o passado, incluindo o desejo de esquecer os eventos traumáticos como as guerras e diásporas, o legado e a genealogia dispersaram-se.

Recuperar a história do avô, um italiano que fora adotado ainda bebê, também é a missão que o narrador-protagonista de *Era meu esse rosto* (2012) se impõe. O nome da obra é bastante significativo, na medida em que o personagem procura uma imagem que o faça reconhecer-se na obscura genealogia familiar. Nos pertences do avô, o personagem encontra o único vestígio sobre a verdadeira origem familiar: uma carta antiga, assinada por uma tal Maria de Bastiani. Segundo o relato, o bebê fora deixado na roda de um convento para adoção. A mãe seria filha de nobres e morrera no parto, o pai um "Casanova" sobre o qual nada se sabe. Os pais adotivos, um casal de italianos, decidira tentar a vida no Brasil e a família se instalou no interior do Rio Grande Sul.

Tendo como única pista o endereço contido no remetente, o narrador embarca para Itália, com o pretexto de conseguir a foto que falta ao túmulo do avô. Assim como em *A chave de casa* (2007) e em *Azul-corvo* (2010), desvendar a genealogia familiar é o que move o protagonista de *Era meu esse rosto* (2012) como uma tentativa de reconfigurar as origens e a si próprio. Considero importante destacar a diferença de perspectiva fundamental entre os narradores das três obras em função da idade. Enquanto a menina Vanja empreende a jornada a partir dos 13 anos de idade, com um horizonte maior pela frente, os outros dois protagonistas adultos partem de uma perspectiva mais sombria, carregando fantasias mais negativas em relação às origens, como nessa fala do narrador de Tiburi (2012):

> Corro o risco de que o lugar do endereço não exista, de que a casa já não seja dela, que esteja alugada, o risco muito pior de que, muito, mas muito pior, de que estejam lá os descendentes desta mulher que há menos de uma semana tornou-se para mim não apenas uma questão, mas a questão a resolver. Temo que ela seja de fato uma tia perdida, uma destas parentas loucas que qualquer um quer evitar [...] Pior do que a fantasia não é a realidade, mas a realização das fantasias (TIBURI, 2012, p. 74).

O personagem de *Era meu esse rosto* (2012) não se reconhece na estrutura familiar. Enxerga a si próprio como um bastardo, um elemento estranho e sem rosto no universo cheio de tios, tias, primos, avós, irmãos com os quais ele não se identifica. Uma família numerosa, a qual ele fora integrado por volta dos seis anos de idade. Ele seria fruto de uma relação extraconjugal, filho de uma lavadeira pobre, que o avô trouxera para o convívio da família paterna, resgatando-o de uma vida miserável.

O que leva o narrador a partir para Veneza com apenas a carta de uma desconhecida, escrita em 1967, como pista? A esperança de que, ao descobrir a origem do avô, com quem ele teve uma profunda conexão na infância, possa (re)configurar a própria identidade. Ambos compartilham o sentimento de ilegitimidade, avô e neto. Investigar o passado familiar é uma forma de acabar com o estranhamento, de romper o deslocamento em que está imerso em seus mundos cindidos. Ao iniciar essa busca, o narrador confrontará o imaginário infantil com as verdades ocultas sobre a sua ascendência, desmistificando a origem familiar.

A genealogia obscura se inscreve sob a forma de ordens binárias, que em *Era meu esse rosto* advém da bastardia, como: puro/impuro, nobre/não nobre, legítimo/ilegítimo. Como forma de resistência, tanto o avô quanto o neto tentam reelaborar as origens e adotam uma filiação imaginária. Tornam-se cúmplices e compartilham segredos e histórias que beiram o fantástico, acerca da origem familiar. Em vez de rejeitados, eles teriam uma origem nobre. É essa fantasia genealógica que moverá o narrador, na fase adulta, em sua investigação pela história perdida na Itália.

A figura do avô também é marcante em *A chave de casa* (2007). A ausência de elementos sobre o pai deixa margem para dúvidas em relação à importância paterna na vida da protagonista. Estaria morto? Distante? Omisso? Diferente de Tiburi, Levy não problematiza a relação com o pai. No entanto, as duas obras têm em comum personagens que investem em uma filiação substituta, através da relação avô-neto(a).

Azul-corvo (2010) traz o relato da ausência paterna. Na certidão de nascimento de Vanja, o nome de Fernando aparece apenas para cumprir uma formalidade, atendendo ao pedido da ex-mulher, para que a paternidade não ficasse em branco. A narradora desconhece os avós ou qualquer outro parente biológico, mas ela recusa essa orfandade. Com a genealogia como paradigma identitário, a menina acredita que precisa desvendar os mistérios da sua filiação para completar seu processo de individuação.

Para que seja possível conceber as relações comuns, que não remetam apenas à ficção original de uma família natural, é necessário redefinir o papel do imaginário na construção da semelhança. As três obras desconstroem o pensamento genealógico, problematizado no

capítulo terceiro, ao evitar a representação em termos de substância ou de essência, questionando no percurso dos personagens as noções de semelhança e hereditariedade.

Para Noudelmann (2004) é importante interrogar o trabalho simbólico e do imaginário no centro do processo no qual se constituem as identidades e suas convenções, a construção dos conceitos de semelhança, as noções que condicionam o desejo de pertencimento e de afiliações. A definição de um semelhante não repousa somente no reconhecimento racional, ela participa de um processo imaginário que garante as figurações e funda os protocolos de representação.

Pensar o semelhante independente de um esquema de parentesco supõe uma aproximação de proposições supostamente contraditórias: a dessemelhança introduz a heterogeneidade e convida a pensar em uma forma de representação que assuma o risco de não corresponder à projeção imaginária. E, nesse sentido, a literatura pode exercer um papel importante ao questionar a legitimação de semelhanças e pertencimentos, historicamente construídos em torno de características que inscrevem e confinam os indivíduos em grupos familiares e étnicos. Entendo que a literatura assume esse desafio, que se desenha na contemporaneidade quando escritores optam por representações identitárias e familiares plurais.

As três obras do corpus questionam os essencialismos todos que advêm das noções correntes de filiação, da genealogia que comanda os pertencimentos e constrói previamente identidades coletivas. A orfandade/bastardia, a impossibilidade de reelaborar as origens, as imigrações, diásporas e exílios tornam os narradores de *Era meu esse rosto* (2012) *A chave de casa* (2007) e *Azul-corvo* (2010) subversivos em relação ao paradigma genealógico, que pressupõe semelhanças e afinidades partilhadas pelo senso comum.

5.2 Bastardos e órfãos contemporâneos

As genealogias truncadas nas obras retratam a orfandade e a bastardia – simbólicas ou não – como elementos problematizadores das relações de pertencimento e de construção identitária. A infância é o espaço da memória, revisitada e reinventada por narradores à procura de respostas para enigmas que os afetam no presente. A figura do bastardo e do órfão são representações comuns nos romances de filiação, porque permitem a encenação de conflitos entre herança e transmissão, genealogias e afinidades, semelhanças e singularidades. Um percurso narrativo crítico, na medida em que interroga o paradigma genealógico e os processos de fabricação identitária.

Em 1909, Sigmund Freud publicou o artigo "O romance familiar dos neuróticos", enfocando a fabricação identitária empreendida na infância, quando as crianças, ao se decepcionarem com os pais, inventam uma família substituta. Segundo ele, o romance familiar se enraíza em uma dupla perda: o medo de perder o amor dos pais e a decepção que as crianças sofrem ao perceberem que eles não são deuses, nem heróis. Elas passam a construir narrativas fantasmáticas para corrigir a realidade e fazer o medo desaparecer.

A ficção se torna uma ferramenta na construção da identidade, sendo comum a fantasia com a figura dos bastardos, que partem em busca daqueles que seriam seus verdadeiros pais e revelariam uma origem nobre. As imagens que povoam o romance familiar vêm da mesma fonte: os contos ou mitos com os quais a criança toma contato na infância. Essa operação envolve uma bricolagem, porque a criança se mistura às leituras, reconfigurando as histórias com fragmentos da realidade.

Partindo das ideias de Freud, Marthe Robert publicou em 1972 a obra *Romance das origens e origem dos romances*.[25] Segundo a estudiosa francesa, o romance familiar é o lugar da criação ficcional, construída em torno da dialética entre duas figuras: de um lado a "criança perdida" e seu mundo de sonho e, de outro, o "bastardo", que deseja conquistar o real. A autora define o romance familiar como um expediente da imaginação para resolver a crise típica do crescimento humano. Obrigada a ir adiante, mas incapaz de renunciar ao paraíso que, apesar de tudo, ainda julga eterno, a criança refugia-se num mundo mais dócil. Ela escolhe sonhar. É assim que passa a inventar histórias, um arranjo tendencioso da sua fábula biográfica, concebida para explicar a vergonha de ser malnascida, desfavorecida, mal-amada. O mundo da imaginação oferece consolo e possibilidade de vingança.

> Para compor a trama de seu "romance familiar", a criança não precisa, aliás, de um logro muito complicado, bastando-lhe transferir para o âmbito de um fato externo a mudança toda interna cujos motivos permanecem-lhes ocultos: irreconhecíveis a seus olhos a partir do momento em que lhes descerra um rosto humano, seus pais lhes parecem tão mudados que ela não consegue mais reconhecer como seus, concluindo daí que não são verdadeiros pais, mas literalmente estranhos, pessoas quaisquer com as quais nada tem em comum a não ser o fato de a terem recolhido e educado (ROBERT, 2007, p. 37).

Vendo-se como uma criança perdida, abandonada ou adotada, a criança encontra uma razão para o sentimento de estranheza que agora lhe inspiram os pais, destituídos do posto de

[25] A edição em português utilizada como referência foi publicada em 2007.

heróis. Ela acredita que um dia toda essa história se revelará e sua verdadeira família, nobre ou poderosa, a reintegrará a seu lugar de origem.

Era meu esse rosto (2012) apresenta uma leitura contemporânea da figura do bastardo. Dois planos narrativos se alternam: o da infância, pontuado por uma memória fragmentada, real e imaginária; e o da fase adulta, no momento em que o narrador-personagem parte em sua busca pelas origens do avô paterno. A obra possui características do romance familiar freudiano, trazendo luz à ficção criada pela criança, misturando fantasia e realidade na tentativa de configurar a própria identidade. As duas correntes apontadas por Robert (2007) no romance familiar – o "bastardo realista" e a "criança perdida" – são reproduzidas na obra de Tiburi (2012) por meio dos dois planos narrativos. Enquanto a "criança perdida" mistura fantasia e realidade, representada pela infância e memórias do personagem, o "bastardo realista" é consciente de sua condição e decide enfrentá-la.

Tomando primeiro o plano da infância, observo que as lembranças são sempre narradas no tempo presente, como se os fatos estivessem acontecendo naquele momento, como nesse trecho: "Meu avô leva-me pela mão direita ao hospital para ver meu irmão; aperto os dedos ásperos com medo de cair nos vãos entre as pedras que conto no caminho" (Tiburi, 2012, p. 47). Segundo as teorias freudianas, as lembranças não emergem, como se costuma supor, mas são despertadas. E é nesse despertar que elas são elaboradas. Em *Era meu esse rosto* (2012) tal elaboração se dá no momento em que o neto, agora um adulto, volta à casa onde viveu na infância, após o enterro do avô. Daí a sensação de que todas as lembranças se desenrolam naquele momento, aos olhos do narrador e do leitor.

Figueiredo (2013) observa que o relato da infância tem dois níveis de discurso, o da intriga e o dos comentários do adulto sobre suas próprias lembranças. No caso dos relatos de infância, a diferença que existe entre os dois *eus* é ainda mais acentuada, pois o *eu* adulto que escreve está muito distante temporalmente e também em relação à identidade da criança que ele um dia foi. A dificuldade maior, na opinião da estudiosa, se deve ao fato de as lembranças de infância serem por demais fragmentárias e evanescentes. A autora cita que Freud, ao estudar as lembranças infantis, demonstrou que muitas delas são falseadas porque se misturam com outras, de épocas diferentes, e que algumas cenas ficam retidas de modo incompleto. Assim, o que é omitido pode ser o mais importante (Figueiredo, 2013, p. 44).

Freud batizou esse conceito como lembranças encobridoras, o que não deve ser confundido com a suposição de que tais lembranças sejam completas invenções. Elas promovem um deslocamento, que pode variar desde a transposição do acontecimento para um

outro lugar como fundir duas pessoas numa só ou até mesmo substituir uma por outra. Isso explica, nas obras, as filiações substitutas adotadas pelos personagens.

O gesto de desvendar a genealogia e o que foi encoberto pela infância se faz sob o risco de uma perda. Com base em teorias freudianas, Demanze (2008) afirma que a remontagem arqueológica nas obras, que revolve os encantamentos primeiros, é semelhante a um livro que não se pode ler mais do que uma vez: as páginas com o registro da memória se apagam na medida em que são folheadas. Assim que os protagonistas avançam em sua investigação concreta pelos territórios ancestrais, a memória infantil idealizada vai se desfazendo. Ao romper com o pensamento mágico, há uma passagem da criança ignorante ao adulto desencantado.

No momento em que volta ao lugar onde nasceu, o protagonista da obra de Tiburi (2012) revive a memória familiar – acontecimentos que ele presenciou, imaginou ou ouviu por meio de histórias contadas por familiares – e toma a decisão de permitir que ela se apague. Isso significa que terá de abrir mão da fabulação infantil, gesto doloroso, para poder descobrir a verdade sobre si mesmo. Nos romances de filiação, narrar é resolver os enigmas de infância, mas é igualmente um trabalho de luto, de desencantamento desse passado. Mergulhada em lugar cujos códigos e nomes lhe eram enigmáticos, a criança tinha um pé na realidade sensível do mundo. Na idade adulta, os mistérios e segredos serão revelados, enquanto o mundo sensível se desintegra sob o olhar crítico da consciência.

Frequentemente, o protagonista de *Era meu esse rosto* (2012) localiza o relato memorialístico no mesmo período da infância: "*tenho sete anos e fujo de casa ao saber que aqui nada teve mais de um século* [...]*"; "tenho sete anos e não vou além da esquina"; "tenho sete anos, serão seis? Nada me é revelado. Muito menos quem eu sou"* (Tiburi, 2012, p. 36). Não seria uma escolha aleatória da autora, já que para Freud é justamente a partir dos 6 e 7 anos que a vida pode ser reproduzida na memória como uma cadeia concatenada de eventos, como no seguinte fragmento:

> O alívio que sinto por estar em casa na cama quente com minhas irmãs acaba quando meu avô atravessa os corredores escuros chegando para me dizer que meu primo morreu, que o menino não comia nada além de chocolates havia mais de um ano, que morrera de leucemia. Aos sete, como morrem os anjos. Também tenho sete anos e temo pelo meu futuro (TIBURI, 2012, p. 71).

Para a psicanálise, as lembranças encobridoras podem ser regressivas ou progressivas, positivas ou negativas. A narradora de *A chave de casa* (2007) regride até o momento de seu nascimento, criando uma versão que justifique suas dores e imobilidade no presente. Ela

acredita ter nascido em um dia frio e cinzento, depois de um parto difícil, o que explicaria sua aspereza. A personagem fabrica memórias negativas como forma de inserir-se na linhagem familiar definida por uma dor fundante, a expulsão dos antepassados da terra natal, que vem sendo transmitida geração após geração.

A infância é tema frequente nas escritas do *eu*. Lugar de fabricação identitária. A memória dessa fase é coberta de imagens pontuais, sensações. Este período de formação, de descoberta, onde se determina a personalidade, se acumulam as primeiras experiências e se elaboram a visão de mundo. Narrá-las é uma possiblidade de reelaborar as experiências fundadoras.

Doenças, visitas ao hospital, superstições, enterros – os rituais de morte dos familiares são eventos marcantes na memória do narrador de *Era meu esse rosto* (2012), levando-o a elaborar o seu lugar na família, na qual ele se sente um bastardo. É a morte que define o seu pertencimento, o elemento que unifica a todos os personagens: "Nesta tela a morte é partilhada por todos, jogo ou doença, é a joia de herança para os que ainda vivem. A esperança negativa para que não esqueçam que cada um terá sua vez" (Tiburi, 2012, p. 66).

Em *Azul-corvo* (2010), a menina Vanja nasceu nos Estados Unidos, mas passou a maior parte da infância do Brasil. Suas memórias de menina guardam apenas imagens e sensações do Rio de Janeiro, especificamente da praia de Copacabana, como o cheiro vago de maresia ou o gosto do picolé de fruta misturado com areia e água do mar. Dessa profusão de imagens vagas, a personagem guarda uma relação espacial plural, a gratuidade da praia que permitia a boa convivência, desde que as pessoas interagissem o mínimo.

Ao se ver na recordação como uma criança, o sujeito sabe que aquela criança é ela própria, mas seu ponto de vista é o de um observador externo à cena, que pode tomar uma posição bastante crítica. De acordo com as teorias freudianas, sempre que o sujeito aparecer como objeto entre outros objetos, o contraste entre o *ego* que age e o *ego* que recorda pode ser tomado como prova de que a impressão original foi elaborada.

Exemplo dessa visão crítica elaborada posteriormente é a maneira como Vanja se refere ao gosto da avó materna por bonecas. "Uma bobagem", opina a narradora. As tais bonecas foram herdadas por Suzana, que depois doara a um orfanato quando passou a se julgar "grande demais" para brincar com elas. Todas, menos uma, a boneca Priscila, que Vanja recebeu de presente quando teria se tornado "grande o bastante". A personagem avalia o gesto como "um erro", porque ainda não teria idade suficiente, razão pela qual teria maquiado a boneca com caneta, deixando-a para sempre com uma "expressão de fim de carnaval" (Lisboa, 2010, p. 37).

Destaco nessa passagem o fato de as bonecas simbolizarem a herança entre avó-filha-neta. Como uma lembrança encobridora, Vanja retém na memória apenas o fato de ter riscado a boneca. Mas a maneira pela qual ela se refere às atitudes da avó (uma "bobagem") e da mãe ("um erro"), abre a possibilidade de pensar no peso simbólico da herança e da transmissão para a menina. Como se ela se sentisse uma herdeira problemática, incapaz de preservar o legado.

A genealogia confusa perfaz a obra. Conforme a narradora de *Azul-corvo* (2010)*: "*Eu tinha treze anos. Ter treze anos é como estar no meio de lugar nenhum. O que se acentuava devido ao fato de eu estar no meio de lugar nenhum (Lisboa, 2010, p. 12). Vanja é uma personagem cindida sob vários aspectos: órfã de mãe e filha de um pai desconhecido; meio brasileira, meio norte-americana; nem criança, nem adulta.

Aos 13 anos, Vanja começa a se despojar de tudo, inclusive da infância. Ao inventariar as coisas que levaria para sua jornada americana, a menina decide doar parte de seus poucos pertences a alguém com menos "planos migratórios" que os dela. A decisão inclui os bichos de pelúcia, uma coisa "tola" e "colecionadora de ácaros", é uma atitude simbólica sobre o fim da infância. "Eu poderia doá-los para alguma criança tola, inútil e os ácaros seriam bem merecidos" (Lisboa, 2010, p.15). O gesto marca um rito de passagem, o abandono da infância para construir a própria identidade.

A problematização da orfandade e bastardia é frequente nos romances de filiação ao enfatizar, no percurso dos personagens, a ausência de figuras paternas e maternas que sirvam de referência para a construção identitária. Na tentativa de suprir essa lacuna, os narradores buscam filiações substitutas, alternativas. Ainda que seja apenas uma morte simbólica – já que os pais biológicos podem estar vivos – essa busca subverte a ideia de família e seus papéis tradicionais.

O bastardo/órfão é um transgressor, na medida em que passa da condição de abandonado ou solitário para a de sujeito que troca a árvore genealógica pela árvore de afinidades. Toma para si a possibilidade de reescrever a própria história, incluindo a filiação. O gesto de investigar e decifrar as origens não garante o pertencimento, nem reestabelece a transmissão interrompida, apenas liberta do peso de heranças indesejadas. É como se ele buscasse resposta: o que fazer com a herança?

A protagonista de *Azul-corvo* (2010) parte em busca de seus dois pais desconhecidos: Daniel, o pai biológico, e Fernando, o pai oficial, o nome que consta em seu registro de nascimento. A orfandade de Vanja se expressa em função do vazio provocado pela ausência e pela perda dos elementos transmissores da herança cultural, já que a menina conviveu apenas

com a mãe em sua infância. Uma infância sem pai, avós, tios, primos, sem quadros de referência familiar em que a personagem pudesse se espelhar.

A cooptação do imaginário nas obras não se limita à fabulação de histórias relativas à vida dos antepassados do narrador, mas estabelece filiações imaginárias. Em *Era meu esse rosto* (2012), avô e neto alimentam a fantasia de origem nobre. O avô subverte a condição de duplamente rejeitado - ele fora abandonado na roda de um convento e não estabeleceu uma relação afetiva com o pai adotivo – imaginando-se filho de uma condessa. O neto acredita na história e, com isso, também reverte a própria condição bastarda.

Os narradores do romance de filiação buscam, em meio ao vazio de suas orfandades reais ou simbólicas, novos repertórios a serem seguidos. Tonus (2012) ressalta a emergência de uma nova lógica transmissora, centrada na figura do herdeiro indireto e ilegítimo (órfão e bastardo). Através da escrita e da reescrita da história individual e coletiva dos antepassados, os herdeiros ilegítimos reservam-se o direito de abolir, substituir e reinventar alianças, novos modelos sucessoriais, observa Tonus (2012).

A protagonista de *Azul-corvo* (2010) encontrará o pai biológico, mas não aprofundará a relação, mantendo uma distância cordial. Nos poucos encontros, ela pagará a passagem e o restaurante, deixando clara sua posição de não-herdeira. É de Fernando que a menina receberá o legado afetivo e material, herdando a casa, a Saab vermelha, o trabalho na mesma biblioteca de Denver. Fernando é o pai que ela escolhe, levando-a a dizer, ao final da obra: “Era para ser definitivo. E foi” (Lisboa, 2010, p. 19).

5.3 O viver junto *idiorrítmico*

Dois brasileiros e um salvadorenho. Os personagens principais de *Azul-corvo* (2010) são expatriados, geográfica e afetivamente. Na aridez do Colorado (EUA) eles se juntam, apesar do pouco que têm em comum. Fernando, 56 anos, homem solitário, ex-guerrilheiro que se exilou voluntariamente e nunca mais retornou ao Brasil. Vanja, 13 anos, sem família, criada no Brasil e americana no registro de nascimento. E, Carlos, nove anos, imigrante ilegal, ilhado por não falar inglês e por temer a deportação. O garoto, aos poucos, vai se integrando à vida de Fernando e Vanja. Juntos, eles formam um arranjo familiar singular, uma comunidade *idiorrítmica*.

Ao longo do curso “Como viver junto – simulações romanescas de alguns espaços cotidianos”, no Collège de France, entre 1976 e 1977, Barthes propõe um novo conceito sobre

o viver junto: a *idiorritmia*. Palavra formada a partir do grego *ídios* (próprio, particular) e *rhytmós* (ritmo), seria, nas palavras do filósofo francês, uma fantasia de vida livre em companhia de algumas pessoas, onde cada uma viveria o seu próprio ritmo[26].

Barthes (2013) buscou no vocabulário religioso uma forma de explicar sua ideia de comunidade. Originalmente, o termo *idiorritmia* designa o modo de vida de certos monges, que são ao mesmo tempo autônomos e integrados, solitários e membros de uma comunidade. Utilizada metaforicamente, a palavra é a chave para Barthes postular uma concepção comunitária baseada na tentativa de conciliar a vida coletiva e individual, a independência de cada indivíduo e a sociabilidade do grupo. O viver junto preconizado pelo teórico substitui o "ser-comum" por um "viver-em-comum", aproximando-se da ótica de Nancy (1999), referida no capítulo 3.3.

Como a palavra ritmo ganhou um significado repressivo ao longo do tempo, impondo aos sujeitos uma cadência e uma regularidade implacáveis, o acréscimo do prefixo *ídios* remete à fluidez que Barthes defende como o caminho para resolver esse dilema contemporâneo: o desejo de viver junto e, ao mesmo tempo, manter uma distância que assegure a individualidade. É uma zona entre formas excessivas, nem isolamento (eremitismo) e nem uma forma integrativa obrigatória (conventos, comunidades alternativas).

O viver junto de Barthes (2013) comporta uma ética da distância entre os sujeitos que coabitam. O importante é manter o *páthos* de distância (páthos: afeto, do grego), ou seja, uma distância irrigada pela ternura. Os membros da comunidade *idiorrítmica* não podem perder a vontade de si mesmo, de se distinguir. Devem manter uma tal distância um dos outros, que permita construir uma sociabilidade sem alienação, uma solidão sem exílio. Entendo que a *idiorritmia* não se confunde com as formas tradicionais de agrupamentos familiares ou comunitários e nem com os arranjos alternativos, em que os indivíduos compartilham objetivos e interesses comuns.

E como tais reflexões se aplicam à literatura? Para o filósofo francês, a literatura é o campo fanstasmático[27] em que a *idiorritmia* seria possível. A fantasia, ele defende, seria a

[26] Barthes se inspirou na experiência de monges que vivem no Monte Atos, na Grécia, ao mesmo tempo isolados e religados no interior de uma estrutura. Eles não fazem tudo em comunidade, têm suas próprias celas e podem conservar os bens anteriores aos votos. O que os diferencia de outras comunidades monásticas é que eles podem preservar o seu próprio ritmo.

[27] Contrariando as reflexões de Gaston Bachelard sobre o intrincamento entre ciência e fantasia, em *La formation de l´espirit scientifique* (1938), na qual o autor defende que o espírito científico deveria lutar contra as imagens, analogias e metáforas, Barthes postula a fantasia como origem da cultura, engendramento das formas e diferenças. Daí ele extrai a noção de força fantasmática, que não é dialética, nem contraditória, tampouco se opõe ao racional, e que orienta o seu conceito de *idiorritmia*.

origem da cultura, do engendramento das diferenças, o ponto de partida para a ciência e, a obra, o enredo imaginário em que o sujeito (autor) realiza um desejo. Como um artesão imagina um objeto final, um escritor fantasia uma obra. O livro é a fabricação dessa fantasia.

A busca por um viver junto que comporte a dispersão de ritmos é a fantasia de Barthes e *idiorritimia* é a palavra que ele encontra para transmutar esse desejo para o campo do saber. Um regime, um gênero de vida, que não se trata nem de vida conjugal e nem de vida coletiva. Em literatura, entendo que o filósofo propõe uma espécie de antídoto às representações comunitárias fundadas sobre a homogeneidade familiar. O arranjo *idiorrítmico* está ligado à fugitividade do código social, não está sujeito à noção de poder que existe nas relações amorosas, familiares e comunitárias.

Encontro na obra de Adriana Lisboa a concretização dessa fantasia de Barthes, do viver junto *idiorrítmico*. Em *Azul-corvo* (2010), Vanja, Carlos e Fernando não se enquadram como grupo, segundo o senso comum. Eles não possuem laços familiares, têm idades, culturas e perspectivas diferentes. O que os une não é uma causa comum, ao contrário, é a possibilidade de viverem juntos sem partilhar o mesmo objetivo. Uma relação flutuante, cujo único princípio estável é a relação negativa com o poder, já que o poder impõe um ritmo de todas as coisas – da vida, de tempo, de pensamento, de discurso. A demanda idiorrítmica, ao contrário, protege o ritmo flexível, admite a imperfeição (Barthes, 2013, p. 68).

É a diferença que forja esse arranjo comunitário. Fernando, que já foi Chico-Ferradura quando viveu clandestino no Araguaia, é um desertor. Da luta, da pátria, dos amores, de tudo o que deixou para trás. Desertar, que Adriana Lisboa confere o sentido de *tornar deserto, abandonar, despovoar; deixar de estar presente; desistir, renunciar* (Lisboa, 2010, p. 216). Fernando vive um estado de prostração semelhante ao sentimento de um monge que não perde a crença, mas não consegue mais investir nela. O que os gregos chamavam de *akedia* (que nós podemos entender como tédio), uma tristeza espiritual, um abatimento. Um estado de não-desejo, de apagamento do desejo.

O que está em jogo, diz Barthes (2013), não é a dúvida, mas a perda de investimento. Uma repetição, um retorno, as mesmas tarefas, os mesmos encontros. É um luto não da imagem, mas do imaginário. A *akedia* moderna se dá quando não se pode mais investir nos outros sem poder investir na solidão. É nessa encruzilhada que Fernando se encontra quando deserta e que vai imobilizá-lo depois de abandonar a guerrilha.

Vanja também trava uma guerrilha, mas de ordem interna: não ter pena de si mesma ao se ver órfã. A personagem, ao contrário, busca o movimento. Em suas reflexões a partir da vida monástica, Barthes (2013) destaca a anacorese (anakhóresis): um afastamento, subida em

direção a um lugar profundo, íntimo, secreto. Metaforicamente é fundada por um ato de ruptura, um ímpeto de partida. Ela é a matriz da *idiorritmia*. É a fantasia de um retiro sóbrio. Ato simbólico de ruptura. Esse é o movimento da personagem.

Carlos é o garoto duplamente deslocado. Sente-se um estranho em sua família. Estranho no país em que vive. Nasceu em El Salvador e mal fala inglês, apesar de morar há mais de um ano nos EUA. Tem medo de ser deportado por não ter os tais *papeles.* É praticamente um garoto invisível, que ao primeiro sinal de reciprocidade de Vanja, um *holá* correspondido, vai se instalando na casa vizinha. A narradora, que fora alertada por Fernando a evitar a aproximação física tão comum entre os brasileiros, aceita a mão úmida do menino em seu antebraço, um contato físico que simboliza a zona híbrida em que os personagens se encontram e que explica porque eles se juntam.

Conforme explica a narradora, depois de passar muito tempo longe de casa, a pessoa vira uma interseção entre dois conjuntos, como aquelas lições que se aprende na escola:

> As pessoas do conjunto A te consideram um ser meio à parte, porque você também pertence ao conjunto B. As pessoas do conjunto B te olham meio de banda, porque você também pertence ao conjunto A. Você é algo híbrido e impuro. E a interseção dos conjuntos não é um lugar, é apenas uma interseção, onde duas coisas inteiramente distintas dão a impressão de se encontrar. (LISBOA, 2010, p. 72).

A casa de Fernando se torna o território dos personagens, até então, desterritorializados. Território compreendido por Barthes (2013, p. 154) como uma "rede polifônica de todos os ruídos familiares", aqueles que o sujeito reconhece e que são sinais do seu espaço. Território como um espaço geográfico, mas também social. A interseção onde os personagens se conectam no viver junto *idiorrítmico*.

Cada personagem é movido por um objetivo específico durante a narrativa. Vanja vai procurar o pai biológico, Fernando vai se reconciliar com o passado e Carlos vai buscar uma identidade americana. O que sela definitivamente o viver junto *idiorrítmico* é a viagem que eles fazem rumo ao Novo México, para reconstituir os passos de Suzana, a mãe de Vanja e encontrar pistas de seu pai biológico.

Durante a jornada, a narradora percebe o grupo por uma ótica especial, a partir de uma fraternidade forjada nas diferenças, um mundo de incompatibilidades. Ela diz: "estávamos irmanados, nos equivalíamos – e onde não nos equivalíamos, nos compensávamos". Ao narrar a viagem, Vanja pensa naquela pequena comunidade como "uma família improvável,

multinacional, cheia de línguas diferentes e de sotaques diferentes para as mesmas línguas" (Lisboa, 2010, p. 157).

As idades não eram compatíveis, nem as preocupações, nem o passado. E, no entanto, ali estavam os três, com um monte de "risos fáceis", diz a menina. Esse prazer descrito pela personagem, remete ao *télos* entendido por Barthes (2013) como uma ideia que fascina, que atrai. "E éramos tão diferentes, uns dos outros, que as diferenças se anulavam, éramos uma grande uniformidade multiforme", observa a protagonista (Lisboa, 2010, p. 210).

O problema do viver junto, na leitura de Barthes (2013), seria encontrar e regular a distância crítica, manter uma distância que não quebre o afeto. Essa é a tensão utópica que a comunidade *idiorrítmica* apresenta. Lidar com os outros, sem manipulá-los. Por isso não deve haver leis, nem líderes, que funcionariam como um instrumento de dominação. Para Barthes, assim que a regra é incluída num contrato, o ciclo mau se estabelece: infração – desobediência-punição (2013, p. 233). A convivência entre Fernando, Vanja e Carlos não é pautada por nenhum tipo de hierarquia ou leis. Sem os mecanismos para regular, conduzir o tempo, os desejos, os espaços e os objetos, a comunidade *idiorrítmica* permite a cada um manter a sua singularidade, o seu ritmo.

Fernando morre oito anos depois da chegada de Vanja nos EUA, aos 65 anos, de infarto. Ela o enterrou com sua "ex-vida", suas "ex-memórias". Carlos atravessou a rua e foi morar com Vanja, cumprindo a promessa de não sair do Colorado e nem de perto dela. "Eu me mudei para o quarto que era de Fernando e o Carlos mudou para o quarto que era meu e com essas pequenas migrações ficamos" (Lisboa, 2010, p. 217).

Retomando as reflexões a partir da vida monástica, especificamente sobre os momentos de silêncio e oração ao longo do dia, Barthes (2013) se concentra no ritual conhecido como "completas": a oração final dos monges reunidos, ao anoitecer e que precede o deitar-se. O teórico parte da beleza desse último ritual do dia, para explicar o propósito de um viver-junto *idiorrítmico*: "Viver-Junto: talvez somente para enfrentar juntos a tristeza do anoitecer. Sermos estrangeiros é inevitável, necessário, exceto quando a noite cai" (2013, p. 253).

5.4 *Ar de família*

A expectativa de confirmar a identidade por meio da genealogia é frustrada já no aeroporto, no primeiro contato com o país ancestral. Assim que chega a Istambul com seu passaporte português, a personagem de *A chave de casa* (2007) tenta convencer o agente da imigração sobre sua origem turca: "Mas não sou portuguesa, sou brasileira. Não, não sou

brasileira, sou turca. Meus avós vieram daqui, são todos turcos. Eu também. Veja, não pareço turca? Olha o meu *nariz comprido*, a minha *boca pequena*, os meus *olhos de azeitona*. Sou turca" (Levy, 2007, p. 37, grifo nosso)

O desconcerto da protagonista reflete a posição ambígua em que ela se encontra e o desconforto em relação à identidade. Se em território brasileiro, as características físicas poderiam ser tomadas como marca distintiva de sua origem turca, na terra natal do avô ela seria tratada como uma estrangeira. Levy (2007) aborda aqui um aspecto importante que decorre do paradigma genealógico: a visão estereotipada, que define as afiliações e pertencimentos de grupo, classe ou etnia com base nos tipos físicos. Por essa lógica, bastaria um "nariz comprido" e "olhos de azeitona" para provar a identidade turca, ainda que a personagem jamais tenha colocado os pés naquele país.

Em *Era meu esse rosto* (2012), o protagonista é um filho ilegítimo, que passou a conviver com a família paterna por volta dos seis anos de idade, deixando para trás sua origem miserável. Mas ele seria sempre um estranho. "Menina negra", grita o irmão quando quer ofendê-lo, gesto que revela a diferença física entre eles. A bastardia seria sempre uma marca negativa para ele e para o avô italiano e alimentaria a fantasia de uma genealogia nobre.

As obras expõem a inadequação dos personagens, face às genealogias obscuras e à transmissão incompleta. Dentre elas, *Azul-corvo* (2010) é a que confronta a perspectiva genealógica com uma configuração de semelhança que não se dá de forma automática, mas a partir de uma relação. Em sua jornada em solo americano, a narradora Vanja acabará encontrando a avó paterna, Florense, que até aquele momento desconhecia a existência da neta. Ela fitará a menina à procura de uma semelhança que funcione como um certificado de origem:

> Claro que Florence procurava Daniel em mim. Eu me perguntava se eu também teria o visto na foto do meu passaporte caso o tivesse conhecido, se o teria reencontrado na amálgama genética do meu rosto, ou se a minha mãe não precisava dos homens nem para isso (LISBOA, 2010, p. 190).

Muito tempo depois, já moça, Vanja faz uma espécie de balanço desse encontro, revelando que a avó levaria anos para encontrar o que procurara naquele primeiro olhar: "Um traço qualquer no sorriso, um milímetro de curvatura do lábio, que ela processaria ao longo dos anos seguintes até um dia me dizer, definitiva: você tem o sorriso do seu pai" (Lisboa, 2010, p. 199). Esse reconhecimento que não é automático e, sim, construído a partir de uma relação, tão bem delineado por Lisboa, pode ser compreendido por meio *ar de família* proposto por Noudelmann (2012).

Quase indefinível, nem sempre facilmente perceptível. Pode ser um ritmo, um estilo, um temperamento. O *ar de família* designa uma forma que vai além da aparência e singulariza o sujeito. Ele alivia o peso das semelhanças na dívida familiar, na medida em que não designa uma identidade genealógica, nem uma categoria definitiva. Ele se refere à semelhanças efetivas, que derivam de uma relação existente (Noudelmann, 2012, p. 178).

Isso explica porque a avó de Vanja não encontrou de imediato a semelhança física entre seu filho e a menina que se apresentava como neta. Só depois de anos de convivência, de relação e de contágio, é que o *ar de família* se tornou perceptível aos olhos da personagem. Essa ideia apresentada na obra reduz o peso do paradigma genealógico e enfatiza o aspecto relacional e as afinidades como elementos constitutivos das semelhanças.

A crítica ao paradigma genealógico lançou um novo olhar sobre as semelhanças ao introduzir os conceitos de comunidade por afinidade. Nessa acepção, em vez de designar uma identidade genealógica ou uma classe definitiva, o *ar de família* aponta semelhanças que se estabelecem segundo outras ligações, oportunas e circunstanciais, que circulam entre códigos coletivos e íntimos.

Trata-se de um conceito que evita as armadilhas da generalização e se contrapõe a essencialização. O *ar de família* faz aparecer as semelhanças, mas também é um olhar atento às diferenças. Segundo Noudelmann (2012), em vez de unificar tudo, supõe uma composição. Resulta do entrelaçamento de características que não representam propriedades comuns. É circunstancial, não natural. Uma convergência que se repete ou que, em determinadas situações, engajam as similaridades que permitem detectar os “ares” (2012, p. 176).

Passar da semelhança genealógica ao *ar de família* exige uma mudança de perspectiva. Os corpos, as formas e suas relações são vistos por um prisma que, em vez de uma continuidade natural, admite conexões aleatórias e imprevisíveis. Uma outra gramática se descobre com novas formas e encantamentos, permitindo uma relação de certo modo mimética. Segundo essa perspectiva, o mimetismo significaria menos cópia e mais liberdade, na medida em que permite assemelhar-se a outros corpos que os de parentesco naturais. A apreensão de certas atitudes físicas não se dá apenas pela imitação irrefletida pela qual um indivíduo toma as atitudes de outro, mas pela empatia.

Os traços fisionômicos não seriam mais do que corporeidades sem sujeito, não significariam nada se não fossem tomados a partir de uma gramática de corpos. A maneira de falar, de sorrir, de andar se insere na relação complexa entre as subjetividades e as expressões coletivas. Visto por essa ótica, o mimetismo é como um contágio, que faz os corpos parecerem entre si, constrói semelhanças e não apenas as incorpora mecanicamente.

A proposição do filósofo Jean Luc Nancy (1999), de que nós nos parecemos em conjunto, sintetiza o pensamento que rejeita a construção da identidade e das semelhanças a partir de uma matriz, de um modelo original. As comunidades não são entendidas como substanciais ou identificadas por propriedades, o que permite reconhecer os movimentos diaspóricos e híbridos, que a apropriação genealógica tenta reduzir.

Afirmar o surgimento de uma gramática baseada em afinidades não significa que os antigos modelos acabaram. O que Noudelmann (2012) propõe é observar uma mudança de paradigma, que se manifesta através das práticas e pensamentos sobre a representação, seja no modo de pintar, de escrever os romances, de conceber a evolução das culturas de um modo geral ou das formas políticas.

O teórico francês relembra que a leitura progressista dos movimentos de pensamento e das correntes estéticas apontam rupturas sucessivas no curso histórico. A mudança de perspectiva teve como ponto de partida a teoria do cientista Charles Darwin sobre a origem das espécies. As semelhanças entre os seres passaram a ser vistas sob a ótica da evolução, resultado de adaptações sucessivas, sem que houvesse um plano da natureza, criação contínua e nem um modelo original do qual os seres seriam cópia.

Noudelmann (2012) destacou que Darwin reconheceu as insuficiências do modelo arborescente e se dedicou a estudar a interação entre a hereditariedade e o meio. As aparências, alertou o cientista, poderiam induzir a erros, como no caso da baleia (mamífero) e do tubarão (peixe). A semelhança teria uma variação infinita, na ótica darwiniana, passando a ser compreendida a partir da diferenciação e não mais da repetição, já que as formas se prolongam e estabelecem novas conexões.

Partindo das teorias da evolução, Noudelmann (2012) desenvolve o conceito de afinidade, que permite sugerir diversas formas de relações afins, da simples vizinhança à cumplicidade aberta sobre ricas significações: a afinidade é uma semelhança, uma familiaridade circunstancial, uma empatia. Descobrir que os seres aparentemente diferentes são ligados por afinidades profundas leva a conceber uma semelhança diferencial.

Com base em tais reflexões, seria possível afirmar que as semelhanças de família teriam perdido a legitimidade com o surgimento da comparação entre os seres vivos? A abordagem das semelhanças pelo *ar de família* e pela afinidade, empreendida nessa tese, entende que o aspecto relacional na contemporaneidade tem mais relevância do que as propriedades. O resultado é a singularidade, que se dá tanto por semelhança quanto por dessemelhança, o que distingue os romances de filiação das tradicionais narrativas familiares.

5.5 A gênese dos deslocamentos nos romances de filiação

As diferentes formas de exílio – forçados ou voluntários – diásporas e isolamentos contemporâneos são problematizados na literatura das últimas décadas, ainda sob efeito da mundialização, ao colocar em relevo personagens em trânsito e suas tentativas de reelaborar as origens e de buscar pertencimento. Nos romances de filiação os deslocamentos geográficos simbolizam os deslocamentos existenciais, metáforas da condição ontológica contemporânea: encontrar ou perder raízes.

Edward Said (2003) analisa o processo de imigração em massa deflagrado a partir do século XX pelos totalitarismos e guerras e distingue entre os expatriados, os que se exilam voluntariamente; emigrados, que têm uma conotação ambivalente, podendo até ser vistos positivamente (caso dos pioneiros); e os exilados propriamente ditos, que carregam a amargura de serem apartados da cultura que fundamenta suas identidades.

Os personagens de Lisboa, Levy e Tiburi encarnam e, ao mesmo tempo, embaralham tais distinções. Suas trajetórias assinalam novos e híbridos contornos identitários a partir dos deslocamentos geográficos e temporais. Em vez de uma demarcação, o território é engendrado nas narrativas contemporâneas como um espaço relacional simbólico, um referencial identitário pautado pelo hibridismo e experiências de desenraizamento. São personagens complexos e muitas vezes contraditórios.

Vejamos Suzana, a mãe da protagonista de *Azul-corvo* (2010). Após viver a adolescência e parte da vida adulta nos EUA, deslocando-se por territórios diversos e habitando uma paisagem multicultural com imigrantes de diversas nacionalidades, ela retorna ao Brasil e se torna defensora do nacionalismo. Fernando, seu ex-marido, depois de arriscar a vida como guerrilheiro, de viver em lugares tão distintos como Brasília, Pequim, Pará e Londres, terminará a vida como segurança e faxineiro de uma pequena cidade no Colorado.

Enquanto os dois personagens vão da mobilidade à imobilidade, Vanja e Carlos estabelecem novas relações espaciais. Em comum, eles superam o sentimento de ilegitimidade imposto pela condição imigrante e tornam o espaço de trânsito um lugar possível. Ainda que Vanja tenha nascido nos EUA e tenha dupla cidadania, ela se sentia incomodada com a quantidade de melanina saliente em seu rosto, ostentando sua latinidade. Carlos, por sua vez, vivia o drama de não possuir os "*papeles*", referindo-se a permissão para viver no país. Juntos, farão pequenas migrações, uma espécie de renegociação simbólica com as origens e com o novo território.

Cury (2007) observa que o espaço é problematizado no campo literário contemporâneo de três formas: espaço da memória e da subjetivação, espaço urbano e de desterritorialização. Tem sido frequente a encenação do espaço urbano como local de um tecido social corrompido, metaforizando a impossibilidade da reconstituição identitária. Assim, a desterritorialização tematizada em muitas obras alude não apenas a um fenômeno migratório compulsório e excludente, mas à desvinculação identitária do espaço físico e de um lugar específico.

No campo literário brasileiro, Figueiredo (2010) observa que a tematização da desterritorialização é sintoma de uma mudança de paradigma tanto na literatura quanto na posição ocupada pelos brasileiros e seu estar no mundo. O Brasil, país de imigrantes, passou a produzir emigrantes também, sobretudo a partir dos anos 1980. O surgimento de uma paisagem mundializada passou a mobilizar a prosa contemporânea, criando novas experiências narrativas de tempo e de espaço. As autoras desse corpus costumam cruzar continentes para ambientar parte de suas obras. É o caso de *Hanó*i (2013), Estados Unidos/Vietnã e *Hakushisha* (2014) Brasil/Japão, de Adriana Lisboa; *Dois rios* (2011), Brasil/França, de Tatiana Salem Levy e *Uma fuga perfeita é sem volta* (2016), Brasil/Alemanha, de Marcia Tiburi.

Se em *Azul-corvo* (2010), os personagens Suzana, Fernando, Vanja e Carlos podem ser chamados de expatriados voluntários, em *A chave de casa* (2007) as desterritorializações aludem à diáspora, à expulsão dos ancestrais da protagonista de suas terra natal É uma cartografia da dor que Levy (2007) traça em sua obra, que inclui Portugal, Turquia e o Brasil.

Hall (2003) observa que os deslocamentos dos povos têm constituído, ao longo da história, mais regra do que exceção. Ele frisa que as sociedades multiculturais não são novidade, mas a expressão adquiriu um significado oscilante na contemporaneidade. O teórico enumera diversos motivos que têm levado as pessoas a se mudarem, como: desastres naturais, alterações ecológicas e climáticas, guerras, conquistas, exploração do trabalho, colonização, escravidão, repressão política, guerra civil, subdesenvolvimento.

É natural que a literatura tematize os deslocamentos contemporâneos. Sendo o romance de filiação pautado pela busca identitária, as autoras constroem personagens em trânsito, estabelecendo novas relações com o local de origem e os territórios de passagem ou atuais. Na análise de Cury (2007), na contramão da busca da identidade nacional que marcou por tanto tempo a produção literária e cultural no país, tais obras expressam um espaço de desterritorialização, longínquo, estranhado e distante, espaço de busca identitária de narradores em crise. A ideia de travessia enfatiza a precariedade dos pontos de chegada e de partida e o espaço, sendo a desterritorialização uma marca dominante da produção literária dos novos nômades.

A liberdade para ficcionalizar as próprias histórias é outro fator importante nesse cenário. Tiburi (2012) se inspira nos deslocamentos de sua própria família. O narrador de *Era meu esse rosto* (2012) nasceu em Vacaria, terra natal da escritora. E, assim como na obra, seus antepassados são italianos que imigraram para o Brasil. Lisboa (2010) emprestou para Vanja parte de sua jornada. Como sua protagonista, ela também viveu no Rio de Janeiro e no Colorado, nos EUA, enfrentando a difícil adaptação espacial, do mar às montanhas, do calor ao frio intenso, do cenário urbano ao desértico.

Levy (2007) é quem mais estabeleceu conexões entre a própria história e a obra. Ela declarou em entrevista[28] ao jornal Folha de São Paulo que um tio-avô fora expulso da Turquia para Portugal, carregando uma chave que foi passada de geração em geração. A escritora, como a protagonista de sua obra, também nasceu em Portugal durante o exílio dos pais e mudou-se criança para o Brasil.

Nos três romances, os personagens principais são herdeiros da dor ancestral provocada pelos exílios e migrações e, ao mesmo tempo, protagonizam um novo sentido para essa história. Recusam a inevitabilidade de uma "fratura incurável", segundo a ótica de Said (2003), ao reestabelecerem a cadeia de transmissão sob novas bases, não necessariamente atreladas à genealogia e ao lugar de origem.

5.5.1 Deslocamento territorial

Exílio, para Eduard Said (2003, p. 46), é uma "fratura incurável" entre um ser humano e um lugar natal, entre o *eu* e seu verdadeiro lar, uma tristeza essencial que jamais pode ser superada. Os exílios, imigrações e diásporas frequentemente são tematizados na literatura pelo viés da dor, prisma semelhante ao do intelectual palestino que classifica como experiências terríveis de serem vividas. Historicamente, são palavras dotadas de um sentido negativo. Em muitas passagens bíblicas, exílio é associado a castigo e punição, como os episódios da expulsão de Adão e Eva do paraíso ou da maldição lançada sobre Caim.

No livro *Memória e exílio* (2003), Sybil Safdie Douek estabelece um contraponto à visão negativa, lembrando que a narrativa bíblica sobre o início do judaísmo inicia-se com uma partida, nem fuga e nem castigo, mas a promessa de um futuro melhor. Se esse exílio fundante não se erige sob o signo da negatividade, o teórico convida a pensar a experiência não somente

[28] Entrevista publicada em 30/06/2009 acessível em http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/06/588104-fazer-romance-em-vez-de-tese-pode-ser-produtivo-diz-tatiana-levy.shtml

por uma perspectiva desfavorável, mas também como passível de carregar marcas positivas. Cabe, então, a pergunta: seriam tais experiências condenadas ao trauma incurável ou seria possível vivenciá-las de outra forma?

Levy (2007) opta por problematizar o exílio em *A chave da casa* (2007) sob perspectivas distintas, realçando a ambiguidade. Enquanto a narradora associa exílio e sofrimento, introjetando a dor ancestral da diáspora familiar, a mãe faz um contraponto, apresentando uma versão não vitimizada sobre o exílio. "Nasci no exílio, onde meus pais estavam sem querer estar", diz a protagonista, razão pela qual ela define a si própria como "sólida, áspera, bruta" (Levy, 2007, p. 25). A mãe rebate a versão, afirmando que o nascimento da filha fora a resposta de um exílio sem dor.

A narradora se posiciona como herdeira do sofrimento familiar: dos antepassados judeus expulsos da terra natal, do sofrimento do avô que fugiu da Turquia para o Brasil por causa de um amor impossível e do trauma de seus pais, que foram exilados políticos na década de 1970. Como se fizesse parte de um ciclo que se fechou – de Portugal para a Turquia (antepassados), da Turquia para o Brasil (avô), do Brasil para Portugal (pais) – ela questiona os motivos de um percurso tão longo e penoso, a lógica de ter de sair para retornar ao mesmo lugar.

Inserida como uma voz fantasmática na obra, com quem a protagonista estabelece um embate íntimo, a mãe atua como um elemento dissonante que semeia dúvida a respeito da sinceridade enunciativa do *eu* narrado: "lá vem você narrando sob o prisma da dor", critica, oferecendo outra visão sobre os fatos. Destaco as versões conflitantes sobre o nascimento da protagonista. Na obra, o parto é a metáfora para as diferentes perspectivas sobre o expatriamento, que pode simbolizar tanto dor, quanto o começo de uma nova vida.

A narradora diz ter nascido em um dia cinzento, sob condições bastante adversas, uma cesárea demorada que marcou a mãe com uma enorme cicatriz. Por sua vez, a mãe garante que foi um parto normal, sem nenhuma sequela: "você foi muito querida e desejada, a resposta de um exílio sem dor" (Levy, 2007, p. 26). O parto representaria a possibilidade de engendrar uma nova vida a partir do exílio. A mãe relata que durante o tempo vivido em Portugal trabalhou como correspondente de uma revista brasileira, viajou por capitais europeias, fez amigos. Ela oferece uma imagem diferente dos exilados ansiosos para retornar ao país, confessando que, quando veio a anistia, já não queria mais voltar para o Brasil.

Ao ressaltar a ambiguidade e oferecer mais do que um relato vitimizado sobre temas sensíveis como exílio e diáspora, Levy (2007) descortina a cadeia de interpretações e reinterpretações que constituem a sequência de gerações apontada por Ricoeur (2007). Se narrar é reescrever a própria história, ela conta a história de seus antepassados, na esperança de

encontrar sentido para suas dores e conseguir se desfazer delas. “Queria voltar a andar, encontrar meu caminho. E me parecia lógico que se refizesse, no sentido inverso, o trajeto dos meus antepassados ficaria livre para encontrar o meu” (Levy, 2007, p. 27).

A narrativa se aproxima do hibridismo definido por Hall (2003), termo utilizado para caracterizar culturas cada vez mais diaspóricas, mas que tem sido mal interpretado, de acordo com o teórico. Em vez de uma referência à composição racial e mista da população, o hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, mas a um processo de tradução cultural que nunca se completa. Exatamente o que a protagonista descobre em sua incursão pela Turquia, um território ao mesmo tempo estranho e familiar.

Quando entra pela primeira vez em uma mesquita em Istambul, a protagonista, que não é mulçumana e nem mesmo religiosa, é tomada por um sentimento de paz, de encantamento, que ela não sabe explicar. Na rua, ouve uma voz melancólica e arrastada inundar a cidade. Som que ela tem a sensação de já ter escutado antes e, ao mesmo tempo, a certeza de nunca tê-lo ouvido. “O canto continua, prolonga-se ainda mais umas quatro vezes, ecoando de maneira inesperada em alguma parte arcaica do meu corpo, alguma memória que ignoro” (Levy, 2007, p. 58). O chamado para a oração diária esvazia a cidade e ecoa dentro dela como um chamado para algo muito antigo, que ela não consegue distinguir.

Ao se deslocar pelas ruas de Istambul, a personagem vai descobrindo as conexões com sua infância. Quando, por exemplo, ela se depara com uma barraca que vende pepinos descascados como aperitivo para comer na rua, ela se espanta com a cena inusitada e, ao mesmo tempo, é invadida por uma sensação familiar: a lembrança dos tempos de criança, em que sempre havia pepinos com sal antes das refeições. Esse é um momento de epifania, em que a narradora começa a perceber um sentido para sua viagem, refletindo que o passado não pertencia apenas aos que tinham emigrado.

A passagem mais simbólica no processo de tradução cultural experimentado pela protagonista em sua viagem pelo território dos antepassados é a descrição do banho turco. Um ritual de purificação bastante duro, em que ela mantém um embate interno, alternando vontade de fugir e de aproveitar a experiência. Um sentimento ambíguo que se repete em diversos momentos da viagem, quando a personagem se vê confrontada entre os mundos de sua identidade cindida, entre origem familiar e a cultura híbrida a qual pertence.

A primeira reação é de decepção, ela acha o local sujo e desleixado. Resistindo ao impulso de ir embora, a narradora observa a aparência alegre das mulheres que lá estão e reflete que para experimentar o mundo delas teria de deixar o seu mundo na porta. Não é uma empreitada fácil, segue-se uma sequência torturante: primeiro um balde de água que a deixa

sem ar e com o líquido entrando pelas narinas e, depois, uma esfoliação tão forte que ela tem a sensação de que iria sangrar.

Ao final, a massagista turca aponta o resultado, um monte de pele morta no chão, mais do que as outras mulheres. A protagonista, que inicialmente havia se incomodado com a sujeira do local, perturba-se com o gesto. Seria ela mais suja do que as outras mulheres? A cena simboliza o renascimento, uma troca de pele, deixando para trás o que já estava morto.

O banho turco é um momento epifânico da narrativa. A massagista percebe que ela carrega o peso do mundo nas costas e a protagonista responde que não é o mundo, mas o passado, o peso de uma história que não é sua. É preciso deixar para trás aquela pele morta, é preciso enfrentar a dor para dela poder se livrar. O romance de filiação tem essa dinâmica, a necessidade de reelaborar as origens – ainda que se revele impossível como um fim em si – mas como etapa necessária para a (re)descoberta de si.

A teórica Julia Kristeva (1994), também uma emigrante nascida na Bulgária e residente na França há muitos anos, teoriza sobre ser estrangeiro, não pertencer a nenhum lugar, a nenhum tempo. De um lado, a origem perdida e, de outro, o presente em suspenso. Exatamente o ponto de encruzilhada em que se encontram os personagens das obras de Tiburi (2012), Lisboa (2010) e Levy (2007). Seria o estrangeiro – palavra que, na acepção de Kristeva, inclui os imigrantes, exilados, e expatriados por motivos diversos – um sujeito condenado a tristeza permanente ou é possível que ele encontre a felicidade?

> O estrangeiro suscita uma nova ideia de felicidade. Entre fuga e origem: um limite frágil, uma homeostase provisória. Assentada, presente, por vezes incontestável, essa felicidade, entretanto, sabe estar em trânsito, como fogo que somente brilha porque consome. A felicidade estranha do estrangeiro é a de manter essa eternidade em fuga ou esse território perpétuo (KRISTEVA, 1994, p. 12).

A protagonista de *A chave de casa* (2007) assimila do avô a condição de um estrangeiro que Kristeva (1994, p. 18) compara a um "enamorado melancólico", que continua a chorar pelo país de origem, mesmo sabendo que o paraíso perdido é uma miragem do passado que jamais poderá ser reencontrada. Para a teórica, esse estrangeiro é um sonhador que ama a própria ausência, um "deprimido extravagante". É o que leva a personagem a narrar pelo prisma da dor, conforme a mãe observa, cultivando, alimentando e justificando a própria imobilidade no desterro familiar.

Tomando como base outra distinção da teórica búlgara, o narrador de *Era meu esse rosto* (2012) também é do tipo que se consome na divisão entre o que existe e o que jamais existirá,

um sujeito que está sempre desiludido, insensível e irônico. Já a mãe da protagonista de *A chave de casa* (2007) oferece um contraponto, permitindo pensar que nem sempre os exilados se veem como vítimas ou lamentam profundamente esse destino. E o personagem Fernando, de *Azul-corvo* (2010), define o exílio como uma opção, rejeitando a condição de ter sido expulso.

Dentre as três obras, a protagonista de *Azul-corvo* (2010) é a que tem a maior experiência de desenraizamento. Por ser ainda uma menina, nem criança e nem adulta; por não ter laços familiares e por ter empreendido um despojamento material e afetivo antes de embarcar para a terra natal, ela é a personagem com maior abertura para o deslocamento físico e interior. Se, por um lado, o aprendizado será duro para alguém tão jovem, por outro, oferecerá à Vanja a possibilidade de encontrar e perder raízes, mas também de incorporar novas ramificações. Com isso, Lisboa (2010) aborda o prisma da nova geração, mais familiarizada com o cenário multicultural.

A personagem reflete que, com o tempo, a ideia que se tem de casa, cidade ou país vai desbotando, como uma imagem colorida exposta diariamente ao sol. A menina retira do aprendizado escolar uma definição interessante sobre ser estrangeiro: uma interseção entre dois conjuntos. Metáfora que destaco novamente pela chave de leitura que ela fornece à obra: a pessoa pertence aos dois, mas não exatamente a nenhum deles. Nas palavras de Vanja: “e a interseção entre os dois conjuntos não é um lugar, é apenas uma interseção, onde duas coisas inteiramente distintas dão a impressão de se encontrar” (Lisboa, 2010, p. 72).

Com olhar não condescendente aos estrangeiros como ela, Vanja observa a tentativa de apagamento identitário por parte de imigrantes brasileiros que tentavam esquecer que eram brasileiros. Arranjavam parceiros americanos, filhos americanos, empregos americanos, “guardavam a língua portuguesa dentro da garganta” num lugar de difícil acesso e só se orgulhavam de suas origens quando alguém mencionava de modo elogioso o samba ou a capoeira. Esta, por sinal, originada como luta dos deslocados, dos expatriados, dos arrancados de casa, reflete a personagem (Lisboa, 2010, p. 70).

Seria estratégia de defesa ou apenas permeabilidade? A menina considera o desespero de abraçar o país rico com toda força, o desejo de pertencer ao sonho americano, uma “doença do imigrante latino-americano”. Ela enumera as possibilidades, tentando compreender esse comportamento: “Cordialidade. Necessidade. Vergonha. Curiosidade. Ambição. Admiração. Vontade de ser igual. De pertencer ao lugar. O que for”. Ao mesmo tempo, demonstrando um sentimento ambíguo, a protagonista ensaia mentalmente um confronto com os donos da casa: “De onde vem a sua cocaína? A carne do seu churrasco? A madeira ilegal da sua estante?

Taxativa em seu confronto imaginário, ela completa: “sua história não é só sua. É minha também”, como quem reivindica um direito de posse (Lisboa, 2010, p.71).

5.5.2 Deslocamento trânsfuga

Era meu esse rosto (2012) tem como pano de fundo a emigração italiana para o Brasil. O avô do protagonista foi trazido da Itália ainda bebê pelos pais adotivos. A família se fixou no Rio Grande do Sul, como fizeram muitos imigrantes no começo do século passado. Em Flores da Cunha, a família cresceu em meio a galinhas, bichos de todo tipo e crendices populares, em um ambiente essencialmente rural. Mais tarde, recém-casado, o personagem se mudará para Vacaria, fugindo do pai adotivo com quem ele mantém uma relação conflituosa e começará sua genealogia brasileira.

Se a condição climática foi um fator favorável ao estabelecimento da imigração italiana no sul do Brasil, o frio tornou-se uma conexão ambígua com a terra natal, ao mesmo tempo dura e afetiva. O narrador refletirá que o frio que ele carrega desde que nasceu é o que o levará de V. para V. A grafia apenas com a inicial seguida de um ponto remete a Vacaria, no Rio Grande do Sul, e a Veneza, na Itália. A primeira, a cidade natal do avô, a segunda, a terra em que o protagonista nasceu.

O “nono” cresceu alimentando fantasias sobre sua ascendência obscura – ele fora deixando na roda de um convento italiano – como estratégia para atenuar o sentimento de ilegitimidade. A insistência em saber detalhes sobre sua origem, especialmente sobre a mãe biológica, não é bem aceita pelo pai adotivo. Atormentado pela bastardia, o personagem muda-se para V. (Vacaria), repetindo o ciclo de deslocamentos com caráter de fuga (física e existencial) na obra de Tiburi (2012). Nas palavras do narrador: “nada melhor para fugir do que buscar, assim como não há jeito melhor para buscar do que conhecer a própria fuga (2012, p. 32).

A pesquisadora Regina Zilberman (2012) observa que o grafema V. aponta, na sua visualidade, os dois caminhos que se abrem para o leitor: de um lado, o passado da memória em Vacaria, no Rio Grande do Sul e, de outro, o presente narrado em Veneza, na Itália. Como numa encruzilhada em que dois caminhos se abrem, a obra aponta duas trajetórias distintas experienciadas em períodos dessemelhantes da vida, cabendo ao narrador buscar o ponto de conexão entre elas. São duas temporalidades e também duas geografias distintas, que expõe a tensão entre rural e urbano, numa espacialidade ambivalente e limiar, a encruzilhada emocional do narrador.

Tiburi (2012, p. 17) abre sua obra com uma frase bastante simbólica: “Depois de tantos anos estou no mesmo lugar”. Há nessas palavras um duplo sentido, uma referência ao retorno à terra natal, mas também à paralisia do personagem. Ele está de volta ao lugar da infância, à pequena cidade onde nasceu e cresceu, ao cenário das memórias as quais se manteve aprisionado. Esse é o momento de passar a limpo sua história. Ao encontrar uma carta antiga entre os pertences do avô, escrita por uma freira italiana, o protagonista toma a decisão impulsiva de ir para Veneza.

A palavra, manuseada poética e filosoficamente pela autora, reverbera na obra os sentidos de uma identidade fragmentada. “Vou em busca dos meus *restos*”, diz o protagonista, reconhecendo-se como ruína, cinzas. Alude também a vestígio, colocando o personagem no papel de arqueólogo, com a missão de seguir os rastros/restos dos antepassados e tentar reelaborar as origens. Buscar e fugir são dois movimentos opostos e complementares nos deslocamentos empreendidos pelo personagem, ressaltando a ambivalência que marca a prosa de Tiburi (2012, p. 30).

Ao comprar a passagem para a Itália, ele diz não saber se poderá sair de V. e nem se poderá voltar a V. O percurso imigratório familiar instaurou um caminho sem volta. Se a V. brasileira era um mundo habitado por galinhas, cachorros, crianças brincando no quintal, território que os imigrantes italianos ajudaram a prosperar, a V. italiana é o inverso, a cidade que afunda e vive de ruínas. Ao chegar a Veneza, o narrador compara a cidade a Moby Dick, do célebre romance de Herman Melville, publicado em 1851:

> Quando me dou conta o monstro todo está a minha frente. Moby Dick é a cidade. Emerge das águas disponível como uma prostituta desde que se possa pagar bem (...). Afundo na neblina a clarear a noite e vejo apenas o imenso cadáver que flutua, sobre o qual as gôndolas flutuam com cadáveres sobre os quais flutuam cadáveres sobre as gôndolas... (TIBURI, 2012, p. 35)

A figura da baleia é a metáfora da sobreimpressão entre memória pessoal, familiar e intertextual – marca dos romances de filiação. Os fios da memória pessoal do protagonista se entrelaçam à obra de Melville, artifício metafórico de Tiburi (2012) para estabelecer os papéis e motivações dos personagens em sua obra. A cidade de origem é a Moby Dick, um monstro que pode ser despertado durante o mergulho pelo passado, e o avô é o capitão Ahab, perdido em sua busca, como na obra canônica.

O narrador, cruzando suas memórias pessoais às histórias que conheceu na infância, sente-se herdeiro de uma dívida, quer finalizar o que avô não conseguiu concretizar: “Flutuo

no silêncio de um dia confuso como a noite, à espera de encontrar a monstruosa Moby Dick e vingar-me por meu avô de alguma coisa que lhe devo" (2012, p. 35). Na fala, a menção ao sentimento de dívida que os protagonistas dos romances de filiação carregam em relação aos seus antecedentes.

Suzana, de *Azul-corvo* (2010), pode ser chamada de um personagem em fuga, com uma trajetória constituída por deslocamentos. Aos nove anos, após perder a mãe, ela embarcou para os Estados Unidos com o pai, um geólogo, que se mudou para o Texas a trabalho. Anos mais tarde, cortou a relação com o pai e nunca mais tornou a vê-lo, iniciando seu histórico de deslocamentos territoriais e abandonos afetivos: mudou-se para o Novo México, casou e separou-se de Fernando seis anos depois; engravidou de Daniel e fugiu sem revelar que ele seria pai; decidiu voltar ao Brasil quando Vanja tinha dois anos. Movimentos marcados pelo rompimento dos vínculos com a condição anterior.

Já a fuga de Fernando em *Azul-corvo* (2010) tem um duplo sentido: deserção e abandono de si. Ex-guerrilheiro no Araguaia, ele abandona intempestivamente a luta. Enquanto os companheiros prosseguiam pela mata com a missão de tomar um posto da Polícia Militar do Pará, ele ficou para trás. Ninguém viu quando Fernando parou e ficou observando o grupo se afastar. E quanto mais tempo ele permanecia parado, com mais força selava a decisão imprevista, o impulso de abandonar tudo.

Como quem tem uma visão, Fernando observa os guerrilheiros andando no meio da mata como se fossem fantasmas que acreditam em outro mundo. Teria o personagem intuído o destino trágico do grupo que seria definido pouco tempo depois, com a caçada aos guerrilheiros? Vanja, ao narrar a história do personagem, acredita que sim: "Talvez só ele duvidasse. Temesse. Desistisse" (Lisboa, 2012, p. 183).

No vocabulário militar, o soldado desertor é chamado de trânsfuga. Entre as acepções do verbo transfugir, constam abandonar, renunciar, fugir. Mais do que abandonar a luta armada, Lisboa narra a trajetória de Fernando como um abandono de si próprio. "Ele encontrou um caminho para fora, para longe dali, para longe de tudo, de si mesmo inclusive", (2010, p. 183). A partir dessa fuga, Fernando vai para a Inglaterra e depois para os EUA. Ele nunca mais voltará ao Brasil.

O itinerário de fugas permeia os romances de filiação. Repetindo as palavras de Tiburi: "nada melhor para fugir do que buscar, assim como não há jeito melhor para buscar do que conhecer a própria fuga (2012, p. 32). Acrescento: nada melhor do que escrever para conhecer todos esses deslocamentos. Em *A chave de casa* (2007, p. 147), duas fugas assombram a protagonista: do avô para o Brasil, após a frustração de um amor proibido na Turquia, e de seus

pais, para Portugal, por causa da ditadura militar brasileira. “A história do meu avô dói, a sua história, a tortura, o exílio, tudo dói. E, sobretudo, dói falar da dor”, diz a protagonista, em seu diálogo imaginário com a mãe morta, acrescentando que escrever “dói imensamente” e tanto quanto é necessário.

5.5.3. Deslocamento existencial

Barthes (2013) busca a origem grega das palavras que remetem ao deslocamento como sinônimo de abandono de uma vida anterior, estabelecendo uma rede semântica como estratégia para analisar as significações e sentidos dos movimentos migratórios. Partindo da noção saussuriana, ele procura mostrar que o sentido é vivo, afeto às transformações e adaptações metafóricas e adaptável aos nossos próprios interesses. A rede que o teórico estabelece em torno da palavra *xeniteía*, cuja origem remonta a uma temporada no exterior, oferece uma chave de leitura importante para compreender os personagens de *Azul-corvo* (2010) e seus deslocamentos.

A palavra *xeniteía* pode ser associada a estranhamento, expatriação, exílio voluntário. Barthes (2013, p. 246) estabelece equivalências com a ordenação de monges budistas e os movimentos comunitários americanos que atraem pessoas dispostas a largar tudo, a esquecer sua condição anterior. Para o teórico, uma fantasia que remete ao rito religioso de abandonar tudo, de empobrecer para começar outra vida, que segue um “protocolo imaginário” pelo qual as pessoas arranjam e organizam a partida, calculando objetos de que precisam se livrar para sempre e o mínimo que desejam conservar.

Esse ritual é experienciado pela personagem Vanja ao tomar a decisão de partir para os EUA. Ela faz um inventário das poucas coisas que dispõe, uma “exoneração de despojos”, confrontando tudo com um “olhar valente” para determinar aquilo o que não seria importante em sua nova vida: os livros que não iria reler; os sapatos bonitos, mas desconfortáveis que serviriam melhor aos pés delicados de cinderela; os brincos que não usaria por falta de vaidade; as roupas que seriam inúteis no rigoroso inverno americano e os bichos de pelúcia da infância que se fora. Leve, ela avalia: “eu cabia dentro de um corpo de treze anos de idade e todos os meus bens materiais cabiam, agora, numa mala pesando 20 quilos” (Lisboa, 2010, p. 20).

O personagem Fernando também trilha o caminho que remete a *xeniteía*, o de um expatriamento voluntário, de abandono da condição anterior, em dois momentos distintos de *Azul-corvo* (2010), que são resgatados por Vanja a quem ele confiará suas memórias: ao ingressar na luta armada e, posteriormente, ao mudar-se para os EUA e adotar uma vida

completamente diferente, sem laços com o Brasil. Como num dinâmica religiosa, o personagem alterna crença e descrença, entusiasmo e perda de fé, seja na guerrilha, seja na vida.

Estudante de Geografia na Universidade de Brasília, nos anos 1970, o personagem ingressou na Ação Popular e acabou indo para Pequim, junto com militantes do PC do B, para aprender técnicas de guerrilha. Alguns anos depois, desembarcou em São João do Araguaia, no Pará, na condição de guerrilheiro. A partir desse momento, ele cortou os laços com sua vida anterior e adotou o codinome Chico Ferradura.

Lisboa (2010) traz para sua obra a geografia de um Brasil distante, esquecido, palco de uma luta sangrenta. O território disputado por posseiros, grileiros, militares, guerrilheiros, índios, ambientalistas. O palco da luta armada, da resistência ao regime militar:

> O Pará é um país inteiro. Tem tamanho de país. Dentro do Pará caberiam quase duas Franças. Três Japões. Duas Espanhas e uns trocados. Mais de mil e seiscentas Cingapuras. Naquela imensidão do norte do Brasil, que o próprio Brasil ignorava, viviam dois milhões de pessoas quando Chico pôs os pés ali pela primeira vez (LISBOA, 2010, p. 47).

No meio da mata, Chico tem como vizinhos os posseiros, gente fugida da seca nordestina. Ele experimenta um duplo exílio, um exílio físico e também interior, vivendo um apagamento identitário. Seus companheiros, como ele, são conhecidos apenas por codinomes, nada sabem da vida um do outro. A nova condição requer duros aprendizados, sobretudo o de sobreviver em condições bastante adversas.

A Floresta Amazônica, símbolo de vida, de oxigênio, contém armadilhas aos cidadãos urbanos como ele. Embrenhar-se na mata é uma forma de deslocamento radical, que exige o despojamento completo de tudo o que seja familiar e seguro. Se a cidade impõe um ritmo caótico aos moradores, controla tempo e demarca territórios, a mata simboliza a liberdade e também o maior risco. "As florestas tropicais, como a grande Amazônia recessiva, são organismos intensos. A morte e a vida grassam ali o tempo todo, simultâneas, siamesas. Uma leva à boca da outra o alimento". Como estratégia, Fernando pensa: *na mata serei a árvore, serei as folhas, serei o silêncio*" (Lisboa, 2010, p. 159).

Lisboa (2010) costura à trajetória do personagem uma parte importante da história brasileira. A ditadura, a resistência, o ufanismo, a faraônica e inacabada rodovia Transamazônica, as sucessivas operações militares para dizimar os guerrilheiros são elementos reais que se integram à narrativa de *Azul-corvo* (2010). A personagem Vanja é a ponte com esse

passado silenciado, a partir de sua disposição em puxar o novelo daquilo o que se pretendeu apagar da memória familiar e coletiva.

A protagonista de *Azul-corvo* (2010) subverte o posicionamento distanciado da sociedade em relação ao passado recente, uma espécie de amnésia coletiva que tanto é resquício da repressão quanto objeto de uma disputa pelo imaginário que persiste ainda hoje. De um lado, o trabalho de instituições e da Comissão Nacional da Verdade para mapear a repressão, torturas e mortes durante o regime militar e, de outro, discursos por parte de grupos conservadores que tentam minimizar o autoritarismo e a violência do período.

A escritora opta por problematizar o esquecimento a partir do ponto de vista da geração pós-ditadura, para quem o assunto é apenas um vago capítulo dos livros de história. Lisboa (2010) constrói uma personagem curiosa, que tem consciência de que grande parte das pessoas prefere não falar sobre o assunto, prefere deixá-lo fora da história oficial. Vanja indaga Fernando, extrai dele tudo o que o personagem não contara a ninguém, a verdade sobre os "dias-fantasmas" de seu passado de guerrilheiro. Vanja é um contraponto à conformidade, à postura acrítica em relação à história oficial.

Já a vida de Fernando nos EUA encontra equivalência com outra palavra que Barthes (2013) busca no vocabulário monástico: a *stenochoria*, cuja origem grega remete a "espaço estreito". Para o teórico francês, trata-se de uma forma de exílio, assim como a *xeniteía*, mas um exílio tão interior que ninguém o vê. Uma sabedoria que permanece desconhecida, uma inteligência não divulgada, vida oculta. Recusa da glória, abismo de silêncio. Um comportamento profundo que visa a não se fazer notar (Barthes, 2013, p. 246).

É nesse ponto que Vanja encontrará Fernando. Um sujeito solitário, discreto, que trabalha como segurança em uma biblioteca de Denver e complementa a renda como faxineiro. Nenhuma sombra do estudante de Geografia ou do guerrilheiro. A contar sua história para a menina, o personagem explica:

> Depois disso, você sabe como é a vida (não, eu não sabia), você acorda um dia e tem cinquenta anos de idade e já perdeu a vontade de fazer as coisas, de andar por aí, de procurar um lugar no mundo porque a verdade é que o mundo é uma porra de um lugar selvagem do cacete. Não vale a pena. Não faz diferença (LISBOA, 2010, p. 80).

É interessante observar que os personagens de *Azul-corvo* (2010) estão sempre em movimento, como na viagem que Fernando, Vanja e Carlos (o vizinho salvadorenho) fazem pelo Colorado e Novo México. Lisboa (2010) insere na obra elementos das narrativas *on the road* americanas, celebrizadas na década de 1960 por Jack Kerouac e a geração *beat*. Os três

personagens rodam diversas cidades, em uma jornada que representa mais do que um deslocamento físico, estabelecendo entre eles um vínculo afetivo e um arranjo familiar diferente.

Em um veículo Saab vermelho 1985, que mais tarde será herdado por Vanja, eles percorreram territórios com paisagens diversas e improváveis, montanhas, neve, deserto. A menina observa que mesmo na paisagem inóspita, desértica, com ar de passagem e não de destino, havia pessoas morando. Ela chama de lugares "entre parênteses", onde os sons e distâncias habitam outra semântica, parecem um gesto de desespero ou de abandono.

A literatura de viagem atravessou o tempo em épocas distintas, sendo ferramenta não apenas de escritores, mas de missionários, exploradores, cientistas, imigrantes. Relatos históricos e de grande potencial literário, narram as conquistas de territórios, missões evangelizadores e diásporas. Na contemporaneidade, o deslocamento geográfico alude, no campo simbólico, a movimentação pelo território subjetivo da descoberta de si, estando ligado à crise do sujeito. Como se fosse uma tentativa de suspender o mundo real em um movimento dialético: distanciar-se do mundo e aproximar-se de si próprio.

> A estrada se emendava em outra estrada e depois em mais outra. Era estranho pensar nisso. Estranho e reconfortante. Claro: sempre haveria a descontinuidade de um beco sem saída, aqui e ali. De uma estrada ou de uma rua que não ia dar em lugar nenhum, que morria num ancoradouro ou num pasto ou numa parede de rocha. Isto também estava previsto pelos mapas. Um dia, no futuro, eu veria um túnel vazado numa montanha do Colorado, junto à Clear Creek Canyon Road: um túnel abandonado na reforma da estrada, preto, boca escavada na pedra e tapada com uma cerca de madeira na parte debaixo. Um ex-caminho (LISBOA, 2010, p. 166).

No sentido metafórico, a viagem pela estrada é uma jornada interior. Confinados em um automóvel por centenas de milhas, os companheiros de viagem acabam compartilhando experiências e histórias. Não por acaso, é durante a viagem que Fernando acaba revelando seu passado a Vanja, os segredos que ele não contara para Suzana. Enquanto percorrem as estradas americanas, os três personagens expatriados se tornam cúmplices, estabelecem um vínculo afetivo e um novo arranjo familiar.

A menina não estava habituada a mapas, estradas, fronteiras, estados e países distintos que parecem uma abstração. Os nomes de cidades como Poncha Springs, Saguache, Monte Vista, Alamosa, Anonito – no Colorado – e Tres Piedras, Ojo Caliente, a capital Santa Fé – no Novo México vão se materializando conforme a viagem avança, oferecendo aos olhos da protagonista uma paisagem multicultural.

O terceiro companheiro de viagem é Carlos, o vizinho de nove anos. Nascido em São Salvador, o personagem vivia com a família há um ano nos EUA. Vieram com visto de turistas, mas não retornaram ao país. O medo constante de ser deportado por não ter os *papeles* levou o menino a um isolamento. Ele mal falava inglês quando conheceu Vanja. Ela decide ensiná-lo e, aos poucos, Carlos se integra a vida da menina e de Fernando. Três personagens expatriados por razões diferentes, que estabelecem um vínculo afetivo em meio a aridez do espaço que os rodeia.

No fim da expedição, ao encontrar Florence, a avó paterna, Vanja descobrirá que também este lado da família é marcado pela desterritorialização. Ela revelará a neta que já morou no México e na Costa do Marfim, onde nasceram seus filhos, incluindo Daniel, o pai da protagonista. Nesse momento da narrativa, a menina descobre que o pai não é americano, mas africano, e que retornara para a terra natal, Abidjan, seis anos antes. O sonho da árvore genealógica cheia de frutos dá lugar à frustração:

> Que estupidez deixar Copacabana e ir morar num subúrbio de Denver e esperar meses e andar centenas de quilômetros numa porcaria de um carro velho para encontrar uma mulher escondida numa casa nas montanhas do Novo México e então descobrir que meu pai vivia na África. Que estava a um Atlântico dali. Que ele estava num continente sobre o qual, fora a sala de aula, eu pouco havia pensando em treze anos de vida, num continente que não tinha nada a ver comigo, nem com minha mãe (...)" (LISBOA, 2010, p. 172)

É o momento em que a protagonista é tomada pela raiva – embora não demonstre – repassando internamente o caminho tortuoso para chegar até ali, sentindo raiva da mãe por ter morrido, mas sobretudo raiva de si mesma. É nesse momento também que, numa cumplicidade silenciosa, Fernando segura sua mão. Gesto afetivo e quase imperceptível, que sela, silenciosamente, um vínculo. Vanja não encontrou Daniel, mas ela já havia encontrado um pai.

5.5.4 Deslocamento performático

Na literatura contemporânea o conceito de território perpassa a questão geográfica, caracterizando um espaço relacional simbólico, associado ao hibridismo cultural e ao desenraizamento. Uma nova experiência de tempo e espaço se impõe, fruto da paisagem mundializada, dando origem ao que os teóricos nominaram como desterritorialização: desvinculação identitária de uma origem física, de um local específico.

Cury (2007) analisa a questão do espaço na literatura contemporânea sob três perspectivas: espaço urbano, espaço da memória/subjetivação e desterritorialização. As obras encenam uma cidade cujo tecido social encontra-se rompido, metáfora da impossibilidade da reconstituição identitária. Existências deslocadas, personagens em trânsito, perambulando por não-lugares que tomam o cenário urbano. A cidade, para a teórica, assume uma feição performática, "exibido em cenas rápidas, *sketches* que rompem com formas enunciativas consagradas, deslocando técnicas e gêneros narrativos, sob o olhar de narradores também eles condenados ao seu movimento vertiginoso" (Cury, 2007, p. 9).

No segundo plano narrativo de *Era meu esse rosto* (2012), o personagem caminha a esmo por Veneza como um *voyeur* de um espetáculo mórbido. "Tudo é performance neste pequeno teatro da morte em que o signo mais profundo é a marca da vaidade humana", observa (Tiburi, 2012, p. 147). Com um olhar implacável, ele vê a cidade como um corpo que sobrevive das visitas de gente curiosa e desocupada, os turistas, que ele define como "pernas que andam e andam indo a lugar nenhum".

Para o narrador, V. é um cadáver que liquefaz diante de "rapinantes curiosos". Ele enxerga a imagem de uma modernidade insustentável, e busca uma razão para ver além da admiração das coisas passadas que as torna moribundas. Gente que experimenta a história como um *souvenir*, um grupo de zumbis que atravessa as pontes de mãos dadas, bebe vinho em taças de balcões sujos, aquece-se em restaurantes de comida duvidosa. É o nomadismo como espectro de um tempo em que todos se sentem perdidos em suas casas e buscam perder-se no estrangeiro para recuperar certo atavismo, a sensação de não ser, ainda, robô (Tiburi, 2012, p. 133).

De acordo com o teórico francês Marc Augé (2007, p. 167), o "não lugar é o espaço dos outros sem a presença dos outros, o espaço constituído em espetáculo" (p. 167). Se, por um lado, os "não lugares" permitem uma grande circulação de pessoas, coisas e imagens em um único espaço, por outro transformam o mundo em um espetáculo com o qual mantemos relações a partir das imagens, transformando-nos em espectadores de um lugar profundamente codificado, do qual ninguém faz verdadeiramente parte.

O narrador de Tiburi (2012) percebe essa conversão da cidade em cenário espetacular, mas também transformado em fóssil, em resto, em ruína. A excessiva codificação do espaço e sua conversão em local de grande circulação e consumo, promove a substituição de lugares pelos não lugares, tornando a cidade cada vez mais um espaço de anonimato e solidão. O personagem enxerga a cidade de Veneza, com toda sua importância histórica, por um prisma muito próximo da definição de Augé (2007) de "não lugar", como espaço não identitário, não

histórico e não relacional. Lugares ambíguos: simultaneamente cheios e vazios. Onde pessoas levarão para a casa máscaras produzidas na China, experimentando a história como *souvenir*.

Essa transformação da cidade em espaços de circulação e consumo, provoca a uniformidade e a generalização do espaço urbano. Ainda que Veneza tenha uma arquitetura única, a relação da massa de visitantes transforma a cidade em um cenário de espetáculo como qualquer outra cidade turística, em que o viajante não se sente nem estrangeiro e nem em casa e, o morador, perde a singularidade de seu território. "Não me alegro por estar em V. como nunca me alegrei quando estive em V., a mesma de onde vim" (Tiburi, 2012, p. 151). O narrador não sente pertencimento em nenhuma delas.

Ele experimenta uma dor ancestral e, ao percorrer o local de origem dos antepassados e, como o protagonista de Levy (2007), também é tomado por familiaridade e ao mesmo tempo estranheza:

> A cidade, ela mesma um corpo a sobreviver das visitas de gente curiosa e desocupada como são os turistas, não sabe da sua morte. Homens e mulheres encasacados serão daqui a pouco transformados em estátuas de sal pelas pombas com os quais se parecem tanto, na forma e no conteúdo. É desse modo, vendo a cidade ameaçada de extinção, que sinto uma dor estranha, uma dor sem lugar como se meu corpo não me pertencesse. Um dor que modifica alguma coisa fora de mim, que, ao mesmo tempo, sou eu (TIBURI, 2012, p. 29).

Na V. italiana, o narrador observa que a divisão da cidade obedece à regra comum a todas as cidades turísticas: de um lado o que é feito para ver e, de outro, o que não se deve, por força, interessar a ninguém. Tal análise remete às linhas simbólicas que separam a cidade entre os bem e os malnascidos. Bairros altos e baixos, acima e abaixo da linha de trem, centro e periferia e tantas outras divisões que definem exclusões e margens. Algo que não escapa a quem também se sente marcado pelo signo da exclusão, filho bastardo, comprado da mãe biológica pelo avô paterno.

Era meu esse rosto (2012) problematiza o espaço urbano como palco de uma violência, que transformou a paisagem das cidades:

> Se antigamente a rua era o lugar da brincadeira das crianças e do encontro político dos adultos, e se hoje é lugar da arruaça das gangues e das perseguições policiais onde vivem os que não têm lugar, é apenas por revelar-se nela a verdade mais profunda de uma cidade, dos afetos, das intenções dos que nela habitam. A rua é a imagem do amor ou do ódio coletivo, destes sentimentos que pomos nas coisas ou que perdemos antes de chegar em casa (TIBURI, 2012, p. 165).

"Depois que minha mãe morreu, fiquei me perguntando se todas essas coisas guardariam a vaga dela por algum tempo. O lugar que ela ocuparia na fila do supermercado. O pé de alface ou o quilo de batatas que ela compraria na feira", reflete a personagem de Adriana Lisboa, enquanto elabora o luto (Lisboa, 2010, p. 176). São nesses espaços transitórios e impessoais, nesses não lugares, que ela identifica a presença da mãe. A mãe que sempre esteve de passagem, a mãe que sempre viveu num estado de trânsfuga, a mãe cujos passos a menina decide refazer, após a sua morte, como uma herdeira que precisa decifrar o legado.

Na obra de Lisboa (2010), não é o excesso que oprime, mas o vazio. Assim que chega ao subúrbio americano no Colorado, a personagem estranha a ausência de gente caminhando pelas ruas e sente como se estivesse dentro de um pesadelo recorrente, daqueles em que paira uma promessa macabra sobre a quietude do ar. "Achei estranho não ver gente andando pela rua. Pensei num mundo pós-apocalíptico onde o ar fosse insalubre e as pessoas tivessem que ficar protegidas, pingueponguеando entre o interior de suas casas e o interior de seus carros e o interior de estabelecimentos comerciais" (Lisboa, 2010, p. 21).

A referência ao Rio de Janeiro, principalmente à praia de Copacabana e ao caos festivo da cidade onde Vanja passou a infância, contrasta com a geografia árida, com a vida silenciosa e tediosa de um subúrbio americano. É uma ditadura do espaço, observa a menina, sentindo-se oprimida pela paisagem plana, seca, poeirenta e tediosa. A uniformidade e a constância da planície simbolizam o processo de desterritorialização em que a personagem está inserida: uma solidão imposta pelo espaço. "O que existiria ali era a ditadura do espaço, uma infinidade de montanha para a esquerda, uma infinidade de céu encapotando tudo" (Lisboa, 2010, p. 22).

Como estratégia para marcar território a menina percorre um quarteirão por dia na vizinhança, estranhando a falta de árvores e o fato de serem sempre baixas e minguadas. Ela observa as ruas largas, os espaços vazios e o céu como se fossem "deuses arrogantes" que obrigavam tudo a murchar. Vanja experimenta uma relação espacial diferente, na ótica dela tudo ficava pequeno naquele lugar. Na parte mais nobre, as mansões ricas teriam a "ambição ridícula" de competir com o espaço. Mas, na vizinhança de pequenas casas, elas lhe parecem mais humildes e adequadas, como se abaixassem a cabeça, como se os moradores dividissem a mesma solidão.

A opressão espacial se define pelas montanhas que circundam a cidade e pela divisão dos locais nobres das casas gigantescas e dos bairros onde vivem os imigrantes. Já o centro da cidade é descrito como uma "densidade bem-comportada". Confrontada com essa "ditadura

espacial", a protagonista sente ter perdido a certeza de si, como se o espaço a transformasse, progressivamente, em outra coisa:

> Talvez eu virasse um lagarto ou uma daquelas plantas capazes de vicejar no deserto. Talvez eu me mineralizasse e virasse um rio temporário, daqueles que somem no leito crestado, na seca, e depois incham e correm felizes como se tudo não passasse disso, escorrer felizes, sem qualquer tipo de ameaça. Como se a sua própria vida de *rio* não fosse sazonal e quebradiça (LISBOA, 2010, p. 12, grifo nosso)

Lisboa (2010) constrói uma prosa poética, impregnada de metáforas que aludem às questões existenciais e mesmo espirituais. No documentário já citado nessa tese, a escritora explica seu ponto de vista sobre a busca pelas origens, traçando uma analogia com o rio. Ela diz que não é possível voltar pelo mesmo rio, porque ainda que pareça, ele já não seria o mesmo[29]. É o que acontece, segundo a escritora, quando visitamos lugares do nosso passado. Mesmo quando tudo aparenta igual, nossos olhos enxergarão diferente, porque nós teremos mudado.

A transformação talvez seja a palavra que melhor caiba aos personagens Carlos, Fernando e Vanja, na obra de Lisboa (2010). E cabe também aos narradores-protagonistas de Levy e Tiburi. O questionamento das origens, nesses romances, é tanto causa quanto consequência dos diferentes tipos de deslocamentos e desenraizamentos que a literatura contemporânea problematiza ao tematizar a filiação.

[29] A metáfora utilizada pela escritora remete à fala do filósofo grego Heráclito: "Nenhum homem pode banhar-se duas vezes no mesmo rio, pois na segunda vez, o rio já não é o mesmo, nem tampouco o homem".

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um campo fértil para o híbrido, o descontínuo, o transitório, se instaurou na literatura brasileira a partir da redemocratização. Arrisco dizer que a ficção brasileira nas últimas décadas só pode ser lida como um caleidoscópio temático e estético. A tarefa crítica impõe mais do que buscar uma afiliação com outras correntes ou tentar localizar a literatura contemporânea no ciclo de tradições, rupturas e inovações. A escrita contemporânea exige um olhar atento às nuances, às sutilezas, à fragmentação como metáforas da impossibilidade do indivíduo de constituir-se como uma totalidade.

Enquanto na França, berço dos principais teóricos aqui relacionados, a proliferação das narrativas do *eu* responde ao mal-estar do sujeito contemporâneo, cindido em seus espaços relacionais e territoriais movediços, no contexto brasileiro, a pós-modernidade reflete os conflitos políticos e sociais que levam à eclosão da violência nos grandes centros urbanos. O engajamento político dos anos 1960/70 foi precedido pela urgência em expressar a realidade brutal em suas diferentes dimensões.

Os críticos aqui examinados, como Süssekind, Sarlo, Rezende, Schollhammer, convergem na identificação de uma espécie de novo realismo na literatura brasileira contemporânea, a partir da redemocratização, tendo como fundo o cenário urbano e a representação da violência, mas também assinalam uma vertente subjetiva. Não leio essa tendência como expressão de uma literatura egótica ou exibicionista, mas como uma forma de resistência, de se opor à violência.

Busco no título da obra que rendeu o prêmio Jabuti, em 2016, ao escritor Julián Fuks, uma palavra que define minha leitura sobre o romance de filiação como dinâmica narrativa própria desse começo de século XXI: uma literatura de *resistência*. Conforme escreve Fuks (2015, p.79): “É preciso aprender a resistir, mas resistir nunca será entregar a uma sorte já lançada, nunca será se curvar a um futuro inaceitável. Quanto do aprender a resistir não será aprender a perguntar-se?”.

Com sentido de força, brio, energia, obstinação, resistir convoca um fazer literário autônomo e plural, que escapa ao engajamento, à disputa entre tradição e inovação, à pretensão de definir uma época e articular uma nova corrente estética. É na linguagem que se afirma a poética, em uma voz autoral que não teme em se revelar, na obstinação em lançar profundos questionamentos identitários sem perder a dimensão social, que a literatura contemporânea resiste e forja novos formatos.

De certo sentido, as narrativas do *eu* podem ser lidas como forma de escapar à violência, o que não significa negá-la, apenas destituir-lhe o posto de protagonista que tem sido frequente na produção literária do mesmo período. Tiburi, Lisboa e Levy deslocam para os sujeitos a força motriz de suas obras. Em vez de reagentes, os protagonistas passam à condição de agentes, aqui definido como aquele que tem capacidade de agir sobre as circunstâncias. Soma-se à agência, resistência e potência. É o que faz os protagonistas de *A chave de casa* (2007), *Azul-corvo* (2010), *Era meu esse rosto* (2012) recusarem a passividade.

O romance de filiação, como a autoficção e outras dinâmicas narrativas contemporâneas, encontra-se em construção. Daí a impossibilidade de propor definições que se pretendam conclusivas. A ambição dessa tese foi perscrutar nesse fazer literário os traços que permitam localizar e refletir sobre problemas contemporâneos e a forma como são representados nas obras. A partir de personagens que têm necessidade de reelaborar as origens e de redefinir temporalidades e territórios geográficos e simbólicos, as escritoras Tatiana Salem Levy, Adriana Lisboa e Marcia Tiburi tematizam a filiação à luz das inquietações e angústias contemporâneas, que atingem a universalidade a partir do mais íntimo.

Como uma escrita que nasce do fragmento, chego ao final da tese convicta de que as considerações sobre o romance de filiação devem ser tecidas segundo o método barthesiano de análise de "traços", que o teórico entende como sucessão de unidades descontínuas. Fragmentos que quebram a fixidez da linguagem. Como parte de um roteiro estilhaçado, tal projeto recusa o encadeamento por temas, sequências ou familiaridade. Em vez de separar as cartas de acordo com os naipes, no jogo proposto pelo teórico francês, elas são embaralhadas, permitindo combinações imprevistas.

Disponho as reflexões de acordo com os traços encontrados nas obras e que confirmam a flexão *biografemática* do romance de filiação. A jornada dos protagonistas é movida pela urgência de encontrar uma totalidade para suas identidades fragmentárias a partir dos detalhes, dos traços persistentes na memória dos personagens, como as relações familiares complexas que denotam uma bastardia (real ou simbólica); imagens que revelam enquanto escondem; memórias fabricadas, silenciadas e anti-memórias; filiações substitutas e novas configurações comunitárias e familiares.

As obras têm em comum as principais características do romance de filiação e empreendem a arqueologia da perda, do luto, de uma espécie de dor ancestral que os protagonistas teriam herdado. O narrador de *Era meu esse rosto* (2012) inicia a narrativa a partir do enterro do avô, com quem ele mantinha o principal vínculo afetivo. Já as narradoras de *A chave de casa* (2007) e *Azul-corvo* (2010) precisam encontrar um sentido após perderem a mãe,

ambas vitimadas por doenças. São personagens afetados pela história, segredos e interditos familiares, herdeiros de um legado obscuro e problemático.

"Depois de tantos anos estou no mesmo lugar", assim começa a narrativa de *Era meu esse rosto* (2012). "Meu corpo já não suporta tanto peso: tornei-me um casulo pétreo", diz a protagonista de *A chave de casa* (2007). "Hoje eu sei que se não tivesse feito o que fiz ia me solidificar naquela vida, um osso que cola torto", avalia a narradora de *Azul-corvo* (2010). Sujeitos que se encontram em uma situação limite e precisam escolher entre a mobilidade e a imobilidade. A volta às origens é o que impulsiona os personagens em deslocamentos temporais e geográficos, marcados por profundos questionamentos identitários.

Como *escrita híbrida, plural e fragmentária*, o romance de filiação não comporta definições fechadas ou que pretendam uma totalidade. As obras aqui analisadas encenam vozes híbridas, descentradas e bastardas. Sujeitos que buscam separar o passado do presente e romper com o ciclo de repetições ou rejeições do legado. Quanto mais os protagonistas se aproximam dos galhos que faltam na árvore genealógica, mais eles percebem as rupturas no circuito de transmissão.

Em *Azul-corvo* (2010), Lisboa expõe a impossibilidade de reelaborar as origens por meio de sua protagonista Vanja. A personagem reconstitui os passos da mãe, mas ao percorrer o itinerário de deslocamentos de Suzana a menina imprime seu próprio rastro. Se o bastardo se define pela ilegitimidade, Vanja subverte essa condição na medida em que ela, e não o pai biológico, rejeitará a filiação. No processo de construção da protagonista, a escritora enfatiza essa condição ao sublinhar que, nos encontros com Daniel, a narradora não concede a esse pai nem a função afetiva e nem provedora. É Fernando quem continua pagando as despesas da menina e, quando moça, ela não permitirá que Daniel pague a conta de um simples jantar.

A protagonista compreende que não poderá reelaborar as origens ou restaurar o que foi fraturado no processo de transmissão familiar. Em sua narrativa, a autora redefine a bastardia não pela negatividade ou fatalidade. Ao confrontar o paradigma genealógico à uma filiação substituta, a protagonista escolhe outra forma de vínculo. A filiação estabelecida entre Fernando e Vanja simboliza as configurações familiares que se forjam na contemporaneidade, a *idiorritmia* barthesiana e as comunidades afetivas de que nos fala Nancy (1999) e os demais filósofos arrolados no escopo teórico da tese.

Como Barthes, Lisboa também usa a metáfora do baralho para mostrar que a vida não obedece a uma sequência determinada. No entanto, a protagonista reflete, ao final da obra, que se fosse possível escolher uma carta em vez de outra no "baralho da vida", ela mudaria apenas um detalhe, quando ela ainda era um bebê:

> Quando chegou em Albuquerque eu dormia em meu quarto algum sono de sonhos pequenos, sonhos do tamanho da minha vida, que cabiam (que cabia) com sobras entre as grades do berço. Ele e minha mãe se abraçaram com a força da falta que sentiam um do outro. Ele foi para a cama com ela. Mais tarde, no meio da madrugada, ela preparou uma sopa e os dois se sentaram diante da árvore de Natal para tomar a sopa. Era para ser definitivo. E foi (LISBOA, 2010, p. 219).

Ao encerrar *Azul-corvo* (2010) com essa frase, Lisboa ressignifica a filiação. Assim como Suzana escolhe Fernando para registrar a filha, e não o pai biológico, Vanja também compreenderá a filiação como uma escolha que é selada, de forma definitiva, não pelos laços de sangue, mas pelo vínculo. A encenação da bastardia na obra é, ao mesmo tempo, transgressão e libertação. Como o bastardo que consegue se libertar da origem, a personagem escolhe se tornar herdeira de Fernando: da casa, do veículo Saab, e até mesmo do local de trabalho, a Biblioteca de Denver.

Nas obras, orfandade, bastardia ou adoção aludem à escrita que nasce do fragmento, simbolizando à busca de uma totalidade. Tal representação remete tanto a uma filiação natural, quanto simbólica ou metafórica. A grande diferença em relação aos romances familiares e genealógicos tradicionais é que, nas obras contemporâneas, a reconfiguração identitária a partir da reelaboração das origens é uma impossibilidade.

O romance de filiação é, portanto, uma *narrativa da impossibilidade*, de uma busca que jamais se completa. As autoras constroem personagens que personificam o fragmento, através da figura do bastardo/órfão/adotado. Eles representam a busca pela totalidade e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade: o mesmo movimento de busca é o que desvincula das origens.

No romance de Tiburi (2012), a dupla bastardia (narrador e avô) prende os personagens a um obscuro passado que acentua o sentimento de ilegitimidade que ambos carregam vida afora, como se fosse uma herança transmitida do avô para o neto. Para libertar-se da fantasmagoria familiar, o narrador precisa acarear a história/memória oficial e a imaginada. Essa decisão implica abrir mão da fabulação identitária, estratégia que serviu de refúgio ao personagem e seu deslocamento na relação familiar.

O narrador adulto percorre o cemitério de Veneza, a procura do túmulo de Maria de Bastiani, que assinara a carta endereçada ao avô revelando parte de seu suposto passado. Ela seria a freira que teria acolhido a criança abandonada na roda do convento italiano. No final da obra, enquanto a água sobe e começa a inundar os túmulos, o personagem salta entre as lápides mais altas, fotografando a esmo todas as imagens que permite o seu estado estrangeiro, como se nunca mais fosse voltar: “sou um estrangeiro saqueando um mundo de imagens”. Ele se sente

um “fora do tempo”, um fora das normas, um fora da lei, um fora da cidade (TIBURI, 2012, p. 204)

A procura que vai se tornando sufocante, à medida em que a maré começa a subir e a água cobre progressivamente os túmulos. O narrador se refugia nas lápides mais altas, até o momento em que enxerga, com auxílio do *zoom* da máquina fotográfica, um túmulo com o nome procurado. Apesar de estar consciente de que pode ser apenas uma coincidência, entre tantas mulheres homônimas que estariam enterradas ali, ele enxerga sob o retrato oval de uma Maria de Bastiani o pequeno retrato de um menino, sem data, sem nome. Ele decide que aquele é o rosto do avô, dando por encerrada a busca.

Em *A chave da casa* (2007), o sentimento de ilegitimidade se manifesta em relação ao local de origem. Como um filho bastardo, a protagonista vivencia uma rejeição permanente, já não se sente filha de território algum. Enquanto no Brasil ela é chamada de turca, na Turquia, é considerada apenas uma estrangeira. Também nessa obra, a reelaboração das origens é uma impossibilidade. A narradora compreende que não é apenas a casa onde o avô morou que não existe mais, mas a terra natal lembrada e cultuada só existe na memória familiar.

Quanto mais a protagonista mergulha no território ancestral, mais ela percebe a fragilidade dos rituais que a família tentou conservar no solo brasileiro. Eram judeus uma vez por ano, mantendo uma celebração que mais parecia uma encenação para aplacar a culpa, para não jogar na lata de lixo, como ela mesma diz, aquilo o que os antepassados se esforçaram para guardar:

> Romper definitivamente com o passado é mais difícil do que imaginamos, gera culpa, uma culpa que pode se tornar mortal. Penso que é por isso que somos judeus mesmo quando não somos. Dizemos que se trata de uma questão genealógica, mas é sobretudo uma questão de medo: temos medo de esquecer o passado e ser responsáveis por isso (LEVY, 2007, p. 131).

Ao percorrer Istambul e depois Esmirna, a personagem encontra pontos de familiaridade, zonas de contato entre as duas culturas, elementos que não atestam a legitimidade e, sim, o hibridismo, como o pepino vendido nas ruas da capital turca e que evoca uma memória familiar. Mas, o veredito sobre a impossibilidade de reelaborar as origens é dado durante o jantar para conhecer os parentes do avô: mas você não fala a nossa língua? A pergunta-acusação é reforçada pelo olhar de recriminação, como se ela tivesse cometido uma falta grave.

A protagonista argumenta que, por sobrevivência, o avô precisou esquecer o passado. Mas a resposta taxativa de que um “verdadeiro judeu” não esquece o passado funciona como uma chave simbólica para liberar a personagem do peso herdado. Talvez o avô não fosse um

verdadeiro judeu, ela reflete. Levy (2007) faz a personagem encerrar um ciclo, confrontando a perspectiva inicial de uma dor ancestral, de uma fratura incurável, com um processo de reterritorialização que se dá internamente, quando ela percebe que não tem mais nada a fazer na Turquia. E que, talvez, nunca tivera.

A *encenação de si* é outro traço que identifico nas obras. Minha leitura é a de que a literatura que se faz no presente não é marcada pelo signo da inovação e sim, pelo da restituição, fator que ajuda a compreender o número crescente de obras que expõe o percurso de narradores-protagonistas à procura de respostas sobre si mesmos e sobre o mundo que os cercam. As narrativas do *eu* na contemporaneidade trazem a perspectiva de um sujeito que frequentemente revisita o passado e as histórias familiares, seja para falar de si por meio da ascendência, seja para exorcizar velhos fantasmas, por meio de uma dinâmica biográfica.

Na ótica contemporânea, a ênfase da escrita biográfica não está na representação da realidade, mas em como o sujeito representa a própria existência. Se há alguma verdade, será sempre a verdade possível que o sujeito produz sobre si mesmo. O leitor pode ter razões para pensar que a história vivida pelo personagem é exatamente a do autor, seja pela comparação com outros textos, seja por informações externas, ou até mesmo pela própria leitura narrativa que não parece ser de ficção.

Entendo que a inserção do sujeito autor no contexto contemporâneo é uma prática inventiva, capaz de produzir novas formas literárias. Ela interroga a vida, o sujeito e a escrita, dentro de um diálogo com outras disciplinas que tratam o homem e seu meio social, como a psicanálise, a sociologia e a filosofia. Se há algo de ficcional na escrita autobiográfica, não é tanto o que se inventa, mas como se representa a própria existência. O sujeito autêntico, verídico, nas escritas autobiográficas contemporâneas cede lugar ao autor que se assume como um personagem.

O leitor pode encontrar desde uma vaga familiaridade a uma quase transparência. No caso de *Era meu esse rosto* (2012) a cidade nomeada por V., alude à Vacaria, cidade natal da Marcia Tiburi. A obra é um mergulho nos abismos da infância da própria autora, no que ele chama de neurose familiar. Mas, ao escolher um narrador do sexo masculino, a autora opta por não firmar um pacto biográfico com o leitor. Tiburi (2012) quer distinguir o *eu* que escreve do *eu* que fala na obra, reelaborando de forma ficcional os elementos memorialísticos que emergem na narrativa.

Quanto à protagonista de *Azul-corvo* (2010), é uma espécie de alter-ego infantil de Adriana Lisboa. A autora emprestou a Vanja suas memórias infantis, narrou sua relação íntima com o mar e a inquietação diante do que ele esconde, a vida marinha submersa, tão indiferente

à vida caótica na superfície. Um sentido mítico que conecta a autora a todos os territórios em que viveu: o mar de Copacabana e o deserto americano que um dia já foi mar. O mar é também uma forma de escapar à violência da superfície, ao caos urbano, ao território neutro.

Já na obra de Levy (2007), a dinâmica biográfica é tanto mais evidente quanto mais contraditória. O *eu* encenado tem muitos pontos em comum com a autora: ambos nasceram durante o exílio dos pais em Portugal e têm ascendência turca. Como na obra, Levy têm antepassados judeus que foram perseguidos e expulsos de sua terra natal, legando traumas e silêncios. Elementos biográficos que o leitor não tem dificuldade alguma de encontrar no romance. Ao mesmo tempo, a autora inverte essa relação, em vez de fornecer pistas biográficas para colocar em dúvida a ficção, ela fornece pistas ficcionais para desacreditar a dinâmica biográfica.

Revelar o que está escondido, outro traço, como num processo hermenêutico. Os protagonistas têm suas identidades associadas às lembranças da infância, aos lugares onde viveram, aos territórios afetivos ancestrais e à chamada memória familiar, com seus silenciamentos e traumas. Comparando ao processo fotográfico, tão bem analisado por Barthes em *A câmara clara* (1984), essa dinâmica narrativa se propõe a revelar o que está escondido. Não são todos os fatos da vida que guardam o mais íntimo e relevante sobre o sujeito, assim como nem todas as imagens são capazes de revelar a singularidade de alguém. A noção barthesiana de traço – e também a de *biografema* – são modos de acessar o significado das imagens insistentes no passado e no presente dos narradores. Na obra de Levy, a chave; na obra de Lisboa, os peixes, os moluscos com suas conchas azul-corvo; na de Tiburi, o retrato do avô.

Em *A chave de casa* (2007), a narradora acredita ter herdado uma dor ancestral. A começar pelo medo de perder a mãe, quando era criança. Todo dia, quando a mãe saía de casa para trabalhar, a mesma dor, o mesmo choro se repetia. Mesmo com o tempo, a personagem nunca deixou de sentir medo, apenas aprendeu a controlá-lo, porque a idade não permitia mais determinados comportamentos. “Mas, por dentro, tudo continuava igual” (Levy, 2007, p. 23).

Entendo que a origem desse medo está relacionada à transmissão. A menina cresceu ouvindo as queixas relativas à dor que o avô sentia por nunca mais ter reencontrado parte de sua família, nem retornado à terra natal. Uma sequência sofrida de separações: o suicídio de Rosa, o amor proibido de juventude, marcando o personagem por um profundo arrependimento por ter fugido para o Brasil; depois, a morte da irmã gêmea, ainda muito jovem e, por fim, a perda do pai, sem que ele tivesse a chance de revê-lo. Por isso, a chave que ela recebe do avô simboliza a libertação. Ao mesmo tempo em que pode abrir, pode travar a porta com esse passado familiar, o compromisso com uma cultura ancestral impossível de cumprir.

O título da obra de Lisboa (2010) remete às imagens que a protagonista guarda da infância, sua curiosidade em relação à vida marinha, tão próxima e tão alheia ao caos urbano. Os peixes, os moluscos e as conchas azul-corvo simbolizam o desejo de Vanja de permanecer em uma dimensão de paz, longe da vida na superfície e suas agruras. Na tessitura poética do texto, a protagonista tem um poema preferido que revela as imagens que mobilizam a menina: "Quando eu lia aquele poema chamado The Fish, os peixes, era transportada para um mundo de cores, de movimentos primordiais. Havia nele caranguejos como lírios verdes e chapéus-de-sapo submarinos. E um oceano turquesa de corpos. E as conchas azul-corvo (Lisboa, 2010, p. 93).

A não imagem é a presença mais forte e imobilizadora na vida do protagonista de *Era meu esse rosto* (2012). Ele atribui à ausência de fotografias o início da fantasmagoria familiar. A imagem do avô se perdendo lentamente em sua memória, passando a ocupar um lugar de vulto sem rosto, torna o protagonista obcecado por fotografias e pela necessidade de materializar essa imagem tão potente em sua vida e que está se desbotando em sua mente.

De forma brilhante, Tiburi (2012, p. 205) une as duas pontas do vértice simbolizado pelo grafema V. – Vacaria e Veneza. Enquanto na cidade gaúcha, falta uma fotografia ao túmulo do avô, em Veneza, o que falta é um nome. No cemitério italiano, território que simboliza a ruína familiar, enquanto busca freneticamente por alguma pista e tenta escapar da água que ameaça inundar tudo, o narrador encontra o túmulo de uma Maria de Bastiani, que pode ou não ser a mesma pessoa que endereçara a carta ao seu avô. Na lápide, há também a fotografia de um menino, sem data ou nome. O protagonista conclui: "ninguém poderá dizer que este não é o retrato do meu avô". Assim, ele enterra simbolicamente a bastardia e materializa um rosto para o avô, um rosto para si próprio, como duas existências que se fundem.

A posição de *narrador-investigador* é outro traço emblemático nos romances de filiação, já que do ponto de vista enunciativo, um traço marcante são os papeis correlatos ao de um detetive ou arqueólogo. São personagens que vasculham o passado na tentativa de revelar o que permaneceu oculto no passado, buscam vestígios, rastros e testemunhas, deslocando-se pelos territórios de origem para desvendar as lacunas no processo de transmissão.

Em *Era meu esse rosto* (2012), Tiburi remonta um doloroso inventário genealógico a partir das investigações de seu *narrador-arqueólogo*. A casa em que o avô viveu, um lugar ao mesmo tempo morto e vívido na memória do protagonista, a cidade de origem que afunda e não se percebe como ruína (Veneza), a carta amarelada com os poucos indícios sobre a verdadeira origem familiar, restos que o personagem toma como seus. O narrador escava o passado como um arqueólogo que tenta remontar o que já não existe, a partir dos fragmentos que recolhe ao

remover os escombros. Ele observa que os restos são sua herança, com tudo o que já não existe mais.

Lisboa (2010) dá voz a uma *narradora-genealogista*, cujo trabalho de investigação consiste em preencher os galhos que faltam na sua árvore familiar, seguindo as pistas deixadas pela mãe, em busca de seus parentes desconhecidos. Na obra de Levy, a narradora adota um modelo jornalístico de investigação, mapeia o território, os costumes, conversa com os nativos, contrapõe o contexto atual ao que a memória familiar conservou indiferente à ação do tempo.

Em *A chave de casa* (2007), a figura do/a narrador/a não é a de arqueólogo/a genealogista, como nas duas outras obras. Ela está mais para uma *narradora-antropóloga* interessada no comportamento humano, apresentando um paralelo entre a cultura de origem e aquela – ou aquelas – em que sua identidade foi forjada.

As reflexões empreendidas na presente tese levam a pensar a filiação como um processo. A possibilidade de repensar as semelhanças para além do paradigma genealógico permite questionar as noções essencialistas às quais se assentam a noção de identidade atrelada à origem. Em vez do reconhecimento condicionado pelos sistemas tradicionais de transmissão, essa perspectiva permite aos sujeitos assemelharem-se a partir das relações, o que implica uma escolha. Daí o percurso dos personagens em relação às origens e ao rompimento simbólico com esse passado.

Não se pretendeu, nesse estudo, propor o fim da referência genealógica, mas a sua desconstrução, o que deve ser entendido como o descortino dos poderes de legitimação e o questionamento dos esquemas constitutivos do imaginário das semelhanças. Os narradores das obras de Tatiana Salem Levy, Adriana Lisboa e Marcia Tiburi são sujeitos que rompem o ciclo de repetições ou rejeições do legado: eles escolhem o que desejam se apropriar. As escritoras possibilitam tanto a apropriação simbólica do espaço quanto a reterritorialização real e afetiva de sujeitos expatriados.

Tomando como parâmetro a amostra aqui analisada, o romance de filiação, embora narre a busca dos personagens pelas origens, é uma escrita do presente. Nem apaziguamento, nem reconciliação. Escavar o passado é uma forma de reconstituir-se literariamente. São tecidos, na contemporaneidade, não como meio de recontar o passado, mas a partir da necessidade de desvendar os processos obscuros da transmissão. Para narrar a própria história e constituir a identidade, os protagonistas precisam decifrar as lacunas no legado familiar.

Por esse prisma, o percurso genealógico praticado no quadro das narrativas de filiação não sinaliza nem uma obediência aos antepassados e nem um projeto de remover as máscaras para chegar a uma identidade primeira. Mais do que procurar uma identidade solidamente

assentada e desejar recuar até a origem que conteria a verdade do sujeito, esse retorno ao passado familiar está ligado a uma procura dos sujeitos por alteridade.

A narrativa de filiação faz um trabalho meticuloso de dor e de luto, separando o passado do presente. Ela produz o presente ao se liberar do passado. Encerro essas considerações com a metáfora utilizada por Certeau (1982, p.107), ao comparar a escrita a um túmulo, com o duplo sentido de honrar e eliminar o passado: “marcar um passado é dar lugar à morte, mas também redistribuir o espaço das potencialidades, determinar negativamente aquilo que está por fazer e, consequentemente, utilizar a narratividade, que enterra os mortos, como um meio de estabelecer um lugar para os vivos”.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução: Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editoria UFMG, 2008.

_____. *L´homme sans contenau*. Strasbourg: Circé, 2003.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANGOT, Christine. *L´inceste*. Paris: Stock, 2009.

ARCAN, Nelly. *Putain*. Paris: Seuil, 2001.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ARISTÓTELES. *Obras completas*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2005.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução: Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 2007.

AZEVEDO, Luciene. *Blogs*: a escrita de si nas redes dos textos. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 21, p. 44-55, fev/2007.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *A preparação do romance I: da vida à obra*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

_____. *A preparação do romance II: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980.* Tradução: Leyla Perrone-Moisés . São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

_____. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. *O prazer do texto.* São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvin, 2004.

_____. *Obras escolhidas v 1: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Tradução: Eclair Antonio Almeida Filho. Brasília: Editora UnB, 2013.

BLANCHOT, Maurice. *L´espace littéraire*. Paris: Galimmard, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução: Daniela Kern. São Paulo: Edusp, 2007.

_____. *Esboço de uma auto-análise*. Tradução: Sergio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CERTEAU, Michel De. *A escrita da história*. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. *O que é um autor?: revisão de uma genealogia*. Tradução: Luzmara Curcino; Carlos Eduardo Bezerra. São Carlos: EdFSCar, 2014.

COLASANTI, Marina. *Minha guerra alheia*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

COLONNA, Vincent. *Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Paris: EHSS, 1989.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago; Eunice Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo:

Companhia das Letras, 2005.

CURY, Maria Zilda, "Novas geografias narrativas", in *Letras de hoje*, PUCRS, Porto Alegre, n° 150, Dezembro de 2007, p. 7-17.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte, 2012.

_____. *Entre fronteiras e cercado de armadilhas*. Brasília: UnB, 2005.

DARRIEUSECQ, Marie. *O nascimento dos fantasmas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Porcarias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

DARWIN, Charles. *A origem das espécies*. Leça da Palmeira: Planeta Vivo, 2009.

DEMANZE, Laurent. *Encres orphelines*. Paris: José Conti, 2008.

DENSER, Marcia. *Caim: sagrados laços frouxos*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Politiques de l´amitié*. Paris: Galilée, 1994.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Gallimard, 1977.

DOUEK, Sybil Sadie. *Memória e exílio*. São Paulo: Escuta, 2003.

DURAS, Marguerite. *O amante*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ERNAUX, Annie. *La place*. Paris: Gallimard, 1983.

_____. *Les anées*. Paris: Gallimard, 2008.

FIGUEIREDO, Eurídice. Desterritorialização na narrativa brasileira no século XXI. In: *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

_____. *Mulheres no espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. *In: ditos e escritos - estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FREUD, Sigmund. *Primeiras publicações psicanalíticas* (1893-1899). v. III. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GASPARINI, Philippe. *Autofiction*. Paris: Seuil, 2008.

GIDE, Andre. *Diário dos moedeiros falsos*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. *Da diáspora*. Tradução: Adelaine La Guardia Rezende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JESUS, Maria Carolina De. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2007.

KLAPISH-ZUBER, Christiane. *L´ombre des ancêtres - essai sur l´imaginaire medieval de la parenté.* Paris: Fayad, 2000.

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

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 1994.

LEDOUX-BEUGRAND, Evelyne. *Immaginaires de la filiation: heritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*. Canadá: Les Éditions XYZ, 2013.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

_____. *O pacto autobiográfico: de Rosseau à Internet*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *Dois rios*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. *Azul-corvo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

_____. *Hanói.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MARTINS, Ana Faedrich. *Autoficções*: do conceito à prática teórica na literatura brasileira contemporânea, 2014. Tese (Doutorado). Porto Alegre: Faculdade de Letras, Pontifícia

Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

MILLET, Catherine. *A vida sexual de catherine M.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

NANCY, Jean-luc. *La communauté désoeuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1999.

NDIAYE, Marie. *Coração apertado*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

NETO, Miguel Sanches. *Chove sobre minha infância*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. São Paulo: Martin Claret, 2014.

_____. *Segunda consideração intempestiva*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2003.

NOUDELMANN, François. *Pour en finir avec la généalogie*. Paris: Éditions Léo Scherr, 2004.

_____. *Les airs de famille: une philosophie des affinités.* Paris: Gallimard, 2012.

OUELLET-MICHALKA, Madeleine. *Autofiction et dévoilment de soi*. Montreal: XYZ, 2007.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Ainda estou aqui*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

PELLEGRINI, Tânia. "Ficção brasileira: assimilação ou resistência?". In: *Novos rumos*. Unesp, Marília, n.35, 2001, pp 54-64.

PIÑON, Nélida. *Coração andarilho*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. *Livro das horas*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François et al.Campinas: Editora Unicamp, 2007.

_____. *O si-mesmo como outro*. Tradução: Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. *Tempo e narrativa. vol. 3*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens e origem do romance*. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosca Naify, 2007.

RONNBERG, Ami; MARTIN, Kathleen. *O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas.* Colônia: Taschen, 2012.

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

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARRAUTE, Nathalie. *Enfance*. Paris: Gallimard, 1983.

SCHOLLHAMMER, Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmica, diários, retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TEZZA, Cristóvão. *Filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

TIBURI, Marcia. *O manto: ornitomance das berenices*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. *Era meu esse rosto*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. *Uma fuga perfeita é sem volta.* Rio de Janeiro: Record, 2016.

TONUS, José Leonardo. "O relato da [des] afiliação e o romance brasileiro da década de 1980". In: *Révue d´études ibériques et ibéro-américaines*. Université Paris-Sorbonne, Paris, 2 ed., 2012, pp 87-97.

VIART, Dominique. "Filiations littéraires". In: *Ecritures contemporaines*. 2 ed. Paris: Minard, 1999. pp 115-139.

VIART, Dominique; VERCIER, Bruno. *La littérature française au présent*. Paris: Bordas, 2.

ZILBERMAN, Regina. Um rosto para a literatura brasileira contemporânea. In: *Era meu esse rosto*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

ZOLA, Émile. *La fortune des Rougon*. Paris: Biliothéque-Charpentier, 1906.

ZOLIN, Lucia. "Questões de gênero e de representação na contemporaneidade". In: *Letras (UFSM*). v.41. 2010, pp 183-196.

_____. "Pós-colonialismo, feminismo e construção de identidades na ficção brasileira contemporânea escrita por mulheres". In: *Revista brasileira de literatura comparada.* v. 21. 2012. pp 51-70.

Documentários

LISBOA. Direção de Eduardo Montes Bradley. Colorado: Heritage Film Project (26 min), 2012. Disponível em < https://vimeo.com/37715421>

Programas de televisão

TIBURI, Marcia. *Programa Metrópolis*. São Paulo: TV Cultura, 8 out.2012. Entrevista concedida à Cunha Júnior e Manuel da Costa Pinto. Disponível em https://tvuol.uol.com.br/video/metropolis--era-meu-esse-rosto-de-marcia-tiburi-04024E193360D8993326