



EU POSSÍVEL: SUBJETIVIDADE ENSAÍSTICA NA AUTOFICÇÃO DE *A RESISTÊNCIA*

POSSIBLE SELF: ESSAYISTIC SUBJECTIVITY IN THE AUTOFICTION OF A RESISTÊNCIA

Priscila Simeão Silva Maduro¹

Maria Rosa Duarte de Oliveira²

Resumo: A literatura pós-ditatorial, muitas vezes mobilizando a estratégia da autoficção, busca uma pluralidade discursiva capaz de criar subjetividades. O romance *A resistência*, de Julián Fuks, regido pelo signo da desconfiança e da hesitação, propõe significados abertos, contrapondo-se à narrativa única do regime ditatorial e abrindo espaço para a elaboração de outras identidades. Este artigo investiga como a obra forja a subjetividade do autor-narrador, procurando mostrar que, ao tecer e destecer a narrativa, suspende o fluxo representativo e cria um discurso sobretudo reflexivo e indagativo. Essa operação de subjetivação aproxima-se daquela agenciada na forma ensaística, fundamental para a abertura e o devir da obra. Convocamos, para essa análise, o aporte teórico de Costa Lima (2005) a propósito da invenção do *eu* ensaístico, de Adorno (2012) sobre o método sinuoso do ensaio, além dos estudos de Diana Klinger (2006, 2008) sobre as estratégias autoficcionais. Verificamos que *A resistência*, agenciando métodos desviantes como os da forma-ensaio, forja um processo de subjetivação que se torna central para assinalar a estratégia autoficcional, que é a invenção e encenação de um *eu* sustentadas, principalmente, na reflexão meditativa sobre o relato, inclusive sobre o gesto escritural.

Palavras-chave: *A resistência*. Julián Fuks. Subjetividade. Autoficção. Forma-ensaio.

Abstract: Post-dictatorial literature, often employing the strategy of autofiction, seeks a discursive plurality capable of generating subjectivities. Julián Fuks's novel *A resistência*, governed by the signs of distrust and hesitation, proposes open-ended meanings, countering the singular narrative of the dictatorial regime and creating space for the elaboration of alternative identities. This article investigates how the work forges the subjectivity of the author-narrator, aiming to demonstrate that, by weaving and unweaving the narrative, it suspends the representational flow and produces a discourse that is primarily reflective and interrogative. This process of subjectivation closely resembles that which is enacted in the essayistic form, fundamental to the openness and becoming of the work. For this analysis, we draw on Costa Lima's (2005) theoretical contributions regarding the invention of the essayistic self, Adorno's (2012) reflections on the essay's sinuously exploratory method, and Diana Klinger's (2006, 2008) studies on autofictional strategies. We find that *A resistência*, by employing deviant methods such as the essay form, forges a subjectivation process central to highlighting its autofictional strategy, characterized by the invention and performance of a self grounded chiefly in meditative reflection on the narrative, including on the very act of writing.

Keywords: *A resistência*. Julián Fuks. Subjectivity. Autofiction. Essay form.

¹ Doutoranda em Literatura e Crítica Literária na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Participante do grupo de pesquisa "O narrador e as fronteiras do relato".

² Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária na PUC-SP. Líder do grupo de pesquisa "O narrador e as fronteiras do relato".

Introdução

A história dos regimes ditatoriais na América Latina e seus enfrentamentos segue, passadas décadas, ainda em via de elaboração e, por lacunar que é, demanda a criação de outros pontos de vista e outras possibilidades de passado. Com efeito, vislumbra-se uma geração pós-ditatorial de escritores que viveu sua infância na ditadura militar e em cujas narrativas uma série de vozes se entrelaçam e remetem não apenas a suas experiências individuais, senão também à memória coletiva.

Essa geração de filhos, evitando narrar diretamente os fatos, focaliza a lacuna desse tempo cujo sentido lhe escapa. Relata a dificuldade de encontrar um sentido, inclusive, para as motivações de luta da geração dos seus pais, dificuldade essa em “ultrapassar o hiato entre o desempenho dos pais no ambiente doméstico e a figura desprendida do herói que busca transformar o mundo” (Figueiredo, 2020, p. 38). Por essa razão, não apenas contesta as narrativas oficiais de opressão, senão que problematiza, muitas vezes, o próprio discurso da geração que a antecedeu.

Alejandro Zambra (2018, n.p.) fala a propósito dessa literatura dos filhos:

quienes nacimos a comienzos de la dictadura crecimos buscando y contando la historia de nuestros padres y tardamos demasiado en comprender que también teníamos una historia propia. Tal vez por eso me parece bella la imagen de una mujer leyendo los cuadernos de su padre y anotando en los márgenes, por fin, los indicios de una historia propia³.

Ao evidenciar um distanciamento entre a sua geração e a geração dos pais, os filhos buscam construir, nesses relatos, a sua própria identidade, ainda precária, porque estritamente vinculada, em sua condição de filho, à identidade dos pais: “sou o filho orgulhoso de um guerrilheiro de esquerda e isso em parte me justifica, isso redime minha própria inércia, isso me insere precariamente numa linhagem de inconformistas” (Fuks, 2015, p. 38). Daí resulta a necessidade de um fundamento que busque autonomizar esse *eu* narrativo.

Enquanto filhos, falam em nome de um sujeito, cuja autoridade narrativa não está, de todo, garantida. Então, mais do que narrar os fatos passados, buscam construir uma legitimidade para esse *eu* e um lugar discursivo que arquiteta, pela narração, um lugar

³ “Nós, que nascemos no começo da ditadura, crescemos procurando e contando a história dos nossos pais e demoramos muito para compreender que também tínhamos uma história própria. Talvez por isso me parece bela a imagem de uma mulher lendo os cadernos do seu pai e anotando nas margens, por fim, os indícios de uma história própria” (Zambra, 2018, n.p., tradução nossa).

também nessa história. Justamente por essa razão é comum, nessas narrativas, a incidência de uma subjetividade intensa que, além de alterar o paradigma representativo adotado pela geração anterior, busca inventar esse *eu*, cujo ter-lugar é sobretudo discursivo. Subjetividade ensaística, como pretendemos mostrar, tão frequente nas estratégias autoficcionais, nas quais esse *eu* demanda novos processos de subjetivação.

O relato feito pela geração dos pais responde, sobretudo, a uma necessidade política e ideológica. Inflado pela percepção da realidade social, esse discurso busca, muitas vezes, oferecer mais respostas do que levantar hipóteses. Trata-se de um discurso fomentado pela condição de vítima, cujo relato busca testemunhar a experiência vivida sob o chumbo da ditadura militar e reivindica verdade e justiça. À diferença da narrativa dos pais, a literatura dos filhos propõe, sem pretensão de verdade referencial (especialmente pelo lugar ocupado por eles nessa história), um modelo discursivo que aspira à perspectivação e à pluralidade discursiva, dispensando noções totalizantes desde um lugar fronteiro entre realidade e imaginação, de modo a resistir ao silêncio por meio da construção de múltiplas vozes narrativas.

Essa geração assume uma responsabilidade em relação à de seus pais e formula uma reação a essa herança. No entanto, a resposta dos filhos implica construir outros sentidos como, também, rejeitar alguns assumidos pela geração anterior. Não se trata, portanto, de uma herança assumida passivamente, mas de uma resposta que seleciona e reinterpreta os eventos do passado (Logie e Willem, 2015).

O romance *A resistência* (2015), do brasileiro Julián Fuks, tem como cenário histórico o regime ditatorial da Argentina, país de origem dos seus pais e do seu irmão mais velho. O autor-narrador da obra busca contar a história desse irmão, adotado no período de repressão – daí a desconfiança desse narrador que seja ele um dentre as centenas de crianças sequestradas pelos ditadores: “Estou entoando que meu irmão é filho e uma interrogação sempre me salta aos lábios: filho de quem?” (Fuks, 2015, p. 10). Conforme relatado pela Comissão Nacional sobre a Desaparição de Pessoas (CONADEP), foram sistemáticos os sequestros de bebês, levados no momento da detenção de suas mães ou no momento do nascimento em cativeiro. Segundo informe das Abuelas de Plaza de Mayo (2025), organização criada em 1977 por oito mães de desaparecidos políticos, com o objetivo de localizar e restituir a suas famílias legítimas todos os netos desaparecidos, cerca de 500 bebês foram sequestrados e doados ou vendidos a familiares e amigos dos militares. Até o momento, 140 dos sequestrados tiveram suas identidades restituídas.

A resistência, embora tenha por referência aspectos biográficos do autor, esbarra, frequentemente, na intangibilidade da tarefa de narrar. Nesse sentido, o livro será arquitetado por meio de uma memória inventada, intercalada com eventos apoiados em acontecimentos da nossa história recente. É dessa justaposição entre dados autobiográficos e elementos ficcionais que provém o gesto da crítica em situar a obra no âmbito da estratégia autoficcional (Tala, 2012; Logie, 2015; Silva, 2017; Maduro, 2021).

O discurso literário de *A resistência* propõe uma prática de significados abertos, oferecendo um contraponto à tentativa de narrativa única do regime de opressão e colocando-se como espaço de abertura a novas vozes, novos sujeitos, novas identidades. Assim, a pergunta que norteia este artigo é: de que maneira o romance de Fuks constrói a subjetividade do autor-narrador? Pretendemos demonstrar que o narrador de *A resistência*, à maneira de Penélope, tece e destece a escritura e, assim, suspende o fluxo de representação, dando lugar a um exercício meditativo e a um torpor indagativo que arquitetam um *eu* discursivo cuja subjetividade é forjada pela forma ensaística⁴, fundamental para a construção de abertura e devir da obra. Para essa reflexão, serão essenciais os pressupostos de Costa Lima (2005) sobre a invenção desse sujeito no contexto em que os *Ensaio*s de Montaigne foram escritos, no século XVI. As reflexões de Adorno (2012) serão mobilizadas para a fundamentação a respeito do *modus operandi* sinuoso da forma ensaística. Finalmente, os estudos de Diana Klinger (2006, 2008) servirão de aporte teórico para o exame da estratégia autoficcional.

1 Dar-se a ver (se): o retorno do *eu* pela estratégia autoficcional

Nas últimas décadas, especialmente a partir dos anos 1980, a literatura tem experimentado uma reconfiguração da subjetividade⁵ marcada pela proliferação de narrativas em primeira pessoa e uma “volta do real” em narrativas que abandonam a distância da

⁴ Referimo-nos à tradição ensaística francesa, inaugurada por Montaigne no século XVI.

⁵ Nicola Abbagnano (2012, p. 1089, grifo próprio) define subjetividade nos seguintes termos: “1. Caráter de todos os fenômenos psíquicos, porquanto fenômenos de *consciência*, ou seja, os que o sujeito relaciona consigo mesmo e chama de ‘meus’. 2. Caráter do que é subjetivo no sentido de ser aparente, ilusório ou falível. Nesse sentido, Hegel situava na esfera da subjetividade o dever-ser em geral, bem como os interesses e as metas do indivíduo”. Em “Empirismo e subjetividade”, Deleuze (2012, p. 99) dirá: “O sujeito se define por e como um movimento, movimento de desenvolver-se a si mesmo. O que se desenvolve é sujeito. Aí está o único conteúdo que se pode dar à ideia de subjetividade: a mediação, a transcendência. Porém, cabe observar que é duplo o momento de desenvolver-se a si mesmo ou de devir outro: o sujeito se ultrapassa, o sujeito se reflete”. Essa formulação deleuziana estará muito próxima da subjetividade ensaística.

realidade e propõem um encontro com ela nas formas que privilegiam a mescla entre o real e o ficcional. Acrescente-se a isso o fato de, nessas escritas de si, a narrativa ser o *locus* do próprio acontecimento e, nesse sentido, é na performance do aqui e agora do ato de escrever/ler que se dá um outro tipo de encontro significativo.

Se as décadas de 1960 e 1970 decretaram a morte do autor, as que se seguiram o viram retornar com a restauração da primazia desses sujeitos antes expulsos de cena. O *eu* ganha, a partir de então, uma nova (ainda que muitas vezes duvidosa) autoridade narrativa ao testemunhar uma vivência particular e produzir escrituras de dimensão mais subjetiva.

A propósito dessas chamadas escritas de si, Foucault (2018, p. 137), a partir de um fragmento de *Vita Antonii*, texto do teólogo asceta Atanásio sobre a escrita espiritual, mostra de que forma ela constitui o próprio sujeito. Assinala Foucault que, desde a Antiguidade Greco-romana, escrever para si e para os outros consiste em um importante exercício de “adestramento de si por si mesmo” – a *askesis*. Essa escrita de si aparece de duas formas nos séculos I e II: os *hypomnemata*, uma espécie de livro de vida, constituído por coisas lidas, ouvidas ou pensadas, e a correspondência. Os *hypomnemata*, segundo o filósofo, não constituíam narrativas de si, uma vez que visavam captar o que já foi dito, “reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si”. Nesse sentido, a partir da escrita de fragmentos de discursos lidos ou escutados, o sujeito estabelece uma relação de si consigo mesmo, a fim de realizar um exercício de consciência que o leve a se corrigir no futuro⁶.

O segundo tipo de escrita de si, a correspondência, que consiste em um texto destinado a outra pessoa, também pode servir como exercício pessoal, uma vez que lemos aquilo que escrevemos. Nessa direção, em razão do próprio gesto da escrita, a correspondência, por constituir-se como um manifestar-se a si próprio e aos outros, atua, também, em quem a escreve, que se faz “presente” a quem se dirige. Portanto, escrever, diz Foucault (2018, p. 150), é “mostrar-se, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro”. A escrita de si, desse modo, para o filósofo, surge como um modelo a seguir pelo indivíduo-autor que, ao se colocar nessa escrita, abre-se ao olhar do outro e faz-se presente a quem se dirige, com quem estabelece uma reciprocidade de olhar e de exame.

Se, como nos mostra Foucault (2018), essas escritas de si são formas de dar-se a ver ao olhar do outro, em *A resistência*, é, antes, um descobrir-se, um desenvolver-se e um ver-se.

⁶ Parece pertinente afirmar que Montaigne também se apropria dessa forma nos *Ensaaios* (2016), que trazem inúmeros textos citados com os quais o fidalgo dialoga e sobre os quais reflete.

Por isso, arquiteta-se nele um processo de subjetivação ancorado sobretudo no exercício reflexivo do narrador sobre os episódios vividos por ele e por outros e sobre o próprio gesto escritural. Porém, antes de verificarmos como se dá essa configuração do sujeito na obra, propomos uma breve reflexão sobre a estratégia autoficcional e a subjetividade ensaística, que irão arquitetar o romance de Fuks, objeto deste artigo.

1.1 O retorno do eu na contemporaneidade: a autoficção

Foi o romancista francês Serge Doubrovsky que formulou o termo “autoficção” em 1977, ainda que escritas autoficcionais já fossem praticadas antes disso. O seu romance *Fils*, cuja personagem tem o nome do próprio autor, é cunhado por ele de “autoficção”, porque ficcionaliza acontecimentos reais. No ensaio “O último eu” (2014, p. 121-122), Doubrovsky revisita a noção de autoficção e afirma que não há verdadeira oposição entre autobiografia e romance, uma vez que “as lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam [...] falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa”. Para o teórico, assim, toda autobiografia é também ficção: o sujeito que narra cria uma ficção de si mesmo. A vida que se rememora e que se conta, segundo ele, é uma vida reinventada.

Diana Klinger (2006; 2008), partindo do postulado de Doubrovsky, amplia o estudo acerca da autoficção e reformula o seu conceito. Destaca que, apesar de possuir traços em comum com escritas literárias anteriores, a autoficção é uma característica das práticas contemporâneas:

O sujeito que “retorna” nessa nova prática de escritura em primeira pessoa não é mais aquele que sustenta a autobiografia: a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais. Não se trata de afirmar que o sujeito é uma ficção ou um efeito de linguagem, como sugere Barthes, mas que a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico (Klinger, 2006, p. 51-52).

Nesse sentido, na autoficção, segundo Klinger (2006), não há que se estabelecer uma associação do relato com uma verdade prévia, porque o sujeito que narra já não cabe na realidade, mas a excede pelo recurso da ficção, propondo uma outra noção de verdade. Não se trata, portanto, de uma ficcionalização da experiência autobiográfica. Para a autora, a autoficção não se relaciona, tampouco se desvincula totalmente do seu referente extratextual,

mas é uma categoria que cria um “mito” do escritor, no limiar entre “mentira” e “confissão”, também capaz de criar subjetividade:

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivência do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?) (Klinger, 2008, p. 23).

Na autoficção, para Klinger (2006, p. 54), a escrita cria um sujeito por meio de uma operação performática: busca-se não o sujeito real, impossível de abarcar, mas a sua encenação. “Verdade”, na autoficção, reside “na ficção que o autor cria de si próprio, acrescentando mais uma imagem de si ao contexto de recepção de sua obra”. Nesse sentido, pode-se pensar a autoficção a partir da noção de performance do autor, de uma “dramatização de si” (Klinger, 2006, p. 56), que não implica identidade entre o sujeito que fala e aquele colocado como objeto na narração, mas um sujeito que se divide entre realidade e ficção, autor e narrador-personagem, por meio da criação ficcional.

Pensando na identidade autoral a partir do conceito de performance, isto é, do “caráter teatralizado da construção da imagem do autor” (Klinger, 2006, p. 57), o sujeito posto na narrativa é sempre construção, portanto, sempre ficcional. Não existe, para Klinger (2006), um sujeito prévio do qual o narrado seja cópia. Existe, ao contrário, uma construção teatral de uma personagem, que é o autor. Interessa, pois, na autoficção, não uma suposta verdade originária do sujeito, mas o efeito de sua presença na narração. Desconstrói-se mesmo a noção de original.

A concepção de performance vinculada à categoria da autoficção está relacionada, para Klinger (2006), à própria desconstrução da noção de representação. Aqui, podemos convocar também a crítica e escritora argentina Sylvia Molloy (1996) que, a partir dos pressupostos de Paul de Man, afirma que a figura que rege uma autobiografia (acrescentamos a autoficção) é a prosopopeia, uma vez que o autor, ao escrever sobre si mesmo, dá voz àquele que não fala, à figura que está ausente, dotando-a de uma máscara textual. Nesse sentido, “a escrita do mesmo sempre cria um outro, um resultado novo, um novo fim, sempre inadvertido” (Fuks, 2017, p. 70). Afinal, cria-se um outro sujeito. Escrever autobiografias é, para Molloy (1996), uma tarefa impossível, porque pretende narrar a história desse sujeito que não existe senão no presente da enunciação.

Se, para Klinger (2006), a performance de um autor, encenada no ato escritural, é criadora de subjetividade, acrescentamos que o gesto emprestado da forma-ensaio de

invenção de um *eu* forja um processo de subjetivação que se torna central para assinalar a estratégia autoficcional: a invenção e encenação de um sujeito ancoradas especialmente na reflexão meditativa sobre aquilo que narra, inclusive sobre o próprio gesto autoral, como será tão recorrente em *A resistência*:

Isto é história e, no entanto, quase tudo o que tenho ao meu dispor é a memória, noções fugazes de dias tão remotos, *impressões anteriores à consciência e à linguagem, resquícios indigentes* que eu insisto em malversar em palavras. Não se trata aqui de uma preocupação abstrata, embora de *abstrações* eu tanto me valha: procurei meu irmão no pouco que escrevi até o momento e não o encontrei em parte alguma. Alguma ideia talvez lhe seja justa, alguma descrição porventura o evoque, *dissipei em parágrafos sinuosos* uns poucos dados ditos verídicos, mais nada. Não se depreenda desta observação desnecessária, ao menos por enquanto, a minha ingenuidade: sei bem que nenhum livro jamais poderá contemplar ser humano nenhum, jamais constituirá em papel e tinta sua existência feita de sangue e de carne. Mas o que digo aqui é algo mais grave, não é um formalismo literário: falei do temor de perder meu irmão e sinto que o perco a cada frase (Fuks, 2015, p. 23, grifos nossos).

As abstrações dispersas em parágrafos sinuosos são as de um sujeito que busca fundar um lugar discursivo para um *eu* sobre o qual recai uma suspeita como autoridade narrativa – e histórica –, uma vez que ele busca narrar eventos e uma luta dos quais, diretamente, sequer fez parte, que não dispõe da “autoridade dos que sabem, dos que viram a face feia de um mundo despido de máscaras, dos que sentiram a dureza do mundo cravada na carne flácida” (Fuks, 2015, p. 81). Essa geração de filhos relata, muitas vezes, a memória que tem sobre a memória dos pais⁷ (“[...] minha memória é feita de sua memória, e minha história haverá sempre de contar a sua história” [Fuks, 2015, p. 104]), resultando numa dificuldade de narrar, sobretudo pela mediação de um outro. Daí a necessidade de recursos ficcionais, que abrem caminho mais para dúvidas do que para respostas.

Nessa dificuldade em retratar o seu irmão, o narrador de *A resistência* joga luz à questão ética da representação: como narrar o trauma e a dor do outro, de modo que essa narração não se reduza a um uso instrumental com alguma pretensão estética? Como escapar das palavras distorcidas, falaciosas, “líricas demais para guardar uma verdade” (Fuks, 2015, p. 20)? Como ocupar o complexo espaço limiar entre o “apego incompreensível à realidade” e a “inexorável disposição fabular” (Fuks, 2015, p. 95)?

⁷ É daí que se desdobra o conceito de pós-memória, defendido por Marianne Hirsch (2012) a partir do contexto dos campos de extermínio nazistas, como o relato do trauma pela geração que sucede àquela que o vivenciou. A pós-memória seria, nesse sentido, uma espécie de testemunho por adoção, uma vez que os eventos seriam inenarráveis por quem os viveu. Seria, portanto, a reconstrução de uma experiência não vivida, mas fundamentalmente imaginada por quem narra a partir de lembranças de outros.

Essa relação entre ética e estética fará com que a vida e a literatura estejam, na narrativa de Fuks, em permanente tensão. O romance não resolve a questão, mas se constrói nesse lugar de dúvida: “Será bom o bastante o livro que pude alcançar, será sincero o bastante este livro possível, será sensível?” (Fuks, 2015, p. 138): é o que, afinal, perguntará o narrador, a caminho do quarto do irmão. “Em seguida lhe darei o livro, e talvez as palavras encontrem o seu lugar” (Fuks, 2015, p. 139).

1.2 A subjetividade ensaística da estratégia autoficcional

De Buenos Aires meus pais foram expulsos quando ele [o irmão do narrador] não somava nem seis meses de idade, de Buenos Aires nos sentíamos todos alijados enquanto não lhes permitiam retornar – mesmo que alguns de nós, minha irmã e eu, nem sequer havéssemos pousado os pés mínimos em suas calçadas. Pode um exílio ser herdado? Seríamos nós, os pequenos, tão expatriados quanto nossos pais? Deveríamos nos considerar argentinos privados do nosso país, da nossa pátria? Estará também a perseguição política submetida às normas da hereditariedade? Ao meu irmão essas questões não se colocavam: ele independia dos pais para ser argentino, para ser exilado, para ter sido privado de sua terra natal. Talvez fosse algo que invejássemos, essa autonomia de sua identidade [...] (Fuks, 2015, p. 18-19).

O autor-narrador de *A Resistência* hesita e reflete; narra aos tropeços e interrompe a construção narrativa para dar lugar ao exercício meditativo e é constituído por uma subjetividade ensaística, que estreou nos *Ensaio*s (2016) de Montaigne no século XVI, evidenciando uma nova configuração de mundo, na qual o homem passa a ocupar o lugar privilegiado de organizador do seu tempo.

A exaltação da razão e da consciência da individualidade, promovidas pelos humanistas do Renascimento, acrescentada ao processo de secularização da cultura, isto é, ao questionamento da visão teológica que via o homem vinculado a uma ordem maior, dotada de sentido e direção, provocou uma verdadeira revolução na arte. Com efeito, passou-se a valorizar a representação das ações humanas e de suas paixões. O próprio artista ganhou novo estatuto: deixou de ser apenas um artesão para ocupar o lugar das artes liberais, distinta do trabalho mecânico. Essa centralidade do indivíduo, que agora se reconhece como legítimo porta-voz de si mesmo e busca a autonomia de sua voz, é o que Luiz Costa Lima (2005) chamou de “sagração do indivíduo”, processo que confere protagonismo à subjetividade.

Segundo Costa Lima (2005), essa demanda abalou a ordem clássica da representação, pois colocava em questão a objetividade do que era enunciado por esse *eu*, cuja autoridade para falar em nome de si próprio não se mostrava, por si só, evidente. Nesse sentido, o crítico argumenta que tal reivindicação exigia um princípio de regulamentação que a legitimasse e

que esse sujeito recém-constituído ainda não possuía. Em outros termos, enquanto na Idade Média esse indivíduo era definido a partir de uma ordem que lhe era exterior, a partir do século XVI, ocorre a sua emancipação, mesmo que não existisse, ainda, um saber estabelecido sobre isso. Nessa direção, mais do que conferir protagonismo a esse sujeito, era preciso, primeiro, concebê-lo, o que demandaria a criação de formas de escrituras desse sujeito.

É precisamente nessa passagem entre a autonomia do *eu* e a ausência de um fundamento regulador que os *Ensaio*s (2016) são escritos, quando Montaigne abandona sua vida pública e recolhe-se à biblioteca de seu castelo, numa incursão por leituras de autores com os quais passa a dialogar. Daí resulta uma investigação contínua de si próprio, a fim de conhecer-se e fazer-se conhecer. É o que afirma Montaigne (2016, p. 39) no texto “Ao leitor”, que inaugura os três volumes dos *Ensaio*s, quando, ao se postular como “matéria” de seu livro, dedica-o “ao uso particular de meus parentes e amigos” para que possam “encontrar alguns traços de minhas atitudes e humores, e que por esse meio nutram [...] o conhecimento que têm de mim”.

Essa formulação já anunciava um dos grandes gestos do ensaio: a invenção e encenação da subjetividade de um sujeito que se faz ao mesmo tempo em que se narra. Subjetividade forjada sobretudo por meio dos juízos que esse *eu* emite e reflexões que desenvolve. Em outras palavras: a maneira como irá tratar um conteúdo será mais determinante do que o próprio tema tratado.

Se não há, portanto, um fundamento que sustente esse sujeito, sua subjetividade será erguida sobre a superfície, que é “[...] la máscara sin rostro, la máscara que no alberga ‘tras de sí’ una verdad última que la justifique” (Cragnolini, 2001, p. 87)⁸. Um sujeito sem uma base de sustentação e que vai se demorar nas zonas de transição: “Perdido el suelo, ya no tiene sentido la escritura que busca las ‘profundidades’ *arkhicas*⁹, sino que se abre el camino a una escritura de la superficie y de lo inesencial [...]” (Cragnolini, 2001, p. 87, grifos nossos)¹⁰. Noção de superfície, aqui, que não significa superficialidade. Trata-se, antes, de um espaço onde essa escavação de si se dá por meio da percepção atenta do cotidiano e dos gestos mínimos e lugar no qual esse *eu* em construção se demora, inscrevendo ali as suas marcas.

⁸ “[...] a máscara sem rosto, a máscara que não abriga ‘atrás de si’ uma verdade última que a justifique” (Cragnolini, 2001, p. 87, tradução nossa).

⁹ “Arkhi”, do grego, significa “origem”, “primeiro” (Harper, 2024). *Arkhicas*, nesse sentido, pode ser um adjetivo pensado para algo fundamental, que dá origem a.

¹⁰ “Perdido o solo, já não tem sentido a escritura que busque as ‘profundidades’ *arkhicas*; ao invés, abre-se o caminho a uma escritura da superfície e do não-essencial” (Cragnolini, 2001, p. 87, tradução nossa).

Trata-se de uma subjetividade cujo carácter de abertura será uma de suas principais marcas: “A esas figuras provisionarias de la identidad, a esas máscaras sin rostro verdadero que las avale o justifique, el ensayo, como escritura de lo inesencial, de lo provisorio y de lo que no alcanza respuestas últimas, le brinda un modo de manifestación” (Cragnolini, 2001, p. 91)¹¹.

É algo muito próximo dessa ordem de subjetividade ensaística aquela construída em *A resistência*, formada no instante do ato enunciativo e nunca constante e uniforme:

Sou e não sou o homem que atravessa o corredor, sinto e não sinto o peso das pernas que me movem, ouço e não ouço o choque dos pés contra o chão. Na memória indelével do corpo guardo ainda o menino que tantas vezes ali hesitou, o menino que alguma vez fui, ou sou apenas o homem que chega à porta e ergue o punho cerrado com decisão? (Fuks, 2015, p. 138).

Resulta também dessas condições a desconfiança, signo sob o qual o autor-narrador de Fuks irá se abrigar. Essa destituição de uma essência garantidora de certezas fará, com efeito, com que haja uma tensão discursiva desse narrador-ensaísta de *A resistência*, cujo pensamento ora se afirma, ora se nega: “[...] toda a minha vida batalhei contra esse transbordamento inevitável, contra o excesso dos afetos, contra a fragilidade. Mas um adulto que chora não é frágil [...]” (Fuks, 2015, p. 126). Esse movimento dos pensamentos, que “[...] só avançam às apalpadelas, cambaleantes, a escorregar entre tropeços” (Montaigne, 2016, p. 183), opera fissuras no próprio corpo escritural e faz com que a obra seja fragmentária e inacabada. No romance de Fuks, é recorrente o narrador dar um passo atrás em cada linha avançada, como “erratas” que vão cindindo o texto:

Não sei bem a quem escrevo. [...] Sem nenhuma sutileza me vejo a temer: talvez o erro seja este livro, criado para um destinatário inexistente. Volto à origem do meu ímpeto: queria, creio, que o livro fosse para ele [o irmão], que em suas páginas falasse o que tantas vezes calei, que nele se redimissem tantos dos nossos silêncios. Não será assim, não foi assim, já consigo saber. Com este livro não serei capaz de tirá-lo do quarto – e como poderia, se para escrevê-lo eu mesmo me encerrei? Agora não sei mais por onde ir. Agora paraliso diante das letras e não sei quais escolher (Fuks, 2015, p. 96).

Ou ainda:

Meu irmão me expulsou do quarto, mas dizer que meu irmão me expulsou do quarto é inexato – não apenas distorcivo, mas quase oposto à realidade. Não pediu que eu sáísse ou me lançou ao corredor; segurou-me pelo braço e me conduziu no sentido contrário, quarto adentro, até a porta que se abria para a sacada. Atirou-me, assim, na noite – uma noite fria, é o que dita a memória com seus pendores dramáticos – e

¹¹ “A essas figuras provisórias de identidade, a essas máscaras sem rosto verdadeiro que as valide ou justifique, o ensaio, como escritura do não-essencial, do provisório e daquilo que não alcança respostas últimas, brinda-lhes um modo de manifestação” (Cragnolini, 2001, p. 91, tradução nossa).

me trancou lá fora, atrás da porta de vidro, a porta alta que devia ter o dobro do meu tamanho, o dobro da minha idade, aquela imensa vidraça (Fuks, 2015, p. 47-48).

Essas “erratas”, que interrompem o *continuum* escritural, suspendem o fluxo de representação e rompem a transitividade de uma comunicação pragmática. Figura-se, assim, uma vacilação desse narrador, que só dispõe de “abstrações e contingências” (Fuks, 2015, p. 57), em tensão latente, que percorrerá todas as tentativas de relato.

Essa desconfiança que atravessa a obra de Fuks é um aspecto relevante de uma corrente da prosa contemporânea a que Leyla Perrone-Moisés (2016) chamou de “literatura exigente”. Segundo a autora (2016, p. 244), os escritores dessa corrente “desconfiam do sujeito como ‘eu’, do narrador, da narrativa, das personagens, da verdade e das possibilidades da linguagem de dizer a realidade”. Porém, esses escritores, segundo Perrone-Moisés (2016), não se incomodam com as suspeitas que pairam sobre a obra, porque não estão comprometidos com a verossimilhança nem com a reprodução objetiva da realidade. Segundo Fuks, a criação de um narrador que desconfia de si próprio é um dispositivo de que lança mão o escritor contemporâneo, a quem cabe construir “a duras penas sua autoridade, apenas para revogá-la na página seguinte, sendo esse o movimento destrutivo que lhe resta” (Fuks, 2017, p. 82).

Não há, em *A resistência*, apenas uma encenação do autor, por meio da estratégia da autoficção, senão que se encena um livro que se produz enquanto se expõe, gesto tão característico da forma ensaística, na medida em que o escritor mais pondera sobre aquilo que narra do que propriamente narra: “Pondero agora, passadas tantas páginas, que deveria ter sido fiel ao impulso de suprimir aqueles pobres centários imaginários, que deveria ter cedido à hesitação e calado sobre esse acontecimento insondável” (Fuks, 2015, p. 59). Com efeito, o narrador de Fuks irá expor suas incertezas em relação à tentativa de escrever um romance que retrate o irmão, já antevendo o seu fracasso. Ele sabe que fala de um lugar movediço e que apenas tem especulações a oferecer (“O que eu teria a oferecer, senão receios, ressalvas, interrogações?” [Fuks, 2015, p. 96]), porque busca por algo que não existe mais: um passado cujo retorno é impossível e que, ainda assim, ele não sabe como abandonar: “Não sei por que não calo nestas páginas o que calei naquele dia” (Fuks, 2015, p. 74).

Tal consciência do fracasso, bem como essa subjetividade cambiante, arquitetam um gesto escritural tão hesitante quanto o próprio narrador. Ou, ainda, para falar com Montaigne (2016, p. 896): “[...] só avançamos à moda dos bêbados, titubeando e sem direção definida, ou

então como esses juncos que se agitam ao sabor dos ventos”. Esse é um modo de operar que é tão essencial ao ensaio como à narrativa autoficcional de Fuks. Delineia-se, a partir daí, também uma operação performática do seu fracasso em manter a direção proposta:

Sei que escrevo meu fracasso. Não sei bem o que escrevo. Vacilo entre um apego incompreensível à realidade – ou aos esparsos despojos de mundo que costumamos chamar de realidade – e uma inexorável disposição fabular, um truque alternativo, a vontade de forjar sentidos que a vida se recusa a dar. Nem com esse duplo artifício alcanço o que pensava desejar. Queria falar do meu irmão, do irmão que emergisse das palavras mesmo que não fosse o irmão real, e, no entanto, resisto a essa proposta a cada página, fujo enquanto posso para a história dos meus pais. Queria tratar do presente, desta perda sensível de contato, desta distância que surgiu entre nós, e em vez disso me alongo nos meandros do passado, de um passado possível onde me distancio e me perco cada vez mais (Fuks, 2015, p. 95).

Esse método desviante da forma ensaística – mobilizada em *A resistência* pelo autor-narrador – é precisamente o que Adorno propõe-se a refletir no seminal “O ensaio como forma” (2012). Como afirma o filósofo de Frankfurt,

O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito. O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele submetido (Adorno, 2012, p. 25).

É nessa direção contrária ao dogmatismo e à recusa do ensaio ao que é sistêmico e definitivo, acentuando em “seu caráter fragmentário, o parcial diante do total” (2012, p. 25), que Adorno (2012) formula um antagonismo entre o procedimento ensaístico e a ordem do método. Conforme argumenta, o ensaio procede “metodicamente sem método” (2012, p. 30). No entanto, como afirma Costa Lima (2005, p. 98), o ensaio não se postula contrário ao método, mas “contra sua pretensão totalizante”. Com efeito, pode-se pensar em uma metodologia desviante, crítica, que é mais dúvida do que certeza. O ensaio é “o gênero por excelência da problematização” (Costa Lima, 2005, p. 96): “é ele menos um meio por onde circulam ideias do que o meio em que se formulam questões” (2005, p. 99). Nesses termos, conforme Costa Lima (2005), reside nessa criticidade o ponto de maior aproximação entre ensaio e literatura.

Desse caráter fragmentário, irresoluto e parcial do ensaio – uma vez que a forma ensaística não busca resolver as tensões incididas em seu campo de atuação –, resulta o seu aspecto inacabado:

O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através de fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso (Adorno, 2012, p. 35).

A recusa à totalidade e a impossibilidade de conclusão são justamente o que lemos nas linhas de *A resistência*:

Queria escrever um livro que falasse de adoção, um livro com uma questão central, uma questão premente, ignorada por muitos, negligenciada até em autores capitais, mas o que caberia dizer afinal? Que incerta verdade sobre essas vidas que não conheço, marcadas por um ínfimo abandono inaugural, talvez nem mesmo abandono, talvez mera contingência pessoal, fortuita como outras, arbitrária como outras, semelhante a quantas mais? O que teria a oferecer senão receios, ressalvas, interrogações? Queria tomar o exemplo do meu irmão e torná-lo, de alguma forma, algo maior: montar um discurso em que alguém se reconhecesse, em que alguns se reconhecessem, e que falasse como dois olhos. Mas como poderia meu irmão representar alguém mais, se neste livro ele não representa sequer a si? Injusto papel o que lhe atribuí, meu irmão refém do que jamais será (Fuks, 2015, p. 95-96).

Nessa escritura cindida e inacabada, perpassada por uma tensão entre ímpeto e resistência, arquiteta-se uma narrativa em desassossego. É precisamente nessa descontinuidade onde se inscreve a sua instância mais crítica. Figura-se, pois, uma resistência encarnada no próprio corpo poético do romance. Com efeito, os episódios rememorados e imaginados pelo narrador não se encadeiam uns nos outros numa linearidade sem obstáculos, senão que são narrados de forma esburacada e em recorrente suspensão. E será nessas cesuras operadas no corpo escritural que incidirá a possibilidade de constituição de novos sujeitos, novas identidades.

Considerações finais

Em *A resistência*, de Julián Fuks, a tentativa de aproximação com o irmão caminha ao lado de uma outra essencial na literatura dos filhos: busca-se uma afirmação identitária própria a partir desse passado e dessa história que se quer recuperar. Trata-se de um romance atravessado por uma falta, conspirando contra toda totalidade; obra inacabada, em que se somam mais perguntas do que respostas. Em *A resistência*, há um filho que nasce no exílio forçado dos pais, fazendo-o situar-se nesse espaço umbral entre Brasil e Argentina. O deslocamento é, com efeito, um dos temas principais para marcar a ideia de um sujeito desterritorializado, que só reforça a sua identidade precária.

Por meio de um movimento pendular entre realidade e ficção, isto é, por meio da estratégia autoficcional, que inscreve no romance uma operação performática do autor, há o potencial criador e subversivo da ficção, que descontextualiza os discursos e libera-os de uma prática que fecha o fluxo dos significados e que tenta fixar uma verdade única e indiscutível. Trata-se, então, de discursos abertos que criam um *lôcus* privilegiado para a construção de novas subjetividades. O autor-narrador de *A resistência*, ensaísta pelo seu modo de operar e pelo processo de subjetivação de que lança mão, agenciando recursos ficcionais justapostos a dados autobiográficos, afirma ter como propósito escrever um livro sobre a adoção:

[...] Enquanto me empenhava em decifrar tudo aquilo que eu não entendia e jamais seria capaz de entender, meu irmão soltou a frase que não pude esquecer, *a frase que me trouxe até aqui*: Sobre isso você devia escrever um dia, *sobre ser adotado*, alguém precisa escrever (Fuks, 2015, p. 124, grifos nossos).

Um “livro possível” (Fuks, 2015, p. 138), escrito por e para um irmão “possível” (Fuks, 2015, p. 139), afirma o narrador da obra. No entanto, o que observamos, afinal, nessas “páginas indecisas” (Fuks, 2015, p. 70), feitas de parágrafos sinuosos, é que esse autor-narrador explorará a possibilidade de decifrar a si mesmo e dar sentido a sua própria identidade: “Sou eu, e não ele, que desejo encontrar um sentido, sou eu que desejo redimir minha própria imobilidade, sou eu que quero voltar a pertencer ao lugar a que nunca pertenci” (Fuks, 2015, p. 131). Um *eu* possível, cuja autoridade em falar em seu nome será erguida a duras penas e não destituída de um certo (arquitetado) fracasso.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução coordenada e revista por Alfredo Bosi. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ABUELAS DE PLAZA DE MAYO. *Nuestros nietos*. Disponível em: <<https://www.abuelas.org.ar/nietas-y-nietos/buscador>>. Acesso em: 02 fev. 2025.

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ARCH. In: *Online Etymology Dictionary*. Lancaster, PA: Douglas Harper, 2001-2024. Disponível em: <<https://www.etymonline.com/word/arch>>. Acesso em: 14 abr. 2025.

CONADEP: Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. *Nunca más*. Buenos Aires: Eudeba, 2015.

COSTA LIMA, Luiz. *Limites da voz*. Montaigne, Schlegel, Kafka. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

CRAGNOLINI, Mónica B. Escrituras de la subjetividad: Nietzsche y Musil. In: PERCIA, Marcelo (org.). *El ensayo como clínica de la subjetividad*. Buenos Aires: Lugar Editorial, 2001.

DELEUZE, Gilles. Empirismo e subjetividade. In: DELEUZE, Gilles. *Empirismo e subjetividade*. Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.

DOUBROVSKY, Serge. O Último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *A Ficção equilibrista: narrativa, cotidiano e política*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2020.

FOUCAULT, Michel. A Escrita de si. In: *O que é um autor?*. Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 2018.

FUKS, Julián. *A Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FUKS, Julián. A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo. In: DUNKER, Christian *et al.* *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

HIRSCH, Marianne. *The Generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.

KLINGER, Diana Irene. Escritas de si como performance. *Revista Brasileira da literatura comparada*, v. 10, n. 12, p. 43-61, 2008. Disponível em: <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178>>. Acesso em: 02 fev. 2025.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. 204 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio de Janeiro, 2006.

LOGIE, Ilse. Más allá del paradigma de la memoria: la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina: El caso de 76 (Félix Bruzzone). *Revista Pasavento*. v. 3. n. 1, p. 75-89, 2015. Disponível em: <<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/23484>>. Acesso em: 25 jan. 2025.

LOGIE, Ilse; WILLEM, Bieke. Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada. *Alternativas*. n. 5. p.1-25, 2015. Disponível em: <<https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-5-2015/essays/logie-willem.html>>. Acesso em: 02 jun. 2025.

MADURO, Priscila Simeão Silva. *Quando a forma resiste: O espírito dos meus pais continua a subir na chuva*, de Patricio Pron, e *A resistência*, de Julián Fuks. 2021. 101 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, São Paulo, 2021.

MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia: La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de cultura económica, 1996.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34, 2016.

SILVA, Camilo Comide Cavalcanti. *A Própria vida: efeitos de real e de sinceridade nas autoficções de Julián Fuks e de Karl Ove Knausgard*. 2017. 81 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária, São Paulo, 2017.

TALA, Pamela. Migración, retorno y lenguaje en la narrativa latinoamericana de hoy: El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia de Patricio Pron. *Revista Scielo Literatura y Lingüística*, n. 26. p. 115-133. 2012. Disponível em: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S071658112012000200008&script=sci_abstract>. Acesso em: 5 jan. 2025.

ZAMBRA, Alejandro. La Literatura de los hijos. In: *No leer*. Anagrama. Santiago del Chile, 2018. *Ebook*.

Recebido em: 24/07/2025; **Aceito em:** 20/08/2025.