

# MEMÓRIA E METAFICÇÃO EM A RESISTÊNCIA, DE JULIÁN FUKS

MEMORY AND METAFICTION IN A RESISTÊNCIA, BY  
JULIÁN FUKS

Graciely Andrade MIRANDA<sup>1</sup>

Vera Lucia Rodella ABRIATA<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo analisa o romance *A resistência*, de Julián Fuks (2015), com base no instrumental teórico da semiótica francesa. No texto, observam-se duas narrativas imbricadas: o relato das memórias do narrador sobre a vida pretérita familiar, marcada pela adoção de uma criança durante a ditadura militar argentina, e o relato sobre a elaboração do romance. Nosso objetivo é apreender o modo como o narrador protagonista constrói suas memórias e as estratégias que utiliza para construir a obra literária, de caráter metaficcional. Utilizamos especialmente o conceito de acontecimento, desenvolvido por Claude Zilberberg (2011), de memória do acontecido e memória-acontecimento, estabelecidos por Mariana Luz Pessoa de Barros (2015), com a finalidade de desvelar a forma de elaboração dos sentidos do romance.

**Palavras-chave:** Memória. Acontecimento. Semiótica tensiva. Metaficção.

**Abstract:** This article analyzes the novel *A resistência*, by Julián Fuks (2015), based on the theoretical instrumental of French semiotics. In the text, we observe two inter-related narratives: the narrator's report of memories of past family life, marked by the adoption of a child during the Argentine military dictatorship, and the report of the construction of the novel. Our aim is to understand both the way the protagonist narrator constructs his memories and the strategies he uses to construct the literary work he writes that has a metafictional character. We mainly use the concepts of event, developed by Claude Zilberberg (2011), and the concepts of past-event memory and event memory, established by Mariana Luz Pessoa de Barros (2015) in order to reveal the way of elaboration of the novel's senses.

**Keywords:** Memory. Event. Tensive semiotics. Metafiction.

---

1 Miranda. UNIFRAN. E-mail: [gracielyandrade@hotmail.com](mailto:gracielyandrade@hotmail.com). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2556-887X>.

2 Abriata. UNIFRAN. E-mail: [vl-abriata@uol.com.br](mailto:vl-abriata@uol.com.br). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8772-8552>.

## Introdução

*A resistência*, de Julián Fuks (2015), romance ganhador do prêmio Jabuti em 2016, relata a história familiar de um casal de médicos argentinos que imigram para o Brasil nos anos 1970 durante a ditadura civil militar em seu país. Ativistas políticos, eles deixam a Argentina às pressas, logo após terem adotado um menino cuja mãe fora vítima do regime ditatorial. Ao se mudarem para o Brasil, a mulher, psiquiatra, torna-se mãe de duas outras crianças, uma menina e um menino cujo nome é Sebastián, o narrador do romance.

Sebastián, projetado no presente da enunciação enunciada, rememora o drama da família à procura da interação com o filho adotivo, arredio, e procura esboçar o perfil do irmão por meio do relato. Assim, à história do drama familiar relaciona-se a história da própria escritura do texto, que tem um caráter metaficcional, pois Sebastián, como narrador, elabora as recordações do irmão, por meio da obra que escreve. Assim, paralelamente à história da família em meio às dificuldades de relacionamento com o filho adotivo, o narrador reflete sobre a composição do romance.

Vale lembrar que, segundo Hutcheon (1985), uma das características da ficção contemporânea é a metaficção, ou seja, a ficção que discute seu próprio estatuto, incluindo comentários a respeito de sua construção. Para Waugh (1984, p. 2), a metaficção é a escrita de caráter ficcional que, de modo autoconsciente e sistemático, volta-se para seu *status* “como um artefato com a finalidade de questionar a relação entre a ficção e a realidade”. Tais características se revelam, no romance em análise, como observaremos ao longo do artigo.

Nosso objetivo é analisar o romance, observando o modo como a ditadura militar argentina repercute no drama familiar e o papel de Sebastián, no papel actancial de narrador, que simula construir a obra literária, no presente da narração, com o intuito de poder entender esse drama. Utilizamos, para isso, o referencial teórico da Semiótica Discursiva com o objetivo de apreender os papéis actanciais, temáticos e patêmicos que os personagens, doravante atores, desempenham no texto, bem como os percursos temático-figurativos que criam o efeito de sentido de verdade e de ficcionalidade literária e nos remetem a valores sócio-históricos, inscritos no texto. Da Semiótica Tensiva, utilizamos as noções de acontecimento (ZILBERBERG, 2011) e a noção de memória, sistematizada por Barros (2015). Faremos a seguir uma retomada desses conceitos com a finalidade de posteriormente aplicá-los à análise de cenas do romance.

## A semiótica francesa: do inteligível ao sensível

A semiótica francesa surge nos anos 1970, quando Algirdas Julien Greimas, semioticista lituano, professor da Escola de Altos Estudos e Ciências Sociais de Paris, sistematiza um modelo teórico-metodológico, o percurso gerativo de sentido que, constituído de níveis de profundidade, simula a geração dos sentidos dos textos. Centrado nas estruturas da ação, tal percurso procura revelar como se transformam os estados de coisas: a passagem da opressão à liberdade, da vida à morte, da pobreza à riqueza, como exemplifica Denis Bertrand, aludindo ao nível fundamental do percurso (2003, p. 29). Essas transformações são resultantes do fazer de sujeitos em busca de objetos nos quais inscrevem valores que dão sentido a sua existência. No entanto, os sujeitos da ação, actantes do nível narrativo do percurso gerativo de sentido, também vivenciam estados de alma, os quais se tornaram objeto de pesquisa para a Semiótica e, nos anos 1980, surgem os primeiros estudos sobre a “semântica da dimensão passional dos discursos”.

Convém ressaltar que a Semiótica entende a paixão como “efeito de sentido inscrito e codificado na linguagem” (BERTRAND, 2003, p. 357-358). Assim, paralelamente à dimensão narrativa, a semiótica passa a considerar, como objeto de estudo, a dimensão passional inscrita nos textos.

Por sua vez, a dimensão enunciativa é aquela em que se instaura o sujeito no texto enunciado. Greimas e Courtés (2008, p. 167) dizem que “a enunciação é o lugar de exercício da competência semiótica”, é a instância da instauração do sujeito. Não se deve confundir, contudo, a enunciação propriamente dita, que é o pressuposto lógico do enunciado, com a enunciação enunciada, que “é apenas o simulacro que imita, dentro do discurso, o fazer enunciativo” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 168). Para Bertrand (2003, p. 83), a enunciação enunciada “instala, de maneira simulada, a presença e a atividade dos sujeitos da fala, as do narrador e as das personagens que recebem a totalidade de sua definição dos próprios enunciados”.

Porsuave, na relação entre o fazer persuasivo do enunciador e o fazer interpretativo do enunciatário é que se chega ao contrato enunciativo. Deve-se lembrar, nesse aspecto, que a verdade para a semiótica não se relaciona a um referente externo, mas é construída discursivamente; por isso, o contrato enunciativo é um contrato fiduciário no qual ao fazer crer do enunciador se correlaciona o crer do enunciatário.

Assim, o sujeito da enunciação projeta, no nível discursivo do percurso e de sentido, por meio dos mecanismos de debreagem e embreagem, as figuras dos atores, do espaço e do tempo e de todos os elementos que, no texto, simulam o mundo natural,

ou o universo construído no discurso. A dimensão figurativa do discurso, é importante destacar, interessa-se pela maneira como o sensível se inscreve na linguagem, segundo o semioticista francês:

Essa dimensão figurativa da significação, a mais superficial e rica, a do imediato acesso ao sentido, é tecida no texto por isotopias semânticas e recobre com toda sua variedade cintilante de imagens as outras dimensões, mais abstratas e profundas. Ela dá ao leitor, assim como ao espectador de um quadro ou de um filme, o mundo a ver, a sentir, a experimentar. (BERTRAND, 2003, p. 29).

Da correlação entre as figuras apreensíveis no texto chega-se aos temas que as dotam de significações mais abstratas cuja função é “alicerçar seus elementos e uni-los, indicar sua orientação e finalidade, ou inseri-los num campo de valores cognitivos ou passionais” (BERTRAND, 2003, p. 213).

Na convergência entre a dimensão narrativa, enunciativa e passional do discurso é que se situa o conceito de ator em semiótica. Tal conceito substitui o de personagem, marcado pela “psicologia dos caracteres”. Os atores são figuras projetadas nos discursos, dotadas de papéis actanciais do nível narrativo, de papéis temáticos do nível discursivo e de papéis patêmicos relacionados à modulação de seus estados de alma (BERTRAND, 2013).

No âmbito da semiótica tensiva, serão também importantes para esta análise os conceitos de campo de presença, acontecimento e memória.

Para Zilberberg (2011, p. 66-69), a tensividade é definida como “o lugar imaginário em que a intensidade – ou seja, os estados de alma, o sensível, – e a extensividade – isto é, os estados de coisas, o inteligível, – unem-se uma à outra”. Essa união define o espaço tensivo como lugar de recepção para as grandezas que têm acesso ao campo de presença do sujeito.

Herdado do filósofo Merleau-Ponty, o conceito de campo de presença se define, “por um lado, como o domínio spatiotemporal em que se exerce a percepção, e, por outro, como as entradas, as estadas, as saídas e os retornos que, ao mesmo tempo, a ele devem seu valor e lhe dão corpo [...]” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 123). Em sincronia com a chegada de uma grandeza, esse domínio espaço-temporal não preexiste ao discurso; ele se configura na medida em que as grandezas penetram no campo de forma lenta ou abrupta.

Segundo Barros (2016, p. 361), “toda grandeza que penetra no campo é avaliada a partir de sua extensão e ainda da intensidade da percepção de um sujeito”. A dimensão da intensidade une o andamento e a tonicidade, ao passo que a dimensão da extensidade une a temporalidade e a espacialidade. Assim, a intensidade relaciona-se à força das grandezas que afetam o sujeito, ao penetrar em seu campo de presença. Já a extensidade relaciona-se à extensão temporal e espacial do campo controlado pela intensidade.

É a partir desses postulados que Zilberberg estabelece o conceito de acontecimento, que pode ser considerado como o sincretismo entre o andamento e a tonicidade do eixo da intensidade. Desse modo, o acontecimento irrompe no campo de presença do sujeito, causando-lhe tamanha surpresa que inicialmente não pode ser compreendido. Zilberberg (2011, p. 163, grifo do autor) explica que o acontecimento, por ser portador do impacto, revela que o sujeito, ao sofrer sua instantaneidade e detonação troca “a contragosto o universo da medida pelo da *desmedida*”. No âmbito da intensidade, o andamento e a tonicidade transtornam o sujeito tomado pelo acontecimento e, como este sobrevém de improviso, deixa-o em estado de desorientação modal. A tonicidade afeta assim a integralidade do sujeito que sofre passivamente o acontecimento (ZILBERBERG, 2011). Por outro lado, em termos de extensidade, a temporalidade é aniquilada pelo acontecimento e sua recomposição fica condicionada à desaceleração e à atonização, no momento em que o sujeito retorna à atitude momentaneamente suspensa pelo acontecimento. A espacialidade, por sua vez, no momento da irrupção do acontecimento, leva o sujeito ao imobilismo.

Vale lembrar ainda a distinção que Zilberberg (2007, grifos do autor) estabelece entre os modos de eficiência, de junção e de existência. O primeiro denomina o modo pelo qual uma grandeza se instala no campo de presença de um sujeito. Isso pode ocorrer segundo o desejo do sujeito e, nesse caso, a modalidade é a do *pervir*. No entanto, se a grandeza se instala abruptamente, sem nenhuma espera racional do sujeito, a modalidade que se instaura é a do *sobrevir*, com a irrupção do acontecimento. Ambas as modalidades são regidas pelo andamento.

Em relação ao modo de eficiência, o autor distingue o par constituído pela alternância entre foco e apreensão. O primeiro se inscreve como mediação entre a atualização e a realização do sujeito na sua relação com o objeto-valor. A segunda denomina o estado do sujeito que se depara com o sobrevir do acontecimento e se espanta com isso, sendo depois marcado pelo que lhe aconteceu. O modo de junção, por outro lado, diz respeito à condição de coesão pela qual um dado, sistemático ou não, é afirmado. No modo de junção distingue-se o modo *implicativo* do modo *concessivo*.

Zilberberg (2006, p. 23) associa o modo implicativo ao realizável; a esfera da implicação seria “*se a, então b*”, relacionada, portanto, à causalidade, que tem por emblema o “*porque*”. Já o modo concessivo se associa ao acontecimento, e a sua esfera tem como emblemas a dupla formada pelo *embora* e o *entretanto*: “*embora a, entretanto b*”. Nesse aspecto, no acontecimento um dado programa é instaurado como irrealizável e, no entanto, um contraprograma o realiza, conforme Zilberberg (2011, p. 177).

Enfim, o pesquisador (ZILBERBERG, 2007) define acontecimento como o sincretismo ou a integração entre o sobrevir para o modo de eficiência, a apreensão para o modo de existência e a concessão para o modo de junção. Por sua vez, a integração do pervir como modo de eficiência, da focalização como modo de existência, e da implicação como modo de junção, define o exercício.

Com base nas noções de campo de presença e de acontecimento, Barros (2011) propõe duas formas discursivas de construção da memória: a *memória do acontecido* e a *memória-acontecimento*. A pesquisadora ressalta que, enquanto no nível da interação entre protagonista e mundo, surpresas como nascimento e morte podem se relacionar ao impacto do acontecimento, as memórias do acontecido e do acontecimento, por sua vez, dizem respeito às diferentes formas de interação entre enunciador e enunciatário.

Para explicar a *memória do acontecido*, Barros (2016) estabelece uma analogia com a “figura do arquivo”, pois esse tipo de recordação cria a ilusão de acabamento, fornecendo legibilidade ao passado, que é elaborado com o efeito de exaustividade de informações. “Faz do passado lembrado, assim como do texto, objeto que deve ser analisado e explicado à distância, e cuja sustentação é fornecida pelo efeito de referência” (BARROS, 2016, p. 363). Assim, o passado relembrado apresenta-se mais legível devido à descrição minuciosa e à grande quantidade de informações contidas no texto.

Já a *memória-acontecimento* se manifesta como construção engendrada ao longo do texto. É dinâmica, instável. Não cria a ilusão de acabamento, e o engajamento afetivo do sujeito a cada lembrança do passado é máximo: “ela é capturada em seu devir, em sua ação de fazer aparecer e desaparecer o passado lembrado” (BARROS, 2016, p. 362). Ela tem ancoragem na intensidade, cuja tonicidade é máxima e cujo andamento é extremamente acelerado. Na *memória-acontecimento*, há um contrato de veridicção entre enunciador e enunciatário no qual a verdade é construída pelas emoções e sensações, enquanto na memória do acontecido a verdade apela mais ao intelecto.

A partir desses elementos teóricos, passaremos à análise do romance de Julián Fuks.

## O resgate da memória em *A resistência*

*A resistência*, de Julián Fuks (2015), é um romance ganhador de vários prêmios como o José Saramago, de Lisboa em 2017; o Prêmio Jabuti, em 2016, na categoria romance, e o Prêmio Oceanos de Literatura em Língua Portuguesa, também em 2016, no qual ficou classificado em segundo lugar. O texto tem como narrador protagonista o ator Sebastián que, projetado no presente da enunciação enunciada, relata a história de sua família que enfrenta dificuldades de relacionamento com o irmão, adotado por seus pais, um casal de argentinos, psicanalistas e intelectuais de esquerda, à época da ditadura militar na Argentina. Os pais, logo após a adoção de Emi, o irmão, migram para o Brasil devido à repressão política que sofriam e aqui têm mais dois filhos, uma menina e Sebastián, o narrador.

A escritura do romance relaciona-se ao dever que o narrador revela de querer entender um acontecimento: a adoção do irmão Emi, filho de uma perseguida política da época da ditadura militar. Para contar o drama familiar, o narrador simula recorrer a sua memória e ancora o início de seu relato nos anos 1970, na Argentina ditatorial, tempo e espaço no qual o narrador projeta os fatos narrados.

Na situação inicial, Sebastián apresenta dois dilemas concernentes à caracterização de seu irmão: o uso da palavra “adotado”, que ele simula não querer e não poder utilizar para referir-se a Emi, e a procura da palavra adequada para fazer menção a ele:

Meu irmão é adotado, mas *não posso e não quero dizer* que meu irmão é adotado. Se digo assim, se pronuncio essa frase que por muito tempo cuidei de silenciar, reduzo meu irmão a uma condição categórica, a uma atribuição essencial: meu irmão é algo, e esse algo é o que tantos tentam enxergar nele, esse algo são as marcas que insistimos em procurar [...]. Meu irmão é adotado, mas não quero reforçar o estigma que a palavra evoca, o estigma que é a própria palavra convertida em caráter. (FUKS, 2015, p. 9, grifos nossos).

Sebastián, nessa passagem, está modalizado pelo *não querer e não poder fazer* – utilizar o atributo “adotado” em referência ao irmão, pois essa palavra, de sua perspectiva, evocaria um estigma, passando a fazer parte do caráter de Emi. Modulado pela inquietação, ele opta pelo atributo adotivo, como se nota no enunciado “Meu irmão é filho adotivo”. A seu ver, o termo contribuiria para a aceitação social do irmão e o absolveria das “mazelas do passado”. O estigma relacionado ao atributo “adotado” evoca, pois, para o narrador a cicatriz, relacionada ao tema da opressão da ditadura militar argentina, que levaria seus

pais a se exilarem no Brasil, logo após adotarem a criança, pois se sentiam premidos pelo medo da perseguição política.

Outro desafio que o narrador enfrenta relaciona-se à organização de suas memórias. Ele simula não querer imaginar fatos que não vivenciara, cujo relato ele ouvira de outros, pois nascera no Brasil depois de os pais terem imigrado para o país. Assim, cria-se um jogo entre o efeito de sentido de verdade e de ficcionalidade do texto. Ao simular imaginar ou inventar os fatos desconhecidos, o narrador é tomado pelo acontecimento, relacionado ao parto do irmão e a separação que se dera entre ele e a mãe biológica:

Não *quero imaginar* um galpão amplo, gélido, sombrio, o silêncio asseverado pela mudez de um menino franzino. Não *quero imaginar* a mão robusta que o agarra pelas panturrilhas [...] Não *quero imaginar* a estridência desse choro [...] Não *quero imaginar* os braços estendidos de uma mãe em agonia, mais um pranto abafado pelo estrondo de botas pelo piso, botas que partem e o levam consigo: some a criança [...] (FUKS, 2015, p. 11, grifos nossos).

O uso da anáfora, reiterada ao longo da passagem, alude, pois, ao acontecimento: o parto do irmão e, a seguir, sua separação brutal da mãe. Embora o narrador enuncie sua recusa a recriar o acontecimento, modalizado pelo *não quero imaginar* esse momento, na verdade, ele o faz, inventando-o, imaginando-o, e assim intenta levar o enunciatário a sensibilizar-se pela intensidade do sofrimento dos sujeitos nele envolvidos: o irmão e a mulher que teria lhe dado à luz. O estado de alma de sofrimento do primeiro se manifesta pela antítese: inicialmente *mudo*, ao ser agarrado por uma “mão robusta”, solta um “*choro estridente*”. Por sua vez, o estado de intensa agonia da mãe biológica de Emi se revela tanto pela figura metonímica de seus “braços estendidos”, ao entregar a criança, quanto pelo seu “pranto abafado”, por tornar-se disjunta do filho. Essa disjunção da mulher daquele que seria seu irmão adotivo é performance realizada por um antissujeito, figurativizado de modo metonímico pelas “botas que partem e o levam consigo”. Vale mencionar que o papel actancial de antissujeito é exercido pelos próprios soldados da ditadura militar, os quais teriam sido os responsáveis por separar a mãe de seu filho.

Para além do estado de sofrimento dos sujeitos do enunciado, a anáfora “*não quero imaginar*” revela o estado de sofrimento de Sebastián, que, como narrador, no presente da narração, intenta, por meio do impacto, sensibilizar o enunciatário, para a crueldade da ação que ele imagina ter se dado após o parto do menino, e que vai marcar a difícil relação familiar. A dor da ruptura do vínculo entre a criança e sua mãe, que reverbera no presente da narração, por meio da alta carga sensível do relato, convoca, pois, o engajamento afetivo também do enunciatário, remetendo-nos para a memória-acontecimento.

Enfim, o narrador se questiona: “Então, o que falar do nascimento dessa criança? A ninguém importa esse momento mais do que a esse ser” (FUKS, 2015, p. 12); e completa observando que tal acontecimento não poderia estar associado nem à salvação de sua família, – e isso teria ocorrido ao se tornar conjunta com o filho adotivo, pois o casal imaginava à época não poder ter filhos – nem à ruína de uma mulher, a mãe biológica, que fora obrigada a se separar da criança. Assim, o narrador sugere que salvação e ruína se entrelaçaram no parto do irmão. Por outro lado, a criação do irmão adotivo, no papel de ator, no livro que Sebastián escreve, dá-se por meio de lembranças que rememora ou inventa. Emi seria a grande presença que marca o drama familiar pela sua constante ausência, pelas suas dificuldades de relacionamento com a família.

O narrador sugere em outra passagem a possibilidade de seu irmão recém-nascido ter sido sequestrado pelos militares, como desconfiavam seus pais; o que se nota pelo questionamento que ele imagina terem feito um ao outro, conforme demonstra esta passagem: “Terão argumentado um para o outro que aquilo era muito improvável, que não havia nenhum indício, que os militares não sequestrariam um bebê para entregá-lo nas mãos de um casal que julgassem subversivo?” (FUKS, 2015, p. 92).

A suposição de que o irmão poderia ser filho de “uma desaparecida” leva Sebastián a se dirigir muitas vezes a Buenos Aires, simulando ali buscar respostas para a conturbada relação do irmão com a família. O acontecimento histórico da ditadura militar argentina é, portanto, entremeado à história do drama da família de Sebastián, como se observa nesta passagem: “Desde 1978 o chamado das Avós se repete: ele está na praça onde essas mulheres dão voltas toda quinta, e está em jornais que eu pude ler muitas vezes, replicado em inúmeras notícias” (FUKS, 2015, p. 92, grifos nossos).

Em outra passagem, o narrador relata um episódio sobre o período ditatorial argentino e faz alusão a notícias e reportagens que os pais teriam lido à época sobre o protesto contra o regime as quais ele simula recriar por meio da imaginação:

Esta que imagino é uma manhã de domingo, em agosto de 1978. Por essa época quase todos os crimes eram conhecidos, mas, [...] Era estranho ver aquilo estampado *no jornal*, ainda que clandestino, [...] ali o terror era por fim denunciado [...] Ao pé da página [...] um breve *comunicado* [...] assinado pelas *Mães da Praça de Maio* [...] grupo das ‘Avós argentinas com netos desaparecidos’.  
(FUKS, p. 91, grifos nossos)

Em uma de suas viagens, o narrador caminha pelas ruas da cidade observando as pessoas com o objetivo de reconhecer algum rosto familiar. Nesse instante, é como

se ele se confundisse com o irmão, imaginando como seriam aquelas experiências que ele poderia empreender, em busca de um ente querido. Para isso, o narrador usa uma sequência de localizações que ancoram o espaço argentino: “Caminho pelas ruas de Buenos Aires e vou parar na praça do Congresso, em frente à sede das Mães da Praça de Maio” (FUKS, 2015, p. 19).

Na obra, há assim vários cronônimos e topônimos que contribuem para criar o efeito de sentido de verdade para o texto. Segundo Barros (2005, p. 69), “o enunciador utiliza as figuras do discurso para levar o enunciatário a reconhecer ‘imagens do mundo’ e, a partir daí, a acreditar na ‘verdade’ do discurso”. Nesses momentos da narrativa há o predomínio da memória do acontecido, como se nota nas figuras que criam o efeito de sentido de referencialidade. Dessa forma, o passado lembrado apresenta-se mais legível, devido à descrição minuciosa e à grande quantidade de informações nele contidas.

Outros exemplos de topônimos, como “[...] observo o nome das ruas. Belgrano, Sarandí, Carlos Calvo [...]” e “Avisto então a placa da rua Virrey Cevallos” (FUKS, 2015, p. 128), são usados para criar a impressão de veracidade, mas, ao aludir à sede das Mães da Praça de Maio, o narrador a associa a um significado muito importante para a história da família. Assim, em uma de suas viagens à Argentina, ele se aproxima da multidão de mulheres da Praça de Maio, que esperava ansiosa a notícia sobre o neto de uma das avós, de nome Estela, o qual havia sido encontrado. O narrador, por meio de debreagem interna, dá voz a um locutor de rádio que se empenha em definir o acontecimento: “este capítulo importante da história nacional”, “É apenas o neto 114, quatro centenas de netos ainda faltam, quatro centenas de crianças usurpadas após o parto, quatro centenas de destinos ignorados. É apenas o neto 114, vocifera o locutor emocionado” (FUKS, 2015, p. 129). O efeito de sentido de verdade da cena se reitera com essa delegação de voz ao locutor.

Emi, de acordo com o relato que foi transmitido a seus pais quando o adotaram, tivera como mãe uma jovem italiana que, ao engravidar, teria sido rejeitada pelo seu parceiro e por sua família cristã e resolvera doar o menino a alguém. Entretanto, embora não haja alusão explícita a isso na narrativa, existe a sugestão de que Emi, adotado em pleno regime militar, seria filho de uma das vítimas desse regime. Não só a dúvida sobre a origem do irmão atormenta o narrador; –por isso ele se vê no dever de buscar informações sobre ele – mas também o desinteresse de Emi, como sujeito modalizado pelo querer-não-saber a verdade sobre o que de fato acontecera à época de sua adoção.

Assim, “a resistência”, figura que dá título ao romance, é pluriisotópica, pois alude tanto à resistência de Emi, que parece desejar não entrar em contato com os

acontecimentos dolorosos que cercaram sua adoção e, por isso, resiste ao contato com a família que o adotou, quanto à resistência dos pais à ditadura militar argentina que os faz migrar para o Brasil. Outro sentido de resistência se relaciona à resistência do narrador, que simula encontrar dificuldades para relatar a história por meio do texto literário. A escritura do romance é, pois, outro aspecto do romance que analisaremos no próximo tópico.

## 2.1. O caráter metaficcional de *A resistência*

Ao longo da narrativa, o narrador enuncia seu esforço para recordar-se de fatos do passado, mas tudo o que recorda, como declara, seriam fragmentos inconfiáveis, pois conteriam lapsos de memória, ou restos de discursos de outros, que o faziam sentir-se incompetente para atribuí-los a alguém. Por simular não obter êxito na empreitada de recriar suas lembranças com fidelidade, Sebastián recorre à memória inventada: “Essa história poderia ser muito diferente se dela eu me lembrasse” (FUKS, 2015, p. 21).

O romance é narrado em *flashback*, e os acontecimentos relatados seguem uma ordem não cronológica. Assim, a primeira lembrança do narrador é relacionada à infância, quando fez uma viagem de carro com o pai, os irmãos e uma prima. Na ocasião, a prima ressaltava as diferenças entre ele e o irmão, quando Sebastián, sem pensar, declarou: “Ele é adotado”. Dessa rememoração, a única certeza que ele guardara fora a de seu incômodo perante tal declaração, que poderia ter soado ao irmão como uma negação do laço fraterno. Embora a adoção não fosse segredo para nenhum membro da família, o assunto havia sido silenciado, conforme se torna perceptível na passagem: “[...] o que era palavra se tornou indizível, calou-se a verdade como se assim ela se desfizesse” (FUKS, 2015, p. 14).

Ao rememorar alguns dos episódios da infância, o narrador descreve o quarto onde dormiam ele e o irmão: os móveis e objetos que compunham o ambiente, os brinquedos. Durante oito anos eles compartilharam o mesmo quarto, tempo suficiente para unir os dois; contudo, em seu relato, ele simula não se lembrar sobre o que conversavam, e a imaginação se mescla a suas lembranças:

Era fértil a *imaginação* daquela época, *fecunda ficção* que hoje me abandona. Não consigo lembrar como era passar um minuto, dez minutos, uma hora ao seu lado, e também não consigo *inventá-lo*. Como se passaram oito anos naquele estado é uma questão que não sei responder, é mais uma noção do real que aqui se evade. (FUKS, 2015, p. 21, grifos nossos).

Nota-se, nessa passagem, que o narrador reitera o fato de sentir-se incompetente para lembrar-se de episódios de sua infância com fidelidade e alude, por meio das figuras grifadas, ao tema da representação do real por meio da ficção literária. No entanto, há algo que ele não esquece, que não escapa a sua memória: a lembrança de que seu irmão, mais velho, protegia-o todas as vezes nas quais andavam juntos em meio a qualquer multidão. Era ele quem guiava seus passos, não porque a mãe lhe pedia isso com o intuito de uní-los, mas porque o gesto costumeiro de proteção do irmão mais velho em relação a ele, como sujeito adjuvante, ficara gravado em sua memória.

Sebastián simula vasculhar a memória para tentar lembrar-se do momento e das razões do afastamento do irmão, que ocorrera na infância, e relata uma brincadeira que se deu entre eles e a irmã quando armavam barricadas feitas de almofadas, travesseiros, colchões, com o intuito de saltá-las. Nessa brincadeira, o irmão os convocava para uma missão: “Quer que construamos juntos uma grande barricada, sem saber ainda, sem suspeitar, que a grande barricada também nos cindirá” [...] “Uma brincadeira *não sei se recupero intacta de algum recôndito da memória ou se invento agora [...]* Vejo ou invento meu irmão a nos convocar calado [...] quer que apanhemos todas as almofadas, [...]” (FUKS, 2015, p. 26, grifos nossos).

Os saltos do irmão eram espetaculares, destemidos. O perigo que a brincadeira provocava era um dos poucos motivos que fazia o irmão sorrir, mas logo esse sorriso desaparecia, dada a volatilidade do pacto entre irmãos. No entanto, a brincadeira causara um estrago: a irmã, ao saltar, caíra e quebrara um dente permanente: “Essa noite esperamos em silêncio a volta da nossa irmã [...]” (FUKS, 2015, p. 27). Desse episódio, Sebastián relata a espera ansiosa da volta de ambos, os soluços, o semblante severo do pai. O dente da frente da irmã havia se partido ao meio: “Nunca mais ele seria o mesmo” (FUKS, 2015, p. 27).

Observa-se ao longo do romance que o modo de o narrador relatar as memórias, frequentemente reiterando as figuras “ver” e “inventar” remete à isotopia temática alusiva ao caráter metaficcional no texto, como se observa nas figuras grifadas na passagem citada anteriormente.

Na sequência do relato, o narrador imagina uma cena na qual há uma mesa posta para o jantar da família; ele, já moço, está em Buenos Aires e sozinho, melancólico, começa a pensar como sua família, e principalmente seu irmão, estariam naquele momento em São Paulo, sentados à mesa durante e após a refeição. O que sempre o incomodava era o silêncio que se fizera frequente entre eles devido ao distanciamento do irmão:

*Nem sequer podíamos ouvir sua voz quando ele enfim se rendia ao jantar, seus olhos eram então uma triste cortina de pálpebras, mas tão largo era seu recolhimento, tão ressonante seu silêncio, que parecia ocupar o espaço inteiro e nos coagia também a calar.* (FUKS, 2015, p. 30, grifos nossos).

Outro incômodo familiar relatado pelo narrador se relacionava à saída frequente do irmão antes da sobremesa numa oportunidade que tinham para conversar, quando todos estavam reunidos, após a refeição: “tempo de reaver em palavras um passado que não se quer distante, ocasião para esquadrinhar a vida em suas muitas minúcias anódinas” (FUKS, 2015, p. 30). À medida que traz à tona suas recordações e as dificuldades da família relativas à interação com o irmão adotivo, o narrador vai refletindo, por conseguinte, também sobre a escritura da obra. Para isso, faz alusão tanto à memória pessoal quanto à social.

*Isto não é uma história. Isto é história. 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.* (FUKS, 2015, p. 23, grifos nossos).

Foi o irmão que sugeriu ao narrador criar o romance, e ele, por meio das lembranças, dos acontecimentos materializados na escritura do texto, procura aproximar-se dele, entendê-lo melhor e curar feridas, cujas cicatrizes se revelam no momento da narração. Mas, ao longo da história, ele reiteradamente simula não estar atingindo seu objetivo: “Procurei meu irmão no pouco que escrevi até o momento e não o encontrei em parte alguma” (FUKS, 2015, p. 23). Como sujeito do saber, no presente, o narrador declara: “nenhum livro jamais poderá contemplar ser humano nenhum, jamais constituirá em papel e tinta sua existência de sangue e de carne” (FUKS, 2015, p. 23, grifos nossos).

Novamente nessa passagem apreende-se o tema da relação entre a vida e a representação linguageira do mundo, operada pelo texto literário. Como sujeito cognitivo, o narrador enuncia a impossibilidade de representar o real com veracidade. Há situações em que Emi parece ser uma incógnita para Sebastián, que simula não ser competente para criar o perfil do irmão com fidelidade, para criar a ilusão veridictória, como se nota na passagem: “falei do temor de perder meu irmão e sinto que *o perco a cada frase*” (FUKS, 2015, p. 23, grifos nossos). O narrador simula, pois, sentir-se temeroso de, na escritura do romance, não poder ser capaz de resgatar, por meio da memória, a história do irmão, ou seja, a imagem de Emi, como ator, ser de ficção literária. Essa preocupação associa-se, pois, à criação do efeito de sentido de veridicção da obra e de seu protagonista, como se revela neste outro excerto: “Por que não consigo lhe passar a palavra, lhe imputar *nesta*

*ficção* qualquer mínima frase?”. Em dúvida, ele pergunta mais uma vez: “*Estarei com este livro tratando de lhe roubar a vida, de lhe roubar a imagem, e de lhe roubar também, furtos menores, o silêncio e a voz?*” (FUKS, 2015, p. 25, grifos nossos).

Assim, ao simular não saber se seu romance se constitui como uma história e, se ele, com sua escritura, teria criado a ilusão veridictória para a obra, o narrador vai compondo a isotopia figurativa que remete ao tema da criação literária de caráter ficcional, como se percebe também na passagem a seguir:

[...] *irmão que emergisse das palavras* mesmo que *não fosse o irmão real*, e, no entanto, resisto a essa proposta a cada *página*, fujo [...] 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*. [...]. *Queria escrever um livro que falasse de adoção*, um livro com uma questão central, uma questão premente [...]. (FUKS, 2015, p. 95, grifos nossos).

Desse modo, com as figuras grifadas na passagem acima, o narrador enuncia sua frustração com a criação da obra que simula ter sido falha em seu propósito de reconstruir o ator irmão com fidelidade, e desvela-se o tema da representação da vida por meio da obra literária, relacionado ao caráter metaficcional do texto, o que se evidencia uma vez mais no enunciado: “*queria*, creio, que *o livro* fosse para ele, 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” (FUKS, 2015, p. 96, grifos nossos).

O tempo que levou para a elaboração da obra também o incomoda: “Penso no tempo: se desconheço a família, se tão pouca noção dela me resta, *este é um livro velho*. Penso no tempo: *quantos anos levei para escrevê-lo*, por quantos meses me isolei, há quanto tempo as histórias não são as mesmas, os conflitos se dissolveram?” (FUKS, 2015, p. 133, grifos nossos).

Após ter concluído o romance, ele entrega-o a seus pais para que possam fazer considerações sobre a obra. Entre questionamentos, críticas e elogios, sua mãe conclui: “vá em frente, Sebastián, você fez o que tinha que fazer, e até é possível que *alguém leia nisto um bom romance*” (FUKS, 2015, p. 137). Ao final, o narrador, temeroso, entrega o livro ao irmão, pois o propósito de escrevê-lo se dera em função de um velho pedido seu. Nesse momento, o narrador simula não se interessar mais pela obra, importa-lhe o restabelecimento do contato com o irmão que o sanciona positivamente em relação ao fazer por ele realizado, o romance, e parece dissipar-se a incomunicabilidade que existia entre eles.

## Considerações finais

No romance *A resistência*, Sebastián, no papel temático de narrador, no presente da narração, relata lembranças do passado familiar, que envolvem a adoção do irmão, Emi, procurando entender as razões de seu distanciamento da família, por meio da escritura da obra e, na verdade, cria o ator irmão como fruto do imaginário ficcional que se materializa na enunciação do romance.

Quando faz alusão às dificuldades que simula enfrentar no processo de elaboração da obra, o romance adquire um caráter metaficcional, levando o enunciatário a refletir sobre o tema da relação entre literatura e representação do “real”, inscrito na linguagem. Nesses momentos também se manifesta na história a *memória do acontecido*, pois o texto literário se torna objeto que deve ser analisado e explicado à distância, como afirma Barros (2011, p. 211). Cria-se, assim, o efeito de sentido de distanciamento do narrador em relação à história narrada. Desse modo, a ilusão referencial está associada no texto tanto à remissão que o narrador faz a fatos históricos do período ditatorial militar argentino quanto à alusão ao processo de construção da obra.

Por outro lado, a *memória-acontecimento* manifesta-se no texto nos momentos em que o passado é presentificado, trazendo para o agora da enunciação um simulacro, uma imagem do então, e o seu efeito repercute no agora da narração, associado tanto ao drama familiar que o narrador rememora quanto à construção do ator “irmão”, sujeito de ficção literária.

## Referências

BARROS, M. L. P. A memória do acontecido e a memória-acontecimento: um estudo semiótico dos gêneros autobiográficos. **Alfa: Revista de Linguística**, São José do Rio Preto, São Paulo, v. 60, n. 2, p. 355-383, ago. 2016. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1981-57942016000200355&lng=en&nrm=iso#fn1](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1981-57942016000200355&lng=en&nrm=iso#fn1). Acesso em: 12 mai. 2019.

BARROS, M. L. P. **O discurso da memória**: entre o sensível e o inteligível. São Paulo: FFLCH, 2015. Série Produções Acadêmicas Premiadas. E-book. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-29042013-101320/pt-br.php>. Acesso em: 12 set. 2017.

- | Memória e metaficção em *A resistência*, de Julián Fuks

BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução Ivã Carlos Lopes *et al.* Bauru: EDUSC, 2003.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. **Tensão e significação**. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Humanitas, 2001.

FUKS, J. **A resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Tradução Alceu Dias Lima *et al.* 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative: The Metafictional Paradox**. Nova York: Routledge, 1985.

ZILBERBERG, C. **Elementos de semiótica tensiva**. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

WAUGH, P. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. London and New York: Routledge, 1984.

---

COMO CITAR ESTE ARTIGO: MIRANDA, Graciely Andrade; ABRIATA, Vera Lucia Rodella. Memória e metaficção em *A resistência*, de Julián Fuks. **Revista do GEL**, v. 16, n. 2, p. 95-110, 2019. Disponível em: <https://revistadogel.gel.org.br/>

DOI: <http://dx.doi.org/10.21165/gel.v16i1.2765>

Submetido em: 15/10/2019 | Aceito em: 06/12/2019.

---