

# “NADA DE ROMANCES, NADA DE DESCULPAS”:

NARRATIVA DA EXPERIÊNCIA E DA MEMÓRIA EM ALEJANDRO ZAMBRA

— ISABELA CORDEIRO LOPES

## RESUMO

Este ensaio procura investigar as estruturas ficcionais do romance *Formas de voltar para casa*, de Alejandro Zambra. Construída em torno de memórias de infância, testemunhos sobre a ditadura chilena e conflitos com o tempo presente, a narrativa elabora uma forma particular de dar dicção a traumas e experiências. O interesse deste trabalho se volta para a tensão entre ficção e não ficção, bem como para o uso de múltiplas vozes, artifícios e jogos na produção de um romance capaz de responder ao real por meio de uma imaginação intimista.

**Palavras-chave:** Alejandro Zambra; Escrita de si; Ficção contemporânea.

## ABSTRACT

*This essay intends to investigate the fictional structures of the novel *Formas de volver a casa*, by Alejandro Zambra. Created around childhood memories, Chilean dictatorship testimonies and present time conflicts, the narrative elaborates a particular way of approaching traumas and experiences. This work is interested in the tension between fiction and non-fiction, as well as the use of multiple voices, artifices and games, in the production of a novel capable of answering to the real through an intimist imagination.*

**Keywords:** Alejandro Zambra; Self-writing; Contemporary fiction.

**F**ormas de voltar para casa (2014) tem sua narrativa iniciada em março de 1985, no Chile, e termina em fevereiro de 2010, no mesmo país. O fio que a conduz de um ponto ao outro é a narrativa entrecortada de um desfazer e refazer da memória acerca do período ditatorial chileno e do presente difuso dos personagens: a partir do momento do pós-ditadura se estabelece a tentativa de traçar uma compreensão reformulada, ou atualizada, daquele momento histórico — processo de uma constante evocação e narração do passado a partir das demandas de um presente em conflito. Marca da escrita de Alejandro Zambra, colam-se a esta cena nacional e histórica relatos e conflitos mínimos de uma intimidade própria: relações familiares e afetivas, gestos da escrita, separação recente da ex-mulher, retorno à casa dos pais, reencontro com um amor pré-adolescente, cigarro, músicas, tentativa de entender o pai e a mãe. Misturam-se os dramas menores aos traumas herdados de uma dor que é mais nacional que pessoal, mas que não deixa de aderir aos indivíduos que, tendo crescido durante a ditadura chilena, só podem se entender geracionalmente, se não de todo, ao menos em parte a partir dela.

Falando a partir do pós-ditadura, os protagonistas que dividem a narrativa do texto têm em comum o fato de terem sido crianças e adolescentes durante a ditadura militar no Chile (1973-1990), um lugar de complexa identificação para eles que, à época, eram *personagens secundários* de um contexto nacional de trauma. Essa expressão, utilizada pelo próprio autor para nomear o primeiro capítulo, refere-se ao lugar da geração que, nascida no período do Golpe militar chileno, fez parte daquele momento histórico sem plena consciência política, social ou histórica, vendo os parentes conversarem sobre o que se passava, ouvindo dizer dos mortos e desaparecidos e assistindo a Pinochet na televisão. São os *hijos de la dictadura*, que não tiveram o protagonismo de seus pais no período — fosse no silêncio, na isenção, no medo ou na luta contra o regime. Agora, já adultos, e com acesso à memória nacional em elaboração, procuram tecer uma rede de memórias e de sentido para o que viveram e ainda vivem residualmente. Estabelecem-se, então, papéis para os personagens do “romance” que foi a ditadura chilena: os pais, protagonistas, os filhos, personagens secundários, figurando ao fundo:

O romance era o romance dos pais, pensei então, penso agora. Crescemos acreditando nisso, que o romance era dos pais. Maldizendo-os e também nos refugiando, aliviados, nessa penumbra. Enquanto os adultos matavam ou eram mortos, nós fazíamos desenhos num canto. Enquanto o país se fazia em pedaços, nós aprendíamos a falar, a andar, a dobrar os guardanapos em forma de barcos, de aviões. Enquanto o

romance acontecia, nós brincávamos de esconder, de desaparecer.  
(ZAMBRA, 2014, p. 54)

Alan Pauls, escritor argentino da mesma geração de Zambra que assina a orelha do livro na edição brasileira, escreve que “os anos 70 no Chile são os anos do golpe de Pinochet, anos de terror e de sangue, mas são também os últimos anos que os filhos da década (...) associam à Vida, a vida verdadeira” (2014, orelha do livro). Vivendo como personagens secundários à ditadura, e ao mesmo tempo como protagonistas do período de formação, de jogos e aventuras, de uma vida que não cessou apesar do golpe, essa geração que agora completa seus quarenta anos se vê nesse sensível entre-lugar ao tentar se formular como chilena. O que a obra de Alejandro Zambra parece tentar fazer, por meio das duplicações, dos fragmentos e dos jogos com o leitor, é dar uma forma a isso.

Cabe então aos personagens secundários a tarefa tão documental quanto literária de contar essa história pela pesquisa e pela invenção, sem tentar com isso desfazer-se de seu papel ambivalente, mas incorporá-lo como condição inegável de seu processo de amadurecimento pessoal e coletivo. Partindo desse lugar, aí reside o trabalho dos personagens: indagar os pais incansavelmente; tecer uma rede de reminiscências e ressignificações, sob novos paradigmas, daquilo de que se lembram; apropriar-se destas e daquelas memórias na tentativa incessante de uma reconstituição da memória do passado, na intenção de uma construção de sentido para seu presente pós-ditadura. Tecem com isso uma narrativa que parece ecoar o gesto de Georges Didi-Huberman: interrogar as camadas de tempo passado até que este “venha juntar-se, aqui mesmo, ao movimento — à inquietude — de meu próprio presente” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 67).

As respostas que *Formas de voltar para casa* nos oferece apontam com uma certa constância no sentido da ficção, da afirmação da forma romanceada da verdade biográfica dos sujeitos e do país; e não no sentido da desintegração perante o não dizer, como muitas vezes somos tentados a ler. O que o romance faz é responder a essas perguntas ensaiando uma resposta que só é possível pelo próprio exercício de responder; uma resposta que é, em última análise, jamais definitiva. Essa tentativa nada mais é que a ficção, a elaboração investigativa, incessante, experimentada, necessariamente incompleta e cheia de lacunas que não têm com o que serem preenchidas. E, justamente por isso, por essa dicção transversal da vida sob a ditadura e da vida apesar da ditadura, por sua superfície porosa de comunicação com o factual, por seu jogo com os papéis que atuam nos atos de escrita e leitura, *Formas de voltar para casa* é um rico

material de pesquisa e discussão de muitas das questões que se fazem latentes nos estudos contemporâneos acerca da ficção latino-americana.

Jeanne Marie Gagnebin, no capítulo “O que significa elaborar o passado?”, encontra em Nietzsche, Freud, Adorno e Ricoeur diferentes caminhos, em contextos próprios, que levam a uma conclusão comum: a defesa de um “lembrar ativo”. Esta leitura da memória pretende ancorá-la mais no presente que no passado, evitando uma obsessão que instale no cerne do trabalho da memória a culpa, a justificação, a vergonha — os signos de um passado que não sai de si mesmo. Ou seja, reivindica-se, como postura política e pessoal,

um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e esclarecimento — do passado e, também, do presente. Um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos. (GAGNEBIN, 2006, p. 105)

Ainda nesse sentido, Nelly Richard, voltada para o trabalho da memória e da narrativa cultural do Chile entre o período ditatorial e o pós-ditadura, observa que o exercício de reconstrução a que se dedica a memória, além de não acessar um repositório neutro e linear, é conduzido pelas demandas de reconstrução do presente:

El recuerdo histórico no es una reserva estática de significaciones definitivamente consignadas en los archivos del tiempo. La actividad de la memoria surge del deshacer y rehacer de los procesos de evocación y narración del pasado a los que nos convocan las solicitudes políticas y comunicativas de un presente curioso, o bien disconforme. (RICHARD, 2007, p. 197)

É em grande parte nessa chave de leitura acerca de um lembrar ativo que podemos analisar *Formas de voltar para casa*. O exercício da narrativa é de, a partir de um lembrar por vezes quase exaustivo, na interrogação dos pais ou na tentativa de reconstrução de lembranças entrecortadas, no lançamento de uma nova luz sobre acontecimentos que antes não tinham qualquer sentido maior, na escrita sobre sua impossibilidade de se separar do texto, enfim, na tarefa de uma memória inquieta, dar forma ao presente de adultos que, na casa dos quarenta anos, começam a procurar preencher os vazios de suas histórias.

Ora, reside aí um movimento entre o artificial e o real, que procura deslocar um em direção à explicação do outro, não em um sentido re-

ducionista, mas em uma dupla reabilitação. A literatura, no exercício de memória (um *narrar* o passado), parte do real como matéria para a ficção, ao mesmo tempo em que empresta sua ficção para, sob as demandas daquilo que lhe é contemporâneo, esclarecer as temporalidades que estão em jogo. Nessa relação de vice-e-versa a literatura se ancora ao seu presente; e também por esse ancoramento é capaz de articular-se com seu próprio passado.

Se neste trabalho de memória presentificada está posta uma relação entre a ficção e a realidade, cabe observarmos a que real Zambra remete, e o que é desmascarado nesse exercício ficcional — desmascarado ou, muitas vezes, escondido e sugerido. Ora, estão em jogo aqui tanto o próprio real quanto sua elaboração literária. As complexas aproximações e não coincidências entre realidade e ficção, experiência e representação, em *Formas de voltar para casa* se deslocam da trama narrativa para a estrutura formal do texto, presentificando no ato da leitura um dilema que, se está posto na própria matéria do real, certamente está também no exercício do leitor de tentar decifrar seus narradores, colar as passagens cronologicamente umas às outras, enfim, ler.

### O TEXTO, SEUS DUPLOS E O TERCEIRO

São quatro as partes do livro: “1. Personagens secundários”, “2. A literatura dos pais”, “3. A literatura dos filhos” e “4. Estamos bem”. Cada uma é preenchida por uma série de fragmentos, às vezes divididos pela paginação, às vezes por separadores gráficos, e que compõem, de forma mais ou menos linear, suas diferentes narrativas. Essa organização, atrelada a um texto cuidadosamente costurado, faz com que a obra funcione como um interessante jogo de espelhos. Isso porque há uma correspondência intercalada entre as narrativas: enquanto as partes 1 e 3 formam um romance (chamada aqui de narrativa ímpar), as partes 2 e 4 formam um diário (narrativa par). O texto, que parece um simples romance quando o abrimos, acaba por revelar uma experimentação cada vez mais complexa na medida em que começamos a nos empenhar no jogo proposto.

Ao mesmo tempo, um outro jogo de espelhos está posto, *mise en abyme*: a narrativa ímpar é um romance que está sendo escrito, descobrimos depois, pelo narrador das partes 2 e 4 — processo que vislumbramos no decorrer da leitura, acessando os bastidores da escrita, constantemente metarreferenciada. Assim, a narrativa de capítulos ímpares é contida pela segunda, cujo narrador é o escritor do romance. Esse embaralhamento das partes e narradores nos remete à imagem de dois espelhos, colocados um em frente do outro: o reflexo original, aquele da verdade que é

representada e replicada, se perde em meio às suas múltiplas reflexões, uma feita da outra.

O narrador bipartido cinde com a ideia da univocidade narrativa — não é uma voz que narra a história de vida dos personagens; são duas. Ambas, entretanto, vêm de um mesmo lugar, de um mesmo personagem-autor: um autoficcional, o narrador da parte ímpar; e outro autobiográfico, o narrador daquilo que nos remete a um diário nas partes pares — narrador este que, circularmente, se autoficciona na narrativa paralela. Pensar essas imagens associadas à narrativa que Zambra desenvolve pode ser um caminho frutífero para entender as implicações estruturais e teóricas do texto de *Formas de voltar para casa* em sua articulação das próprias noções de verdade e representação, colocando-as em evidência em uma narrativa que as trata, pelo menos, como ambivalentes, de um ponto de vista relativizante.

A ideia da univocidade narrativa é primeiramente cindida, então, não pela polifonia de muitas vozes trazidas à horizontalidade do texto, mas pela pluralização do indivíduo, capaz de desdobrar-se literariamente em mais de uma narrativa, ambas tão críveis quanto duvidáveis e muito facilmente confundidas entre si — tanto pelo leitor quanto pelos próprios narradores. Isso se coloca já de início no primeiro parágrafo da segunda parte, quando vemos que tudo o que lemos até então é uma ficção criada no interior do texto:

Pouco a pouco avanço no romance. Passo o tempo pensando em Claudia como se ela existisse, como se ela tivesse existido. No começo eu duvidava até do seu nome. Mas é o nome de noventa por cento das mulheres da minha geração. Faz todo sentido que se chame assim. Além do mais, tem um som agradável. Claudia. (ZAMBRA, 2014, p. 51)

A ruptura aprofunda-se e os espelhos adensam-se quando nos damos conta de que o texto assumidamente ficcional, ou autoficcional (o texto das partes ímpares), é tirado da vida do próprio autor Alejandro Zambra. Nada na narrativa aponta para isso, para além de seu intimismo e de sua estrutura enviesada — não há coincidência de nomes (são, ademais, protagonistas anônimos que escrevem), nem paratextos indicativos da proximidade da vida de Zambra com a vida do personagem que cresceu em Maipú (na realidade, o livro é classificado como *ficção chilena* pela editora). O fato transparece fora do texto: em entrevistas com o autor, em comentários da crítica, em breves biografias; não é, por isso mesmo, um elemento internalizado pela forma do texto de integralmente, ainda que esteja aí e tenha consequências concretas no próprio funcionamento do romance.

Essa autobiografia transversal, por assim dizer, é compreendida pelo próprio autor como a exploração de um vínculo indelével entre o público e o privado:

Interessa-me o vínculo entre eu e os outros. Essa barreira que se move todo o tempo. Nenhuma experiência é totalmente pública. Nenhuma experiência é totalmente privada. Quero explorar esse limite. (...) Chega um momento em que se preocupar com a fronteira entre ficção e realidade é irrelevante. Às vezes me pergunto: para que inventar? Para me proteger? Mas de quê? Isso nasce da ideia de ficção como “mentira”. É quase impossível falar sem ficcionalizar. Talvez se coloque demasiada ênfase numa ideia simplificada de realismo, como se não passássemos várias horas do dia sonhando. (ZAMBRA, 2015)

Até mesmo este comentário de Zambra, feito em uma entrevista, remete a um certo embaralhamento entre a figura do autor e a voz do romance, e soa bastante familiar para quem leu, na voz do segundo narrador: “o livro é meu. Não poderia deixar de aparecer. (...) Já tomei a decisão de não me proteger” (Zambra, 2014, p. 78). A sobreposição das vozes e o questionamento acerca da ideia de ficção — é uma forma de verdade? é uma forma que pertence ao real? — são questões que ultrapassam e atravessam a obra de Zambra. Torna-se parte de sua narrativa a ideia proposta por Reinaldo Laddaga (2013, p. 60) de que “é possível que o mais interessante que um escritor tenha a oferecer seja um informe, completo ou esboçado, da vida do escritor, junto talvez com a mostra parcial de suas produções; porque nele reside uma forma particular de beleza”.

Assim se constrói *Formas de voltar para casa*: uma narrativa ficcional, que não tenta ser outra coisa senão isso, mas que aponta para um real interdito por meio de sua ficção, feita de “coisas que não se inventam” (Zambra, 2014, p. 150). A autoficção que coloca em paralelo o narrador da parte par e o autor Zambra é cifrada, escondida do leitor; aquela entre o narrador par e o ímpar, entretanto, é exposta ao máximo, a ponto de ambos se misturarem irremediavelmente, as cenas de um pertencendo aos poucos ao outro, aos olhos de quem lê. A validação do real como uma fonte necessária, e talvez a única possível se dá, mais uma vez, obliquamente. O que ganha mais força na narrativa, por essa forma de jogo de duplos, é a ficção; é ela que é reforçada, verificável dentro de si mesma, ciente de seus limites e ainda mais ciente de seu poder de restauração de algo da memória.

Se há um embate entre o real e a ficção, é a ficção que surge com mais força e dinamismo nessa obra de Zambra. Mas isso não é, para o

autor ou mesmo no seio de seu texto, uma afirmação irrestrita do poder ou da possibilidade de narrar. Pelo contrário, a ficção emerge para reforçar o impossível do real, um real vivido no e pelo trauma da ditadura chilena, em um processo de redemocratização de uma dificuldade angustiante. O que há de narrável nessa experiência? Esta pergunta, que repetimos a partir de Benjamin, quando este afirma a privação moderna da faculdade de intercambiar experiência (cf. 1987, p. 198), atualiza-se nos contextos latino-americanos em que nos situamos com este trabalho. Por colocar em questão a noção de sua própria ficcionalização, Zambra parece dizer que a única forma de representar o irrepresentável é lateral e íntima. Não é a representação mimética, é a representação do irrepresentável, a narração do inenarrável. Essa sim é possível, pela via do jogo, da reflexão da reflexão, ao ponto do indefinível entre representação e real.

### FALAR DOS OUTROS, FALAR POR SI

O atrelamento da narrativa à intimidade dos narradores, sempre em primeira pessoa, e à própria figura de Zambra, obliquamente autobiografado no interior da narrativa, nos leva à acalorada questão das escritas de si na contemporaneidade. O esforço de encontrar aproximações e afastamentos da obra com relação às muitas classificações do grande campo das *escritas de si* (a autoficção, o romance biográfico, a narrativa de testemunho e a narrativa de filiação, para citar algumas) é interessante tanto como exercício crítico quanto como maneira de dar forma à literatura que emerge de um contexto especificamente latino-americano pós-ditadura. Sem aderir necessariamente a nenhuma das classificações, cabe partirmos da ideia do indecível e da impossibilidade do relato a partir da narrativa que, possível ou não, temos em mãos. A riqueza de trabalhar em conjunto estas críticas e o romance de Zambra é o lugar de indefinição e tensionamento em que esse gesto nos coloca, e é daí que podemos discutir.

É a partir desse lugar de debate acerca do ficcional que uma discussão dessa intrigante obra pode encontrar um terreno fértil, levando-nos, como críticos e também como leitores, a uma nova questão: o que é a ficção possível de ser feita com essas *coisas que não se inventam*? Ou seja, como ela se ordena, em forma e matéria literária, e de que maneira toma deste material não inventado em sua narração? E então: o que se produz quando uma primeira pessoa tão íntima tenta dar conta, em sua própria voz, daquilo que a ultrapassa, temporal e coletivamente?

“Sabia pouco, mas pelo menos sabia isto: que ninguém fala pelos outros. Que, mesmo que queiramos contar histórias alheias, termina-



mos sempre contando nossa própria história” (Zambra, 2014, p. 99). Ao assumir não falar pelos outros, o narrador do romance joga com uma dualidade que está no cerne da obra e que reflete muito da forma com que esse sujeito contemporâneo procura lidar com esse outro que o constrói. Enquanto entende que sua voz não dá conta de soar a partir de todos os lugares e, principalmente, do lugar de quem teve famílias mortas e exiladas, ele também parte da compreensão de que as histórias dos outros são uma forma de chegar à sua própria.

Antes da violência de compartilhar algo que não é seu, entretanto, esse gesto é melhor lido como uma tentativa de lidar com o outro, de constituir um espaço em que o outro possa falar sem ser mediado, ou falar por meio de uma mediação de generosa escuta, e, nesse movimento, dar os contornos do mundo em que esse sujeito-narrador vive. Em lugar de falar pelos outros, o esforço do texto parece ser o de falar *com* os outros e, por vezes, a *partir* dos outros, o mais horizontalmente possível, tornando a estrutura de percepção dos outros a própria estrutura da obra.

O narrador duplicado é “filho de uma família sem mortos” (p. 98), filho de pais que se abstiveram de posicionar-se contra ou a favor do autoritarismo de Pinochet; não carrega em si, portanto, as cicatrizes familiares com relação a esse período senão lateralmente — pelo silêncio que percebia dos pais que tentavam proteger sua inocência de criança, ou pelo confronto posterior, na demanda de um posicionamento não reacionário, ou de um certo heroísmo que não vê nas figuras paternas. Quem viveu diretamente, aqueles por quem não pode falar, são sua amiga Claudia, filha de pai militante e exilado; seu professor que se esconde debaixo da mesa em pânico quando ouve um estampido, traumatizado; o próprio pai de Claudia, Raúl, a quem segue pela cidade sem saber da clandestinidade de suas atividades. Ao narrá-los, abre-se o espaço para que esse indizível, bloqueado pelo trauma e pelo desconhecido, possa comunicar sua condição de impossibilidade.

*Formas de voltar para casa*, nesse sentido, é uma narrativa que procura contar a vida dos outros para encontrar nelas a própria vida — a do narrador e também a da narração. A ideia de que a escrita de si é um meio de escrever sobre um todo é recorrente na crítica, e observam-no Josefina Ludmer (2002), Reinaldo Laddaga (2013), Dominique Viart (2008), entre outros. Descrevem assim narrativas que, falando de si de maneira não ensimesmada, remetem em maior ou menor grau a algo que os ultrapassa — sua geração ou a anterior, um trauma coletivo, como a Segunda Guerra Mundial ou as ditaduras, problemas próprios do tempo e dos sujeitos que o compartilham. É junto a estas obras que podemos situar a obra de Zambra, tanto pelo

que já foi discutido até o momento quanto pelos desdobramentos dessas teorias acerca do contemporâneo.

Josefina Ludmer, ao tratar de uma literatura que emergia na Argentina dos anos 2000, crivada de questões que compartilha com a literatura mais recente de Zambra e outros autores latino-americanos, propõe que: “las formaciones culturales del tiempo, subjetivadas en la literatura, terminan no solo con la separación público y privado, sino también con la separación entre realidad y ficción.” (2002, p. 18). A estrutura de *Formas de voltar para casa*, profundamente aliada a seu texto e a seus temas, privilegia um atrelamento aguerrido entre essas camadas de realidade e ficção, como vimos até agora, e também, e muito em decorrência disso, entre público e privado. Ora, um texto que se situa, por necessidade e compulsão, no interstício entre eu e nós, para, por um chegar ao outro, só pode fazê-lo por uma posição narrativa radicalizada — no caso da obra, por um narrador duplo, metarreferencial, em uma primeira pessoa ao mesmo tempo autoficcional, autobiográfica e ficcional, três processos a que temos acesso ao longo da leitura.

“A figura de alguém que se mascara, mas cuja máscara fica fixada de maneira imperfeita e deixa ver as feições que deveria cobrir, ou alguém que empoa o rosto às pressas, de tal modo que o branco da maquiagem fica pontuado por fragmentos de pele repentina”. Assim Reinaldo Laddaga (2013, p. 52) descreve o autor-narrador de muitas dessas narrativas contemporâneas com forte teor biográfico, caracterizadas por um hibridismo próprio e cada vez mais frequentes.

O autor considera que aí nasceria um subgênero: uma narrativa de um escritor que se apresenta ao público por meio de seus personagens, sem distinguir-se plenamente deles. Ambos, autor e personagens, e também autor e narrador, “vivem em mundos sem fronteiras que podem descobrir ou em coordenadas que encontram em seus mapas, e que ao se encontrar improvisam os mecanismos pelos quais edificam frágeis e passageiros mundos comuns” (idem, p. 60). Finalmente, conclui, isso se dá pelo reconhecimento de que aquele que escreve o faz a partir de um lugar singular dentro do espaço social e histórico, e que é um alguém parcial e “insuficiente”, cujo esforço textual parte unicamente dessa sua condição no mundo.

Beatriz Sarlo fala de uma *guinada subjetiva*, observada nas produções culturais e intelectuais contemporâneas, que restituem, na contemporaneidade, a “razão do sujeito”, trazendo-a ao centro. Caracterizam-se, portanto, na literatura, por uma “primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada” (2007, p. 19). É nessa tendência,

a mesma observada por Reinaldo Laddaga, que podemos tanto situar o romance *Formas de voltar para casa* quanto investigar classificações pelas quais este desliza, forçosamente lacunar, forçosamente dividido.

Ora, se o escritor vem ao centro do texto, mesmo que caminhando pelas margens, e com isso coloca também no centro sua singularidade social e histórica, que lugar é este que ocupa no mundo e porque realiza a ficcionalização deste lugar? O que Alejandro Zambra realiza, dentro do jogo de espelhos, é a produção de uma amálgama, um gênero híbrido, certamente contemporâneo. Este hibridismo é o que nos interessa aqui e, a partir do subgênero pensado por Laddaga, pode nos levar a refletir a respeito das aproximações de *Formas de voltar para casa* com relação a outras duas formas contemporâneas das escritas de si — algumas das acepções do polêmico termo autoficção, assim como o nascente *récit de filiation*, traduzido para o português como “narrativa de filiação”.

O primeiro é a autoficção especular, desenvolvida por Vincent Colonna, em sua tipologia. Seria uma fabulação de si fundamentada nas formas do livro dentro do livro e no autor refletido dentro da obra — a *mise en abyme* e a metaficção. Dessa forma,

O realismo do texto e sua verossimilhança se tornam, no caso, elemento secundário, e o autor não está mais necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho. (COLONNA, 2014, p. 53)

Não é de se admirar que a metáfora do espelho retorne, mais uma vez, a esta análise: ela dá conta, justamente, das relações entre real, ficcional, representação e verdade. A percepção da impossibilidade de se representar totalmente na literatura — a si mesmo ou à realidade — é um aspecto fundamental para a concepção dessas narrativas contemporâneas. É desse gesto de colocar em xeque a representação que surge a necessidade de colocar o representado no interior da ficção, mesmo que pelos cantos, atrelando irremediavelmente suas existências.

É este, em grande medida, o narrador das partes pares, que se autoficciona no romance das partes ímpares. Um narrador que conta a vida de Eme, sua ex-companheira, através da personagem Claudia, que é também Carla, uma amiga de infância; e que conta a si e aos pais também nesse processo, inventando boa parte do que lembra. Consciente desse processo, parece um imperativo da narrativa expor as indefinições recorrentes entre lembrar e escrever. Rememorar, escrever mesmo quando não se consegue — estas questões parecem emergir no texto como o único

meio de escrever. Seu processo e suas lacunas estão à mostra e devem estar, como se o narrador-escritor instalasse um espelho no interior da escrita do livro. Como diz Reinaldo Laddaga (2013, p. 49): “Eu me constituo ao me exibir”. Também assim se instala a figura do autor Zambra na narrativa, mesmo que, talvez, ainda mais lateralmente, ainda mais em *algum canto da obra* — mas lá.

A segunda definição que podemos pensar para cá é a da narrativa de filiação: termo cunhado por Dominique Viart para tratar de uma produção literária tipicamente pós-guerra na França, pode ser trazido para o contexto latino-americano e chileno, conservadas as especificidades de cada um desses espaços de trauma e redefinição coletiva e individual tanto por meio de políticas de memória quanto, no que nos interessa aqui, por meio de uma elaboração estética. Viart descreve essa literatura como uma narrativa de forte teor autobiográfico (sem sê-lo, entretanto), onde a narração do outro, na figura dos pais ou daqueles que antecedem o sujeito, é “le détour nécessaire pour parvenir à soi, pour se comprendre dans cet héritage” (2008, p. 80). Um gênero que não se adequa inteiramente ao modelo do romance, a narrativa de filiação é, para o autor, um misto de registros fundados sobre a investigação da memória de si com relação à infância e à vida dos pais. Seria uma narrativa situada em um entre-lugar:

Le texte s’accommode mal du modèle romanesque, et cherche à trouver une forme qui lui soit propre, hors du traditionnel cheminement autobiographique (...). Cette forme sera justement celle du récit de filiation qui traite avec le roman par la fiction que parfois il est obligé de construire et avec l’autobiographie par les dimensions factuelle et intime qui sont les siennes, sans jamais s’y résorber pour autant. (idem, p. 81)

O que torna este subgênero problemático e interessante de ser estudado é, a partir da assimilação desses elementos constitutivos, seu uso transversal da forma romanesca e da forma autobiográfica, biográfica ou mesmo histórica. O que as une, irremediavelmente: uma subjetividade evidenciada, centralizada em uma experiência pessoal e ao mesmo tempo irredutível a esta única pessoa que escreve. Neste jogo tenso de narrar a vida traumatizada, circunscrita em um contexto amplamente historicizado, o preenchimento destes silêncios sociais e históricos se dá, na descrição de Viart, por meio da ficção. “Le récit de filiation est aussi contraint de suppléer au manque d’information par l’exercice de l’imagination, et doit avoir recours à la fiction” (2008, p. 98) — assim, a imaginação e o artifício ficcional seriam instrumentalizados pela investigação da memória.

Em um encaixe imperfeito, também aqui *Formas de voltar para casa*

parece se encontrar: seu empenho de lembrar-se é reiterado, é o exercício pelo qual se atrela à escrita e pelo qual, se é possível falar nesses termos, liberta-se, ao mesmo tempo em que se dá conta de sua incontornável ligação com a história nacional e paterna. “Suponho que eles simplesmente têm que comparecer. Receber menos do que deram, assistir a um baile de máscaras sem entender muito bem por que estão ali” (ZAMBRA, 2014, p. 79), diz o narrador a certa altura, a respeito de seus pais, logo após afirmar categoricamente estar escrevendo uma ficção.

Mais adiante, o mesmo narrador diz: “Vou escrever um livro sobre vocês, digo, com um sorriso desenhado na boca. Não posso acreditar no que acaba de acontecer. Me incomoda ser o filho que volta a recriminar, uma e outra vez, seus pais. Mas não posso evitar” (p. 125). Esta cena ocorre ao fim de um diálogo, duplicado no romance: é uma conversa à mesa de jantar na qual os pais fazem pouco caso do peso da história de Raúl e de Claudia. O filho conta-lhes a história “porque alguma coisa espero, alguma coisa procuro” (p. 125), e nisso está o gesto que preenche o livro.

Sua busca por sentido encontra na narração e na exigência da memória um espaço comunitário que, por sua vez, não lhe devolve resposta, compreensão ou mesmo laços. O espaço comum está esvaziado, e aos *hijos de la dictadura* resta um caminhar tateante por este semilugar. Mas também é justamente pelo caráter precário em que se encontram que autores como Zambra reabilitam a narração da memória: pela assimilação de sua ambiguidade, pela inclusão de discursos pouco ouvidos (como o de uma classe média direitista que apoiou silenciosamente o regime), pelos jogos de ficcionalização. Estes últimos embaralham as noções de autoridade, origem e verdade de maneira que evidenciam problemas como os considerados aqui. Ao mesmo tempo, também ensaiam alguma forma de resposta a um tipo de paralisia próprio de quem vive as consequências do regime militar e da redemocratização: são autores (Zambra e seus personagens escritores) que se lançam a narrar histórias “anti-épicas”, sem grandes morais, preenchidas de silêncios e que, por este gesto, chegam um pouco mais perto de narrar uma experiência coletiva e sem um final feliz, em processo constante de significação.

Ora, ambas essas formas literárias debatidas, a autoficção especular e a narrativa de filiação, ao lidarem com as complexidades do testemunho e da voz do eu, em uma narrativa que se projeta para além de si mesma, através de personagens-narradores que também o fazem, nos fornecem estratégias de leitura para olhar para as imagens refletidas nesse jogo que Alejandro Zambra cria. O que talvez seja a maneira mais interessante de trabalhá-las, como se tentou brevemente aqui, é colocá-las lado a

lado, encontrando o que é produzido pelo choque entre elas, sem nunca sobrescrever com este gesto o romance de que tratamos.

### A FICÇÃO QUE RESTA

No início desta análise, procurou-se ensaiar um lugar para o que seria *Formas de voltar para casa*, naquilo que viemos vendo até aqui como uma espécie de reabilitação da narrativa, uma afirmação da necessidade da literatura a partir de sua quase impossibilidade. Além desse aspecto, a obra parece também afirmar a narrativa como uma forma possível (talvez a única dentro daquele espaço que é ficcional), de reabilitação dos sujeitos, que se constroem, e a seu entorno, por meio da narração de algo inenarrável. Uma relação dupla, em que a ficção emerge como mediadora entre sujeito e coletivo, e também entre si própria e a realidade externa ao texto, que adentra seu espaço de forma constitutiva.

Tudo em *Formas de voltar para casa* pode ser autobiográfico; tudo ali pode também ser ficcional. É o espaço do testemunho instaurado no interior da obra, em um caráter sob muitos aspectos performático, maquiado pela primeira pessoa, pela narrativa especular e pelo embaraçamento biográfico.

A verdade ficcional é intrínseca ao seu próprio ambiente ficcional, e não pretende aderir-se ao discurso historiográfico senão lateralmente. Nisso está, talvez, a maior riqueza das narrativas literárias que tratam do período ditatorial e pós-ditatorial na América Latina: ao se permitirem fortemente subjetivas, autobiográficas até, e fazerem do trabalho da memória testemunhal seu material ficcional, e por se afirmarem irrestritamente ficcionais, constroem uma narrativa híbrida, aberta à recepção, e contrária, necessariamente, à noção de uma univocidade perante a verdade da memória, dos sujeitos e da sedimentação do passado. Narrativas literárias, por fim, que dizem:

Recordamos, mais propriamente, os ruídos das imagens. E às vezes, ao escrever, limpamos tudo, como se desse modo avançássemos para algum lado. Deveríamos simplesmente descrever esses ruídos, essas manchas na memória. Essa seleção arbitrária, nada mais. Por isso mentimos tanto, afinal. Por isso um livro é sempre o reverso de outro livro imenso e estranho. Um livro ilegível e genuíno que traduzimos, que traímos pelo hábito de uma prosa passável. (ZAMBRA, 2014, p. 144)

Em um momento em que o sujeito está em crise, e o coletivo, dilacerado pelo trauma nacional da ditadura de Pinochet, o texto de Zam-

bra tenta reabilitar-se pela narrativa da memória familiar e íntima. As experiências de que os textos ficcionais tratam são pessoais, íntimas até, tratadas com um misto de melancolia e humor: cotidianos, relacionamentos, separações, relações desgastadas entre pais e filhos, infância e adolescência — elaborações que colocam sempre em questão uma sociedade que tenta se dar sentido e pertencimento. Nessa busca, entretanto, a narrativa parece engendrar algo do narrável pela via do mínimo: a narração tradicional de que Benjamin fala em “O narrador” (1987) não é restituída, mas é em parte reabilitada pelos restos fragmentados de sujeitos que tentam se recuperar, aprendendo a dizer-se indivíduos em sociedade, e a partir dos quais se elabora a tentativa de uma outra forma de narrar. Quando a experiência coletiva é interdita, a experiência particular é o meio para se chegar a ela, criando sentido para o eu que narra e para sua geração.

Por fim, o texto parece ir se desfazendo lentamente, se pulverizando com suavidade diante dos olhos de quem lê. A narrativa da primeira parte, relativamente linear, conta o arco de uma história, uma passagem de infância que, com suas digressões, não traz o desconforto da incompletude radical. Ao longo das páginas, a linearidade vai desaparecendo, dando lugar a um texto instável, movido mesmo, que o narrador-escritor parece não poder controlar. Talvez nem o queira, ou não possa. Já mais ao final, os trechos pulam de um tema a outro, de uma cena a outra, em um movimento que conseguimos seguir, mas que para tal, temos de pular junto, traçando o caminho no ar. As breves dezoito páginas da parte 4 oscilam entre diálogos, poemas, cenas lembradas, ações do presente, idas e voltas na escrita do romance que o narrador luta para concluir. Termina com uma data e um lugar: “Santiago, fevereiro de 2010” (Zambra, 2014, p. 157), ancorando-se ao presente.

Este gradual esfacelamento da narrativa, rumo a um não dizer, ou a um dizer reduzido ao mínimo, reforça, circularmente, os aspectos de impossibilidade de uma univocidade narrativa que desse conta do relato, de um texto linear sobre o passado e mesmo sobre o presente; privilegia, por fim, uma narrativa calcada nos percursos da memória — espelhada, instável, paciente, perscrutadora, parcial, manchada.

Com sua estrutura de artifícios, com a voz instável de uma memória que joga a todo o tempo com suas idas e vindas, com, por fim, sua conciliação não pacífica com o próprio tempo, não há uma recusa da literatura, ou da tentativa de narrar a experiência: há uma renovação da literatura por meio de seu próprio exercício, em uma forma singular de experimentar o real no fictício. O desmascaramento ou a transformação do real se dão, aqui, por meio de uma experiência radicalizada da lite-

ratura em responder à questão que motivou esta análise: o que é fazer literatura em um tempo, e também através de uma experiência que não são apenas alheias ao literário, como também avessas a ele? E o que vem depois disso?

Em um texto que declara: “descubro que isso era tudo: recordar as imagens em plenitude, sem composições de lugar, sem maiores cenários. Conseguir uma música genuína. Nada de romances, nada de desculpas” (p. 154), descobrimos por fim que, sim, há romance — uma forma híbrida e limiar de um romance. Mas talvez não haja desculpas, não muitas, afinal.



**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. Trad. de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

COLONNA, Vincent. “Tipologia da autoficção”. In: Noronha, Jovita (org.). *Ensaio sobre autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Trad. de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

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

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório*. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LUDMER, Josefina. “Temporalidades del presente”. *Margens/Márgenes*, n. 2, p. 14-27, dez 2002.

RICHARD, Nelly. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

VIART, Dominique. “Récits de filiation”. In: Viart, Dominique; Vercier, Bruno. *La littérature française au présent*. Paris: Bordas, 2008.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ZAMBRA, Alejandro. *Formas de voltar para casa*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ZAMBRA, Alejandro. “Escritor Alejandro Zambra usa a autoficção para entender o passado”. [Entrevista a Antonio Gonçalves Filho]. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, [s.p.] 20 jul 2015. Disponível na internet.

**ISABELA CORDEIRO LOPES** – Desenvolve trabalho de mestrado sobre ficção contemporânea na obra de Alejandro Zambra, no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, como bolsista CAPES. Este ensaio foi apresentado à disciplina “Aspectos da Relação entre Narrativa e Memória na Contemporaneidade”, ministrada pela Profa. Dra. Andrea Saad Hossne, no primeiro semestre de 2019. Contato: [isabelacl@usp.br](mailto:isabelacl@usp.br).