

Autoficção, memória e trauma histórico em “Uma fome”, de Leandro Sarmatz

Izabel Santa Cruz Fontes¹

Metafisicamente magro

Sempre tive a ambição da magreza. E magro total. Metafisicamente magro. Literariamente magro. Como Kafka, como Beckett, como Graciliano. Seco, destituído de gordurinhas extras, leve a ponto de desaparecer. Já há algum tempo que venho tentando estabelecer as ligações entre magreza e literatura. Ou: magreza e boa literatura (Sarmatz, 2010, p. 119).

É assim que o narrador de “Uma fome” descreve as duas aspirações que ocupam o centro de sua vida, duas ambições que rapidamente tornam-se obsessões e apagam todas as demais esferas: perder peso e tornar-se um escritor. Duas coisas que, à primeira vista, pertencem a universos diferentes, mas que se cruzam dentro da relação doentia e autodestrutiva que o personagem cria com o próprio corpo e, como consequência, com o fazer literário. Ao final, a magreza e a boa literatura se tornam indissociáveis e ocupam o eixo temático da narrativa. Para o narrador, a gordura representa a perda da forma literária, a solução seria deixar o corpo desaparecer dentro da escrita. Um conto que explora as memórias de um homem prostrado à beira da morte na cama de um hospital com um caso grave de anorexia, consequência da sua fixação alucinada por essa magreza que vê como literária. O narrador tem consciência do ridículo da sua doença, uma condição “comum entre as lolitas, as púberes e as histéricas, e rara entre homens na faixa dos trinta e poucos anos” (Sarmatz, 2010, p. 127),² mas nutre por ela também um apego emocional, já que ela o ajudou a chegar no peso que via como ideal. No entanto, se a magreza era o que lhe faltava para se tornar escritor, ao se encontrar magro, paradoxalmente, o narrador percebe que já não pode escrever: “é curioso observar que, a cada peso perdido, perdia também a vontade de ler, escrever ou urdir livros” (p. 123).

¹ Doutoranda em estudos latino-americanos na Universidade de Hamburgo, Alemanha. E-mail: fontesizabel@gmail.com

² Para facilitar, a partir de agora, as referências ao texto de Sarmatz serão realizadas apenas com a indicação do número da página.

Paralelamente a esse relato principal – uma narrativa irônica e autodepreciativa sobre uma vida comum marcada pelo fracasso –, temos a temporalidade dos traumas históricos do século XX: o holocausto, a migração judaica para o Brasil para fugir do horror da guerra, as ditaduras militares latino-americanas. Traumas históricos compartilhados por aqueles que viveram e são frutos desse tempo, mas que acabam sendo personalizados e performatizados na medida em que se entrelaçam com a história familiar do narrador, uma história constituída de silêncios e ocultamentos. O texto em questão é o conto que batiza a coletânea que marca a estreia do escritor e jornalista gaúcho Leandro Sarmatz na prosa, *Uma fome* (2010), publicado no mesmo ano na antologia *Primos: histórias da herança árabe e judaica*, organizada pelas escritoras Adriana Armony e Tatiana Salem Levy – ambos lançados pela editora Record. O relato pode ser situado dentro da tendência atual de escritos em primeira pessoa que exploram a zona cinzenta entre o ficcional e o autobiográfico. O autor – juntamente com nomes como Michel Laub, Tatiana Salem Levy, Julián Fuks – pode ser enquadrado em uma nova geração de autores brasileiros que têm a própria vida como matéria-prima essencial da construção de seu mundo ficcional, em um questionamento não somente da veracidade dos relatos autobiográficos mas também do conceito de ficção e do próprio fazer literário.

O conceito de autoficção, neologismo que nasce a partir da junção de autobiografia com ficção, data de 1977 e foi criado pelo professor e escritor francês Serge Doubrovsky para definir o seu romance *Fils*, palavra francesa que pode ser traduzida como fio ou encadeamento, ou também como filho. Narrado por uma voz em primeira pessoa, o romance acompanha o dia a dia do seu narrador, SD ou Serge, em suas sessões de terapia, jornadas de trabalho, peregrinações pela cidade e pequenas viagens, mas também o acompanha em sua vida psicológica, memórias distantes e sonhos. O romance nasce como uma provocação ao clássico de Philippe Lejeune lançado em 1971, *O pacto autobiográfico*, obra que se propõe a definir categoricamente a autobiografia como gênero literário, impondo seus limites e a enquadrando em uma forma rígida definida por dois critérios fundamentais: o estabelecimento de um pacto de leitura e a identidade compartilhada entre autor, personagem e narrador (Lejeune, 2008). Se é a promessa de sinceridade o elemento que torna possível o pacto autobiográfico, a leitura autoficcional traz dentro de si sempre a consciência da ambiguidade de

cada referência utilizada, a sutileza da confusão proposital entre vida e obra. O leitor, assim, é desestabilizado por saber que não pode confiar completamente no que lê, ao mesmo tempo que tem consciência que tampouco deve entender tudo por invenção, enfim, por não saber ao certo que tipo de leitura deve exercer.

Na medida em que entrelaça os gêneros referencial e ficcional, dessa forma, a escrita autoficcional aponta não somente a contaminação da memória pelo imaginário, fenômeno observável dentro de qualquer discurso que se pretenda autobiográfico, mas a possibilidade de se recriar em outro ou em outros, de possuir uma personalidade que se desdobra em vários personagens, em vários papéis. Para o teórico francês Vincent Colonna, o que torna a autoficção especial é o fato de que o autor, muito além de dar seu verdadeiro nome a um personagem, inventa para si mesmo uma personalidade e uma existência que vai além do texto (Colonna, 2004). Ao propor reinventar-se através de um discurso que denomina autoficcional, o autor está afirmando que não acredita mais numa verdade literal, na possibilidade de existência de uma referência indubitável, percebendo-se como (re)construção arbitrária e literária feita através de fragmentos esparsos. Neste artigo, buscamos entender como essa tendência autoficcional une-se ao trabalho de memória coletiva e ao conceito de luto histórico para construir uma narrativa em que o privado e o público se misturam, em um processo de personalização da história e de coletivização do trauma individual.

Com o autor, o narrador de “Uma fome” compartilha não somente a profissão de escritor, mas o emprego em uma editora, o passado como poeta, a idade, a herança judaica, os textos de teatro, o contexto familiar de classe média branca brasileira. Além da trama geral da narrativa (um homem à beira da morte no hospital), que está no mundo da ficção, não fica claro o que pertence exclusivamente à imaginação do autor e o que pode ser lido como factual, sendo justamente esse jogo com a falta de clareza e a impossibilidade de construção de um pacto de leitura que não seja ambíguo os dois elementos fundamentais da construção textual. Como o próprio Sarmatz (1999) afirma ao analisar a obra do escritor Carlos Heitor Cony, esse modelo de narrativa, que oscila entre o ficcional e o factual, deve ser encarado como a forma exemplar de comunicação, aquela que pouco se importa com a verdade da pureza factual e que incorpora, ao longo de seu desenvolvimento, diversas

camadas que se acumulam e misturam a ponto de não ser mais possível identificar sua origem.

As várias camadas que compõem “Uma fome” estão não apenas naquilo que foi dito, mas, sobretudo, nos vários não ditos presentes nas entrelinhas do texto. Em seu relato, o narrador acaba por reproduzir a lógica do silenciamento na qual cresceu, construindo suas lembranças de maneira circular em torno de dois eventos familiares (o acidente de carro que vitimou seus pais e a morte misteriosa da sua irmã no começo da década de 1980, evento este sobre o qual nunca se falou diretamente dentro do ambiente familiar e que só é desvendado de maneira clara no final do conto) e de vivências de eventos históricos que lhe afetaram de maneira indireta ao longo de sua vida, à medida que lhe foram relatados por pessoas próximas. Esses três tempos distintos – o do hospital, o da história familiar e aquele que constitui a pré-história do narrador – unem-se dentro da temporalidade cíclica do trauma, desaguando em uma memória familiar e histórica marcada pela violência, perseguição e perda, elementos que se repetem na vida do narrador sem que este tenha consciência direta disso. Ao longo do texto, a fome de que nos fala Sarmatz assume diferentes significados, mas sempre aparece como resultado de uma busca infrutífera: pela satisfação proporcionada pela comida, por um corpo que corresponda à sua alma de escritor, pelo preenchimento de uma história familiar fragmentada e marcada pelo silêncio traumatizado, pela própria identidade, por respostas que expliquem o lugar no qual o narrador se encontra.

Paradoxalmente, a lógica do silenciamento aparece no texto na forma de verborragia. O narrador de “Uma fome” não consegue parar de falar, fato que se exprime materialmente em um texto sem parágrafos, sem pausas, em que um pensamento é emendado a outro sem transição, resultando em um monólogo muitas vezes confuso, fragmentado e entrecortado. Antes de tudo, temos um relato metalinguístico, no qual os limites da escrita são equiparados aos limites da memória e a impossibilidade da escrita, à impossibilidade da vida em si. A linguagem e o propósito da escritura são discutidos à exaustão ao longo do texto. Ao buscar um tema central para definir o conto, podemos dizer que se trata de uma narrativa sobre o ato de narrar e, ao mesmo tempo, sobre o fracasso da narração. Aqui o fracasso literário é equiparado ao fracasso pessoal, em um círculo de dor e autocomiseração. As duas derrotas estão interligadas e não se pode dizer se a deterioração da vida do narrador é

causada por seu fracasso em se tornar escritor, ou se este fracassa em seu projeto pessoal pelo caos interno do qual não consegue se desvencilhar. Desse modo, escrever e escrever sem parar aparece como sintoma da doença e “a linguagem é antes de mais nada o traço – substituto e nunca perfeitamente satisfatório – de uma falta, de uma ausência” (Seligmann-Silva, 2012, p. 48). No texto de Sarmatz, a escrita evidencia essa ausência, equiparando-a a um processo terapêutico. A verborragia, as mudanças bruscas de assunto, as lacunas – todos esses elementos deixam entrever o que não está sendo dito e que vai sendo revelado aos poucos, para aparecer completo ao final do texto:

Comecei a imaginar que havia uma outra história subterrânea a ser contada, um mundo cindido do meu e que no entanto tinha sua existência de certa forma dependente do meu mundo, e que essa história (que afinal poderia ser a história subterrânea da minha família?) um dia iria encontrar com aquela que eu julgava ser a história oficial da minha família (p. 137).

Como aponta Márcio Seligmann-Silva (2012), dentro da teoria clássica, o trauma é visto sempre como um momento de ruptura, de choque. Derivado do grego antigo, a palavra trauma significa “ferida” e originalmente fazia referência a uma lesão causada ao corpo. Em *Além do princípio do prazer* (1920), texto fundador da teoria do trauma, Freud entende o conceito como uma ferida infligida à mente ou, mais especificamente, à memória ou à capacidade de dar significação a acontecimentos vividos, um ferimento ocasionado por um evento que vai além dos limites da nossa percepção, tirando a forma da experiência. O argumento freudiano se desenvolve a partir de uma cena de *Jerusalém libertada*, poema épico italiano do século XVI que tem como tema central as cruzadas cristãs contra os mouros. O fragmento que desperta o interesse de Freud relata o drama do cavaleiro Tancredo, que se apaixona por uma muçulmana e acaba matando-a em uma batalha. No entanto, o momento da morte não é doloroso para Tancredo, que só vem sofrer realmente dias depois. Essa cena está também no centro argumento de Cathy Caruth, que aponta:

O que parece ser sugerido por Freud em *Além do princípio do prazer* é que a ferida da mente – a quebra na experiência mental do tempo, do ego e do mundo – não é, como a ferida do corpo, um evento simples e cicatrizável, mas é um evento que, como o primeiro golpe de Tancredo para o ferimento mortal conferido no

duelo com Corinda disfarçada, é experienciado cedo demais, inesperadamente demais, para ser compreendido integralmente e por isso não está disponível para a consciência até que ele se imponha novamente, repetidamente, nos pesadelos e ações repetidas para o sobrevivente. Assim como Tancredo não ouve a voz de Clorinda até o segundo ferimento, o trauma não pode ser localizado no evento simples ou original do passado individual de um sujeito, mas na maneira como sua natureza inassimilável – precisamente na maneira como não foi reconhecido no seu primeiro momento – retorna para assombrar o indivíduo mais tarde (Caruth, 1996, p. 4, tradução nossa).

Caruth continua sua interpretação do texto freudiano por meio de uma analogia com a vivência de pessoas que passaram por situações de perigo de vida e, muitas vezes, não conseguem lembrar-se do que passaram ou reconhecer o agressor. Segundo a autora, o trauma estaria conectado não exatamente à ameaça, mas à percepção tardia de que esta passou despercebida, apontando para a total falta de preparo da nossa mente para lidar com uma situação de perigo. Nessa linha de raciocínio, o trauma não se refere meramente à ameaça, mas à lacuna deixada por ela no momento em que ela passa e não pode ser assimilada. O choque, portanto, não estaria no evento traumático em si, mas no lugar vazio que deveria ser ocupado pela experiência decorrente desse evento. Assim, aquele que passou por uma situação de trauma está condenado a viver com a lacuna deixada pela incompreensão, com o destino de estar condenado a confrontar o evento traumático uma vez após a outra, justamente por não o ter reconhecido como ameaça no passado (Caruth, 1996, p. 64).

Dessa maneira, na teoria psicanalítica do trauma, a repetição aparece como um dos quatro pilares fundamentais para a clínica, estando na posição oposta à da recordação e representando os mecanismos psíquicos recalçados. Em outras palavras, repetimos aquilo que não podemos lembrar. A curva da narrativa de “Uma fome” se fecha no final do texto, quando o narrador finalmente revela o episódio silenciado de sua infância, a morte da irmã. Somente quando este episódio é esclarecido é que se tornam evidentes as inúmeras referências feitas ao caso ao longo da narrativa – a menina, a coruja, a história familiar subterrânea – e uma nova possibilidade de interpretação é aberta: o texto existe como trabalho de luto, é através da

escrita que o narrador finalmente consegue entender e revelar esse segredo familiar. Antes da revelação, no entanto, o episódio aparece nas entrelinhas, em significantes ocultos repetidos ao longo de todo o conto:

Era esse o fio que ligava a história oficial da minha família com sua história subterrânea, eu pensei. A coruja. A coruja. A menina. Eu esquecera dela duas vezes durante minha vida. Seria capaz de esquecê-la novamente? Lembrar disso, preciso me lembrar. Que irmã? [...] Mas tergiverso. Preciso me concentrar. A hora é propícia. Mas hesito. Temo transformar em má literatura uma experiência ruim (p. 139)

Ao trazer à superfície a história reprimida de sua família, o narrador afirma estar finalmente livre - “Só digo tudo isto porque agora estou pacificado. Estou em trégua comigo mesmo. Sem a fome” (p. 139). Além do aspecto terapêutico, a repetição pode ser analisada também como estratégia formal de representação do trauma, através do uso de vocábulos que aparecem ao longo do texto repetidamente em diversos contextos ou de cenas que vão e voltam ao longo da narrativa. Em Sarmatz, a repetição passa a ser também um elemento de coesão em meio à construção textual baseada em lacunas e fragmentos. É através da repetição exaustiva de alguns motivos - e até mesmo frases - que o texto ganha unidade à medida que esses motivos têm seus significados multiplicados e ganham força.

Uma vida alusiva

Ao retomar e reinterpretar o clássico texto de Walter Benjamin de 1933 sobre a “pobreza da experiência” resultante do trauma Primeira Guerra Mundial, o filósofo italiano Giorgio Agamben (2003) parte da ideia de que a simples existência já é traumática e nos traz uma visão do trauma que o afasta das cenas de violência extrema e das grandes catástrofes, colocando-o nas pequenas atividades cotidianas. Para Agamben, os dias atuais trazem a certeza de que uma catástrofe não é mais necessária para nos destituir da possibilidade de experienciar: a vida ordinária em uma cidade grande já seria perfeitamente suficiente. Temos, então, uma percepção traumatizada do mundo que gera uma nova subjetividade. Se até então a situação traumática era vista como um corte no cotidiano pela presença de uma violência súbita, desmesurada e incompreensível, temos no século XXI a emergência de um pensamento que afirma que a

existência comum já é suficiente para a destruição da experiência. Assim, a catástrofe deixa de representar um evento único, raro e inesperado que paralisa o sujeito e muda as suas formas de subjetivação e passa a ser associada à própria vida. O cotidiano, então, começa a ser visto como a maior materialização possível dessa catástrofe. Temos sujeitos destruídos pela opressão da vida comum, evidente na banalidade, na falta de sentido das diversas atividades diárias e do presente. O sofrimento passa a ser o que caracteriza a experiência do dia a dia e as dores são alinhadas como elemento de identificação e de identidade:

Pois o dia a dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência: não a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distância insuperável; não os minutos que passa, preso ao volante, em um engarrafamento; não a viagem às regiões íferas nos vagões de metrô nem a manifestação que bloqueia a rua; não a névoa dos lacrimogênicos que se dissipa lenta entre os edifícios do centro e nem mesmo os súbitos estampidos de pistola detonados não se sabe onde [...]. O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz –, entretanto nenhum deles se tornou experiência. É esta incapacidade de traduzir-se em experiência que torna hoje insuportável a existência cotidiana (Agamben, 2005, p. 12-13).

Nesse sentido, o narrador de “Uma fome” não é vítima de tortura, não testemunha mortes, não se envolve diretamente em nenhum tipo de violência. O que temos aqui é um texto construído com base em uma vida que poderia ser chamada de exemplar dentro de sua banalidade: o narrador é filho de uma família de classe média estruturada, vem de um ambiente familiar adequado, possui uma carreira profissional relativamente linear. Temos a exploração de um cotidiano que nada tem de especial e que, embora único, poderia pertencer a qualquer um de nós, mas que resulta em um sujeito quebrado, traumatizado e que define em uma cama de hospital sem conseguir comer. O que mostra Sarmatz com seu relato é que cada um de nós está fadado a viver com a sua condição particular, sendo definido pela própria autobiografia, e que o próprio estar no mundo é carregado de um sofrimento que nada tem de espetacular, e essa dor comum pode também ser o centro da narração: “Quer dizer que a mágoa, o ressentimento, a culpa e a autopunição

poderiam ser motivo para escrever um livro?” (p. 129). Como observa Hall Foster em *O retorno do real* (1996), após a crise da noção de sujeito, materializada na literatura através da declarada morte do autor e o consequente questionamento dos mecanismos dos relatos em primeira pessoa, existe atualmente na arte contemporânea uma tendência a definir a experiência individual e histórica em termos do trauma. Essa tendência, encontrada pelo autor em todos os campos da cultura contemporânea – artes visuais, cinema, cultura pop, literatura – é vista como uma solução para as duas maiores contradições nas abordagens teóricas contemporâneas: as análises desconstrutivistas, que declararam a morte do sujeito, e a política da identidade, que buscam ressaltar as diversas possibilidades de existência do sujeito. Assim, explica Foster:

De um lado, na arte e na teoria, o discurso do trauma continua por outros meios a crítica pós-estruturalista do sujeito, num registro psicanalítico não existe sujeito do trauma, a posição está evacuada, e neste sentido a crítica do sujeito é ainda mais radical. Por outro lado, na cultura popular, o trauma é tratado como um evento que garante o sujeito, e neste registro psicológico do sujeito, apesar de perturbado, temos a figura da testemunha, do atestador, do sobrevivente. Aqui aparece o sujeito traumatizado, e ele tem autoridade absoluta, já que não podemos desafiar o trauma do outro: só podemos acreditar nele, até mesmo nos identificarmos com ele, ou não (Foster, 1996, p. 168, tradução nossa).

Essa identificação com o trauma de que fala Foster é intensificada por Sarmatz através da referência e exposição textual do trauma coletivo histórico do holocausto, que marca a identidade judaica do narrador e que aparece no texto através das inúmeras alusões, sobretudo dentro da figura de Kafka, que acaba sendo uma alusão dupla, representando o sofrimento e o deslocamento judaico e um ideal de magreza e de escrita. A urgência de se relacionar com a realidade histórica e encontrar aí respostas para as próprias inquietudes é justamente uma das buscas infrutíferas do narrador, metaforizadas na fome que dá nome ao texto. Essa urgência, no entanto, assim como as outras fomes trazidas à tona pelo narrador, está fadada a desaguar em impossibilidade e frustração. Como aponta Karl Erik Schøllhammer (2012), ao analisar o discurso histórico na literatura brasileira contemporânea de trauma, relatos como o de Sarmatz estão baseados em uma oposição entre o anacronismo e a presentificação, ou seja, temos uma narrativa apoiada no tempo presente,

mas que simultaneamente se descola deste presente. Aqui o presente já não atua como ponte entre passado e futuro, mas deixa clara a descontinuidade do tempo, em que o futuro é ameaçador e o passado não passa, trazendo à luz “uma pluralidade de passados em um presente extenso e sem limites claros” (p. 20). Dessa maneira, a história é reconstruída a partir da visão de um desastre irreparável e é justamente essa busca pela catástrofe inaugural da qual todos somos frutos que se torna a espinha dorsal da narrativa, o ponto através do qual seria possível construir uma identidade individual que é também coletiva:

Agravou-se a melancolia benjaminiana e o sentido e a verdade do presente agora parecem se depositar numa experiência fora de alcance, uma espécie de trauma generalizado que se converte num siderante objeto de desejo. [...] o incidente traumático pessoal remete metonimicamente ao trauma da história porque assim se justifica a necessidade de reconstrução da identidade individual numa identidade mais ampla, histórica, que o escritor trata de recuperar. A procura do passado na memória coletiva ou biográfica se intensifica por uma paixão do real que não mais distingue o que de fato aconteceu do que a imaginação criou sintomaticamente (Schøllhammer, 2012, p. 23).

No texto em questão, além das inúmeras alusões, esse fenômeno abordado pelo autor está presente também na construção da personagem d’O Velho, figura quase alucinatória em cujo corpo a história se materializa e personifica, servindo também como elemento humanizador dos grandes traumas históricos abordados no texto, ao mesmo tempo que lhes confere certa leveza, já que estes são abordados através do humor e da ironia. Assim, sendo uma ponte vivente com o passado, sua função principal no texto é estreitar relações entre as gerações distintas da história do narrador, dando-lhes não somente continuidade temporal e histórica, mas emocional. É também uma ponte entre os eventos familiares traumáticos, pessoais e comuns, com o trauma estrutural e coletivo, de alcance e magnitude maiores. Ao unir esses dois níveis traumáticos em um jogo de quebra-cabeça, estabelece-se uma via de identificação com o leitor, que vê as próprias angústias refletidas no sofrimento do narrador. No entanto, a utilização do trauma histórico atua também como um mecanismo de legitimação da dor, que não fica mais restrita ao banal e torna-se imediatamente compartilhável com o leitor.

Por outro lado, o velho representa o último contato do narrador com o mundo exterior, com o antigo círculo de literatos que frequentava. É dele a outra voz presente no texto, que interrompe o monólogo e fornece um contraponto, afastando a narrativa temporariamente do tom de delírio dominante. É através da voz dele e de seus conselhos que o narrador vê sua situação de fora, ironiza sua relação com o passado e com a escrita, à medida que relativiza o tempo. “O passado é nosso futuro, diz o velho, e a forma pela qual geração lê o passado é a verdadeira ficção do futuro. [...] Não tenho certeza disso, mas o velho fala com uma ênfase. O velho me convence. As histórias do velho” (p. 125). Ao mesmo tempo, a personagem representa também os ideais artísticos que aos poucos o narrador abandona, além de personificar o ideal da magreza literária tão perseguido e a ironia e a autodepreciação levadas ao extremo. A figura d’o velho aparece então como o oposto do narrador, como tudo aquilo que ele deseja tornar-se, mas não pode.

A alusão na narrativa, além de facilitar uma conexão histórica, faz parte da estratégia utilizada para a construção da identidade do narrador, que se vê sempre refletido ou misturado em outro(s). Ao longo de todo o texto, o narrador apresenta-se de maneira fragmentada, indireta e contraditória, conta de si enquanto fala da vida de outros escritores, e por vezes a terceira pessoa se transforma em primeira sem nenhum aviso ou transição. Sua figura muitas vezes se confunde com as inúmeras alusões que faz dentro de sua narrativa, como se ele mesmo não conseguisse separar-se do universo literário no qual se espelha: “Preciso parar de ser alusivo. Vivi uma vida alusiva” (Sarmatz, 2010, p. 139). Muito além da evocação de escritores e modelos para dentro do texto, viver uma vida alusiva pode significar a performatização das referências fora do texto, levando a escrita autoficcional a um nível além: o processo de escritura molda a vida que se tenta levar. A construção de sua autoimagem mistura-se, dessa maneira, à reconstrução das imagens que reteve na memória das pessoas que o marcaram ao longo da vida. Alusões na maioria das vezes literárias (Borges, Arlt, Kafka, Nabokov) e referentes à cultura judaica (o jejum Yom Kipur, odradek, o campo de concentração de Dachau), mas também alusões a figuras já disformes que encontrou ao longo dos anos, fragmentos de lembranças que já não fazem mais sentido e ganham novos significados à medida que se misturam (uma antiga vizinha, uma capa de revista, um policial que o atende quando os pais

morrem). No entanto, a performatização da autoimagem através do outro não se dá a partir da admiração, mas do humor negro e da ironia.

Assim como as inúmeras referências históricas, o recurso da alusão também é utilizado para criação de um campo em comum de identificação com o leitor, já que essa figura de linguagem pressupõe o uso de referências compartilhadas e que nunca aparecem em sua totalidade, mas somente em um de seus aspectos, de maneira sutil, criando uma espécie de texto secreto para os poucos “iniciados”. No nível puramente textual, as alusões podem ser lidas também como um processo no qual o narrador acaba realizando um apagamento de si mesmo, em que sua presença é progressivamente diminuída do rol de escritores e personagens evocados ao longo do texto. Em dado momento, não é mais possível diferenciar o narrador da figura daqueles que evoca, processo que formalmente pode ser notado na passagem brusca da primeira para a terceira pessoa. Em uma das passagens, começa a contar a história de Gogol, quando de repente mistura sua própria história dentro da narrativa do outro e começa a falar de si:

Tergiversava, empreendeu uma viagem para o Oriente, atravessava períodos de loucura e delírio. Mas não assumia a *secura*. Nas cartas, ele sempre dá a entender que estaria urdindo um novo e grande projeto literário. Nada. Enlouqueceu aos pouquinhos. E assim me isolava mais e mais. Ao mesmo tempo, não posso dizer que os elogios e observações de colegas e conhecidos (“Está mesmo elegante.”; “Qual é o segredo dessa magreza?”) não me afagassem o ego” (p. 124).

No entanto, todos os fragmentos e alusões circulam em torno da identidade de judeu brasileiro do narrador. E é a partir do resgate dos significados dessa identidade que tem início o jogo com as dicotomias entre história e memória coletiva, em que recordações episódicas da infância são conectadas com eventos históricos de grande impacto e cujo apogeu se dá quando é narrada a história de vida d’O Velho: “Uma parte da história da República pode ser contada através das partes pudendas do velho. A púbis republicana do velho. A pica do velho antes de 64, o rabo do velho durante a ditadura” (p. 128). A imagem da história que se manifesta nas chagas deixadas no corpo é um elemento central no texto de Sarmatz e aparece não só na história do amigo, mas no próprio narrador. Assim, o corpo é o lugar da memória, é onde

acontece a apropriação da história, que se transforma em memória e passa a ser parte fundamental da construção da identidade.

Nos ossos à vista, na evolução da doença do narrador, na sua rápida decadência física e mental, temos evidenciado esse processo, como se o aspecto físico deplorável finalmente pudesse refletir a interioridade quebrada. Paradoxalmente, no entanto, se a debilidade traz consigo o enfraquecimento da memória, traz também à superfície fragmentos de cenas reprimidas, que, nas palavras do narrador, “subitamente vinham à tona” (p. 138). Além do emagrecimento progressivo, a doença traz consigo o delírio e o resultado é um relato no qual as experiências são sempre cortadas por alucinações, devaneios e digressões. E é justamente nesse estado delirante que marca todo o texto que temos a exposição da complementariedade dos gestos de lembrar e esquecer, que se igualam em significação. Aqui, aquilo que emerge à superfície da memória tem o mesmo significado daquilo que submerge no esquecimento: “Tomo notas da minha memória, mas também do meu esquecimento” (p. 199). Com isso, o não dito acaba carregado de sentido, colocando carga semântica nas entrelinhas, nas ausências, no oculto. Para Jaime Ginzburg, são justamente esses lapsos, suspensões de sentido e expressões fragmentárias que caracterizam a escrita do trauma, ocupando o lugar da representação convencional e sendo “fundamentais para indicar, no interior das formas literárias, a percepção dificultada e melancólica da realidade violenta e traumática” (Ginzburg, 2012, p. 234). Para o crítico, dentro de uma condição pós-traumática, é a reelaboração das formas de expressão e das concepções de emprego da linguagem que permite a amplitude de sentido necessária para expressar aquilo que é essencialmente inexpressável.

O delírio marca também textualmente o jogo entre o discurso ficcional e autobiográfico proposto pelo Leandro Sarmatz, tornando ainda mais tênue a linha que separa esses dois universos. A trama principal de “Uma fome”, a de um homem que sofre de uma anorexia avançada em uma cama de hospital, é claramente ficcional, já que o autor nunca sofreu da doença, nunca esteve à beira da morte no hospital. No entanto, todos os fatos biográficos revelados pelo narrador coincidem com os do autor (idade, descrição física, emprego, prêmios recebidos, contexto familiar, cidade de origem). É uma construção que opera um apagamento das fronteiras que separam a realidade da ficção, constituindo uma desnaturalização da identidade e uma tomada de posição frente a sua normatização e coloca em destaque a percepção de que

“cada forma de vida humana nunca é prescrita por alguma vocação biológica específica, nem é determinada por qualquer necessidade; ao contrário, não importa o quão costumeira, repetitiva e socialmente compulsória, ela sempre retém o caráter de uma possibilidade” (Agamben apud Brasil, 2011, p. 11). Dessa maneira, devemos encarar a presença de ficção no texto como potencialidade. Tensionar o limite entre a realidade e o imaginado acaba por colocar em primeiro plano a contradição com base na qual o texto é construído, que reflete diretamente as contradições do próprio processo de construção identitária.

A utilização do discurso autoficcional como artifício para dentro do relato do trauma coloca em evidência, em primeiro lugar, o caráter lacunar da memória traumática e tem como consequência um questionamento do local da verdade na formação da autoimagem, apontando para as possíveis falhas na construção da própria identidade. É um processo que a escritora francesa Régine Robin aproxima ao discurso construído no divã psicanalítico, em que o paciente tenta reconhecer o que está oculto na narrativa que faz da própria vida, um processo no qual se olha com distanciamento e estranhamento em relação ao que é dito. Para Robin, enquanto a autobiografia constrói uma identidade estável, o trabalho de análise a dissolve, assim como acontece nos textos autoficionais (Robin, 2005). Da mesma maneira, a autoficção pode ser vista como um trabalho de luto que desconstrói a ilusão biográfica e deixa para trás um lugar vazio, ocupado pelas operações ficcionais que funcionam como uma investigação cujo objeto é a própria autoimagem.

Referências

- AGAMBEM, Giorgio (2005). *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- ARMONY, Adriana; LEVY, Tatiana Salem (Org.) (2010). *Primos: histórias da herança árabe e judaica*. Rio de Janeiro: Record.
- BRASIL, André (2011). A performance entre o vivido e o imaginado. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO – COMPÓS, 20. Porto Alegre, 14-17 jun. 2011. *Anais...* Porto Alegre: Compós.

CARUTH, Cathy (1996). *Unclaimed experience: trauma, narrative and history*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

COLONNA, Vincent (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristam.

FOSTER, Hall (1996). *The return of the real*. Cambridge: MIT.

FREUD, Sigmund (1920/1996). Além do princípio do prazer. In: FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, v. 18.

GINZBURG, Jaime (2012). *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp.

LEJEUNE, Philippe (2008). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG.

ROBIN, Régine (2005). La autoficción. El sujeto siempre em falta. In: ARFUCH, Leonor. *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

SARMATZ, Leandro (2010). Uma fome. In: ARMONY, Adriana; LEVY, Tatiana Salem (Org.) (2010). *Primos: histórias da herança árabe e judaica*. Rio de Janeiro: Record.

SARMATZ, Leandro (1999). Lembra, palavra. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 34, n. 4, p. 47-58.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik (2012). Para uma crítica do realismo traumático. *Solettras Revista*, São Gonçalo, n. 23.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (2012). Apresentação da questão: a literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória e literatura*. São Paulo: Editora da Unicamp.

Recebido em 27 de setembro de 2016.

Aprovado em 20 de abril de 2017.

resumo/abstract/resumen

Autoficção, memória e trauma histórico em “Uma fome”, de Leandro Sarmatz

Izabel Santa Cruz Fontes

“Uma fome” é o relato que batiza a coletânea de contos que marca a estreia do escritor gaúcho Leandro Sarmatz na prosa. O autor – juntamente com nomes como Michel Laub, Tatiana Salem Levy, Julián Fuks – pode ser enquadrado em uma nova geração de autores brasileiros que têm a própria vida como matéria-prima essencial

da construção de seu mundo ficcional, em um questionamento não somente da veracidade dos relatos autobiográficos, mas também do conceito de ficção e do próprio fazer literário. Neste artigo, buscamos entender como essa tendência autoficcional se une ao trabalho de memória coletiva e ao conceito de luto histórico para construir uma narrativa em que o privado e o público se misturam, em um processo de personalização da história e de coletivização do trauma individual.

Palavras-chave: trauma, autoficção, história, literatura brasileira contemporânea.

Autofiction, memory and historical trauma in “Uma fome”, by Leandro Sarmatz

Izabel Santa Cruz Fontes

“Uma fome” is the short story that opens the debut short story collection by Porto Alegre based writer Leandro Sarmatz. The author – together with writers like Michel Laub, Tatiana Salem Levy, Julian Fuks – is part of a new generation of Brazilian authors who use their lives as narrative material. Their incorporation of biographical elements interrogates the veracity of autobiographical texts, as well as the definition of what constitutes fiction and of the literary craft. In this article, we aim to understand how this autoficcional trend can be aligned with collective memory work and the concept of historical grief to construct a narrative in which the private and the public come together through a process of the personalization of history and collectivization of individual trauma.

Keywords: trauma, autofiction, history, Brazilian contemporary literature.

Autoficción, memoria y trauma histórico en “Uma fome”, de Leandro Sarmatz

Izabel Santa Cruz Fontes

“Uma fome” es el relato que bautiza la colección de cuentos que marca el debut en la prosa del escritor nacido en Porto Alegre Leandro Sarmatz. El autor – junto con nombres como Michel Laub, Tatiana Salem Levy, Julián Fuks – puede ser categorizado en una nueva generación de autores brasileños que tienen la propia vida como materia prima para la construcción de su mundo ficcional, cuestionando no sólo la veracidad de los relatos autobiográficos, sino también el concepto de ficción y el propio quehacer literario. En este artículo, tenemos como objetivo comprender cómo esta tendencia autoficcional se une al trabajo de la memoria colectiva y al concepto de duelo histórico para construir una narrativa donde lo privado y lo público se unen, en un proceso de personificación de la historia y de colectivización del trauma individual.

Palavras clave: trauma, autoficción, historia, literatura brasileña contemporânea.