



ANTITERAPIAS, DE JACQUES FUX: A LEITURA POSTA EM METAFICÇÃO

Vera Lopes da Silva
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC MINAS)
verasesamo@gmail.com

RESUMO

Este estudo se dedica a refletir sobre a categoria narrador em *Antiterapias*, de Jacques Fux, de forma a elucidar o modo metanarrativo de operar a obra, sua ação construtora de um leitor-escritor-narrador, projeção motivada na e pela contemporaneidade. A obra ilustra a relação entre leitura e criação, faces que se entrançam e desenharam um mapa de leituras. Trata-se de uma composição concebida como um testemunho manifesto na encenação de um leitor que se projeta como escritor que narra a si nas suas dispersões numa biblioteca labiríntica.

Palavras chave: Metaficção. Leitura. Escrita criativa.

ANTITERAPIAS, DE JACQUES FUX: LECTURA EN METAFICACIÓN

RESUMEN

Este estudio se dedica a reflexionar sobre la categoría narrador en *Antiterapias*, de Jacques Fux, con el objetivo de elucidar el modo metanarrativo que se opera en la obra, su acción constructora de un lector-escritor-narrador, proyección motivada en la y por la contemporaneidad. La obra ilustra la relación entre lectura y creación, etapas que se trenzan y dibujan un mapa de lecturas. Se trata de una composición concebida como un testimonio manifiesto en la escenificación de un lector que se proyecta como escritor que se narra a sí mismo en sus dispersiones en una biblioteca laberíntica.

Palabras clave: Metaficción. Lectura. Escritura creativa.

ANTITERAPIAS, BY JACQUES FUX: READING PUT INTO METAFICTION

ABSTRACT

This study is dedicated to reflecting about the narrator category in *Antiterapias*, by Jacques Fux, in order to elucidate the metanarrative way to operate the work, his constructive action of a reader-writer-narrator, a projection motivated in and by contemporality. The work illustrates the relation between reading and creating, faces that tangle together and draw a map of readings. It is about a composition conceived as a testimony manifested in the acting of a reader that projects himself as a writer that narrates himself in his dispersions in a labyrinthic library.

Keywords: Metafiction. Reading. Creative writing.

ANTITHÉRAPEUTES, DE JACQUES FUX: LA LECTURE MISE EN MÉTAFICTION



RÉSUMÉ

Cette étude est consacrée à la réflexion sur la catégorie narrateur à *Antiterapias*, par Jacques Fux, afin d'élucider la manière métanarrative de fonctionnement de l'œuvre, son action constructive d'un lecteur-écrivain-narrateur, projection motivée dans et par la contemporanéité. L'œuvre illustre la relation entre la lecture et la création, des visages qui tressent et dessinent une carte des lectures. Il s'agit d'une composition conçue comme un témoignage manifeste dans la mise en scène d'un lecteur qui se projette comme un écrivain qui se raconte dans ses dispersions dans une bibliothèque labyrinthique.

Mots-clés: Métafiction. Lecture. Écriture créative.

INTRODUÇÃO

Gustavo Bernardo dá início à sua obra *O livro da metaficção* (BERNARDO, 2010) com reflexões sobre uma foto de Chema Madoz, datada de 1990, a qual traz a imagem de uma escada que, encostada em um espelho, reflete-se nele, formulando, assim, um convite para que o observador suba a escada e então desça seus degraus reflexos, em direção a algo não visto, do outro lado do espelho.

FIGURA 1: “Escada no espelho” (1990).



Foto de ChemaMadoz.

Fonte: Disponível em: www.chemamadoz.com

A peça compõe-se de duas escadas, portanto: uma real, na qual se ancora a composição; outra, ficcional, na qual se desancora o leitor; ambas, juntas, redimensionam-se no inventado



da segunda, que exige do observador a disposição para descer degraus outros, desconhecidos, abismais. Trata-se de uma obra que se constrói pela metalinguagem, em consonância com o conceito apresentado por Ivete Walty: “[...] formada com o prefixo grego meta, que expressa as ideias de comunidade ou participação, mistura ou intermediação e sucessão, designa a linguagem que se debruça sobre si mesma” (WALTY, 2016).

Muitas obras literárias deixam à disposição do leitor, por meio de arranjos verbais, essa escada avessada de Madoz, tratando de oferecer-lhe um trajeto de leitura que inverte o que seria o sentido primeiro, o real a ser percorrido, levando-o para um outro lugar, o lugar abismal da ficção. O fenômeno é denominado de metaficção e não se trata de uma novidade.

Segundo Mário Avelar, em verbete publicado no *E-Dicionário de termos literários*, organizado por Carlos Ceia, metaficção é a:

[...] designação pela qual se tornou conhecido um conjunto de escritores americanos do pós-II Guerra Mundial (John Hawkes, William Gadis, Vladimir Nabokov, John Barth, Thomas Pynchon, Donald Barthelme, entre outros) que, apesar de possuírem estilos distintos, convergiam quer numa dimensão experimental, quer na busca de uma narrativa fundada numa metalinguagem, uma ficção fundada na elaboração de ficções. A metaficção surge numa tentativa de superar o peso das tradições regionalistas e realistas na literatura americana. Deste modo, conceberá como objetivo imediato a subversão dos elementos narrativos canônicos — intriga, personagens, acção —, tendo como estratégia final a elaboração de um jogo intelectual com a linguagem e com a memória literária e artística (AVELAR, 2016).

Obras da tradição clássica universal e literária brasileira, como *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e *Água Viva*, de Clarice Lispector, já desenhavam para o leitor essa escada de degraus inversos, cuja descida implica um movimento de corpo que direciona o olhar para o interior da narrativa. Sua leitura se faz por caminhos que não estão apenas no enredo, mas em uma moldura que deixa clara sua própria natureza e em veredas que elucidam sua engrenagem no que tange à composição, entre outros elementos, de seus narradores, responsáveis, em alguma instância, pela escritura. Seus sujeitos ficcionais desfilam, esteticamente, em sua narração, sua desconfiança em si mesmos, pondo em questão a legitimidade de sua atuação como voz discursiva encarregada da escrita, da contação, da declaração, de atos, enfim, vinculados à produção estética da palavra, de forma que refletem a realidade, mas nos encaminham para além dela, para um trajeto que projeta o processo da escrita. Esses autores clássicos nos avisam, então, que não há novidade no desenvolvimento dessa proposta literária.



Entretanto, a contemporaneidade permite o desenvolvimento dessa estratégia criativa de formas singulares, como é o caso de *Antiterapias*, de Jacques Fux, cuja particularidade é fazê-lo na construção de um testemunho de leituras, uma apropriação de narrativas outras.

Na obra, a encenação feita pela voz do narrador objetiva refletir sobre sua condição de leitor-escritor-narrador, de forma a ponderar sobre a construção de si mesmo, ostentando como está desorientado nessa construção, intrincando a narrativa a um tempo de dispersões, o contemporâneo. Ele traça, metanarrativamente, sua perdição como sujeito trifásico, enquanto convida a nós, leitores outros, a estar com ele nessas faces.

Assim, este artigo se dedica a estudar a categoria narrador em *Antiterapias*, de Jacques Fux, de forma a elucidar o modo metanarrativo de operar a obra, que se manifesta pela ação construtora de um leitor-escritor-narrador, projeção motivada na e pela contemporaneidade.

O procedimento se dará junto ao exame de outros elementos presentes na narrativa, de modo a, conforme conselho de Virgínia Woolf, espiar mais um pouco por cima dos ombros de seu construtor e “fitar através de seus olhos até, também, compreendermos em que ordem ele dispõe os variados objetos comuns que os romancistas estão fadados a observar: o homem e a humanidade” (WOOLF, 2007, p.43). O esquadramento, portanto, acaba por demonstrar que a nervura da obra é a metaficção que, no caso da obra de Fux, engendra leitura e criação, elucidando um modo de produção literária pertinente a este momento histórico.

Para essa proposta, o artigo compõe-se de três segmentos. Este primeiro, à guisa de introdução; um segundo, em que se tratará do tempo histórico e sua relação com a arquitetura da voz discursiva; por fim, a conclusão.

DE/PARA O LEITOR, A REDE DE PALAVRAS

O mundo contemporâneo tem sido objeto de reflexão de vários filósofos, divergentes e confluentes em vários aspectos. Faremos aqui um breve cotejo entre algumas ideias de três deles — Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, escrito em 1992; Zygmunt Bauman, em *Modernidade líquida*, de 2000; e Lipovetsky, em *Os tempos hipermodernos*, publicação de 2004 —, fundamentais para a análise da voz que se faz presente na narrativa contemporânea *Antiterapias*, de Jacques Fux, publicada em 2013, e que se manifesta em três faces, leitor-escritor-narrador, cuja construção se dá acoplada a certas condições sócio-históricas.



Stuart Hall (2006), em *A identidade cultural na pós-modernidade*, publicada na última década do século XX, traz informações que concorrem para a compreensão da contemporaneidade. O autor faz um passeio pela modernidade, apresentando seu histórico, sua configuração, de modo a, comparativamente, demonstrar os aspectos que caracterizam a pós-modernidade ou a modernidade tardia, expressões que funcionam como uma tentativa de nomear esse momento histórico e, assim, dar-lhe uma representação.

Três concepções norteiam sua pesquisa e descrevem a trajetória do homem nos últimos séculos: sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno.

A primeira concebe o homem cartesiano, um ser centrado, dotado de razão, orientado pelo individualismo. É resultado “do colapso da ordem social, econômica e religiosa medieval. No movimento geral contra o feudalismo, houve uma nova ênfase na existência pessoal do homem, acima e além de seu lugar e sua função numa rígida sociedade hierárquica” (WILLIAMS *apud* HALL, 2006, p. 28).

A segunda reflete uma interação entre o homem e a sociedade, transitando entre o seu interior e o seu exterior, entre o mundo pessoal e o público, de forma que significados e valores o alinham ao mundo cultural em que se inseria, estabilizando-o. Sociológico, é fruto do fato de que as sociedades modernas foram se tornando mais complexas, com comportamentos de formato mais coletivo e social, construindo um sujeito estruturado, com forte sensação do dever, algo presente até a segunda metade do século XX.

No entanto, conflitando com esse homem social, começa a surgir uma figura inadaptada à estrutura, um “sujeito isolado, exilado ou alienado, colocado como pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (HALL, 2006, p. 32). É um ser que foi se tornando fragmentado, “resultado de mudanças estruturais e institucionais” (HALL, 2006, p. 12). Fruto de uma série de rupturas — o pensamento marxista; a descoberta do inconsciente por Freud; os estudos da linguística estruturalista, com Ferdinand de Saussure; os estudos sobre a genealogia do sujeito moderno, de Foucault; o feminismo —, esse novo homem se indispôs com o mundo de origem e adentrou com seu próprio deslocamento a conjuntura vigente. Não se trata de ideários lineares, pelo contrário, os movimentos colocavam: em oposição, a política liberal capitalista e a estalinista; sob suspeita, tanto as dimensões objetivas quanto as subjetivas; em questão, as formas burocráticas de organização; mas, em defesa, a espontaneidade política. Também refletiam o enfraquecimento da classe política e as associações de massa a ela vinculadas e apelavam para a identidade social dos segmentos que existiam — o feminismo, às mulheres; a política social, aos gays e lésbicas; as lutas raciais, aos negros; etc. Além disso,



colocavam em discussão tanto a distinção entre o público e o privado quanto as noções de família, sexualidade, divisão doméstica de trabalho. Enfim, politizaram a subjetividade, a identidade e o processo de identificação nas relações de gênero, de família, de trabalho, entre outros.

A complexidade do quadro amplia-se, caso se levem em consideração as relações de espaço, entre o regional e o globalizado, que geram consequências diretas na formação das identidades. As implicações disso são o distanciamento da concepção sociológica clássica da sociedade que havia sido construída, a compressão das distâncias e de escalas de tempo, o que incide sobre os conceitos e manifestações de identidades culturais: as nacionais, em desintegração; as locais, em reforço; novas, híbridas, em ascensão. Nesse contexto, os lugares permanecem fixos, mas percorridos rapidamente, promovendo um entrecruzamento de culturas. Isso significa a fragmentação de códigos culturais e a concomitante tendência à homogeneização cultural.

Se fronteiras são dissolvidas e continuidades, rompidas, tradições e hierarquias da identidade são questionadas, e se faz presente um homem fragmentado, deslocado, descentrado.

Esse intrincado conjunto Zygmunt Bauman (2001) denomina de modernidade líquida”, título de sua obra publicada em 2000. Segundo ele, o período se contrapõe à modernidade, período em que

[...] o tempo tem história, tem história por causa de sua “capacidade de carga”, perpetuamente em expansão — o alongamento dos trechos do espaço que unidades de tempo permitem “passar”, “atravessar”, “cobrir” — ou *conquistar*. O tempo adquire história uma vez que a velocidade do movimento através do espaço (diferentemente do espaço eminentemente flexível, que não pode ser esticado e que não encolhe) se torna uma questão do engenho, da imaginação e da capacidade humanas. (BAUMAN, 2001, p.15-16).

Bauman (2001) afirma ter havido um traço permanente na modernidade, o derretimento dos sólidos, metáfora da tarefa de construir uma nova ordem para substituir velhas ordens, já não aceitas. Derretem-se agora “os elos que entrelaçam as escolhas individuais em projetos e ações coletivas — os padrões de comunicação e coordenação entre as políticas de vida conduzidas individualmente, de um lado, e as ações políticas de coletividade humanas, de outro” (BAUMAN, 2001, p. 12).

Cinco importantes categorias são objeto de reflexão do autor para demonstrar o “derretimento”, associando-as sempre ao capitalismo: emancipação, individualidade,



tempo/espço, trabalho e comunidade. Interessa-nos sobremaneira para nossos estudos a individualidade.

Para ilustrar o momento do modernismo, o polonês escolhe discorrer sobre o fordismo, considerando-o a autoconsciência da sociedade moderna em sua fase “pesada”, “volumosa”, ou “imóvel” e “enraizada”, “sólida”. Esse modo de capitalismo eficiente conseguiu criar defensores e também conseguiu mantê-los dentro de seus muros, por meio de alguns artifícios, por exemplo, com discursos de promessa que, em verdade, não se cumpriria na realidade, mas os manteria na ilusão. A notável frase de Ford, “quero que meus trabalhadores sejam pagos suficientemente bem para comprar meus carros”, conseguiu fazer com que a rotatividade da força de trabalho enfrentada pela empresa se fixasse à linha de produção, prendendo-os a uma corrente invisível física, emocional, geográfica. São, portanto, seres ancorados na inteireza, no centramento, na fixidez.

Hoje, no entanto, “o capital viaja leve”, e o trabalho, embora permaneça tão imobilizado quanto no passado, “o lugar em que ele imaginava estar fixado de uma vez por todas perdeu sua solidez de outrora; buscando rochas, as âncoras encontraram areias movediças. Alguns dos habitantes do mundo estão em movimento; para os demais, é o mundo que se recusa a ficar parado” (BAUMAN, 2001, p. 70).

Metaforizando a questão, o autor compara passageiros do navio “Capitalismo pesado” com passageiros do navio “Capitalismo leve”. Os primeiros confiavam nos membros da tripulação e no destino certo, por isso aprendiam as regras que lhes eram impostas, com reclamações pontuais apenas relativamente ao comandante, responsável por toda a viagem. Em contrapartida, os segundos descobrem que não há piloto, que não há informações sobre o caminho a ser percorrido. Seu estado é de horror, portanto. Eles são seres solitários em sua rota, o que se confirma pela frase de Margaret Thatcher, “não existe essa coisa de sociedade” (BAUMAN, 2001, p. 76). Assim, tudo é produzido pelo indivíduo e de sua responsabilidade, o que resulta nas preocupações de âmbito privado, individual, e não nas de âmbito coletivo. Acentua-se, então, a valorização do prazer, e não do direito e do dever.

Tudo isso de forma a, mais que expressar o desejo, expressar o próprio indivíduo por meio de suas posses. E a crescente rapidez com que isso se faz torna a palavra “desejo” obsoleta, substituída por “querer”, vocábulo que ilustra o extremo da libertação do princípio do prazer, porque o imediato é resolvido. O desejo implica um processo; o querer implica a relação concomitante entre oferta e demanda, com toda a infantilidade que a situação sugere. Bauman



cita Jeremy Seabrook para dar conta de demonstrar a obsolescência imediata que tem acometido o mundo contemporâneo:

O capitalismo não entregou os bens às pessoas; as pessoas foram crescentemente entregues aos bens; o que quer dizer que o próprio caráter e sensibilidade das pessoas foi reelaborado, reformulado, de tal forma que elas se agrupam aproximadamente... com as mercadorias, experiências e sensações... cuja venda é o que dá forma e significado à sua vida. (SEABROOK *apud* BAUMAN, 2001, p. 100).

O cenário é compatível com um mundo em que as coisas instáveis são a matéria-prima das identidades, essas que são instáveis porque são orientadas pela sedução e, portanto, pela oscilação promovida pela gama de escolhas à volta, que não levam à satisfação, mas apenas ao imediatismo que exige o querer. Esse excesso de oportunidades promove desestruturação e desarticulação, porque despreza qualquer ato processual, que instigue construção e conexão e, portanto, tempo.

Gilles Lipovetsky, um tanto divergente de Bauman, faz a descrição de fenômenos paradoxais, de forma a refutar posições apocalípticas (mas também as idílicas) sobre esse mesmo tempo histórico, e põe em xeque a expressão pós-modernidade.

Defendendo o uso de outra denominação, hipermodernidade, o filósofo faz ecoar a imagem de uma balança cujos pesos que a equilibram são os paradoxos. Assim, ele contrapõe-se à ideia que designava como pós-modernidade “ora o abalo dos alicerces absolutos da racionalidade e o fracasso das grandes ideologias da história, ora a poderosa dinâmica de individualização e de pluralização de nossas sociedades” (LIPOVETSKY, 2004, p. 51), contestando que “estávamos diante de uma sociedade mais diversa, mais facultativa, menos carregada de expectativas em relação ao futuro” (LIPOVETSKY, 2004, p.51), o que se vinculava à percepção de uma temporalidade dominada pelo precário, pelo efêmero, pelo aqui-agora. Os elementos promotores dessa compreensão de mundo tratavam da expansão do consumo e da comunicação de massa; do enfraquecimento das hierarquias; do domínio da individualização; do hedonismo e do psicologismo; da perda da crença em um futuro ideal e revolucionário; do descontentamento ante a política.

De onde vem, então, o incômodo ante o uso da denominação pós-modernidade, se esses fundamentos são perfeitamente detectáveis? Lipovetsky responde a essa questão, afirmando que eles não traduzem uma superação da modernidade (a ponto de situarem algo como pós-modernidade), mas anunciam uma modernidade de novo formato, de novo gênero, tomada por



extremos, do que daria mais conta a terminologia “hipermodernidade”, cujo significado se materializa em um movimento de fuga para adiante, em um desenfreamento da modernidade, em uma proliferação da mercantilização junto a uma desregulamentação econômica, tudo dominado pelo que o filósofo chama de “ímpeto técnico-científico” (LIPOVETSKY, 2004, p.53).

Dá-se, assim, a compreensão do momento como o auge da modernidade, concretizada “no liberalismo generalizado, na mercantilização quase generalizada dos modos de vida, na exploração da razão instrumental até a ‘morte’ desta, numa individualização galopante” (LIPOVETSKY, 2004, p.53).

Ajusta-se a isso uma visão temporal presentista, uma postura determinada menos pelos insucessos da modernidade político-econômica, como as duas guerras mundiais, que pelo simultâneo surgimento de novas paixões e sonhos:

No cerne do novo arranjo do regime do tempo social, temos: (1) a passagem do capitalismo de produção para uma economia de consumo e de comunicação de massa; e (2) a substituição de uma sociedade rigorístico-disciplinar por uma “sociedade de moda” completamente reestruturada pelas técnicas do efêmero, da renovação e da sedução permanentes. Dos objetos industriais ao ócio, dos esportes aos passatempos, da publicidade à informação, da higiene à educação, da beleza à alimentação, em toda a parte se exigem tanto a obsolescência acelerada dos modelos e produtos ofertados quanto os mecanismos multiformes da sedução (novidade, hiperescolha, *self-service*, mais bem-estar, humor, entretenimento, desvelo, erotismo, viagens, lazeres). (LIPOVETSKY, 2004, p.60).

Esses condicionantes da hipermodernidade são vistos pelo filósofo como altamente positivos, pois revelam estados de sedução, de júbilo, em virtude da neofilia. O êxtase do presente não se daria, então, pela ausência de sentido ou de valores, mas pelo excesso de hedonismo, contra a atomização e a despoltização, contra o conformismo e a passividade consumistas, num otimismo vinculado ao pessoal, ao subjetivo, sem preocupações com o devir.

Vários fatores contribuem para essa hipermodernidade. Um deles é a tecnologia: informações em tempo real tornam obsoletas a espera e a lentidão, dando lugar à urgência. Em contrapartida, essa emergência de tudo trouxe a sensação de insegurança: notícias do terrorismo, de guerras, de epidemias são trazidas rapidamente para dentro das casas e assim presentificadas. Consequentemente, “uma exigência generalizada de proteção” (LIPOVETSKY, 2004, p.64) passa a dominar a sociedade. Ilustra isso a obsessão pela saúde, pela defesa das conquistas sociais, pela necessidade de preservação do planeta. Por outro lado,



o sentimento de descontração, associado ao de autonomia, demonstrado nas atitudes de individualização da vida, do culto ao eu, resultado do desconcerto moderno, é, por causa da sensação de insegurança, substituído pelo fardo de temer as sujeições do presente. Trata-se de um “composto paradoxal de frivolidade e ansiedade, de euforia e vulnerabilidade” (LIPOVETSKY, 2004, p. 65).

De acordo ainda com Lipovetsky (2004), no presentismo, essa exigência generalizada de proteção se articula a um tipo de futurismo, de “uma cultura da prevenção e de uma ética do futuro” (LIPOVETSKY, 2004, p.68), pois, tão ávidos do presente, os cidadãos tomam consciência dos problemas vigentes, alimentam-se de um alerta que os condiciona para o futuro, cujos exemplos podem ser a necessidade de haver o ecodesenvolvimento, a preocupação com as aposentadorias e com a velhice. Assim, elementos antitéticos, como individualidade e coletividade, consumismo e preservação, o instantâneo e o projetivo, o usufruto e a prevenção, são conciliados em um paradoxo que garante o presente e preserva o futuro, mesmo que esse futuro seja “conjugado na primeira pessoa” (LIPOVETSKY, 2004, p.74). E nada disso, segundo o estudioso, tem a ver com desesperança, o que ele comprova por meio da indicação de um rol de práticas do cotidiano: “a persistência da instituição do matrimônio, a revalorização da fidelidade, a vontade de contar com relações estáveis na vida amorosa”, seguido de uma indagação:

Por que o amor permaneceria um ideal, uma aspiração de massa, se não, ao menos em parte, por causa do valor conferido à duração que associam a ele? E como compreender a vontade de ter filhos, tudo menos caduca, sem supor o investimento emocional de longo prazo? Fica evidente que o instante puro está longe de ter colonizado por completo as existências privadas, pois a sociedade hipermoderna dá nova vida à exigência de permanência como contrapeso ao reinado do efêmero, tão causador de ansiedades. (LIPOVETSKY, 2004, p. 74).

Essas experiências ocorrem, entretanto, sob pressão temporal: desfrutar o presente? Privilegiar o futuro? Assegurar a longevidade por meio de sacrifícios no presente? Carreira ou filhos? E o que fazer ante a promoção acentuada da efemeridade pela mídia? Tem havido exigências “de resultados a curto prazo, uma corrida pela competição à custa do importante, da ação imediata à custa da reflexão, do acessório à custa do essencial” (LIPOVETSKY, 2004, p.77), o que resulta em uma sensação de estresse recorrente, com a presença acentuada de distúrbios psicossomáticos. Novos paradoxos se apresentam no cenário, a exemplo: se uns não têm tempo suficiente, outros o têm de sobra; se há o indivíduo empreendedor, há também o



esmagado, à sua revelia, pela ociosidade. Essa amostra pode parecer revelar uma desigualdade social, entretanto, afirma Lipovetsky, o que ocorre é um poder maior de organização individual da vida, porque ela põe em evidência a “destraditionalização-desinstitucionalização-individualização da relação com o tempo, fenômeno geral que, transcendendo as diferenças de classes ou de grupos, extrapola em muito o mundo dos ‘vencedores’” (LIPOVETSKY, 2004, p.78). O que move essa extrapolação é o desejo de renovação constante tanto do sujeito quanto do tempo em que ele se insere.

A hipermodernidade se configura no desejo humano de uma condição de liberdade e igualdade, tendo o sujeito o direito ao reconhecimento pelas suas diferenças individuais, sociais e históricas, no nível do hiper-reconhecimento. Nesse campo de reconhecimento, Lipovetsky insiste em que nada há de apocalíptico na composição paradoxal em que se instaura o momento presente, pois nem todo:

[...] patrimônio ético-político foi erradicado: permanecem válvulas de escape axiológicas que nos impedem de endossar a interpretação radical do niilismo moderno. Disso são testemunho, em especial, os protestos e compromissos éticos, a nova consagração dos direitos humanos, que os erige em centro de gravidade ideológica e em norma organizadora onipresente das ações coletivas. Não é verdade que o dinheiro e a eficiência se tornaram os princípios e os fins últimos de todas as relações sociais. Do contrário, como entender o valor conferido ao amor e à amizade? Como explicar as reações de indignação em face das novas formas de escravidão e de barbárie? (LIPOVETSKY, 2004, p. 99).

As ideias dos autores Hall, Balmann e Lipovetsky emolduram nosso olhar sobre a construção da voz narrativa trifásica— leitor-escritor-narrador —, na obra *Antiterapias*, de Jacques Fux, condicionada à contemporaneidade, esse tempo tão complexo, conforme se passa a analisar.

O narrador da ficção *Antiterapias*, de Jacques Fux, atua compondo-se de três papéis: é narrador, é leitor e é ficcionista, com a peculiaridade de ser uma voz que se construiu como escritor, mediado pelas leituras realizadas. Assim, o que narra é associado intrinsecamente ao que leu. Ele expõe suas leituras e se espelha nelas, apresentando-se, então, como um leitor-narrador-escritor.

Essa posição tríplice se desenvolve no texto por alguns recursos estéticos; entre eles, e associados, estão o excesso e a auto explicitação. Ao ler a obra, o leitor de Fux vai sendo tomado por uma sensação de volume e intensidade agregados à exposição que o narrador faz de si mesmo, sem rodeios nem subterfúgios. Isso se dá desde as epígrafes, inúmeras tanto no que se



refere às que abrem a obra (em número de dez), quanto àquelas que norteiam cada um dos dez capítulos. Seguem ainda excessivamente os nomes, as circunstâncias, as citações, as alusões, as referências e as reflexões sobre o fazer literário, envolvidos com religião, cinema, história, filosofia, pintura, linguagem. Em demasia, os elementos põem em cena uma voz que parece não existir por si, frágil na sua própria condição, necessitando de outras vozes para compor a sua mesma e fortalecida pelo seu arquivo cultural, parte do qual o arquivo literário, objeto especial de nosso interesse:

O mistério está na memória, no recalque, nos fragmentos e no pensar/classificar. Abrirei, agora, esta pasta. Lembranças virão. Sentimentos. Sensações. Histórias. Tristezas. Esses momentos de novo existirão por alguns segundos. As histórias serão parcialmente lembradas. Parcialmente esquecidas. Parcialmente mudadas. Classificadas. Caóticas. Pudera eu escrever como Marcel. Pudera eu escrever e lembrar como ele. Mas não posso. Não consigo. Mesmo assim escrevo. (FUX, 2012, p. 74).

Enquanto se ancora nos muitos discursos, entre eles os literários, o narrador vai, também excessivamente, fazendo questionamentos acerca da escrita: de si mesmo como leitor, de si mesmo como narrador que se narra, de si mesmo como escritor, bem como acerca do valor da literatura. Ele aparenta não apresentar nenhum desconforto, mas, na verdade, esconde seu mal-estar, exibindo-se por um excesso que o deixa despercebido e ao mesmo tempo singular, por meio da associação da sua voz a outras vozes, num diálogo intenso, como se sua existência dependesse da existência de outras; como se a existência de sua narrativa dependesse da existência de outras narrativas, autores, enredos, narradores e personagens. Segundo Compagnon:

O sujeito da citação é uma personagem equívoca que tem ao mesmo tempo algo de Narciso e de Pilatos. É um delator, um vendido — aponta o dedo publicamente para outros discursos e para outros sujeitos —, mas sua denúncia, sua convocação são também um chamado e uma solicitação: um pedido de reconhecimento. (COMPAGNON, 1996, p. 50).

Esse pedido de reconhecimento é o registro desse narrador, feito de forma gritante e exaustiva. São as citações, alusões e referências que desencadeiam e fazem a montagem dessa obra de Fux, numa combinação de retalhos retirados de várias leituras, de tal maneira que tropeçamos nesses recursos, mais do que encontramos a palavra apenas do narrador. Assim, temos a construção de alguém descentrado de si, esvaído em outras vozes, bem na sua condição pós moderna, conforme considera Hall (2006), dissolvendo suas fronteiras como leitor e autor. Verifica-se isso também a partir da própria epígrafe, excessiva: são em número de 10,



anteriormente ao corpo da obra, e acrescidas de outras a cada capítulo, sempre com teor ligado à poética. O primeiro sinal anuncia não só do que tratará o texto — literatura, autor e leitor —, mas também a intensidade com que isso será feito. A colocação da primeira, de Marcel Proust — “A verdadeira vida, a vida por fim esclarecida e descoberta, a única vida, pois, plenamente vivida, é a literatura” —, tratando da relação entre a vida corriqueira do narrador e aquela da literatura que ele leu e produz, poderia estar ali encabeçando as outras ou diferenciando-se das outras. No entanto, não há hierarquia entre elas, pois são uma insistente réplica temática, com variação de tons. O que se lê na primeira se manifesta nas outras com nuances diferentes, anunciando um eixo: a vida do leitor-narrador-escritor é acoplada à literatura lida durante sua vida. Ele existe atravessado pelas leituras que o foram formando, colocando em questão sua subjetividade, identidade e o processo de identificação nas suas relações de trabalho criativo, algo que o atrela a seu tempo histórico. Ilustração dos dizeres de Lipovetsky (2004), essa composição de Fux enredada em obras da tradição artística, as destradicionaliza; desinstitucionaliza-as, transformando-as numa rede de leituras individualizadas:

Aqui sou arqueólogo da minha própria vida. Sou historiador, testemunha, escritor, autor, personagem e analista de meus momentos e esquecimentos. O que de fato aconteceu importa? Interessa o que sou capaz de narrar agora. Aqui apresento meu *passe* não institucionalizado? Seria um *passe* literário? Artigo a palavra e a fala? A conversa de Riobando com seu Quelémem é verdadeira ou fantasiosa? Trata-se de tentar transmitir algo do impossível, de uma experiência atravessada de ponta a ponta, aproximando-se de uma cena ficcional. Aqui tento reviver e tento recontar. E são essas lembranças que me tocam neste momento de escrita e reflexão. Momento da minha literatura. Amanhã, novas lembranças virão. Amanhã, outras leituras, novos caminhos. Meu cânone será outro. Eu, novos personagens em distintas jornadas. (FUX, 2012, p. 52).

Tomando as reflexões de Leyla Perrone-Moisés, segundo a qual “a literatura nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida com falta” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 103), vemos por que o narrador de Fux foi-se apropriando daquilo que leu, instituindo, no seu ritmo de leitura e ao longo de sua vida de leitor, o seu direito de olhar para o texto, localizando nele, visual e materialmente, aquilo que lhe seria representativo e seria sua própria constituição e objeto de escrita. Sua falta na condição de ser humano, sendo uma categoria ficcional, vai-se revelando nas leituras, literárias ou não. Ele foi criando o que Mallarmé, citado por Compagnon, denomina de “fundo literário” (COMPAGNON, 1996, p. 26) — “uma reunião de lutos excitados, de nostalgias solicitantes” (COMPAGNON, 1996, p. 26). Por isso, ao citar, aludir, referenciar, o leitor-



narrador vai reconhecendo a si mesmo como leitor e fazendo seu pedido de reconhecimento como leitor-narrador-escritor.

Logo no primeiro capítulo, ele se apresenta como judeu, tão cercado por essa cultura, a ponto de até pensar “que o *Show da Xuxa* era um programa *kasher*” (FUX, 2012, p. 13). Como pertencente a esse povo e sua religiosidade, seu vínculo com o “Antigo Testamento” é forte, e várias referências são feitas a essa obra, posta em xeque como cabe a uma leitura de obra não literária e de uma obra não dogmática. Essa postura de questionamento evidencia o desconforto do narrador no campo religioso, pois quebra o pacto de leitura exigido:

Uma semana depois, cortaram o meu prepúcio. *Brit-milá*, meu pacto com o povo escolhido e minha imunidade em relação à maldosa Lilith. Se é que Deus e Lilith existem. Ou será que a circuncisão é realizada para se ter a certeza de estar sempre incompleto? Aqui a incompletude já é física, não há mais nada a fazer [...]. Eu não sei de nada, *mas desconfio de muita coisa*. Não me lembro de nada. Aqui já me inseria na História. Na História de Abraão e seu pacto com deus. Na literatura medieval judaica, com a invenção de Lilith e dos *dibouks*. A minha própria história começava a copiar a literatura. Podia encontrar em mim os primeiros sintomas do Complexo de Portnoy. Fascinante. Que a história tivesse copiado a história já era suficientemente assombroso; que a história copiasse a literatura era inconcebível. Mas, mesmo assim, a minha história continuava. (FUX, 2012, p. 13).

O questionamento do texto bíblico se associa à ideia de falta apresentada por Leyla Perrone-Moisés: uma sensação apresentada no mundo físico, que é insatisfatório, sendo um descontentamento primário que se vai acentuando no decorrer da vida e ao qual “se acrescentam as especulações racionais sobre como as coisas deveriam ser e não são” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 103). Essa ratificação da falta primária é ilustrada no trecho em destaque pela união da leitura do texto bíblico com a leitura da ficção *O complexo de Portnoy*, obra de Philip Roth, cujo enredo é a longa confissão do jovem advogado Portnoy no divã do psicanalista. Ambas as obras são reprisadas na vida do narrador e demonstram o nível de desconforto vivido — e revivido na literatura —, tanto pela função às avessas da leitura do texto bíblico (no lugar da confiança nos dogmas, a desconfiança) quanto pela autocolocação do narrador em um divã (lugar privilegiado de exposição do desconforto).

Para ilustrar o desconforto, tomamos as palavras de Michel Leiris (também citado por Compagnon), que afirma que a citação é “uma necessidade difundida” em sua existência:

Quando me *sentia inapto a extrair de minha própria substância* o que quer que fosse que merecesse ser colocado sobre o papel, copiava voluntariamente



textos. Colava artigos ou ilustrações recortadas de periódicos nas páginas virgens de cadernos ou de blocos. (COMPAGNON, 1996, p. 38, grifo nosso).

A mesma inaptidão que Leiris assume ter é perceptível no narrador de Fux, que une elementos separados e descontínuos em um todo que é só seu, a ponto de a colagem, o remendo e a bricolagem resultarem em alta costura. A quantidade de citações é tão grande, que, durante toda a obra, a cada gesto de escrita, ele demonstra o quanto se sentia inapto a extrair de sua própria substância o que quer que fosse suficiente em si mesmo para ser considerado e posto no papel. Por isso, tomando posse de discursos outros, torna-os objeto de “re-leitura” de si mesmo, tanto para si quanto para seu leitor.

É o que ocorre, por exemplo, na passagem em que o narrador absorve o lirismo de Cecília Meireles, pinçando palavras e tonalidades de “Elegia” — “No dia seguinte, estavas imóvel, na tua forma definitiva / modelada pela noite, pelas estrelas, pelas minhas mãos” (MEIRELES, 1986, p. 302) — ajustando os versos à sua intenção de ressaltar a existência da literatura, cuja fantasia permite a sensação de vida — “As nossas histórias, muitas vezes, são falaciosas, modeladas pelo tempo, pela mente, pelo desejo e pelas frustrações. Mas posso, a partir da literatura, fantasiar minha vida” (FUX, 2012, p. 16). O narrador faz com que se oponham, nesse trecho, a vida — modelada pela morte — e a literatura — modelada pela fantasia —, sob o comando da poetisa. A leitura do poema deu-lhe a forma — estética — de escapar da angústia frente aos limites impostos à existência. É na fonte literária que ele bebe a água da vida, numa tentativa insólita de manter suas leituras de base (vinculadas à modernidade, sólidas); uma forma de não permitir sua própria dissolução no ar.

Nessa esteira, inúmeras experiências se apresentam sob o viés literário, como a descrição do relacionamento entre o narrador e Silvinha, em que, entre outras citações, encontramos Drummond e Pessoa, ambos a dar àquela circunstância trivial ares de beleza inestimável: com o poeta brasileiro, o inevitável encontro do amor — “Que pode uma criatura senão, entre as criaturas, amar? Amar e esquecer, amar e malamar, amar, desamar, amar?” — e com o poeta português, o receio de enfrentar o sentimento inevitável — “O amor é a exposição ao que você próprio julga ridículo. Como todas as cartas de amor”.

Repetindo o “gesto arcaico do recortar-colar” (COMPAGNON, 1996, p. 41), o narrador faz de sua experiência com o papel, tanto no ato da leitura quanto no da escrita, uma forma de significação de si mesmo, garantia de ser ouvido e lido. Desse modo, demonstra a necessidade prementede não constituir-se um ser isolado, porém mais expondo um espelho fragmentado. Assim, a citação revela um sujeito diferente daquele que a produziu em origem, o sujeito que



usufrui da citação e a transforma, identificável por esses recortes e os novos sentidos que a colagem produz. Além disso, nesse caso do narrador de *Antiterapias*, evidencia-se alguém que, tendo no seu arquivo de leituras literárias sua forma de reconhecimento e sendo um escritor, torna a literatura um objeto de reflexão e de produção, como ilustra a passagem:

A poesia era o canto dos anjos para alcançar o coração das amadas. Eu cantaria a poesia. E o canto poético encanta. Ulisses, para se preservar da sedução e feitiço das Sereias, tapou seus ouvidos com cera. O canto das Sereias atravessava tudo, e os homens apaixonavam-se perdidamente por elas. Menos Ulisses, o fiel. Acontece que as sereias têm uma arma ainda mais terrível que seu canto. Seu silêncio. Na verdade, nunca aconteceu. Mas é perfeitamente plausível imaginar que alguém se pudesse salvar do seu canto. Do seu silêncio, certamente não. Nada de terreno pode resistir à sensação de tê-las vencido com as próprias forças. À arrogância que, na sequência, tudo derruba. A poesia muitas vezes é o silêncio. A falta da qual vem o desejo. Através da minha poesia e, mais sabiamente, do meu silêncio, conquistaria. (FUX, 2012, p. 48).

“O texto, fenômeno ou trabalho da citação, é o produto da força pelo deslocamento”, afirma Compagnon (1996, p. 48), ao discorrer sobre o que quer dizer uma palavra quando é apoderada por alguém para ser aplicada a outra coisa. O trecho em destaque é um produto que elucida como o sujeito da citação cruza força e deslocamento, usufruindo das relações possíveis entre a poesia e a *Odisseia*, deslocando essas relações para sua autoprojeção: o interesse do narrador de conquistar mulheres o faz sonhar que se apropriaria da poesia para esse fim, mas não daquela poesia que vem pelo canto, e, sim, daquela que vem pelo silêncio. Isso significa que o desvio do texto original segue a rota do desconforto do narrador, que não consegue, pelo canto, alcançar nem a amada nem a produção estética. Então, pelo seu silêncio, projeta-se em um Ulisses imaginário. Revela-se, assim, um sujeito em constante silêncio, que preenche seu estado pelas inúmeras referências e suas relações impossíveis de serem desfeitas em seus novos sentidos.

No entanto, porque é preenchida com o registro de outras vozes, a verdade do narrador é posta em xeque. E, como ele é um escritor, a verdade da literatura que escreve também se torna questionável, pois, se a vida narrada é corriqueira, a ponto de ser recusada como valor em si mesma, como poderia ser especial uma vida literária cujo teor renuncia ao seu próprio dizer e se apropria do dizer de outros? Se toda e qualquer experiência é relatada pelo espelhamento em obras, citadas em um turbilhão incessante, há que se questionar, não a Literatura, mas o fazer literário do narrador que só é narrador-escritor porque foi/é leitor. Ele mesmo põe em dúvida essa sua função:



Ainda outro útero me protegia. Ou deveria me proteger. Era bem maior, mais amedrontador e compartilhado com muitas outras pessoas: a escola judaica. Todos os alunos eram judeus e parcialmente gêmeos, já que tinham criações semelhantes. Eu vivia numa proteção sempre exagerada e tinha esse sentimento de ser o escolhido e o especial. Será que todos somos assim quando crianças ou só os jovens judeuzinhos? As relações entre Stephen Dedalus e o seu colégio eram justamente o oposto da minha relação com meu colégio. Mas ambos viraríamos artistas (talvez). (FUX, 2012, p. 14).

A frase final do trecho deixa claro que o ofício do narrador é o de escritor. Entretanto, o advérbio de dúvida, acentuado pela sua posição entre parênteses, enuncia certa falta de convicção quanto ao seu exercício. A associação desse uso linguístico à intensa quantidade de citações, ao excessivo amparo da escrita em outras obras, ratifica o perfil desconfortado do narrador quanto à sua escrita, sua fragmentação propulsionada pelo tempo histórico em que se insere.

Em outra circunstância, essa questão é ainda mais explicitada e ampliada, quando o leitor-narrador-escritor de *Antiterapias* questiona se “a conversa de Riobaldo com Seu Quelémem é verdadeira ou fantasiosa” (FUX, 2012, p. 52) e responde que se trata “de tentar transmitir algo do impossível, de uma experiência atravessada de ponta a ponta, aproximando-se de uma escrita ficcional” (FUX, 2012, p. 52). Como a citação é uma manobra de linguagem feita pela própria linguagem, a pergunta e a resposta dadas constituem-se como uma operação que une o gesto de leitura ao gesto de escrita, de modo que o narrador, como leitor, sujeite a obra rosiana à sua reflexão, perscrutando-se quanto a seu papel de ouvinte de Riobaldo e “re-escrevente” de Riobaldo. Dessa forma, exige que os leitores tanto de Rosa quando os dele mesmo embrenhem-se na floresta da leitura literária, ampliando a pergunta para toda e qualquer obra literária, inclusive a sua própria: seria a literatura algo verdadeiro ou fantasioso?

A essa questão, o leitor-narrador-escritor dedica um capítulo inteiro — “Falsário ou Aquele que perjura a memória”. A partir do título, autoacusativo, o narrador assume seu mal-estar ante a vida, pois ele a nega, perjurando a memória; e seu mal-estar como narrador, o falsário. Para perjurar e ser falsário, busca uma verdade que difere da vida, motivo pelo qual vai “[...] ficcionalizando através de uma infidelidade criadora e feliz” (FUX, 2012, p. 52). A epígrafe de Borges que encabeça esse momento da obra ecoa pelos parágrafos, demonstrando que, “à medida que transcorrem os anos, todo homem é obrigado a suportar o crescente peso de sua memória” (FUX, 2012, p. 51). E, para o narrador, a forma de suportar é escrevendo, sendo agora o que é “capaz de narrar agora” (FUX, 2012, p. 51).



As primeiras frases dessa parte da obra ostentam a recorrente necessidade de reconhecimento por meio da literatura para esse leitor-narrador-escritor, cuja obra se constitui de sua memória cultural. Porém essa ostentação não tem a função de demonstrar erudição, ou promover ornamentação, ou invocar autoridade, ou, ainda, demonstrar capacidade de amplificação das citações, embora acabe por alcançá-las. Esse ato discursivo, na obra, revela, pela intensidade com que se manifesta, um investimento particular, com valores próprios, talvez a única forma de alguém ser capaz de sobreviver ao mundo e ao tempo do qual faz parte, com tantas situações que precisam ser esquecidas:

Estou me lembrando. Testemunho minhas lembranças. Preencho meus esquecimentos com literatura. Com ficção. Acontecimentos que realmente aconteceram? Onde estão eles? Se eu encontrar uma testemunha que deponha a favor das minhas memórias, elas de fato terão ocorrido? E as diferenças? Generalizações? E a *verdadeira* história? [...] Escrever é registrar. É atestar, pelo menos nas páginas, que algo ocorreu. (FUX, 2012, p. 51).

Registrar para esquecer é o modo de operar do narrador, e a modalidade escolhida para fazer o registro é a ficção, porque, como escritor, considera plágio reproduzir a vida tal qual ela é. Repetir a vida não traria a ele nenhuma possibilidade de evasão, pelo contrário, ele não conseguiria fugir do papel de Atlas que lhe fora imposto, ao ter que viver e carregar a memória dessa vivência tal qual ela fora, um plágio, portanto.

Mais uma vez, por meio de citações, e tematizando a literatura, o narrador se defende do insuportável peso de sua memória, deixando sua memória literária em foco. Para isso, diferencia plágio de literatura, considerando-o falso, dando a ela o trono da verdade. Mas, não nos esqueçamos, ele se considera um falsário... De que verdade, então, fala o narrador? Em que dimensão coloca a vida real? Em que dimensão coloca a literatura? A literatura lida não faz parte do real? Transpor o lido para o escrito afasta o real? Escrever literatura é um ato de falsário?

Essas perguntas desconfortantes, emergentes na obra, encontram resposta no fato de que o narrador-escritor captura, “através do imaginário, verdades do real que não se dão a ver fora de uma ordem simbólica”, de forma que a linguagem ficcional medeia o seu desconforto diante da vida e diante da escrita:

O homem é assim mesmo. Vive com seu esquecer e lembrar. Com seus traumas e alegrias. Com sua crueldade e poesia. Se Raskólnikov aqui chegasse, se ajoelharia. E não seria para Sônia. Nem para o primo Levi. Ou



para Himmler. Ele não se ajoelhará para ti. Ele se ajoelhará para toda a miséria humana. É isso, sim, um homem. (FUX, 2012, p.53).

A bela passagem faz transbordar John Donne, com sua *Meditações*:

Nenhum homem é uma ilha, isolado em si mesmo; todos são parte do continente, uma parte de um todo. Se um torrão de terra for levado pelas águas até o mar, a Europa ficará diminuída, como se fosse um promontório, como se fosse o solar de teus amigos ou o teu próprio; a morte de qualquer homem me diminui, porque sou parte do gênero humano. E por isso não perguntes por quem os sinos dobram; eles dobram por ti. (DONNE, 2007).

O diálogo, do qual também faz parte Ernest Hemingway, com sua obra *Por quem os sinos dobram*, contribui para o delineamento desse sujeito “citante”, que se alimenta da literatura para sobreviver ante um mundo de agruras, um mundo não satisfatório, insuportável, especialmente para o nosso narrador, por sua condição de judeu, sem conseguir se harmonizar com a religião e sem encontrar nos desígnios da providência um conforto. Esse homem desconfortado encontra na ficção a fuga, a compensação pelo que falta no mundo. Ocorre que o desconforto persiste, pois a construção do mundo pelas palavras, uma reconstrução, “empreende dizer as coisas como são, faltantes, ou como deveriam ser, completas. Trágica ou epifânica, negativa ou positiva, ela está sempre dizendo que o real não satisfaz” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 104), questão anunciada nas epígrafes (“A arte existe porque só a vida não basta”, de Ferreira Gullar; “A literatura não diz nada aos seres humanos satisfeitos com seu destino, de todo contentes com o modo como vivem a vida. A literatura é alimento dos espíritos indóceis e propagadora da inconformidade...”, de Mário Vargas Llosa, por exemplo). Sendo assim, a literatura lida conseguiu preencher no narrador aquilo que precisaria ser esquecido e, simultaneamente, tornou-se motivação para as lembranças virem à tona sendo outras. Trata-se de um falseamento que lhe permitiu, como homem, esquecer-se de Aninha e substituí-la por Silvinha, sem, no entanto, deixar de se sentir e “re-sentir” a dor e a doçura do amor e do desencontro amoroso:

Talvez criar e referenciar os *clássicos* seja mais belo do que narrar somente minha própria experiência. Não há crime aqui. Há resgate. O meu resgate. O falso resgate. O único e possível resgate. Por isso me lembro. E rememoro com certa dor, pois de fato minha memória engana: Silvinha, meu amor juvenil, que defendi dos *dibouks* infantis, não era *verdadeiramente* Silvinha. Chamava-se Aninha. (FUX, 2012, p. 53-54).



Assim, o que o narrador anuncia, nas epígrafes, e o que constrói, no decorrer de seus capítulos, é um apelo. Ele apela para as obras, em busca de amparo. Apela para o leitor, em busca de aceitação. Inseguro na vida, inseguro na escrita, ele se ampara na palavra alheia para assegurar o domínio da sua. Todavia, ao se apropriar do discurso alheio em estado intenso e permanente, perturba o significado das citações e deixa seu próprio discurso perturbado, perdendo-se nas fontes, sem conseguir discernir o que é seu e o que é do outro, conforme ilustra a passagem:

Aqui, como no *Famigerado*, precisava de uma tradução. Famigerado é inóxio. Não adiantava. Não entendia o sentido de inóxio. Muito menos do *Asmodeus* de Anna O. Aí está, Borges, a história copiando a literatura. Minha história copiando minha própria literatura! De onde será que essa mensagem veio? De algum círculo do Inferno? Será que Anna O. está com Francesca? Será que Dante a encontrou? Ou será que ela está fumando *narguilé* com a lagarta e o gato Cheshire? Sou eu ou Anna O. *o alienista*? Perguntas e histórias sem respostas. Sem começo nem fim. Mas tamanha beleza. Histórias e falácias de amor. (FUX, 2012, p. 115).

O trecho apresenta um inventário de citações que estão de posse do narrador, e cuja utilização faz perder-se a origem dos discursos, dispersos na realidade vivida e nas leituras feitas, algo provocado pelo rol de enredos cruzados. Personagens e tramas saem de seu estado universal, e seus significados são restaurados, transitando do Inferno de Dante ao poço de Alice. Essa profanação de obras míticas é um retrato do deslimite do assenhoramento das leituras, feito pela evocação das propriedades que elas têm, porém, retirando-lhes essas mesmas propriedades. Assim, o narrador fica atado às duas pontas da literatura: é leitor e é escritor. Escolheu uma vastidão de formas arranjadas de outros autores para entregar-se ao empreendimento de escrever sobre como lidou e lida com o real que o cerca, promovendo novos sentidos. Essa vastidão não esconde, pelo contrário, revela a fragilidade desse ser escritor, pois, conforme este estudo propõe, sua substância se constitui dessas outras palavras:

Para fugir da dor, resolvi ser filósofo existencialista. Grande besteira. Essa pedra que havia no meu caminho me derrubou. Eu não sabia que todos estes que aí estavam atravancando meu caminho, eles passarão, eu passarinho. Eu ainda não era um passarinho, mas passaria. (FUX, 2012, p. 113).



CONCLUSÃO

Na obra *Antiterapias*, de Jacques Fux(2012), há uma construção que ressalta o desconforto de uma voz discursiva em sua função. Desta vez, a estratégia utilizada é um volume enorme de citações, o que coloca o narrador, também um escritor, num entrediscursos: o seu só existe acoplado aos outros. Trata-se do ato da criação mediado por inúmeras, variadas e singulares leituras, de modo que o ato de ler e o de escrever são, mais que complementares, enredados.

Conforme nossas observações, não há um trecho sequer livre de outras vozes, das mais variadas instâncias: quadrinhos, composições musicais, alta literatura, filosofia, biografia, religião... Encena-se, dessa forma, um narrador-escritor que se constitui assim por sua avidez como leitor, com um arquivo cultural louvável, mas também alguém pouco confortável na sua condição própria de escritor, correndo o risco de se perder de si para funcionar como um ventríloquo, como se houvesse um leitor maduro, mas um escritor ainda grudado às saias de outras vozes. Esse excesso provoca interrogações: existe o escritor? De que se forma um escritor? Qual é a relação entre a formação leitora e a formação do escritor? Qual é o papel da intertextualidade e do interdiscurso na estética literária? O que separa o plágio do inédito? Qual é a matéria do romance? Há o gênero romance?

Essas inquietações percorrem a obra, tornando-a um quase romance, um quase ensaio:

Assim que a obra acaba, acaba-se com ela um *autor*. Esse autor que a escreveu. Que nela colocou sua emoção. Que sofreu e sorriu. Criou mistérios, encantos, problemas e soluções. O autor budista. Entregue à escrita e à elaboração de algo belo. Artístico. E que, ao chegar ao fim, libertou-se de seu trabalho. O livro passa a existir em outra dimensão. Outro plano, outro autor, outro leitor. (FUX, 2012, p. 158, grifo do autor).

Tudo isso simula um descentramento de formas e funções que resultam em uma produção instável, um tanto disseminada em gêneros, algo como um ensaio-romance-autobiografia, fruto de um escritor constituído de suas leituras, expressando-se como um narrador, encenando, assim, três faces espelhos do contemporâneo. Trata-se de um sujeito caricaturado pelo excesso de leituras, disforme em suas infinitas livres associações, pinçadas nos volumes de uma outra biblioteca borgeana. Há uma esfinge que o acossa: diz-me se lês e te direi se és.



REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- AVELAR, Mário. Metaficção. *In*: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6067/metalinguagem/>. Acesso em: 12 out. 2016.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- CEIA, Carlos. **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/>. Acesso em: 30 nov. 2016.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.
- DONNE*, John. **Meditações VII**. Disponível em: <http://blogso.yurivieira.com/2011/03/john-donne-sinos-dobram/#sthash.yxN5c1IB.dpuf>. Acesso em: 21 jul. 2015.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Nova Veja, 2012.
- FUX, Jacques. **Antiterapias**. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2012.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. Barueri, SP: Manole, 2005.
- LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- MEIRELES, Cecília. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. *In*: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 100-110.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A literatura exigente. **Folha de S. Paulo**, 25 mar. 2012. Caderno Ilustríssima, p. 4-5.



RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Ed. comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

WALTY, Ivete. Metalinguagem. *In*: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6067/metalinguagem/>. Acesso em: 12 out. 2016.

WOOLF, Virgínia. **O leitor comum**. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.

Recebido em: 05 de outubro de 2020

Aceito em: 20 de novembro de 2020