



Não fui eu que escrevi isso: percursos metaficcionais na obra de Julián Fuks

Maurício Pedro da Silva

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Rua Monte Alegre, 984, 05014-901, São Paulo, São Paulo, Brasil. E-mail: maurisil@gmail.com

RESUMO. O presente artigo analisa a produção ficcional de Julián Fuks sob a perspectiva da metaficção, situando seu fazer literário no amplo espectro de possibilidades estéticas oferecidas pela contemporaneidade literária e, posteriormente, ao inseri-lo no contexto da ficção pós-modernista, destacando alguns dos principais procedimentos metaficcionais de seus romances.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea; pós-modernismo; metaficção; Julián Fuks.

It wasn't me who wrote this: metafictional paths in the work of Julián Fuks

ABSTRACT. This article analyzes the fictional production of Julián Fuks from the perspective of metafiction, placing his literary work in the broad spectrum of aesthetic possibilities offered by literary contemporaneity and, later, by inserting it in the context of postmodernist fiction, highlighting some of the main metafictional procedures of his novels.

Keywords: contemporary brazilian literature; postmodernism; metafiction; Julián Fuks.

Received on March 30, 2023.

Accepted on July 05, 2023.

Introdução

Falar sobre a contemporaneidade – e, em especial, sobre a contemporaneidade literária – é arriscar-se num espaço discursivo sujeito às mais inesperadas intempéries, em que o desafio torna-se uma constante e o risco, uma iminência real. Não foram poucos os que se arriscaram a refletir sobre a natureza da contemporaneidade, buscando definir não apenas seus limites cronológicos ou peculiaridades ideológicas, por assim dizer, mas também as linhas de força de sua ‘essencialidade’. Afinal, já se perguntou mais de uma vez, o que é o contemporâneo?

Essa é uma pergunta para cuja resposta necessitar-se-ia de uma série infundável de considerações. Com efeito, a passagem do século XX para o atual – que, para os limites deste artigo, manifesta-se como concretização do contemporâneo – não prescinde do reconhecimento de uma espécie de derrocada da modernidade histórica e, como sua relativa contraface, a ascensão da era pós-moderna. Assim, se, nesta passagem de século, o colapso da modernidade vem sinalizada tanto pela crítica à indústria cultural (Theodor Adorno) e pelo desvelamento das relações de poder (Michel Foucault) quanto pelo reconhecimento da perda da tradição (Walter Benjamin) e da espetacularização da sociedade (Guy Debord), passando ainda pela crise da identidade (Stuart Hall) e pela barbárie capitalista (István Mészáros), não se pode deixar de reconhecer, em contrapartida, a irrupção de ‘outras’ modernidades, sejam elas a modernidade tardia (Jameson) e a modernidade líquida (Bauman), sejam ainda a hipermodernidade (Lipovetsky) e a supermodernidade (Augé).

Talvez encontremos aí, em meio a essa série de considerações, a que nos referimos antes, uma resposta mais precisa à pergunta acerca da natureza da contemporaneidade. Buscando responder a tal questionamento, Giorgio Agamben (2013) relaciona o contemporâneo a certa temporalidade difusa, limite entre o estar e o não estar no tempo presente, entre a atualidade e a inatualidade, o que pode conferir ao ‘contemporâneo’ melhores condições de percepção/apreensão de sua natureza. Trata-se, em última instância, de uma perspectiva ‘relacional’ do próprio tempo presente, na medida em que opta por considerá-lo não um ponto específico no espaço, tal como um entendimento comum da Física poderia sugerir, mas uma relação que se efetiva em termos de adesão/não adesão a certa temporalidade:

A contemporaneidade [...] é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a ‘relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um

anacronismo'. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (Agamben, 2013, p. 59, grifo no original).

Nesse contexto preciso, olhar para a literatura contemporânea é fazer um exercício deliberado de aproximação-distanciamento do objeto analisado, estabelecendo com ela uma relação entre conjuntiva e disjuntiva, certamente fronteira e eventualmente disruptiva. Enfim, olhar para a literatura contemporânea é peregrinar por aquele indefectível 'simulacro' a que se referia Foucault (2015, p. 85, tradução nossa¹), ao discorrer sobre a essência mesma da literatura: "[...] não há ser da literatura. Existe simplesmente um simulacro, um simulacro que é todo o ser da literatura".

Neste artigo, procuramos analisar a produção ficcional de Julián Fuks sob a perspectiva da metaficção, situando, em primeiro lugar, seu fazer literário no amplo espectro de possibilidades estéticas oferecidas pela contemporaneidade literária e, posteriormente, inserindo-o no contexto da ficção pós-modernista, a fim de destacar alguns dos principais procedimentos metaficcionais de seus romances.

A literatura contemporânea na pós-modernidade e a metaficção

Refletindo sobre a *poética do conto pós-moderno*, Ítalo Ogliari (2012) lembra que 'pós-modernismo' e 'pós-modernidade' são categorias que se diferem, essencialmente, pelo plano discursivo que os fundamenta, na medida em que enquanto este pode ser entendido como um discurso social, filosófico e político, decorrente de articulações do saber contemporâneo com as tecnologias de comunicação globalizante do final do século XX, aquele pode ser compreendido como uma espécie de 'vertente estética' em diálogo com o modernismo.

Essa é uma realidade que enseja o aparecimento de novas formas de expressão literária na atualidade, analisada na dinâmica tensa que o pós-modernismo literário acarreta e no cerne mesmo das contradições estéticas que engendra, as quais se traduzem em experimentalismos diversos e subversões formais, na recorrência de práticas intertextuais (pastiche, paródia, estilização, alegoria etc.), na 'eliminação' da distinção entre cultura erudita e popular e a conseqüente incorporação da cultura de massas na trama do discurso literário, na desintegração da subjetividade tradicional, na desestabilização das noções de história e ficção e, *last but not least*, em deliberadas estratégias metaficcionais.

Em seu conhecido livro sobre a poética do pós-modernismo, Linda Hutcheon (1991, p. 26) define alguns aspectos relevantes e recorrentes na produção ficcional pós-modernista, assinalando não apenas a maneira como ela discute "[...] as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas [...]", mas também como essa literatura contesta, 'a partir de dentro', "[...] a continuidade e o fechamento históricos e narrativos" (Hutcheon, 1991, p. 29). Nas suas palavras,

[...] o pós-modernismo questiona sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados: questiona, mas não destrói. Ele reconhece a necessidade humana de estabelecer a ordem, e ao mesmo tempo observa que as ordens não passam disso: elaborações humanas, e não entidades naturais ou preexistentes (Hutcheon, 1991, p. 65).

Além disso, segundo suas palavras, a ficção pós-modernista subverte os discursos dominantes, buscando repensar sobre o valor da multiplicidade e do provisório, afirmando-se como um discurso, a um só tempo, "[...] histórico e metaficcional, contextual e autorreflexivo" (Hutcheon, 1991, p. 75).

É precisamente o conceito de 'metaficção' que aqui nos interessa, o qual, para a autora, associa-se à noção de 'autorreflexividade', prática, segundo Erik Schollhammer (2009, p. 142), bastante comum na produção literária brasileira da década de 1980, como modo de explicitar a natureza construtiva da ficção, instaurando o princípio da "[...] literatura sobre literatura". Com efeito, a própria Linda Hutcheon (1984, p. 1), em livro específico sobre o tema, afirma ser a metaficção uma "[...] ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística".

Desse modo, a prática metaficcional sugere, entre outras coisas, a manipulação do conteúdo literário e de formas textuais, demonstrando autoconsciência em relação à produção artística e ao papel desempenhado pelo leitor; o controle explícito e autoconsciente da figura do narrador/autor inscrito no texto; o processo de reflexão da própria natureza do discurso literário; o empenho em chamar a atenção para o fato de que aquele texto a que se refere é, essencialmente, um texto ficcional. Nas palavras de Patricia Waugh (1984, p. 13), outra estudiosa do assunto, a metaficção seria

¹ No original: "[...] no hay ser de la literatura. Hay simplemente un simulacro, un simulacro que es todo el ser de la literatura".

[...] um conceito dado para a escrita ficcional que autoconscientemente e sistematicamente chama atenção para seu estatuto de artefato, a fim de questionar a relação entre ficção e realidade. Fornecendo uma crítica aos seus próprios métodos de construção, tais escritos não apenas interrogam as estruturas fundamentais da narrativa ficcional, mas também exploram a possível ficcionalidade do mundo para além da ficção literária.

A literatura brasileira contemporânea tem na metaficção uma de suas marcas mais recorrentes, ao lado de outros traços estéticos que dizem muito sobre a natureza e as propriedades do período literário em que vivemos. Como lembra Nelson de Oliveira (2001), desde os anos 90 nossa produção ficcional destaca-se pela diversidade de propostas e procedimentos, primando pela ruptura das normas sintáticas e da linearidade narrativa, pela mistura de gêneros literários, pela mescla do discurso direto com o indireto, pela criação de ‘palavras-montagens’, entre outros recursos. Mas é ainda, como dissemos antes, na metaficção que ela parece encontrar um de seus principais dispositivos estéticos.

A prática metaficcional não é nova na produção literária brasileira, embora tenha sido empregada com mais frequência na contemporaneidade. É, portanto, na passagem do século XX para o XXI que demonstra maior versatilidade, manifestando-se de modos distintos, longamente exemplificados pelos ‘esquemas metaficcionais’ de que nos fala Gustavo Bernardo (2007, p. 3):

[...] romances sobre uma pessoa escrevendo um romance; contos sobre uma pessoa lendo um conto até se ver de repente dentro do conto que está lendo; histórias que comentam as convenções da própria história, como capítulos, títulos, parágrafos ou enredos; romances não-lineares que possam ser lidos não apenas do princípio para o final; notas de rodapé que continuam a história enquanto a comentam; romances em que o autor é personagem do seu próprio romance; histórias que conversam com o leitor, antecipando, frustrando ou ironizando suas reações à história; personagens que se preocupam seriamente com a circunstância de se encontrarem em meio a uma história de ficção; trabalhos de ficção que saem de dentro de outros trabalhos de ficção; histórias que incorporam aspectos e referências de teoria ou crítica da literatura; obras que criam biografias de escritores imaginários; enredos que sugerem aos leitores que eles se encontram em mundos tão ficcionais quanto aquele dos enredos.

Tem-se construído, assim, no âmbito da produção ficcional brasileira contemporânea, uma espécie de ‘tradição’ metaficcional, com obras e autores que veem nesse recurso, modos singulares de tratar, no plano da própria narrativa literária, questões relativas à autorreflexão estética. Objeto de estudo deste artigo, a ficção de Julián Fuks parece-nos emblemática dessa tendência, na medida em que alguns de seus romances sugerem ter sido escritos deliberadamente dentro de uma dinâmica experimental pautada em estratégias metaficcionais e processos similares, em que se assiste não apenas à assunção da perspectiva autorreflexiva – a tão propalada ‘literatura sobre literatura’ –, mas também a jogos diversos de simulação, espelhamento, intertextualidade, desdobramentos e outras práticas que elevam a ‘metaficção’ como categoria estruturante de sua escrita literária.

Com efeito, a prática metaficcional parece ser um dos procedimentos mais recorrentes da escritura fuksiana, estando presente desde seu primeiro livro de ficção – *Fragmentos de Alberto, Ulisses, Carolina e eu*, de 2004 –, compilação de contos que narram perdas, antecipadas ou não, conferindo-lhes um sentido entre trágico e melancólico. Ali, o que se verifica entre um conto e outro, denunciadores de um escritor ainda em formação, mas com indícios claramente promissores, são alguns laivos de operação metaficcional, como neste pequeno conto ‘Sobressalto’, em que Carolina, num flagrante de autoconsciência, percebe-se mudada e, como diz o narrador, “[...] muito mais mudada do que este narrador poderia um dia identificar, inventando tudo o que fosse capaz” (Fuks, 2004, p. 12). Reflexão, por assim dizer, um tanto oblíqua, presente também numa ‘alternativa’ publicação de 2016, composta por dois contos (‘Os olhos dos pobres’ e ‘O jantar’), em que a consciência do ato narrativo revela-se como breves asserções explicativas: “[...] é o que escrevo” (Fuks, 2016, p. 5) ou “[...] se posso contá-lo” (Fuks, 2016, p. 6).

Metaficção como espelhamento

Se nessas duas coletâneas de contos o impulso autorreflexivo não se mostra tão pervasivo, a ponto de condicionar a própria estrutura da narrativa e de determinar aspectos fundamentais de sua composição temática, o mesmo não acontece com seus dois mais recentes romances, *A resistência* (2015) e *A ocupação* (2019) –, em que o emprego da metaficção revela uma assiduidade capaz de intervir na própria constituição da trama, não apenas emulando outras práticas discursivas e dispositivas da arquitetura dos romances (como a paródia ou a autoficção), mas, principalmente, procurando evidenciar, num máximo grau de transparência, a consciência artístico-artesanal do narrador.

No premiado romance *A resistência*, por exemplo, em meio ao trabalho intenso com as categorias ‘ficcionais’ de identidade e memória, Julián Fuks (2015, p. 18) denuncia um deliberado empreendimento metaficcional, responsável pela própria estruturação da narrativa, em passagens que vão da referência à própria escritura (“Escrevi um livro inteiro a partir da experiência de caminhar pelas ruas de Buenos Aires e observar os rostos das pessoas [...]”) a diálogos acerca de sua “[...] técnica” criativa (“Isto não é uma história. Isto é história”) (Fuks, 2015, p. 23). De modo bastante sugestivo, tais manifestações resultam, neste romance, de uma funda prospecção do passado, resgatado por meio da memória como fonte principal dos fatos narrados (“[...] quase tudo que tenho ao meu dispor é a memória”) (Fuks, 2015, p. 23), gerando uma angústia marcada pela dúvida constante e pela solidão de quem busca, não raras vezes sem sucesso, respostas que não podem ser encontradas: “[...] não sei por que recupero essas trajetórias, por que me disperso em detalhes prescindíveis...” (Fuks, 2015, p. 34).

Essa correlação memória/metaficção demonstra ser um recurso particularmente produtivo para a economia do romance analisado, como demonstram Graciely Miranda e Vera Abriata (2019), ao abordar, sob a perspectiva da Semiótica Discursiva, o resgate da memória em *A resistência*, assinalando passagens em que o narrador reflete sobre a escrita da obra, à medida que vai recordando as dificuldades com a família. Neste sentido, afirmam as autoras, a história do drama familiar, narrada por Sebastián, “[...] relaciona-se à história da própria escritura do texto [...]”, instaurando-se a metaficção (Miranda & Abriata, 2019, p. 96).

Há, no livro em causa, dois momentos em que a metaficção atinge o grau máximo de intencionalidade criativa e, conseqüentemente, de intervenção na estrutura do romance: um, quando o autor-narrador reflete sobre o próprio livro que escreve (capítulo 32); outro, quando o jogo metaficcional parece extravasar a própria narrativa, ao representar uma ocasião em que os pais do narrador – também personagens da narrativa – leem e comentam o mesmo livro de que participam como personagens, num efeito especular que se reproduz *ad infinitum* (capítulo 46).

“Sei que escrevo meu fracasso. Não sei bem o que escrevo” (Fuks, 2015, p. 95), diz o narrador, no primeiro caso, revelando alto grau de consciência de sua própria escritura e, com um tom entre lamurioso e confessional, manifestando um largo espectro volitivo, relacionado à fatura mesma da narrativa: “Querida escrever um livro...; [querida] montar um discurso...; queria [...] que o livro fosse para ele...” (Fuks, 2015, p. 95-96). Sentimentos em ebulição, vinculados a um narrar cambiante, no sentido de estar impulsionado pela dúvida e por uma espécie de remorso: “[...] talvez o erro seja este livro, criado para um destinatário inexistente” (Fuks, 2015, p. 96).

No segundo caso, como dissemos, impera, a exemplo de outros livros do autor, a vinculação entre a estratégia metaficcional instaurada e o recurso da *mise en abyme*, que procura reproduzir, especularmente, cenas e motivos literários. Tendo lido o livro que não é, senão, este que nós, leitores alheios à história daquelas personagens, também estamos lendo, seus pais fazem comentários sobre sua própria condição de personagens ali retratados, revelando a técnica do espelhamento, do livro dentro do livro, que se desdobra em infinitas versões de si mesmo. Em comentário bastante significativo do que vimos defendendo até agora, o narrador afirma sobre os pais-personagens: “[...] oscilaram ao infinito entre história e história” (Fuks, 2015, p. 135). Dublês de comentaristas, os pais-personagens manifestam suas ‘impressões’ sobre a narrativa de que fazem parte involutariamente, concluindo, após patentear dúvidas diversas: “[...] apreciei que nem tudo respondesse ao real ou tentasse ser seu simulacro” (Fuks, 2015, p. 135). Ora, tentar ser simulacro não é, como essa fala sugere, buscar ser distinto do real, mas, ao contrário, tentar ser o próprio real ou, no mínimo, simulá-lo. Na fala citada – e cifrada! –, o simulacro é tomado como opção para desviar-se do real (“Apreciei, em todo caso, que houvesse ao menos um desvio patente, vestígio de outros tantos desvios”) (Fuks, 2015, p. 135), o que nos parece, senão despropositado, um recurso que simula o próprio simulacro. Novamente, uma reprodução ao infinito, já não dizemos da ‘verdade’, mas do ‘verossímil’ da narrativa, que, no limite, não deixa de ser a própria simulação da verdade. Assim, entre opiniões e comentários sobre a verossimilhança do livro (“A essa passagem me parece faltar verossimilhança”) (Fuks, 2015, p. 136) e da realidade (“Aqueles eram mesmo anos inverossímeis”) (Fuks, 2015, p. 136), constata-se – fazendo eco a muito do que aqui buscamos evidenciar, com a interface metaficção/reflexão especular – que, afinal de contas, “[...] o livro (...) é duplo em cada linha” (Fuks, 2015, p. 137).

Em *A ocupação*, mais recente romance de Julián Fuks (2019), livro que retoma algumas características de outras de suas produções (memória, autoficção, temática social etc.), a reflexão metalingüística está presente desde o início, como no fato de o narrador, uma das muitas vozes do romance, receber a narrativa de uma personagem (o refugiado Najati) e, a partir dela, refletir sobre a literatura de modo geral, mas também, mais

especificamente, sobre seu próprio discurso literário: “Eu lia esses textos e não pensava no autor, pensava na própria literatura [...] e desejei que algum dia as páginas de Najati ocupassem as minhas” (Fuks, 2019, p. 36). Em outras passagens, o narrador incorpora, no texto, o espaço em que vivia seu pai (personagem do romance) e onde, agora, ele escreve esse mesmo livro: “[...] aqui escrevi a primeira frase, me perguntei se todo homem era ruína...” (Fuks, 2019, p. 114), diz repentinamente, fazendo referência ao início do romance.

Como no romance anterior, neste também surgem dois capítulos integralmente construídos a partir de deliberadas e explícitas estratégias metaficcionais, ambos ‘reproduzindo’ cartas trocadas com o escritor moçambicano Mia Couto, acerca do próprio romance de Fuks: no primeiro (capítulo 35), temos uma carta do narrador (autor?), em que faz reflexões em torno da solidão da escrita, planos e temas literários (paternidade, morte), personagens do romance... de modo bastante artificioso, faz referência ao título de seu romance ao se reportar, de modo oblíquo, não apenas às personagens que criou e nele inseriu, mas também a sua própria ‘arte literária’: “Mais insondáveis ainda são os ocupantes deste livro [...] Só o que faço é deixar que me ocupem, que ocupem a minha escrita: uma literatura ocupada é o que posso fazer este momento” (Fuks, 2019, p. 107).

Se considerarmos que boa parte do romance se passa no espaço de uma ‘ocupação’ do centro da cidade de São Paulo, narrando o cotidiano de seus moradores, não será difícil percebermos um trabalho semelhante de espelhamento estrutural e discursivo verificado em outros de seus livros, uma vez que a ‘ocupação’ enquanto espaço geográfico, de forte conotação sociopolítica, exprime também uma categoria definitória de sua própria literatura, expressa como unidade ‘ocupada’ e, conseqüentemente, adensando a ambiguidade presente no título do romance, ao conferir novos contornos à expressão metaficcional entretecida nos meandros do discurso narrativo.

No segundo capítulo (capítulo 39), temos a resposta – também por meio do gênero epistolográfico – à suposta carta de Fuks a Mia Couto. Agora, por meio da voz ‘narrativa’ do escritor moçambicano, o que presenciamos é uma carta tocante, pela poesia das figuras e pelo dissipar dos sentimentos, que vale, toda ela – do ponto de vista da instância metaficcional – pelo parágrafo final, em que o escritor (personagem?) faz considerações acerca da literatura de Fuks:

[...] o mundo que nasce da tua escrita e dos teus livros é bem maior que as circunstâncias políticas que nos cercam
 [...] O teu livro diz isso mesmo de modo firme e sereno: que a literatura permanecerá para além de toda a ocupação.
 Como sucedeu antes com a tua “Resistência” (Fuks, 2019, p. 122, grifo no original).

Além de fazer referência, explicitamente, ao romance anterior de Julián Fuks, essa carta-capítulo retoma o mote da ‘ocupação’, agora inserindo-o no contexto da digressão acerca da literatura, o que apura, ainda mais, toda a ‘discussão’ que vinha sendo travada, desde o título do romance, em torno desse conceito. “A literatura – diz Mia Couto – deve afirmar a sua própria soberania” (Fuks, 2019, p. 122), contrapondo-se à força reativa da ocupação, conceito que, em outros contextos presentes no mesmo livro, adquire, contrariamente, um sentido ativo e de ‘resistência’. Espelho do especular, as escrituras se desdobram em infinitas (auto)referências, ressemantizando categorias (autor/narrador), gêneros (carta/romance), conceitos (ocupação como resistência/ocupação como reação), vocábulos (‘Resistência’/resistência) e instituindo, num desdobramento infinito, a literatura sobre a literatura.

Metaficção como simulacro

Se nos dois últimos romances de Julián Fuks abordamos a ocorrência da metaficção como espelhamento, isto é, como processo em que predominam estratégias de reduplicação e desdobramento, em duas de suas primeiras obras – o livro de contos *Histórias de literatura e cegueira* (2007) e o romance *Procura do romance* (2011) – observa-se o recurso da metaficção como simulacro.

O filósofo e sociólogo francês Jean Baudrillard (1929-2007) foi um dos pensadores que mais teorizaram sobre o ‘fenômeno’ do ‘simulacro’. Para ele, o mundo da virtualidade e das imagens, o mundo contemporâneo, demarcado pela alta incidência midiática no cotidiano, estaria fadado a sofrer, com a predominância da *tela total*, a “[...] maldição do simulacro” (Baudrillard, 2005, p. 66). Trata-se de um mundo em que o ‘excesso’ e os ‘extremos’ – numa espécie de antagonismo radical à síntese dialética – contribuiriam para que se atingisse, por meio da representação hiperbólica da verdade, o “[...] apogeu do simulacro” (Baudrillard, 1986, p. 51). O próprio real manifesta-se, para o filósofo, como fenômeno “[...] sem origem nem realidade [...]”, um hiper-real gerado pela simulação (Baudrillard, 1991, p. 8). No campo artístico, não é diferente: para Baudrillard (1997), a arte atual realiza um trabalho de dissuasão, de luto da imagem, do imaginário e do estético, parecendo que ela sobrevive

da reciclagem de sua própria história e de seus vestígios, processo que se traduz, entre outras coisas, como ‘simulação’; haveria, contudo, uma ‘simulação autêntica’ e uma ‘simulação inautêntica’, ambas legítimas, ao menos em relação a uma possível ‘simulação pobre’, que seria uma banalidade absoluta, um niilismo definitivo, uma insensata repetição. Assim, completa o autor, nosso mundo contemporâneo revela-se, cada vez mais, como um mundo da simulação, em que a arte contribui para fabricar imagens em profusão, até o limite da virtualidade: “[...] nós vivemos num mundo em que a mais relevante função do signo é fazer desaparecer a realidade e esconder, ao mesmo tempo, esse desaparecimento” (Baudrillard, 1997, p. 25, tradução nossa)².

As observações e análises do mundo e da arte contemporâneos, feitas por Baudrillard, traduzem, em muitos sentidos, os artifícios estéticos empregados por Julián Fuks nas duas obras citadas, em que o disfarce, a contrafação, os efeitos de ilusão, enfim a simulação tornam-se elementos composicionais de suas narrativas. Na primeira delas, *Histórias de literatura e cegueira*, percebemos, desde o prólogo, que, para Fuks (2007), a metaficção é, ela mesma, um *projeto* literário: refletindo sobre a natureza do texto literário, do leitor e do próprio narrador, sem dispensar considerações acerca da estrutura narrativa e de conceitos próprios de uma sociologia da literatura (como o plágio), o romancista estende-se em digressões acerca da natureza das histórias: “Histórias devem ser contadas, devem ser lidas, devem ser ouvidas” (Fuks, 2007, p. 9); do processo narrativo: “Em algum momento do processo narrativo [...] a folha voltará a ser a mesma folha na mesma história” (Fuks, 2007, p. 10); da linguagem literária: “[...] as palavras, e tudo o que se possa construir com elas, só são infinitas se descontada a dose de coerência e verossimilhança que lhes são tão caras” (Fuks, 2007, p. 11); do escritor: “O bom escritor [...] tem consciência do caráter inelutável de tais limitações...” (Fuks, 2007, p. 11). Estabelecendo, desde o prólogo, as ‘condições de leitura’ da própria obra, Fuks, de certo modo, inverte o papel ‘tradicional’ do autor, substituindo sua natureza criativa por uma espécie de função adjunta, em que, no lugar do autor-criador, instala-se o “[...] autor-plagiador” (Fuks, 2007, p. 12).

Optando, assim, pelo verossímil, “[...] tão caro a obras ficcionais” (Fuks, 2007, p. 15), o romancista escreve um livro composto por três contos, em que a metaficção – ao lado de procedimentos que dialogam com ela, como a intertextualidade ou a paródia – adquire inquestionável centralidade estrutural, como ocorre no primeiro deles, sugestivamente intitulado ‘Borges’, protagonizado por um narrador que discorre sobre Jaime Alazraki, um crítico literário especializado na obra do escritor argentino Jorge Luis Borges. Faz jus, desse modo, ao emprego deliberado de um recurso especular, naturalmente vinculado a seu projeto metaficcional: trata-se de um narrador que discorre sobre um crítico literário, que, por sua vez, estuda um escritor. Desse modo, a história – ‘simulacro’ de ensaio literário, que não prescinde da ocorrência de elementos paratextuais, como títulos, prólogos, referências bibliográficas, transcrições de poemas etc. – dialoga com a própria natureza da ficção, levando o leitor a questionar os limites dela.

Esse singular ‘jogo metaficcional’ – que rompe não apenas com os limites, mas também com a própria estrutura da narrativa de ficção – metaforiza-se na imprecisão das cores: “[...] o verde e o azul se revelam sem exatidão: o azul pode ser verde, e o verde pode ser azul” (Fuks, 2007, p. 24); dos sons: “Tudo ao seu redor está quieto, exceto pelo ruído imperceptível de algum arrastar em sua imaginação. Existirá esse ruído?” (Fuks, 2007, p. 24); e dos espaços: “Já não existe espaço” (Fuks, 2007, p. 24). Estaríamos, assim, diante de personagens, de tramas romanescas, de estórias verossímeis ou tratar-se-ia de pessoas, fatos do cotidiano e ‘verdadeiras’ histórias de vida?

Há uma passagem modelar desse ‘jogo metaficcional’ neste mesmo conto: alguns gregos conversam num café de Atenas, quando avistam Borges passando; correm até ele, chamando-o pelo nome; atendidos, um deles, estupefato, lembra que Borges teria escrito, num de seus contos, que morreria em 1983, data já ultrapassada; ao que Borges responde: “Não, o senhor se engana. Não fui eu que escrevi isso. Foi o outro. O Borges” (Fuks, 2007, p. 34). Aqui, a narrativa reproduz-se em simulação alucinante: Borges, personagem do conto ‘Borges’, embora atenda pelo nome da figura real (Borges), nega a si mesmo, esclarecendo tratar-se de ‘outro’ Borges. Impõe-se, pela trama do conto, uma reflexão acerca da natureza da própria literatura, colocando sob suspeição os limites entre realidade e ficção e, mais do que isso, instaurando o simulacro como conceito chave da arquitetura do conto. Nessa emulação obsedante entre ficção e realidade, o narrador conta ainda uma passagem em que Borges encontra-se consigo mesmo, mais jovem, refletindo não apenas sobre o tempo (passado *versus* presente), mas principalmente sobre a ‘essência’ de nossa realidade. Não bastasse essa duplicação de ‘personas’, o ‘velho’ Borges afirma ao ‘novo’: “Você será dois. Dois além de nós dois, é claro. Um deles sou eu, o outro é aquele a quem chamam Borges” (Fuks, 2007, p. 54). Por fim, o narrador lembra que

² No original: “[...] nous vivons dans un monde où la plus haute fonction du signe est de faire disparaître la réalité, et de masquer en même temps cette disparition”.

Borges (o ‘novo’?; o ‘velho’?; o ‘eu’; ‘aquele a quem chamam Borges’?) *se escreverá*, mais tarde, num conto intitulado ‘O outro’, e conclui: “Quem sabe ‘a ficção tome o lugar da realidade’, e Borges enfim possa conviver em paz com a história” (Fuks, 2007, p. 55, grifo nosso). Ao leitor, é justa a pergunta: quem *escreve* quem? De que Borges, de que ficção, de que história se está falando? Quais os limites da literatura nesse jogo metaficcional obstinado? ‘Simulacro da simulação’, Fuks nos coloca, assim, numa ‘berlinda textual’, da qual dificilmente saímos ilesos, sem dúvidas ou questionamentos, não apenas por desfazer os limites entre ficção e realidade, mas, sobretudo, por ‘implodir’ a lógica conceitual que sustenta as categorias estruturais do romance: quem é o autor de quê? Quem é o leitor de quem? Onde se encontra a ‘verdadeira’ trama ficcional: no conto de Fuks? Nos contos de Borges-escritor? No conto ‘O outro’ de Borges-personagem? Na história que o ‘velho’ Borges narra a seu ‘alter ego’ mais ‘novo’? A impossibilidade de respostas a todas essas questões denota bem o ‘vórtice narrativo’ em que o leitor se encontra, conforme a estória/história vai se desenvolvendo, e a ficção, levada ao limite, metamorfoseia-se por completo, transmutando-se em ‘metaficção’.

Explorando à exaustão os limites entre ficção e realidade – num “[...] texto híbrido que pode ser lido como ficção ou biografia” (Milreu, 2010, p. 116) –, o conto ‘Borges’ insere-se ainda num ‘contexto’ onírico, em que o sonho é considerado a “[...] mais antiga forma de ficção” (Fuks, 2007, p. 56). Nesse ‘contexto’, o autor coloca, mais uma vez, a figura de Borges como o epítome de uma espécie de ‘simulacro literário’, em que “[...] realidade ou ficção, vigília ou sonho” (Fuks, 2007, p. 55) são faces de uma mesma moeda. Discutir essa dualidade acaba sendo, então, uma das possibilidades de discutir o próprio estatuto ficcional da narrativa literária, lançando mão do mesmo recurso especular que observamos em outras das obras de Fuks: “[...] num quarto de hotel em Genebra, é possível que Borges sonhe estar em um quarto de hotel em Genebra, à esperar a volta de um personagem de seu sonho” (Fuks, 2007, p. 57).

No mesmo livro, deparamo-nos com o conto intitulado ‘João Cabral’, que segue à risca o propósito não declarado de trabalhar a metaficção como simulação, conforme temos exposto até aqui. Nesta outra parte do livro, a reflexão sobre a literatura, essa ‘autoconsciência ficcional’ (Waugh, 1984), tem agora uma espécie de ‘mediador’ – essa ‘personagem’ (João Cabral) que Fuks descreve, entremeando digressões não apenas acerca de sua condição de poeta, mas também acerca da própria literatura. Trata-se, além disso, de uma reflexão que, curiosamente, se constrói às avessas, isto é, como negação da literatura: “[...] o escritor não existe mais. Sou um ex-escritor. E a literatura? Não leio mais; a literatura perdeu todo o sentido para mim” (Fuks, 2007, p. 68), reflete a personagem. Ao retratar, ‘literariamente’, um escritor que renega seu próprio estatuto de escritor e o objeto de seu ofício – a literatura –, o autor coloca novamente na berlinda a natureza do texto literário, apresentando-o como uma fotografia em negativo de si mesma e fazendo do próprio texto uma narrativa sobre a não ficção. Aliás, o termo ‘fotografia’, aqui, não é sem razão, na medida em que, para o narrador da história, é “[...] impossível definir onde terminam as imagens legítimas e começam as fotografias, onde terminam as fotografias e começam as narrativas, de imaginação revestidas” (Fuks, 2007, p. 69). Nessa representação da vida por meio da literatura, nessa ficcionalização do cotidiano do ‘biografado’, que faz da prosa de Fuks uma literatura sobre a (não)literatura, há uma passagem modelar: ao ler, aos trabalhadores do canavial, as tramas contidas nos livretos de cordel, o pequeno João Cabral imaginava os desfechos das histórias que lia, “[...] por temer finais ruins” (Fuks, 2007, p. 71), diz o narrador, completando peremptoriamente: “[...] por medo de que a literatura enganasse [...]” (Fuks, 2007, p. 71). E é nesse ambiente particularmente metaficcional – que não dispensa a propriedade de ‘simulacro’ da literatura, como sugerimos anteriormente –, que, diz o narrador, o menino-leitor João Cabral descobre que “[...] a literatura era para acordar, para fazer abrir os olhos, que a literatura era para dar a ver, *donner a voir*” (Fuks, 2007, p. 71).

Em ‘João Cabral’, Fuks emprega reiteradamente o artifício da simulação, escrevendo um conto que se camufla em reportagem e/ou uma reportagem que se camufla em conto, voltando-se agora, por meio da prática metaficcional, às questões dos gêneros e suas bifurcações. Lendo a narrativa de uma entrevista feita com o poeta João Cabral, o leitor descobre, no final, por sugestão dos termos empregados (‘o poeta está dormindo’), que, na ‘verdade’, trata-se não de um conto, mas da própria reportagem que o ‘conto’ narrava. Conto ou reportagem, mais uma vez o leitor está diante de um ‘jogo de simulacros’, de uma estratégia de escrita que, definitivamente, destrói os limites da ficção ‘dentro’ da própria ficção. Não se trata, aqui, como fazem outros autores afeitos à prática metaficcional, de escrever uma história-dentro-da-história, mas de produzir uma narrativa que, durante todo o seu percurso, se ‘traveste’ em outra, revelando-se apenas no termo da estória. É no final, aliás, que encontramos esse mesmo artifício reduplicado: é que, se ao longo de todo o conto-reportagem ou reportagem-conto podemos acompanhar a construção de uma autêntica ‘teoria poética’ (baseada, sobretudo, no *modus faciendi* do poeta pernambucano), é no poema final, oferecido ao jornalista,

que esta teoria adquire sua mais completa definição, exposta, aliás, como negação do próprio fazer poético: “[...] como fazer um poema ditado / sem vê-lo na folha inscrita?” (Fuks, 2007, p. 100), diz o referido poema. Aqui, o ‘fazer poético’ revela-se simulação de *poesia*, já que o poeta renega qualquer possibilidade da própria ‘ação poética’; contudo, é em forma de poesia que ele manifesta essa ‘impossibilidade’, numa intersecção obsedante dos gêneros conto, reportagem e poesia.

Essa mesma reflexão *direta* acerca da literatura encontra-se presente no terceiro e último conto do livro, *Joyce*, numa abordagem ‘plana’ do *fazer literário* pela perspectiva do discurso/estilo joyceano: do tema do cotidiano – essa “[...] significação das coisas triviais” (Fuks, 2007, p. 122) – ao estilo revolucionário, vertido em “[...] linguagem vulgar e de mau gosto” (Fuks, 2007, p. 123). Agora, o narrador parece assumir, plenamente, o perfil do ‘outro’, colocando sob suspeição não exatamente os limites entre ficção e realidade, mas entre ficção e ficção: descrevendo um instante da vida cotidiana de Joyce (escritor e personagem), o narrador do conto reflete: “Pode um escritor saber o exato instante em que sua obra está terminada? Não um romance, ou um livro, mas a obra de uma vida?” (Fuks, 2007, p. 141). Novamente, o texto assume sua condição de simulacro, dissimulando vida e obra, personagem e escritor, ficção e... ficção, levando, assim, ao paroxismo o estratagema da metaficcionalidade nesta obra de Julián Fuks.

Em *Procura do romance*, Fuks (2011) volta ao universo da metaficção, tendo no princípio da simulação seu principal artifício literário. Em meio a espelhamentos e reduplicações, a simulacros e dissimulações, o romance retrata o cotidiano de uma personagem (Sebastián, duplo do protagonista de *A resistência*) em busca de temas e personagens para um romance. Ocorre que, de modo perspicaz, a narrativa de desdobra, ‘metaficcionalmente’, numa metáfora de si mesmo: tudo o que nela ocorre é tomado como possíveis, mas nem sempre concretizados elementos a serem cooptados para um romance nunca escrito e sempre *procurado* – como a “[...] luz instável da madrugada” (Fuks, 2011, p. 17), mais apropriada aos “[...] inauditos necessários a um início de romance” (Fuks, 2011, p. 17), como constata o próprio narrador. De fato, é esse seu metafórico efeito de “[...] vedar, velar e revelar” (Fuks, 2011, p. 17) que faz de um romance (desse mesmo romance? de outro romance qualquer?) uma obra ‘simbólica’ um ‘simulacro da realidade’. O mesmo ocorre, mostra-nos a narrativa, com as palavras proferidas pela porteira do prédio visitado pelo narrador: “[...] trajiste la llave” (Fuks, 2011, p. 7), palavras com que se inicia o romance, numa assumida alusão intertextual ao célebre poema de Drummond; contudo, mais inesperado do que essa alusão, é a tentativa (na verdade, sugestão) do narrador em dissimular esse procedimento – “[...] maquinar a referência” (Fuks, 2011, p. 18) –, alterando a organização morfosintática da frase, sem contudo alterar-lhe a “[...] função semântica” (Fuks, 2011, p. 18), numa evidente adesão à estratégia do simulacro narrativo.

O jogo metaficcional segue seu percurso ‘inesperado’, ao revelar a assunção da personagem principal em autor, numa consciente e deliberada ‘duplicidade’: “[...] sente em si mesmo a duplicidade entre autor e personagem” (Fuks, 2011, p. 18). Confundindo-se, a partir de então, com a personagem que ainda não existe, protagonista de um romance a ser criado, Sebastián passa a agir movido por uma lógica, por assim dizer, ‘literária’, onde “[...] cada gesto, cada objeto, para além dos termos que se empregue em descrevê-los, deve encerrar seu sentido numa caixa que se creia inviolável e que, necessariamente, não o seja” (Fuks, 2011, p. 18). Assim, *travestindo-se* de personagem (aliás, num duplo jogo de imagens, já que, a rigor, nunca o deixara de ser), Sebastián passa a agir como se estivesse dentro de seu próprio romance, procurando “[...] dar rumo ao personagem” (Fuks, 2011, p. 20), o qual, no limite, é ele mesmo.

‘Artificioso’, no sentido mais pleno da palavra, o romance explora ao máximo o recurso da metaficção, levando ao limite a autorreflexão ficcional. Não é raro, por exemplo, encontrarmos passagens em que Fuks, num ardiloso estratagema, já que se utiliza do discurso indireto livre, coloca na boca de Sebastián as seguintes palavras:

É cedo para estabelecer que se trata da história de um aspirante a escritor [...] Cedo para arroubos estilísticos também, para trocas inesperadas de narrador, para o capítulo inteiro escrito em longos parágrafos de uma única frase, para a sequência multifacética constituída aos moldes de um cubo mágico (Fuks, 2011, p. 21).

Há, aqui, uma verdadeira ‘teoria’ da literatura contemporânea em termos de arranjo estrutural do romance (pós)moderno. Ocorre que, por conta do estratagema utilizado, não sabemos se, de fato, tais palavras de Sebastián se referem ao seu romance vindouro, a ser ainda construído, ou ao romance em que ele atua como protagonista; em outras palavras, não sabemos se esse ‘discurso’ foi proferido por Sebastián-autor, Sebastián-personagem ou Sebastián-narrador, uma vez que as ‘identidades’ misturam-se numa mesma *persona*.

Refletindo continuamente sobre o (próprio) fazer literário, Sebastián promove um processo de duplicação, ao concluir que a inclusão em seu romance de um menino-pedinte, avistado na rua, daria margem a uma série de digressões sobre a sociedade, da qual, aparentemente, se recusa a fazer parte. Trata-se, porém, de uma recusa que se efetiva no plano do enunciado, mas não no da enunciação, já que, no romance de Fuks, Sebastián é colocado no interior mesmo da cena rejeitada. Assim, a negação da digressão abre, ela mesma, caminho para a própria digressão, resultando, ao final, numa ‘dissimulação’ (Fuks, 2011, p. 29): o “[...] jogo de simulações [...]” como estratégia metaficcional se reproduz em partes da narrativa, em episódios da história narrada, num ir e vir contínuos, numa tentativa obsedante de apreensão de uma realidade fugidia, em gestos e instantes que resultam em atitudes em que o protagonista “[...] se deixa cada vez mais simular” (Fuks, 2011, p. 33), com o objetivo deliberado de “[...] encerrar algum capítulo do romance que ambiciona construir” (Fuks, 2011, p. 33) na paisagem descrita – sentido, aliás, invertido, uma vez que, ‘logicamente’, o que se ‘costuma’ fazer é, ao contrário, encerrar a paisagem no romance e, não, o oposto. Não nos esqueçamos, contudo, de que há, aqui, uma duplicidade em questão, em que o suposto romance de Sebastián pode perfeitamente ser encerrado na paisagem do romance de Fuks, já que, a rigor, aquele faz parte deste, ainda que como hipótese. Não há de que se admirar: a música cantada no final do terceiro capítulo, onde esta cena se passa, oferece-nos, de certa maneira, uma chave de interpretação desse percurso narrativo, que, no final das contas, configura-se como um dos ‘artifícios estéticos’, “[...] genuinamente literário” (Fuks, 2011, p. 29), que Fuks/Sebastián procura empregar em seu(s) romance(s): “Esto que estás oyendo ya no soy yo” (Fuks, 2011, p. 33), versão livre, literária e parafrásica de uma passagem presente em outro romance de sua autoria.

De existência ‘limitada’, encerrado em seu apartamento, esse ‘simples casulo’, como se esperasse a concretização de uma história que “[...] tem se desenvolvido na mente” (Fuks, 2011, p. 35), Sebastián – referindo-se a personagens de outros escritores (como Stephen Dedalus e Leopold Bloom, de James Joyce, e Gregor Samsa, de Franz Kafka) – sugere poder incorporar, por meio de uma deliberada intertextualidade, narrativas alheias, já que “[...] não há mal nenhum na intenção e no efeito de se aproveitar do que outros narraram” (Fuks, 2011, p. 34), ideia já expressa em seu romance anterior, revelando outro grau de intertextualidade: “Nada impede [...] que um escritor diletante (talvez com ambições de se tornar bom escritor) decida valer-se da leveza e da liberdade alcançada por outros” (Fuks, 2011, p. 12). Sua história, portanto, não bastasse já se constituir num romance (ainda que ‘mental’) dentro do romance, ainda prevê a incorporação de outras narrativas, tornando o texto uma espécie de ‘caleidoscópio ficcional’. Esse fato se confirma quando Sebastián encontra, abandonado na estante empoeirada da casa em que viveu, o livro *O estrangeiro*, de Albert Camus, saudando o fato de haver uma coincidência entre a história de Mersault e a sua, uma ‘cena’, aliás, que ele cogita aproveitar em seu romance. Cena, cenas: tudo se metaforiza e se metaficcionaliza no instante em que Sebastián, ao visitar uma exposição de Picasso, depara-se com uma garota olhando um quadro e descreve: “[...] a garota jovem em frente à garota jovem em frente ao espelho” (Fuks, 2011, p. 71).

Levando ao limite o ‘jogo intertextual’, Fuks coloca Sebastián em meio a considerações acerca de conceitos como os de ‘plágio’, ‘engodo’, ‘imitação’, todos eles voltados para uma reflexão que se expressa na seguinte dúvida: “[...] usurpar a ideia do outro como se assim pudesse dar vazão à sua própria?” (Fuks, 2011, p. 67). Desse modo, à medida que o romance avança, Sebastián vai adotando uma postura cada vez mais crítica em relação às perspectivas de construção de seu romance, não apenas questionando processos de construção de sua ficção, mas também a própria existência de uma história: “[...] existe uma história, se toda metáfora e toda memória são insatisfatórias?” (Fuks, 2011, p. 77). Finalmente, o jogo se completa com a passagem em que Sebastián reflete sobre a permanência do romance, imaginando cenas em que se encontram “[...] ele ou seu personagem ou o personagem de seu personagem” (Fuks, 2011, p. 108) e questionando sobre a necessidade de “[...] converter em ficção a ficção que a ficção não comporta” (Fuks, 2011, p. 108).

Metaficções...

Considerações finais

Dotado de um estilo pouco prolixo, afeito ao uso de termos e expressões abstratas, inseridos numa escrita que se equilibra entre o erudito e o não erudito (este último, contudo, longe de ser ‘popular’), Julián Fuks tem criado uma obra sugestivamente sintonizada com tendências mais recentes da expressão literária, das quais a metaficção é uma das mais recorrentes. É verdade que, vez por outra, sua narrativa flui com certa

‘dificuldade’, em meio a elucubrações, a expedientes cerebrais, a digressões mais ou menos profundas. A vantagem, contudo, é que tais elucubrações, expedientes e digressões, em vez de estarem isolados num narrador onisciente, surgem inseridos na trama de tal maneira que compartilham do conjunto da obra e contribuem para a economia da ação, tornando-as menos artificiais, embora mais artificiosas. Desse modo, as ‘ideias’ são como que ‘naturalizadas’ no enredo do romance.

Do ponto de vista dos artifícios literários, empregados em suas narrativas, alcança alto grau de eficiência estética, tornando alguns deles (além da metaficção, exercita a autoficção, o memorialismo, a intertextualidade) marca singularizante de sua escrita; outros efeitos, um tanto anódinos para a economia dos contos e romances, são ora dispensados, ora empregados com parcimônia, conferindo não apenas mais dinamicidade à narrativa, mas tornando-a mais coesa, ao menos na perspectiva da construção de um estilo.

Com o emprego continuado e original da metaficção, Julián Fuks afirma-se como um de nossos mais originais ficcionistas, ocupando um espaço definitivo na produção literária brasileira contemporânea.

Referências

- Agamben, G. (2013). O que é o contemporâneo? In G. Agamben. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (p. 55-73). Chapecó, SC: Argos.
- Baudrillard, J. (1986). *As estratégias fatais*. Rio de Janeiro, RJ: Rocco.
- Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e simulação*. Lisboa, PT: Relógio d'Água.
- Baudrillard, J. (1997). *Illusion, désillusion, esthétique*. Paris, FR: Sens & Tonka.
- Baudrillard, J. (2005). *Tela total. Mito-ironias do virtual e da imagem*. Porto Alegre, RS: Sulina.
- Bernardo, G. (2007). Da metaficção como agonia da identidade. *Revista Confraria. Arte e Literatura*, 17, 1-6.
- Foucault, M. (2015). *La gran extranjera. Para pensar la literatura*. Buenos Aires, AR: Siglo Veintiuno.
- Fuks, J. (2004). *Fragmentos de Alberto, Ulisses, Carolina e eu*. Rio de Janeiro, RJ: 7Letras.
- Fuks, J. (2007). *Histórias de literatura e cegueira*. Rio de Janeiro, RJ: Record.
- Fuks, J. (2011). *Procura do romance*. Rio de Janeiro, RJ: Record.
- Fuks, J. (2015). *A resistência*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Fuks, J. (2016). *Os olhos dos pobres*. Córdoba, AR: La Sofía Cartonera; São Paulo, SP: Malha Fina Caronera; Recife, PE: Mariposa Cartonera.
- Fuks, J. (2019). *A ocupação*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Hutcheon, L. (1984). *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York, NY: Methuen.
- Hutcheon, L. (1991). *Poética do pós-modernismo. História, teoria, ficção*. Rio de Janeiro, RJ: Imago.
- Milreu, I. (2010). Ficção e biografia em “Borges”. *Revista Rascunhos Culturais*, 1(2), 105-118.
- Miranda, G. A., & Abriata, V. L. R. (2019). Memória e metaficção em *A resistência*, de Julián Fuks. *Revista do GEL*, 16(2), 95-110. DOI: <http://dx.doi.org/10.21165/gel.v16i2.2765>
- Ogliari, Í. (2012). *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil*. Rio de Janeiro, RJ: 7Letras.
- Oliveira, N. (2001). Transa trans: Tributo às tribos extintas. In N. Oliveira (Org.). *Geração 90: os transgressores*. São Paulo, SP: Boitempo.
- Schollhammer, K. E. (2009). *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira.
- Wagh, P. (1984). *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. London, UK: Routledge.