

O FORA É SEMPRE O OUTRO: ESPAÇO E ALTERIDADE EM A OCUPAÇÃO, DE JULIÁN FUKS

Shirley de Souza Gomes Carreira¹

RESUMO: Este trabalho visa a uma análise do romance *A ocupação*, de Julián Fuks a partir da relação entre espaço, singularidade e alteridade, da dialética do interior e exterior. Por meio de um narrador que é o seu *alter ego*, Fuks traz para o âmbito da ficção o desafio da escrita de uma literatura engajada, permeada pela presença performática de indivíduos reais, com quem teve contato durante um período de residência artística. Esse olhar para fora, escapando à tentação de uma literatura puramente autoficcional, convoca a presença dessas vozes que se misturam à do narrador e à do seu mentor literário, Mia Couto. É do trânsito entre o real e a ficção que brota uma narrativa ocupada pela presença do outro. Para os fins propostos, serão evocados os conceitos de espaço e lugar na perspectiva de Castells (2002) e Bachelard (2000).

Palavras-chave: Espaço; lugar; singularidade; alteridade.

THE OUTSIDE IS ALWAYS THE OTHER: SPACE AND OTHERNESS IN JULIÁN FUKS'S *A OCUPAÇÃO*

ABSTRACT: This work aims at an analysis of Julián Fuks' novel *A ocupação* from the relationship between space, singularity and otherness, the dialectic of interior and exterior. By means of a narrator who is his alter ego, Fuks brings to the realm of fiction the challenge of writing an engaged literature, permeated by the performative presence of real individuals, with whom he had contact during a period of artistic residency. This outward look, escaping the temptation of a purely self-fictional literature, summons the presence of those voices that blend with that of the narrator and that of his literary mentor, Mia Couto. It is from the transit between reality and fiction that a narrative occupied by the presence of the other springs. For the proposed purposes, the concepts of space and place will be evoked from the perspective of Castells (2002) and Bachelard (2000).

Keywords: Space; place; singularity; alterity.

¹ Doutora em Literatura Comparada. Professora Adjunta do Curso de Letras da Faculdade de Formação de Professores da UERJ. Docente permanente do Mestrado em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ. Líder do grupo de pesquisa Poéticas da Diversidade, cadastrado no CNPq. *E-mail:* shirleysgcarr@gmail.com.

Ao escrevermos, como evitar que escrevamos sobre aquilo que não sabemos ou que sabemos mal? É necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade de nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância e que transforma um no outro.

Gilles Deleuze

Nenhum homem é um homem se não for a humanidade inteira.

Mia Couto

A escrita de Julián Fuks tem sido marcada pela ideia de deslocamento, de desterro, e fundada em uma ambiguidade elaborada, que reflete o esbatimento de fronteiras entre o real e o ficcional. Nesse sentido, o texto assume um estatuto deslizante, ao escorregar da autobiografia para a ficção e vice-versa, estabelecendo diálogos não apenas entre gêneros, mas também com outros campos do saber, como a historiografia. Esse modelo de escrita, narcísico, segundo as próprias palavras do autor², prevalece em *A resistência*, romance autoficcional ganhador de vários prêmios, entre eles o Jabuti de 2016 e o Prêmio Literário José Saramago de 2017.

Em seu romance mais recente, *A ocupação*, entretanto, a escrita transcende as inquietações do “exílio herdado” pelo *alter ego* de Fuks, Sebastián, e não mais se debruça sobre a interioridade da personagem apenas, mas se expande em um movimento rizomático³ para além da prática autoficcional, em uma relação com o exterior, com o fora.

As entrevistas de Fuks sobre a escrita do romance têm apresentado expressões recorrentes, como “literatura ocupada”, no sentido de uma escrita comprometida com o aqui e agora, com as demandas do tempo presente; política, porém sem ser panfletária ou dogmática. A ocupação não se dá apenas no plano da narrativa em que Sebastián participa efetivamente da tomada dos espaços de um prédio abandonado. Se por um lado, tanto *A resistência* quanto *A ocupação* refletem “o modo como as vidas individuais se deixam afetar pela história, pela política, pelos destinos coletivos”⁴ (FUKS, 2019), por outro, esse

² Cf. <https://oglobo.globo.com/cultura/este-momento-pede-uma-literatura-engajada-diz-julian-fuks-24120350>

³ Para Deleuze e Guattari (2004), a estrutura rizomática opõe-se à arborescente. É um sistema aberto que enseja multiplicidades que se definem pelo fora.

⁴ Cf. <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2019/12/16/%E2%80%98A-cultura-sempre-soube-se-erguer-contra-a-censura-e-o-desd%C3%A9m%E2%80%99>

último busca uma aproximação à alteridade, à proposta de deixar que outras vozes ocupem a narrativa.

O verbo ocupar, derivado do latim *occupare* (ob + capere), dentre as muitas conotações e usos, pode significar invadir, tomar posse, preencher, e, em uma versão arcaica, tornar-se grávida⁵. Essas conotações estão presentes no romance, ampliando o escopo do título. São três os planos narrativos: o da relação do narrador com o pai hospitalizado; o da relação com a esposa e com as consequências da gravidez desta; e, finalmente, o da invasão e tomada de posse do prédio em si. Se a perspectiva dos dois primeiros planos mencionados é ainda intimista, a exemplo do que ocorre em *A resistência*, o mesmo não se pode dizer do último, onde há a visível preocupação de ceder voz ao outro. O espaço do fora é sempre do outro. Cabe dizer que essa relação com a exterioridade não guarda semelhança com a experiência do fora descrita por Blanchot (2005), em que o sujeito se destitui do estatuto central de autor da obra, anula-se, abrindo-se ao espaço das palavras que ainda estão por ser. Não há neutralidade na voz narrativa; esta, antes, abre-se à possibilidade de negociação do espaço narrativo com outras vozes, do “exercício da escrita quando convertido em ocupação”⁶.

Em uma ruptura com as operações da memória como força motriz da narrativa, em *A ocupação*, Fuks, que participou de uma residência artística no antigo Hotel Cambridge, narra a condição presente do narrador. E esse presente está condicionado por espaços distintos. O primeiro deles é o quarto do hospital. O vislumbre do corpo do pai na cama, inchado, destituído da força que antes o caracterizava, traz à mente do narrador a imagem de ruína. Imagem esta presente já no capítulo de abertura, quando o narrador depara com um inválido que, já bêbado, lhe pede uma dose de cachaça. Nas sucessivas idas ao hospital, diante do homem que é e não é o seu pai – pois já não é capaz de reconhecer nele os traços e hábitos usuais – o narrador busca fugir dessa constatação ocupando-se com a situação do país, com qualquer coisa que possa distraí-lo do medo de ver aquele espaço vazio:

Quando eu enfim me libertava das distrações, via em seu rosto inchado todo o desconforto manifesto na voz, via suas sobrancelhas franzidas no mais privativo desgosto, sobrancelhas bravias e desgrenhadas, via seus olhos minguentes, já esgotados de tanto mal-estar. Nada daquilo lhe era habitual; me exigia esforço reconhecer na confusão de

⁵ Cf. <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=RQKyD>

⁶ Cf. <https://www.taglivros.com/blog/entrevista-julian-fuks-tag-livros/>

desassossegos a figura familiar do meu pai. Aquele não era o meu pai, lembro que por um instante consenti (FUKS, 2019, posição 174 de 1360)

Muito embora a narrativa de *A ocupação* não seja guiada pela memória do narrador, esta é evocada sempre que há necessidade de dar vulto às transformações do presente, como quando ele se reporta à história do pai, na passagem a seguir:

Meu pai foi um militante, foi clandestino. Já narrei uma vez sua militância, sua luta em década longínqua contra o arbítrio instalado em seu país, já descrevi a perseguição que sofreu, sua existência abalada pela política. Já dissipei palavras sobre resistência ao contar a última reunião secreta que ele integrou — antes que tivesse filhos, antes que partisse para o exílio no Brasil, antes que parasse de fumar, antes que se tornasse um ser pacato e desaprendesse a ousadia das ações juvenis (FUKS, 2019, posição 188 de 1360).

Essa citação constitui uma instância de intratextualidade, em que, a referência ao romance *A resistência*, do qual Sebastián é também o narrador, reforça o estatuto autoficcional do texto. Nela, sem que o narrador admita, a imagem paterna se projeta em seu engajamento a um grupo de militantes atípicos e clandestinos, fazendo uma ponte entre o dentro e o fora.

Em outro capítulo, a voz do pai a conjecturar sobre de que forma a família deverá dispor do seu cadáver faz com que Sebastián se dê conta de que não há lugar no mundo que reúna os ossos dos seus antepassados. A diáspora judaica se encarregara de espalhá-los pelo mundo. De todas as possibilidades discutidas, há apenas uma que o pai rejeita veementemente: a cremação, pois “não completaria o trabalho dos nazistas” (FUKS, 2019, posição 447 de 1360). Alguns dias mais tarde, ele revela ao filho que seus avós pereceram em Auschwitz, dado que descobrira pouco antes da internação. Ao contrário do pai e dos avós, que haviam optado pelo silêncio em relação ao passado e pela fixação ao presente, o narrador se mostra eufórico, como se só após aquela confirmação fosse possível estabelecer seu lugar na história.

Ao longo dos dias de visita ao pai, este parecera estar sempre prestes a dizer algo que mantivera oculto por muito tempo. Durante a viagem em que adoecera, fora tomado pela sensação de medo, que é assim narrada:

o medo cósmico, como definiu Bakhtin, o medo que nos assola quando pensamos estar diante do imensurável, do incognoscível. O medo em que se baseia quase toda religião, na forja de um Deus opressor e protetor a um só tempo. O medo de que se aproveita também quase todo fascismo, o medo de algo incerto, mítico, de um inimigo erguido e esculpido com esmero, da maneira mais conveniente, o judeu, o imigrante, o socialista, o negro, a mulher, o homossexual, o militante, o excluído. Tudo isso se ordenava na minha mente com tremenda clareza, era límpido como o céu que me cobria, embora eu não consiga ser nada claro, eu sei, e peço perdão por isso, no que agora digo (FUKS, 2019, posição 746 de 1360).

A enunciação do medo paterno configura-se como uma cristalização dos medos do narrador e, ao mesmo tempo, como uma reflexão sobre o modo como os governos totalitários se erigem sobre o medo humano, construindo visões estereotipadas do outro.

Ao fim do relato, o narrador decide contar ao pai que terá um filho. E a resposta deste consiste em mais uma instância metanarrativa: “Que notícia linda, Julián. Obrigado por me dizer. Obrigado a você, pai. Mas aqui você me chama de Sebastián” (FUKS, 2019, posição 754 de 1360). Essa passagem aponta em duas direções: primeiramente, visa a reforçar o elo entre autor e narrador, intensificando o caráter autoficcional do texto; e, em segundo lugar, demonstra a presença ostensiva da obra como processo, reforçando, assim, a ambiguidade, conceito caro ao autor, com o qual joga deliberadamente.

O segundo espaço, da ocupação na Avenida Nove de Julho, é apresentado ao leitor no capítulo 3. O narrador atordoado que andava pelas ruas e se via como um borrão nas vitrines toma posse de si ao assinar o nome na entrada do prédio. O hotel que buscava não mais tinha essa função. Era agora um espaço amplo, pintado de cal e sem adereços:

Não existia mais nenhum hotel, e, no entanto, suas escadas se erguiam degrau a degrau, pedras polidas pela fricção incessante dos dias. Não existia mais nenhum hotel, e, no entanto, suas portas escondiam uma infinidade de corpos tão firmes quanto o meu, suas portas filtravam vozes quase inaudíveis, vozes que me alcançavam em plena marcha, vozes que me mantinham em movimento. (FUKS, 2019, posição 103 de 1360)

A pessoa com quem o narrador vai se encontrar é um refugiado, alguém que ouvira falar que Sebastián escrevia “sobre o exílio, sobre vidas desgarradas, sobre árvores cujas raízes estão fincadas a milhares de quilômetros” (FUKS, 2019, posição 110 de 1360). Najati o esperava no oitavo andar, em um local com poucos objetos, com a escassez própria da provisoriedade. Um sírio refugiado em São Paulo, como outros tantos

espalhados pelo mundo, buscando esquecer o ruído das bombas e a destruição. O seu ativismo custara-lhe a liberdade. Fora preso e passara anos em um pavilhão junto a criminosos comuns e prisioneiros políticos, do qual fora libertado sob a condição de deixar imediatamente o país. As marcas dos golpes que recebera e da travessia do mar em um minúsculo bote embaralham-se na narrativa. O relato de Najati se desenrola em meio às conjecturas do narrador, que se pergunta a razão da conversa, o motivo para estar ali:

Que ganho ínfimo em confessar ao sujeito que eu era para ele, estrangeiro e desconhecido, o seu desterro, o seu deserto íntimo? Que palavra impossível lhe daria algum alívio, um conforto estéril? Ou ele queria para a sua história um autor, e era essa a sua esperança, o meu fim? Ali, já incapaz de calar os pensamentos, não sei se cheguei a pensar enfim que todo homem é a ruína de um homem. Sei que o vi através da névoa seca dos meus olhos, vi pela primeira vez, e pensei pela primeira vez que aquele não era um homem, que aquilo não era um homem, era só as suas ruínas (FUKS, 2019, posição 140 de 1360).

A associação da imagem de Najati a ruínas evoca mais uma vez a figura do bêbado do primeiro capítulo e também o aspecto do pai do narrador no leito do hospital. Nessa reflexão, ecoa também o título do livro de Primo Levi em seu relato sobre a Shoah: *É isto um homem?*

O retorno de Sebastián, dia após dia, ao local da ocupação lhe permite conhecer cada um dos que lá vivem, bem como as suas necessidades. Impressionado pelo senso de organização que permeia as reuniões do grupo de ocupantes, escuta com atenção a voz de Carmen, que tenta lembrar a todos os presentes que estão prestes a serem despejados, privados do espaço em que viviam: um prédio abandonado que se tornara lugar (CASTELLS, 2002, p. 549) e microcosmo, pois, “todo espaço habitado traz a essência da noção de casa” (BACHELARD, 2000, p. 25).

Carmen relembra uma noite antiga:

tantos aqui se lembram, em que tudo o que eles tinham foi destituído, em que uma construção de anos foi ao chão em poucas horas, sob o peso das fardas e dos cassetetes. Ou melhor, o prédio permaneceu em pé, estático, vazio, indiferente, e ao chão foram as duzentas famílias que ali moravam, fugindo avenida afora com os colchões em cima das cabeças, a passar aquela madrugada, e as seguintes, e as seguintes, debaixo de um viaduto lotado de gente (FUKS, 2019, posição 213 de 1360).

Ameaça similar se avizinha com a existência de um mandado de reintegração de posse e Carmen convoca os presentes à resistência:

Refugiados em país próprio ou estrangeiro, porque é isso o que a gente é, não importa a terra onde a gente esteja. Eles nos querem vagabundos, nos querem bandidos, maltrapilhos, indigentes. Querem que nos falte tudo, país, terra, casa para viver, chão para morrer. Esse é o erro deles: não sabem que somos todos refugiados, não sabem com que força os refugiados se fincam na pedra, como chega fundo a raiz do desterro. Então, podem ir se preparando, porque vai ter flor nascendo no concreto, e essa flor é vermelha (FUKS, 2019, posição 219 de 1360).

O envelope que Najati deposita nas mãos do narrador em meio à reunião contém “contos, ou crônicas, ou relatos autobiográficos, talvez uma única narrativa fragmentária e pouco coesa, constituindo um todo imperfeito, inacabado” (FUKS, 2019, posição 306 de 1360). Escrita em um inglês precário, com sotaque, como diz o narrador, a história de Najati se descortina aos olhos de Sebastián, carregando no relato dos acontecimentos do cotidiano a imensidão da destruição causada pela guerra, “a ruína maior em sua dimensão histórica” (FUKS, 2019, posição 310 de 1360). Atingido pelo impacto da dor e da desolação que emanam do texto, o narrador deseja que algum dia aquelas histórias façam parte da sua escrita.

De cômodo em cômodo, acompanhado de um gravador e um bloco de notas, o narrador colhe pedaços esparsos das histórias alheias. Histórias de errância, muitas embaladas pela saudade da terra natal e pela vergonha do fracasso em conseguir ser bem sucedido em terra estrangeira. Histórias de dor, como a de Gínia, a haitiana que perdeu a filha em um terremoto, mas que, ainda assim, pede ao narrador que insira em seu livro uma história de força, de resistência, da luta que deu fim ao colonialismo em seu país.

Em uma das conversas com Najati, este procura explicar ao narrador que, na ocupação, todos formam uma família de refugiados em terra própria ou estrangeira, porque a mobilidade contínua dos seres é uma condição da existência humana. A ruptura com o lugar antropológico (AUGÉ, 1994), não importa qual seja, resta como uma fratura incurável (SAID, 2003). A ocupação é uma vaga tentativa de refazer um território perdido.

Descendente de exilados, Sebastián se recolhe com frequência ao quatinho do décimo quinto andar, que se torna espaço de reflexão e escrita, onde, um dia, é interpelado por Carmen, líder do Movimento dos Sem Teto do Centro:

Você é o escritor, isso eu já sei. Sei também que tem passado os dias no quartinho do décimo quinto, isso é mais grave. Mas não se preocupe, eu não me incomodo, não é por isso que o chamei para conversar. O quarto está desocupado, você pode se refugiar nele quantas horas achar necessário. Não sei do que você foge, que medo ou tristeza o faz querer se isolar num espaço tão precário, mas tudo bem, não me diz respeito, e sinceramente não me importa. Todos aqui parecem estar sempre fugindo de alguma coisa, seja bem-vindo para somar a sua fuga à nossa [...] converse com quem quiser, é a sua liberdade. Mas saiba que é inútil. Se quer entender este lugar, melhor esquecer as trajetórias pessoais, as vidas particulares. Se quer entender este lugar, melhor não perder de vista a coletividade, melhor se juntar a nós na luta. (FUKS, 2019, posição 794 de 1360).

As palavras de Carmen dão ao narrador a dimensão da palavra ocupação, bem como da impossibilidade de ele efetivar a sua pesquisa sem comprometer-se com a causa dos que ali vivem. É ela quem comanda a ocupação do antigo prédio do INSS, que o narrador acompanha e registra:

Nenhum deles se mudaria para a nova ocupação, eu sabia, nenhum deles abandonaria o quarto que lhes cabia no Cambridge, o espaço minguado que distraidamente já chamavam de casa. Aquele era um ato solidário, percebi, um movimento que concebia e preparava a casa dos outros, dos que talvez carecessem da energia necessária” (FUKS, 2019, posição 1008 de 1360).

Entre o desejo dos militantes – ocupar como um ato político de resistência – e o do narrador – deixar-se ocupar por outras histórias e narrativas, paira uma sensação de incompletude. Aqueles, porque sempre ameaçados pelo poder institucionalizado, este, porque se sente inapto a lidar com o espaço do fora, como revela no capítulo 35, uma “carta performática” de Julián Fuks para o seu mentor, Mía Couto:

em cada palavra que atribuí aos outros encontrei uma palavra minha, em cada casa alheia vasculhei a minha, em cada rosto reconheci o meu rosto, por vício, por teimosia. Se queria me aproximar dos outros, se queria entendê-los, posso ter falhado miseravelmente. Até aqueles que me são próximos, até o meu pai, até a minha mulher, se fizeram desconhecidos: quase não entendo o que me dizem nestas páginas, não sei o que lhes dizer, não sou capaz sequer de nomeá-los, ou de abraçá-los. Mais insondáveis ainda são os ocupantes deste livro, embora não lhes faltem nomes [...] Eles me contam as suas histórias, dizem coisas tão fortes que às vezes turvam os meus sentidos e eu já não sei quanto assimilo, e, sobretudo, não sei o que lhes devolver, não sei como retribuir. Só o que faço é deixar que me ocupem, que ocupem a minha escrita: uma literatura ocupada é o que posso fazer neste momento. E é

assim, num último movimento, que me vejo perdido — mas não no sentido libertador que você professou naquele dia. Meus ocupantes me conduzem para fora dos meus domínios, e eu já não sei bem por onde vou. (FUKS, 2019, posição 1033 de 1360).

A resposta de Mia, no capítulo 39, perpassa as angústias que afligem o autor e o seu *alter ego*, não apenas em relação ao processo de escrita do romance, como também em relação ao panorama político brasileiro, “ao incêndio que lavra sobre a democracia, as instituições e a dignidade” (FUKS, 2019, posição 1170 de 1360) da nossa nação. Ao fazê-lo, acena com uma réstia de esperança, tomando como exemplo a própria experiência de vinte anos de vida sob o jugo do fascismo e do colonialismo, evidenciada na passagem a seguir:

A minha infância e adolescência foram moldadas por um regime cruel, onde fascismo e colonialismo se alimentavam mutuamente. Os negros tinham horário para circular na cidade, as mulheres viviam em prisão domiciliária, os pobres só eram humanos quando objeto de compaixão. O meu pai foi detido pela polícia fascista e, a seguir, foi lançado no desemprego. Quando regressava dos interrogatórios, regressava dos interrogatórios, ele trazia apenas notícias das aves que tinha visto no caminho [...] A única arma que invocou como proteção foi a poesia.

As aves, invenção do pai de Mia Couto para poupar a família de sofrimentos e preocupações, apontam para a potência do fazer literário. Para Mia Couto, “a literatura deve afirmar a sua própria soberania e inventar aves que, por sua vez, inventam um outro céu” (FUKS, 2019, posição 1204 de 1360).

É no espaço da casa, o terceiro da narrativa, lugar de integração, dos pensamentos, das lembranças e sonhos do homem (BACHELARD, 2000, p. 26), que o narrador vivencia a experiência frustrada da paternidade, da passagem da conexão absoluta com sua companheira para uma desconexão total, provocada pela perda do filho que não viria a nascer. A casa vivida, espaço de dois cujo conhecimento um do outro constituía uma unidade, repentinamente “tornou-se vasta como nunca havia sido, faltava-lhe um habitante [...] e sua vastidão, sua solidão, se fazia ainda mais opressiva” (FUKS, 2019, posição 876-882 de 1360). Nesse ponto da narrativa, o leitor descobre que o convite de Najati fora feito exatamente durante o luto vivido solitariamente pelo casal.

No capítulo 37, no antigo consultório do pai, que agora lhe serve de escritório, o narrador reflete sobre a sua escrita:

Aqui descrevi a chegada agônica do meu pai ao hospital, e me pergunto por que terei feito essa escolha. Se queria falar algo sobre o meu pai, se queria indagar sua identidade e ainda uma vez sondar sua história, por que a opção de debilitar seu corpo e estendê-lo em estado crítico numa maca? [...] Se continuo aqui mesmo tendo terminado de contar, mesmo tendo descrito em detalhes tudo o que não levou o meu pai, é porque não cheguei a entendê-lo, ainda há algo que desconheço e que insiste em me convocar. Onde existe um sintoma, leio numa passagem de Freud que meu pai fez questão de grifar, existe também uma amnésia, uma lacuna da memória. [...] Não me encontro no passado do meu pai, em suas palavras e suas ações que pertencem a outro tempo, mas me encontro em quase tudo o que ele almeja. Foi para isso que me pus a escrever sobre ele, para tomar o seu lugar na militância, na escrita, na escuta? (FUKS, 2019, posição 1128 de 1360)

Mais uma vez, as entranhas do romance são expostas e, assim como em *A resistência*, Sebastián indaga a si mesmo sobre os rumos e motivações da escrita.

Em diversas entrevistas, Julián Fuks afirma que o momento exige uma literatura engajada e essa crença se reflete na autorreflexividade do seu texto. O romance termina com o registro do desmoronamento de um prédio no centro de São Paulo e da aflição do narrador, que teme ser um dos locais que frequentara. Movido pela solidariedade, ele se dirige ao local da tragédia. A percepção de sua obstinação pelo sofrimento faz com que se afaste rapidamente e se perca na multidão:

De olhos fechados, senti que me fazia um sujeito sem origem, sem história, habitante de um presente que era tudo ainda que nada durasse, ainda que mirasse continuamente ao futuro. Aquela era uma manhã luminosa, percebi. E, ao apertar o passo para que não me atropelasse o passado, me fundi enfim à imensidão dos outros (FUKS, 2019, posição 1244 de 1360).

O engajamento físico, transitório no período da residência na ocupação, se converte agora, no espaço da rua, em outra coisa, em algo que ele não sabe explicar, uma fusão com o fora, com os múltiplos outros, conhecidos e desconhecidos, que permite, enfim, que sua escrita não se apegue apenas à própria história.

À guisa de conclusão

A *ocupação* foi concebido em capítulos curtos, que não apenas dão ao texto fluidez, mas permitem o deslizamento das vozes narrativas, que se imiscuem e se

separam, para novamente retornar ao narrador/protagonista. Capítulos que se alternam em diferentes espaços, indo e vindo, narrando situações e eventos sem uma ordem cronológica, em camadas narrativas que ora correspondem aos espaços dos lugares, vividos, ora aos espaços de fluxo.

Fuks traz para o âmbito da narrativa as personagens reais com as quais teve contato na residência artística na ocupação do antigo Hotel Cambridge em 2016; engendra vozes que são e não são deles, relatos que podem ser ou não ser os que de fato ouviu, mas que adquirem potência no texto, bem como verossimilhança. À medida que a narrativa se desenrola, a improvável possibilidade das ruínas se transformarem em espaços vividos se concretiza e ganham os contornos de casas. A ocupação do prédio do INSS, descrita em detalhes no romance, é a busca dos militantes em transformar outras ruínas em casas potenciais.

E se o final do romance, com o súbito afastamento do narrador do local do desastre pode sugerir uma falência do comprometimento, cabe rememorar uma expressão que consta da carta de Mia a Julián Fuks e que se repete no último capítulo. A constatação de que aquela era uma “manhã luminosa”, decerto, fez o narrador/autor resgatar a força perlocutória de uma manhã idêntica na carta de Mia. Uma manhã cujo brilho aponta para a possibilidade de renascimento em meio aos escombros.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, vol. 1, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. I. São Paulo, Ed. 34, 2004.

FUKS, Julián. *A ocupação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, e-book.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Enviado em: 20/11/19.
Aceito em: 23/12/19.