

FORMAS DE VOLTAR A ALEJANDRO ZAMBRA: EM TORNO DE UM PROJETO CRIADOR

Paulo César Oliveira¹

RESUMO: O artigo propõe uma abordagem introdutória da prosa do escritor chileno Alejandro Zambra, a partir da análise de seus três primeiros romances, *Bonsai* (2006); *A vida privada das árvores* (2013); e *Formas de voltar para casa* (2014), com foco neste último. Partimos da hipótese de que a narrativa de Zambra desdobra questões já desenvolvidas em sua poesia: as relações entre escrita, autoria, texto, real, ficcional e o papel do leitor nessa rede de significantes e significados. A leitura de César Astudillo (2008) nos deu elementos formais para entender a narrativa singular de Zambra, no aspecto estrutural, especialmente quanto às duplicações simples, ao infinito e aporística, conceitos que Astudillo maneja de forma produtiva na leitura do escritor chileno. No entanto, Astudillo avança pouco na reflexão sobre a história e as formas de Zambra voltar a ela, contribuição que queremos dar neste artigo.

Palavras-chave: Alejandro Zambra. Romances. Crítica.

WAYS TO RETURN TO ALEJANDRO ZAMBRA: ON THE SURROUNDINGS OF A CREATIVE PROJECT

ABSTRACT: The article proposes an introductory approach to the prose of the Chilean writer Alejandro Zambra, based on the analysis of his first three novels, *Bonsai* (2006); *A vida privada das árvores* (2013); and *Formas de voltar para casa* (2014), focusing on the latter. We start from the hypothesis that Zambra's narrative unfolds questions already posed in his poetry: the relations between writing, authorship, text, real, fictional and the reader's role in this network of signifiers and meanings. The reading of César Astudillo (2008) provided us with formal elements to understand Zambra's singular narrative in the structural aspect, especially regarding simple, infinite and aphoristic duplications, concepts that Astudillo manages productively in the reading of the Chilean writer. Astudillo makes little progress in reflecting on history and Zambra's ways of returning to it, a contribution we want to make in this article.

Keywords: Alejandro Zambra. Novels. Criticism.

Em *No leer*, lançado inicialmente em 2010 pelas Ediciones Universidad Diego Portales, no artigo homônimo que dá título ao volume de breves crônicas e ensaios, Alejandro Zambra (2012, pp. 84-86) faz menção a um livro de Pierre Bayard, *Como falar dos livros que não lemos?* (2007), deixando claro ao leitor que ele seguiu os conselhos do crítico francês, pois,

1

ironicamente, ele também não teria lido a obra de Bayard. Talvez as questões do paradoxo e do uso da ironia sutil, aliadas ao trabalho teórico sejam possíveis formas de entrada no projeto literário de Zambra, especialmente em seus três primeiros romances, objetos de nossa leitura neste trabalho, mais especificamente concentrado em *Formas de voltar para casa* (2014).

Zambra inicia oficialmente sua carreira na narrativa ficcional com *Bonsai*, lançado em 2006 e publicado em 2013, entre nós; seguem-se *A vida privada das árvores* (no Brasil, publicado em 2013 e originalmente lançado em 2007); e *Formas de voltar para casa* (no Brasil, lançado em 2014; em espanhol, vindo a lume em 2011). Entre 2006 e 2011, portanto, as três primeiras narrativas mais longas de Zambra formam um primeiro conjunto de uma poética em curso e que se desdobra, hoje, nos mais recentes *Meus documentos* (no Brasil, 2015; em espanhol, em 2013); *Facsimil* (2015, em espanhol e aqui traduzido por *Múltipla escolha*, em 2017) e *Tema libre* (2019; ainda não traduzido). Deste pequeno elenco de obras, excluimos os dois livros de poemas do autor, *Bahia inútil* (1998) e *Mudanza* (2003). De *Bahía inútil* retiramos um poema, com que dialogaremos neste artigo.

O que diremos de forma bastante genérica sobre Zambra talvez seja um lugar comum e serve para definir qualquer obra e autor, em princípio: precisamos frequentar os escritores e seus textos, voltar constantemente a eles. Neste sentido, ler é sempre, e já, reler; ou mesmo uma forma de desleitura ou não leitura; mais ainda, ler é uma das formas de se voltar para a casa-texto, metáfora com que Zambra frequentemente lida em suas ficções.

Em princípio, podemos dizer que a escrita de Zambra elabora acertos de contas com o passado, e o tempo é o elemento dominante em seu projeto. Seus romances iniciais se debruçam ora sobre o tempo que passou e que passa ora sobre a vida que resta, como afirma Alan Pauls, na resenha/orelha de *Formas de voltar para casa* (2014), sobre o que leitor encontrará na narrativa de Zambra: “[...] uma vida de leitores, ou de escritores, “personagens secundários paradoxais”, ao mesmo tempo impotentes e poderosos, sofridos e cínicos”. Para Pauls (2014), voltar para casa seria como retornar a um passado exemplar, embora despótico, mas também “voltar para contar, voltar a contar a vida dos outros – os protagonistas da História – para encontrar nela o lugar daquele que a conta, esse lugar onde algo assim como um eu possa nascer, e, com este eu, uma vida possível, e um futuro”. A escrita não seria condenação, já que voltar para casa é uma espécie de libertação. Desta maneira, os romances iniciais de Zambra têm muito a nos dizer sobre “vidas possíveis”, “eus que precisam nascer”, expressos na força deste lugar que chamamos de “o literário”, conforme Pauls.

Sendo assim, como classificar esses procedimentos e compreendê-los no âmbito de uma poética de romance/poética de autor que esmiúça os meandros do percurso da escrita?

Como esses entendimentos especulativos auxiliam na análise produtiva de suas narrativas, principalmente em *Formas de voltar para casa?* Metanarrativa, discurso pós-moderno, autoficção, autobiografia ficcional, que teorias podem dar conta dessas narrativas? Talvez todas as propostas estejam contidas nas múltiplas escolhas de Zambra, que incluem ainda a poesia, gênero com que ele se lançou no mundo das letras.

Em um fragmento de “Inverness” (ZAMBRA, 2019), a reflexão poética sobre a clausura da(s) obra(s), do mundo, da(s) obra(s)/mundo é pensada a partir de um eu-lírico acompanhado de alguém (ou de mais pessoas, quem sabe?) com quem opera um quase monólogo – visto que o interlocutor é apenas inferido, não tem voz. Este sujeito, que pressupõe um “nós” dentro do poema, divide com o eu-lírico um cômodo de quatro paredes, por onde observam o mundo através de uma janela. O breve trecho do poema é este:

INVERNESS

II

Cuatro paredes cuando sopla
el viento:

sin movimientos
o con el solo movimiento de los ojos
un hombre pone su atención
en el suelo

Mañana hablaremos del mar
Mañana cambiaremos el lugar
de esa ventana.

[Quatro paredes quando sopra
o vento:

sem movimentos
ou somente com o movimento dos olhos
um homem presta atenção
no solo

Pela manhã falaremos do mar
pela manhã trocaremos de lugar
esta janela]

O que seria “Inverness”? A cidade situada na mítica região das *Highlands* escocesas? Um espaço poético onde se desenha o olhar do eu-lírico para o mundo exterior? Ou ainda uma região mítico-simbólica, em que a troca de lugar das janelas para que possamos descortinar uma realidade modificada é permitida? “Inverness” é um poema que integra o primeiro livro de

Zambra, *Bahía inútil*. Nesta obra, o escritor já nos adianta sua forma de olhar a história do mundo e dos sujeitos que cria: por meio de frestas que podem ser lidas como metáfora da leitura, da literatura e do literário, em geral. As questões que Zambra nos coloca são: qual seria nossa percepção da paisagem (do mundo que vemos pelas frestas de nossos olhos) se a janela fosse trocada de lugar? Que quarto é esse em que essas figuras estão cercadas pelas quatro paredes cuja única fresta é a janela? E se as janelas fossem constantemente deslocadas, com que mundos/realidades elas deparariam? E qual nosso papel como leitores, lendo o poema de fora, tentando compreender um dentro de onde sujeitos espiam um “fora que é dentro”?

Neste poema, o chileno opta por uma representação em camadas do real, que mais tarde expandiria em suas ficções. No poema, divisamos um eu-lírico que nos comunica a existência de um “nós” a quem se dirige, de dentro do universo mínimo, fechado (as quatro paredes; o poema em si), de onde se contempla um “fora” – ele concentra seu olhar no solo e na possibilidade futura de ver o mar – que na verdade é um dentro em constante mudança. Essa transformação é ao mesmo tempo espacial (a troca das janelas) e temporal (amanhã eles falarão, não do solo, mas do mar), indicando as múltiplas possibilidades do texto, a depender da posição da janela. O leitor se encontra em um fora (fora do poema, fora do que ali se desvenda, se descortina) de onde contempla um dentro. Privilegiado, ele pode observar os movimentos dos seres ficcionais que, também a partir de um dentro (o quarto, as quatro paredes), veem a paisagem se descortinando lá fora. O leitor está posicionado em um/seu tempo-espaço; ele mesmo dentro de um mundo com janelas em deslocamento; está inserido na paisagem movente que faz com que sua percepção seja homóloga ou solidária à perspectiva do eu-lírico de “Inverness”. O poema é como o quarto fechado para onde o olhar do leitor se dirige. Essa relação abissal, de realidades imbricadas, dentro-fora, é espiralada (remete muito mais a um originário do que a uma origem ou centro; é uma espiral sem compasso ou centro, uma impossibilidade matemática tornada possível pela poesia). Daí a simplicidade aparente do poema encerrar uma série de conhecimentos – matemáticos, filosóficos, linguísticos, físicos – que tornam a *mathesis* (a força dos saberes da literatura, conforme Roland Barthes) uma chave de leitura importante para se pensar a obra de Zambra. É necessário ler sua poética a partir de uma perspectiva ampla, observado como, a cada livro, a janela do quarto fechado em que as obras se encerram se desloca, provendo o leitor com novas e múltiplas paisagens e escolhas.

Bahía inútil nos remete a uma geografia do incerto, já no título e na referência que faz à realidade histórica. Trata-se da não utilidade, de uma geografia do olhar que, antes de lidar com o fato e a história, toma o discurso como a própria matéria-prima do real em abismo com que trabalhará. Bahía inútil é uma região do Chile localizada na costa ocidental da Terra del

Fuego. Seu nome foi dado em 1827, pelo capitão Phillip Parker King, pelo fato de que a baía não servia nem de refúgio nem de ancoragem aos viajantes (Cf. WYHE, 2002):

As it affords neither anchorage nor shelter, nor any other advantage for the navigator, we have named it Useless Bay. It was too much exposed to the prevailing winds to allow of our landing to examine the country, and its productions, or to communicate with the Indians; and as there was not much likelihood of finding anything of novel character, we lost no time from so exposed a place.

[Como não oferece nem ancoragem, abrigo ou qualquer outra vantagem para o navegador, a denominamos Baía Inútil. É muito exposta aos ventos predominantes para permitir nosso desembarque para examinar a terra, suas qualidades ou para nossa comunicação com os índios; e como não havia muita probabilidade de encontrar nada que fosse novidade, não perdemos tempo em um local tão exposto]. (Nossa tradução).

A utilização de uma geografia inóspita como título de seu livro de poemas e como matéria-prima dos versos – Bahía inútil foi um local considerado inútil para os exploradores coloniais – encontra em “Inverness” uma tradução bastante produtiva de certas formas de voltar para casa: o eu-lírico, na terra do antigo explorador, fala da inutilidade ou limitação da paisagem frente ao movimento – temporal/espacial – da janela. Esse movimento nos leva uma perspectiva renovada da história, da reflexão crítica, da crítica, em geral, e do papel da literatura, que Zambra esmiúça, livro a livro. O olhar do eu-lírico nos lembra de que há um autor (um fora) que na terra do colonizador se vê diante de uma paisagem que precisa (res) significar. Vejamos, logo no início da narrativa de *Bonsai*, a forma com que o narrador vai abrindo frestas na janela do mundo que propõe representar:

No final ela morre e ele fica sozinho, ainda que na verdade ele já tivesse ficado sozinho muitos anos antes da morte dela, de Emilia. Digamos que ela se chama ou se chamava Emilia e que ele se chama, se chamava e continua se chamando Julio. Julio e Emilia. No final, Emilia morre e Julio não morre. O resto é literatura... (ZAMBRA, 2013a, p. 10).

Na economia fechada da obra encerrada nas paredes do texto, Zambra desloca a atenção do leitor do desenvolvimento da trama para os modos com que ela se constrói. É um romance solidário com outras obras. “Tantália”, de Macedonio Fernández (2013a, pp. 178-184), que dá título ao segundo capítulo de *Bonsai*, insere o leitor no universo metafísico e irônico de Fernández. Neste conto (?) breve, Fernández narra (?) a história d’Ele e d’Ela, personagens construídos por um narrador aparentemente heterodiegético – no “terceiro momento” vemos surgir a voz d’Ele e ao final vemos a do narrador, um eu que dialoga com a

trama, havendo então, três vozes narrativas, duas em primeira e uma em terceira pessoa – e cuja história está associada a uma pequena e frágil plantinha, “uma vida mínima” de que Ele cuidaria como “começo de sua reeducação sentimental”. Ela, sem saber de suas cismas, “mas ciente do empobrecimento afetivo que se dava com ele, manda-lhe de presente uma muda de trevo”, que ele adota, protege e cuida com zelo de quem sabe da fragilidade do trevo. Passa a ficar obcecado com “a ideia de que o destino da vida plantinha e o de sua própria vida ou de seu amor estão, de alguma forma, vinculados”, já que segundo Ela o trevo era “símbolo da existência de seu amor” (FERNÁNDEZ, 2013, pp. 178-179). Para não ver a morte da planta, que se confundiria com a morte de seu amor, Ele e Ela decidem fazer desaparecer a planta em um campo de trevos. Acontece que no caminho Ele colhe outro pé de trevo, o que sobressalta Ela. Ele passa a ser um torturador da nova plantinha, por conta de sua “ânsia de atormentar” (FERNÁNDEZ, 2013, p. 182). Ao final, exposto o narrador, agora identificado por meio de uma primeira pessoa narrativa que difere d’Ele – “Digo isso comentando, teorizando o que Ele fez, mas não sou Ele” (FERNÁNDEZ, 2013, p. 183) –, surge a última figura do conto, o autor: “[...] concebido está; logo, a Cessação está potencialmente causada; podemos esperá-la. Mas a milagrosa re-criação de amor concebida ao mesmo tempo pelo autor, talvez lute com aquela ou, mais tarde, triunfe, depois de realizado o Não-Ser (FERNÁNDEZ, 2013, p. 184).

Em *Bonsai*, a relação Zambra-Macedonio também se verifica no jogo entre arquiteturas textuais que descortinam o universo mínimo de uma história de amor entre duas pessoas que disfarçam, na onisciência da terceira pessoa, um autor e de um narrador, a sombra de um “eu”. Mais do que um jogo estrutural, *Bonsai* é um elogio da forma e da literatura como possibilidade de experimentar uma verdade do mundo. Consumada sua relação amorosa, Emilia e Julio passam a viver literariamente, ou seja, se reconhecem nos textos que leem e procuram viver de acordo com eles. Para o narrador de *Bonsai*, Julio e Emilia “tiveram e perderam uma plantinha do amor”. Ambos não são exatamente personagens, “embora talvez fosse conveniente pensá-los como personagens”, são sujeitos que leem e trepam; comentam o que leem antes do sexo, ora estimulados pela literatura, ora incomodados com ela, como no caso do desconforto que sentem diante do conto de Fernández. Os dois procuram ler não o que emocionou o mundo, mas o que lhes proporcione sensações novas. Desta maneira, *Bonsai* é também um questionamento acerca da possibilidade de se viver uma vida literária.

Bonsai requer menos uma leitura para se conhecer o desenvolvimento e desfecho de sua trama (ela morre e ele fica sozinho) e mais o entendimento das múltiplas escolhas que sua estrutura em *mise em abyme* nos proporciona. Quanto a isso, a excelente reflexão de César Astudillo, “La novela de las novelas: Mise em Abyme y metanovela en dos novelas de

Alejandro Zambra: *Bonsái y La vida privada de los árboles* (2008)”, nos interessa particularmente e entendemos ser oportuno resumir as principais ideias do crítico.

Neste ensaio, Astudillo analisa com eficiência as duas primeiras narrativas de Zambra, partindo da hipótese de que o chileno se coloca como herdeiro de três formas particulares de narrativa frequentes na ficção hodierna: a metaficção, a metanarrativa e a metanovela. Recorrendo a Roland Barthes, Astudillo (2008, p. 76) nos diz que as novas formas de se estruturar e analisar a narrativa abarcam a multiplicidade de obras que se expressam por uma tripla mirada: (1) umas focalizam o objeto através de um olhar que ficcionaliza este mesmo objeto; (2) outras se concentram no discurso ao mesmo tempo em que promovem um discurso sobre este discurso; e (3) algumas visam a relação entre literatura-objeto e metaliteratura. O romance contemporâneo confere importância à representação do autor e sua consciência das mediações na relação entre ficção e realidade, o que nos leva a crer em um “processo ficcionalizado” da criação autoral em curso hoje, em meio “uma multiplicidade de vozes do narrador, dos personagens, incluindo as do próprio autor” (ASTUDILLO, 2008, p. 78). Esta estrutura só é possível por meio da construção em *mise em abyme*, pela qual um texto se torna reflexo de outro(s), isto é: o relato se constrói dentro de outro relato e assim por diante.

Resultam deste processo três formas de duplicação: (1) a duplicação simples, quando um fragmento da obra reflete a totalidade dela; (2) a duplicação ao infinito, em que um fragmento inclui outro, que incluirá outro, em espiral; e (3) a duplicação aporística, na qual o fragmento inclui a obra que o inclui, ou seja, há uma espécie de círculo vicioso que impede o avanço da narrativa até outros níveis (ASTUDILLO, 2008, pp. 78-79). Decorrem dessas três formas de duplicação três tipos de consciência sobre a ficção: a referencial (centrada no referente); a metaficcional (que focaliza o ato de escrever propriamente dito); e a textual, concentrada no discurso.

Para Astudillo, a metanovela de Zambra é construída em abismo e apresenta (*Bonsai*, por exemplo) várias histórias que são resumos de outras histórias: pode ser a história de amor entre Julio e Emilia; uma história sobre a forma como esta história de amor é contada; ou ainda uma história de amor entre Emilia e Julio que pontua a relação dos dois com outras pessoas; ou mesmo um relato que discute a impossibilidade de qualquer relato dar conta desta história de amor, a não ser inserindo os seres fictícios em uma série de outros relatos dentro de outros, desta forma, expondo os artifícios da escrita na criação de um universo ficcional que se desnuda para os leitores ao longo do processo de leitura. As questões se multiplicam cada vez que expandimos as perguntas sobre esses universos temático-conceituais para campos mais amplos: seria a narrativa de *Bonsai*, na verdade, um discurso que flagra o autor se autoficcionalizando

a ponto de querer confundir-se (e confundir o leitor) com seu personagem ou com seu narrador? Ou talvez a narrativa seja uma história infinita, pronta para ser retomada, cada vez que o leitor desloca a janela por onde observa o universo, como no caso de “Inverness”? Seria ainda uma história a ser completada, como faz o próprio autor ao inserir *Bonsai* na narrativa de *A vida privada das árvores*?

Vejamos como essa autoconsciência narrativa revela meandros da prosa de Zambra. Na passagem a seguir, as narrativas encadeadas remetem ao discurso ficcional encerrado nas quatro paredes do romance, com predomínio da construção aporística:

Ela e ele, os personagens de Macedonio, tiveram e perderam uma plantinha do amor. Emilia e Julio – que não são exatamente personagens, embora talvez fosse conveniente pensá-los como personagens – ficam vários meses lendo antes de trepar, é muito agradável, pensa ele e pensa ela, e às vezes pensam ao mesmo tempo: que leram um pouco antes de trançarem as pernas. É como fazer ginástica (ZAMBRA, 2013a, p. 30).

Nesta passagem, há o conto de Macedônio, inserido na narrativa de *Bonsai*, que se correlaciona com a história de Emilia e Julio, ficcionalizados pelo narrador que, logo em seguida, aponta para o fato de que na verdade se está tratando de uma história construída dentro de outra narrativa que é a história do desenrolar de uma estrutura textual que a todo o momento se comporta como um discurso metacrítico ou como um metatexto – texto que comenta não somente aquilo que se experimenta no âmbito das ações e das personagens, mas também faz comentários críticos acerca do universo de leituras e de teorias dentro do texto principal – em que histórias são lembradas, esquecidas, comentadas, discutidas, criticadas. Essa estrutura denota o sem fim espiralar que Zambra promove em seus textos: o paradoxo é que a estrutura espiralar sempre se dá a partir de um centro, mas dele se aproximando ou afastando segundo diversas leis. Se não há uma nostalgia de um centro – o autor, a origem, o pai, o logos – no entanto a vertigem do centro assombra a estrutura em espiral. Afastar-se dela ou provocar-lhe a loucura é a tarefa do poema e também da narrativa, quando descortina as camadas de sentido que o leitor atento poderá perscrutar.

Em *A vida privada das árvores*, deparamos novamente a personagem Julio, de *Bonsai*, agora Julián, também às voltas com uma menina – em *Bonsai*, Anita; aqui, Daniela – e a falar de árvores por meio de uma ficção (no caso de *Bonsai*, na relação intertextual com o conto de Macedonio Fernández e em *A vida privada das árvores*, na ficção dentro da ficção que Julián cria) que se desdobra em outras ficções:

Julián distrai a menina com *A vida privada das árvores*, uma série de histórias que inventou para fazê-la dormir. Os personagens são um álamo e um baobá que de noite, quando ninguém está vendo, conversam sobre fotossíntese, esquilos, ou sobre as numerosas vantagens de serem árvores e não pessoas ou animais ou, como eles dizem, estúpidos pedaços de cimento (ZAMBRA, 2013b, p. 11).

Mas a estrutura, embora elemento essencial na discussão sobre o lugar da prosa de Zambra na literatura de hoje, não pode ser dissociada de outro momento estruturante de sua narrativa: a relação com um exterior que, de dentro do texto, explicita um jogo textual: o exterior jamais se apresenta como espelho do real ou na forma de um realismo em que se colocam lado a lado a experiência narrativa e a experiência mundana. Lemos *Bonsai* e *A vida privada das árvores* como exercícios de múltipla escolha em que não há resposta única a se dar. Nossa hipótese de leitura é a de que estas duas narrativas são peças preparatórias ou espécies de introdução ao que se desdobrará no percurso de uma carreira literária destinada a marcar seu lugar no campo cultural latino-americano. Neste sentido, *Formas de voltar para casa* (2014), lançado em 2011, sucede os dois primeiros romances de Zambra e o posiciona em um novo grau de análise e reflexão, sem desconhecer os ganhos de suas incursões estéticas anteriores.

Formas de voltar para casa é narrado inicialmente como espécie de memória de infância, quando o personagem-narrador se perde dos pais, aos seis ou sete anos de idade. Aos nove anos, ele conhece Claudia, que se tornaria um amor platônico de infância. Como nos anteriores, há um romance dentro do romance, uma construção *mise en abyme* que desta vez revela camadas mais explícitas do jogo entre criação romanesca e ficcionalização da história. Ao concentrar sua narrativa em dois eventos traumáticos – o terremoto de 1985 e a ditadura de Augusto Pinochet, entre 1973 e 1990 – Zambra dialoga, embora de forma invertida, com os famosos versos de William Wordsworth, no poema “My heart leaps up” [“Meu coração palpita”]:

My heart leaps up when I behold
A rainbow in the sky:
So was it when my life began;
So is it now I am a man;
So be it when I shall grow old,
Or let me die!
The Child is father of the Man;
And I could wish my days to be
Bound each to each by natural piety.

[Meu coração palpita quando vejo
Um arco-íris no céu:

Como quando minha vida começara;
 Como agora, que sou um homem;
 Como será quando eu for velho,
 Ou me deixarem morrer!
 A Criança é pai do homem;
 E desejo que meus dias sejam guiados,
 Um a um, pela piedade natural]
 (Nossa tradução).

O aspecto positivo do poema de Wordsworth pode ser observado na crença da criança de que os momentos de alegria serão vivenciados ao longo de sua vida. O verso famoso, “A Criança é pai do homem”, expressa a esperança do eu-lírico na maturidade, em que vislumbra sentir aquelas emoções até o limiar da vida, sem o que, seria preferível a morte. Em Zambra, essa confiança dá lugar a uma visão melancólica do mundo, que acompanha o menino e marca seu processo de formação e maturidade. Toda a primeira parte do romance é dedicada a este menino e a Claudia, que dá ao jovem a incumbência de vigiar os passos de seu misterioso tio Raúl, cujo segredo não se sabe ao certo qual é. Até o fim da primeira parte do romance, “Personagens secundários”, a narrativa é bastante tradicional, com um narrador que relembra fatos de infância, mas na segunda parte da obra há uma guinada:

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

Zambra desconstrói a forma inicial com que lemos o romance e apresenta uma nova, em que a metalinguagem desvela o processo de criação da narrativa. Saberemos que a história reafirma a coincidência entre o presente da narrativa e a idade cronológica do autor. Uma segunda história nos dá conta de outra: a história do narrador já maduro nos fala de sua separação com Eme e ao mesmo tempo escreve um romance sobre um menino que se apaixona por Claudia, em 1985, em plena ditadura de Pinochet e que, por coincidência tem os mesmos nove anos que o autor-empírico Alejandro Zambra tinha, no ano do terremoto (Zambra nasceu em 24 de setembro de 1975 e o terremoto ocorreu em 3 de março de 1985). A ficção elabora estes fatos de forma consciente, apresentando ao leitor uma forma metaficcional que se desdobra em camadas, como já dissemos. O romance passa a ser uma escrita sobre os percalços da escrita: “Contei sobre o novo romance. Disse que no começo avançava a passo firme, mas

que aos poucos tinha perdido o ritmo ou a precisão” (ZAMBRA, 2014, p. 52). A personagem, também narrador, espera por uma voz romanesca firme; mas também pondera que o adiamento da escrita talvez se deva a seu gosto em permanecer no livro: “É que eu prefiro escrever a já ter escrito. Prefiro permanecer, habitar esse tempo, conviver com esses anos, perseguir longamente imagens esquivas e examiná-las com cuidado. Vê-las mal, mas vê-las. Ficar ali, olhando” (ZAMBRA, 2014, p. 53). Lembremos nossas considerações iniciais sobre “Inverness”. Aqui se desdobra a teoria da janela: o narrador prefere a lentidão, a paciência do olhar que mira a paisagem de múltiplas possibilidades, mas, ao mesmo tempo, ao trocar de lugar a janela de seu quarto-romance, duplica as narrativas de forma aporística, como dito, alimentando um círculo vicioso no qual os fragmentos incluem narrativas que incluem outras, impedindo o avanço a outros níveis narrativos.

A história do menino e de Claudia foi contada ao narrador por Eme. Eme e outras meninas brincavam de esconde-esconde no pátio do prédio, indiferentes aos chamados dos pais para que entrassem, quando de repente percebem que os chamados cessaram e seus pais já não mais ali estavam. Ao chegar a casa, encontra os amigos de seu pai chorando e sua mãe afundada na poltrona. Ouviam no rádio notícias de várias mortes em uma operação militar. As crianças subitamente percebem que não eram tão importantes e que havia coisas que elas não sabiam nem podiam compreender. Daí o narrador perceber o romance que escreve como sendo o romance dos pais: “enquanto os adultos matavam ou eram mortos, nós fazíamos desenhos num canto” (ZAMBRA, 2014, p. 54). O romance dos pais, ou “A literatura dos pais”, dá o título da segunda seção da obra e é parte de uma narrativa de aprendizagem, crescimento, em que o romance de formação será tutelado pelo romance metaficcional, ou seja, o processo de amadurecimento é ficcionalizado pelo narrador a partir de um episódio da vida de Eme; se transforma na história do menino e de Claudia, a qual só faz sentido porque é também a história de uma escrita que desvela seus próprios mecanismos internos, porém, sob certas condições. Uma delas é o aprendizado que decorre do crescimento e da constatação de que aquele mundo onde as crianças eram o centro, na verdade, era um universo sem narrativa: é preciso crescer para contar; é preciso se tornar adulto para narrar a criança que se foi: “*The Child is father of the man*”.

É o desencanto de quem não pode nem pôde contar sua própria história, no caso, as crianças, cuja desilusão é homóloga ao desencanto do narrador adulto com os rumos políticos de seu país e com a alienação de seus pais. A alternativa a Pinochet, nos conta, será Sebastián Piñera, o novo “salvador da pátria”, o que para o narrador, agora já cronologicamente situado nos anos que antecedem a publicação de *Formas de voltar para casa* representa uma derrota:

Voto com sentimento de pesar, com pouquíssima esperança. Sei que Sebastián Piñera ganhará o primeiro turno e com certeza o segundo. Acho isso horrível. Já se vê que perdemos a memória. Entregaremos plácida, candidamente o país a Piñera e ao Opus Dei e aos Legionários de Cristo (ZAMBRA, 2014, p. 149).

Daí o salto de grande importância e qualidade representado por este romance: conforme Bernardo Patricio Rocco Núñez (2019, p. 2), a força da narrativa de Zambra está em “*contribuir a la persistencia del imaginario dictatorial de formación mediante la reactualización del estado aflitivo de un duelo incompleto: el vínculo histórico*” [contribuir para a manutenção de um imaginário ditatorial de formação mediante a reatualização do estado aflitivo de um luto incompleto: o vínculo histórico”] (Nossa tradução). Deste modo, o estado de melancolia no romance de Zambra expõe a tensão do narrador que não sofreu na pele os anos de chumbo – ninguém de sua família desapareceu ou foi morto e suas infâncias foram protegidas. Por isso, o romance é sobre a história dos pais. Podemos chamar esta narrativa de literatura pós-ditatorial ou mais amplamente, de pós-traumática, escrita dos que testemunharam a violência sem tê-la sofrido, o que lança essa geração em um estado de culpa herdada. Recordemos uma passagem em que um professor de história, de quem o narrador não gostava, entra em choque com os tiros disparados para o alto por policiais em perseguição a três ladrões que se refugiaram no estacionamento do colégio. Deitados no chão, os alunos percebem o choro convulsivo do professor, a quem o narrador socorre e consola. Mais adiante, ele nos conta seu reencontro com o professor:

Encontrei o professor dias depois, num recreio. Pergunte-lhe como estava, e ele agradeceu o gesto. Percebe-se que você sabe o que eu vivi, disse ele, em sinal de cumplicidade. Claro que sabia, todos sabíamos; tinha sido torturado e seu primo era desaparecido político. Não acredito nesta democracia, disse ele, o Chile é e continuará sendo um campo de batalha. Perguntou se eu militava, respondi que não. Perguntou por minha família, eu disse que durante a ditadura meus pais tinham se mantido à margem. O professor me encarou com curiosidade ou com desprezo – me olhou com curiosidade, mas senti que em seu olhar havia também desprezo (ZAMBRA, 2014, pp. 65-66).

Na passagem, vemos que o problema que perturba o narrador-personagem se localiza em seu passado e no de seus pais. Os filhos da ditadura trazem a memória do trauma sem tê-lo vivido, seja porque seus pais não sofreram violência ou porque resolveram se abster, escapando, deste modo, das consequências da resistência e da luta. Esse passado, Núñez (2019, p. 6) nos conta, é incorporado à narrativa e é nela encriptado. Não se trata de uma representação

alegórica, segundo ele, mas do luto por uma totalidade perdida em que se observa a diluição da história – não se opor, não lutar, não se posicionar, como acusa o olhar do professor – no testemunho indireto e a partir de narrativas difusas dos que não põem contar sua experiência pessoal, mas a de outros. A impossibilidade estrutural de recuperar algo apenas passível de rememoração pela criança de outrora – *The Child is father of the man* – traduz o drama da linguagem com que a tríade autor/narrador/leitor depara. O texto-cripta, lembra Núñez, é como um quarto fechado de onde se vislumbra o mundo pela janela – o quarto e sua janela semovente, em “Inverness”: um fora que é dentro e um dentro que não subsiste sem o fora. Conforme Núñez (2019, p. 7),

[...] si hubiese que realizar una analogia criptológica de la narrativa chilena de postdictadura, la cripta constituiría en este contexto la estructura narrativa profunda que sostén a estos relatos biográficos de la infancia durante la dictadura militar, y la encriptación o estructura narrativa superficial el proceso escritural de incorporación de la persistencia del trabajo de duelo. [...] se fosse feita uma analogia criptográfica da narrativa pós-ditadura chilena, a cripta constituiria nesse contexto a estrutura narrativa profunda que suporta esses relatos biográficos da infância durante a ditadura militar, e a criptografia ou a estrutura narrativa superficial, o processo da escritura de incorporar a permanência do trabalho de luto (Nossa tradução).

Para Núñez (2019, p. 7), a narrativa de escritores da geração de Zambra seria “portadora fantasma” de uma história que os obceca. Daí o romance dos pais ser também uma narrativa da perda da inocência – que o olhar inquiridor do professor expressa, em seu desprezo de vítima pelos que não viveram o trauma nem se envolveram na luta. Por isso, em dado momento, o narrador de *Formas de voltar para casa* afirma: “Ler é cobrir a cara. E escrever é mostrá-la” (ZAMBRA, 2014, p. 63).

Hoje, quando vemos um Chile que depara novamente seus fantasmas passados, e sua população toma as ruas para protestar contra reformas que retiraram direitos duramente conquistados, ler Zambra é aprender a lembrar de que nós leitores estamos sempre na confortável posição dos que não sofreram e nem sofrerão, pois a narrativa não mutila, não sequestra, não mata. Esses são dados da experiência e a experiência não volta, a não ser como memória ou no *como se* da ficção. Entretanto, sucumbir às políticas de amnésia é o mesmo que não aprender as formas de voltar para casa ou declinar das formas de convívio mais humanas, que podem nos ajudar a enfrentar os perigos apontados pelo clássico poema de Bertold Brecht (1898-1956), reproduzido abaixo, e que nos rondam ameaçadoramente neste Brasil de hoje:

Intertexto

Primeiro levaram os negros
Mas não me importei com isso
Eu não era negro

Em seguida levaram alguns operários
Mas não me importei com isso
Eu também não era operário

Depois prenderam os miseráveis
Mas não me importei com isso
Porque eu não sou miserável

Depois agarraram uns desempregados
Mas como tenho meu emprego
Também não me importei

Agora estão me levando
Mas já é tarde.
Como eu não me importei com ninguém
Ninguém se importa comigo.²

REFERÊNCIAS

AMARAL, Raianny de Andrade. É noite, é sempre noite no fim dos textos: confissão e literatura em Alejandro Zambra. *Garrafa*, v. 15, n. 43, jul.-dez. 2017, pp. 23-33.

ASTUDILLO, César. La novela de las novelas: *mise en abyme* y metanovela en dos novelas de Alejandro Zambra: *Bonsai* y *La vida privada de los árboles*. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, n. 18, v. 1, 2008, pp. 75-84.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

BAYARD, Pierre. *Como falar dos livros que não lemos?* Trad. Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

FERNÁNDEZ, Macedonio. Tantália. In: CASARES, Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luis; Ocampo, Silvina. *Antologia da literatura fantástica*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 178-184.

NÚÑEZ, Bernardo Patricio Rocco. La encriptación del duelo en *Formas de volver a la casa*, de Alejandro Zambra, *Fuenzalida*, de Nona Fernández y *La edad del perro*, de Leonardo Sanhueza. *Atenea* (Concepción), n. 519, jun. 2019. Disponível em: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622019000100133.

WYHE, John Van (Ed.). *The complete work of Charles Darwin online*. Disponível em <http://darwin-online.org.uk/>, 2002.

ZAMBRA, Alejandro. *No leer: crônicas y ensayos sobre literatura*. Selección y edición de Andrés Braithwaite. Barcelona: Ediciones Alpha Decay, 2012.

² Disponível em: <https://www.pensador.com/frase/NTczNjMz/>. Acesso em 18 de dezembro de 2019.

_____. *Bonsai*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.

_____. *A vida privada das árvores*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013b.

_____. *Formas de voltar para casa*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Meus documentos*. Trad. Miguel Del Castilho. São Paulo: Cosac Naify, 2015a.

_____. *Facsímil*: libro de ejercicios. Madrid: Sexto Piso España, 2015b.

_____. Poemas de Alejandro Zambra. Disponível em: <httpsweb.uchile.cl/publicacionescyber10azambra.html>. Acesso em 28 de novembro de 2019.

Enviado em: 22/11/19.

Aceito em: 23/12/19.