UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Fabiana Duarte

A autoficção e a metaficção historiográfica em *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas

São José do Rio Preto
2021

Fabiana Duarte

A autoficção e a metaficção historiográfica em *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Profª. Drª. Giséle Manganelli Fernandes

São José do Rio Preto
2021

D812a

Duarte, Fabiana

A autoficção e a metaficção historiográfica em Soldados de Salamina, de Javier Cercas / Fabiana Duarte. -- São José do Rio Preto, 2021

91 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientadora: Giséle Manganelli Fernandes

1. Pós-modernidade. 2. Literatura Espanhola. 3. Autoficção. 4. Metaficção historiográfica. 5. Soldados de Salamina. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Fabiana Duarte

A autoficção e a metaficção historiográfica em *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Profª. Drª. Giséle Manganelli Fernandes
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientadora

Prof. Dr. Manuel Fernando Medina
University of Louisville, USA

Prof. Dr. Nelson Luis Ramos
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
3 de março de 2021

Ao meu esteio, minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de, acima de tudo, agradecer a Deus por Sua misericórdia comigo com minha família desde sempre.

Agradeço a minha mãe, Célia Carolina de Lima, pelo seu amor e apoio incondicionais, dando-me força e ânimo para concluir este trabalho. Em muitas madrugadas, enquanto escrevia, sua porta do quatro ficava sempre aberta e ela acordada, preocupada e atenta.

Ao meu marido Miguel Rosales da Silva, que procurava me ajudar na escrita, propondo discussões sobre o que eu estava compreendendo dos textos para que a escrita, momento este tão solitário, ficasse clara.

À minha irmã Elis Regina Duarte por sempre acreditar na minha capacidade.

À Profª Drª Giséle Manganelli Fernandes por ter abraçado meu projeto quando mais precisei e não ter desistido de mim. Deixo registrado que a senhora quebrou correntes dentro de mim quanto à literatura norte-americana e a pós-modernidade!

Ao Prof. Dr. Nelson Ramos e à Profª Drª Norma Wimmer pela importante contribuição na correção desta dissertação. Vocês contribuíram para o meu amadurecimento e de meu trabalho. Não esquecerei disso jamais.

“Ésa fue la primera vez que oí contar la historia, y así la oí contar.”
(Cercas, 2013, p. 7)

RESUMO

Este estudo investiga como pode ser compreendida e construída a mescla entre autor, narrador e personagem na obra *Soldados de Salamina*, do espanhol Javier Cercas, publicado em 2001. Para tanto, discute-se as noções de "autoficção", "autobiografia", "metaficção historiográfica" e analisa-se o contexto histórico presente no livro, a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), a fim de examinar as formas pelas quais a narrativa revisita este período, a partir do dilema da personagem-protagonista, que tem o mesmo nome do autor do romance – Javier Cercas. O embasamento teórico para o desenvolvimento desta pesquisa compreende textos que apresentam o conceito de "autoficção" de acordo com a concepção de Doubrovsky, pois este escritor e crítico literário mencionou o termo, pela primeira vez, em sua narrativa *Fils* (1977). Serão utilizados também trabalhos que acompanham a "autobiografia" sob a concepção de Lejeune, publicada em *Le Pacte Autobiographique* (1975), e Alberca, em *El pacto ambíguo* (2007). No tocante à revisão da História, publicações do próprio escritor espanhol no jornal *EL PAÍS* (1999, 2010, 2012) e de outros jornalistas do mesmo periódico serão importantes para o debate a respeito da ideia de memória histórica abordada pelo escritor. Além disso, a obra de Linda Hutcheon, *Poética do Pós-Modernismo* (1991), sobre metaficção historiográfica será fundamental ao permitir a revisão da História em relação ao episódio motivador da narrativa em *Soldados de Salamina*. Assim, nossa investigação objetiva mostrar a relação entre o jogo autoficcional e a motivação de cunho histórico que tece o enredo do romance.

Palavras–chave: Pós-modernidade. Literatura Espanhola. Autoficção. Metaficção historiográfica. Soldados de Salamina.

RESUMEN

Este trabajo investiga cómo puede ser comprendida y construida la mezcla entre autor, narrador y personaje en la novela *Soldados de Salamina*, del español Javier Cercas, publicado en 2001. Para tal efecto, se discute las nociones de "autoficción", "autobiografía", "metaficción historiográfica" y se analiza el contexto histórico presente nel libro, la Guerra Civil Española (1936-1939), a fin de examinar las formas por las cuales la novela revisita este período, partiendo del dilema de la personaje-protagonista, que tiene el mismo nombre del autor de la novela – Javier Cercas. La base teórica para el desarrollo de esta investigación comprende textos que presentan el concepto de "autoficción" de acuerdo con la concepción de Doubrovsky, pues este escritor y crítico literário ha mencionado el término, por primera vez, en su novela Fils (1977). Serán utilizados también trabajos que acompañan la "autobiografía" bajo la concepción de Lejeune, publicada en *Le pacte autobiographique* (1975), y Alberca, en *El pacto ambíguo* (2007). En lo que toca a la revisión de la historia, publicaciones del propio escritor español en el periódico *EL PAÍS* (1999, 2010, 2012) y de otros periodistas del mismo periódico serán importantes para el debate a respecto de la idea de la memoria histórica abordada por el escritor. Además, la obra de Linda Hutcheon, *Poética do Pós-Modernismo* (1991), sobre metaficción historiográfica será fundamental, por permitir la revisión de la historia al evocar la anécdota que motiva la narrativa en *Soldados de Salamina*. De esta manera, nuestra investigación objetiva enseñar la relación entre el juego autoficcional y la motivación de carácter histórico que teje la trama de la novela.

Palabras-claves: Post-modernidad. Literatura Española. Autoficción. Metaficción historiográfica. Soldados de Salamina.

SUMÁRIO

1 DEFINIÇÃO DO CAMPO DE ESTUDO 9
2 TEORIAS DO GÊNERO LITERÁRIO: AUTOFICÇÃO, SUAS FRONTEIRAS E GÊNERO HÍBRIDO 13
2.1 Autoficção 14
2.1.1 A questão do autor na autoficção 16
2.1.3 A questão do leitor na autoficção 19
2.1.4 Os tipos de autoficção 21
2.1.4.1 Considerações sobre *Soldados de Salamina* à luz dos tipos de autoficção 25
2.2 Fronteiras da autoficção 27
2.2.1 Autobiografia 28
2.2.2 Romance autobiográfico 32
2.2.3 Ensaio literário 35
2.3 Gêneros híbridos 37
3 REVISIONISMO HISTÓRICO 43
3.1 Discurso histórico e o discurso ficcional na Pós-Modernidade 43
3.2 Metaficção historiográfica 47
4 *SOLDADOS DE SALAMINA EM FOCO* 55
4.1 Javier Cercas 55
4.2 A narrativa *Soldados de Salamina* 56
4.3 Os Javier Cercas em *Soldados de Salamina* 57
4.4 O que ainda precisa ser revelado pela História 69
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 82
REFERÊNCIAS 86

1 DEFINIÇÃO DO CAMPO DE ESTUDO

O Pós-Modernismo, segundo Jameson (1997), apresenta-se frente a uma relação de divergência ao Modernismo, e busca traçar caminhos para o seu entendimento, por meio de exemplificações de suas manifestações culturais, políticas e econômicas. Para o autor, ainda que o conceito seja muito discutido e sem muito consenso entre os críticos (Jameson, 1988), esse debate mostra o Pós-Modernismo com a necessidade de se tornar um movimento de manifestações culturais em oposição ao seu antecessor.

No entanto, Jameson esclarece que o Modernismo ascendeu a um patamar hegemônico, cujas motivações foram criadas pela sua aceitação e assimilação, e isto já não mais atendia ao seu propósito inicial. O Modernismo havia deixado seu papel subversivo para assumir o que o autor denomina de “alto modernismo”, sendo este a representação de uma classe social acomodada às mudanças de sua geração. Assim, o Pós-Modernismo surgiu contrário a isso e em confluência ao contexto social e político, no período de pós-Segunda Guerra Mundial.

Este momento significou uma grande transformação em todos os aspectos da sociedade, pois, diferentemente da Primeira Guerra, caracterizada pelas trincheiras, a Segunda Grande Guerra foi marcada pelas armas químicas e de tecnologia, além da polarização política e econômica no mundo, possibilitando, como consequência, o desenvolvimento do capitalismo de alta competitividade, a sociedade consumista, o acesso midiático à informação e a corrida aeroespacial.

Quanto aos aspectos culturais que essa transformação causou, o período de pós-guerra assumiu novas concepções de estilo e de comportamento, e a rapidez dos acontecimentos provoca o que Jameson (1988) explicita sobre o “presente perpétuo”, pois de acordo com as transformações culturais, a noção de lógica do tempo foi alterada, sendo acelerada e conduzida pelo capitalismo, pelo consumo e pela mídia, com sua quantidade enorme de informações. Essa situação significou a tradução do presente eterno e vazio para o ser humano que se vê com uma quantidade estrondosa de afazeres e de informações justapostos, e acaba esquecendo de seu passado histórico.

Uma das características da Literatura Pós-Moderna, baseada em fatos históricos, é resgatar momentos da História da humanidade com o intuito de desmembrá-los e iniciar o processo de revisão, recolhendo documentos, testemunhos, qualquer indício que, em algum momento, poderia ser a peça primordial para desvendar a História latente, por meio de múltiplas perspectivas. Famílias, grupos sociais, mídias, propuseram-se a buscar em suas memórias

individuais e coletivas relatos nunca ouvidos anteriormente ou permitidos de contar, pluralizando vozes, discursos e noções absolutas sobre verdade e realidade.

Na Espanha, depois da ditadura de Francisco Franco, de 1938 a 1973, iniciou-se o período de Transição, com a instauração do chamado "pacto do silêncio ou esquecimento" (Gabriel y Galán, 1988), devido ao sofrimento devastador causado pela Guerra Civil Espanhola nos contextos político e social. Além disso, o medo de um retorno do conflito era evidente. Muitos anos depois da instauração do governo democrático no país, começou o resgate de testemunhos e o desejo de contar o que havia acontecido, ao olhar de cada sujeito espectador e participante da Guerra, pois a História já havia tratado de contar sua versão oficial.

Houve, então, um momento de inquietação por tentar-se compreender o sentido da Guerra Civil para, principalmente, os que não a vivenciaram, e propor a existência de registros plurais. Assim, a literatura pós-moderna entra em cena e intenciona narrar os feitos e as consequências da Guerra Civil Espanhola neste caso, apresentando diversos pontos de vista.

Ora, a Literatura e a História foram estudadas quase sempre em uma mesma conjuntura, porém ora se diferenciavam, ora se aproximavam quanto ao modo de delimitá-las, no percurso de ambos estudos críticos. Para White (1994, p. 139), "a história não é menos uma forma de ficção do que o romance é uma forma de representação histórica", ou seja, o historiador usa os mesmos recursos do ficcionista como metáforas, metonímia e sinédoque, por exemplo, para desenvolver seu discurso histórico. Como ambos são construídos pelos mesmos mecanismos linguísticos, promovendo, assim, linguagem, e esta não é nada menos que discurso, a conclusão é a seguinte: se a ficção é narrativa, a história o é também. Ainda que o texto histórico delimite seu foco na apresentação de fatos, isso acontece somente pelo discurso. Dessa forma, a história faz-se possível de ser interpretada, como White (1994, p. 141) explicita: "[A maioria dos historiadores] Não compreende que os fatos não falam por si mesmos, mas que o historiador fala por eles, fala em nome deles, e molda os fragmentos do passado num todo cuja integridade é – na sua *re*presentação – puramente discursiva".

Diante disso, a história não se identifica mais com o conceito de História determinado por Aristóteles em sua *Poética*, em que cabia à narrativa histórica relatar fatos como tinham ocorrido, enquanto a narrativa poética cuidava de relatar o que poderia acontecer. Isso é possível de ser observado pelas narrativas da Guerra Civil Espanhola e, precisamente, no romance *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, como, por exemplo, na passagem a seguir:

> –Um detalhe sem importância. No seu relato, quer dizer, no de Liliana, ao ver Sánchez Mazas, o miliciano dá de ombros e vai embora. No meu, quer dizer,

> no de Ferlosio, antes de ir-se, o miliciano fica alguns segundos a fitá-lo nos olhos.
> Houve um silêncio. Pensei que a ligação tivesse caído.
> –Alô?
> –É engraçado... – refletiu Trapiello. – Agora que você o diz, é verdade. Não sei de onde tirei o dar de ombros, acho que me pareceu mais romanceado, mais barojiano.[1] (CERCAS, 2012, p. 34).

A esta perspectiva de revisão da História, Linda Hutcheon classificou de "metaficção historiográfica" e por meio deste conceito iremos identificar, na narrativa de *Soldados de Salamina*, a construção da revisão da história do líder falangista espanhol Rafael Sánchez Mazas.

Transpassando o conceito da negação de uma única verdade e apresentando várias versões, teremos a mescla entre autor, narrador e personagem no romance. O narrador-personagem Javier Cercas, já no início do romance, funde-se com o autor, posto que o nome é o mesmo, além de, por meio da linguagem, deixar o leitor com uma série de questionamentos sobre o período histórico em foco. Para o estudo dessa confluência de pessoas no texto, adotaremos o conceito de "autoficção" e analisaremos a construção dessa estratégia narrativa.

Assim, nossa intenção é buscar relacionar essas duas vertentes, tanto de âmbito histórico como literário, e promover a reflexão sobre a maneira pela qual esse novo modo de narrativa se apresenta, tendo em vista o contexto histórico significativo do mundo hispânico – a Guerra Civil Espanhola –, à luz do romance *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas.

Para tanto, no segundo capítulo do nosso trabalho, apresentaremos de forma crítico-descritiva a teorização da "autoficção", já que o narrador e personagem da narrativa – Javier Cercas – tem o mesmo nome do autor da obra, propondo, com isso, reflexões que estabeleçam a relação entre a teoria em questão e o romance espanhol.

Quanto ao terceiro capítulo, trataremos, de forma também crítico-descritiva, a teorização da "metaficção historiográfica", teoria esta entendida como pertinente para a análise de *Soldados de Salamina*, na medida em que o romance questiona o fazer literário, assim como a concepção de História.

---

[1] *—Un detalle sin importancia. En su relato (es decir, en el de Liliana), al ver a Sánchez Mazas el miliciano se encoge de hombros y luego se va. En cambio, en el mío (es decir, en el de Ferlosio), antes de irse el miliciano se queda unos segundos mirándole a los ojos. Hubo un silencio. Creí que la comunicación se había cortado. — ¿Oiga? — Tiene gracia — reflexionó Trapiello —. Ahora que lo dice, es verdad. No sé de dónde saqué lo del encogimiento de hombros, debió de parecerme más novelesco, o más barojiano*.
(Todas as traduções de Soldados de Salamina são de Wagner Carelli, tradutor do livro publicado no Brasil por MEDIAfashion, em 2012).

Por fim, no quarto e último capítulo, apresentaremos uma análise crítico-interpretativa sobre o desdobramento de vozes e sobre como se constitui a revisão da História na narrativa em questão.

2 TEORIAS DO GÊNERO LITERÁRIO: AUTOFICÇÃO, SUAS FRONTEIRAS E GÊNERO HÍBRIDO

O termo "autoficção" começou a ser usado após a publicação de *Fils*, de Serge Doubrovsky em 1977, cuja proposta foi compreender narrativas que propunham fundir a tríade autor, narrador e personagem em relatos reais e fictícios. Esta nova forma de narrar veio à tona devido ao contexto social e cultural debilitados no século XX, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, posto que as consequências traumáticas do período fizeram as populações perderem a confiança na política de seus países e se fragmentassem não apenas no contexto social, como também subjetivamente, como explicita Redondo (2011):

> Enquanto a cidadania desmantela certos sistemas por terem se revelado ineficazes, a cultura se transforma em formas ideológicas cada vez mais individuais e herdeiras dos valores do paradigma romântico. Instaurar-se-á assim, aos poucos, uma cultura pós-moderna, baseada em um novo culto à liberação pessoal à microhistória, aos interesses individuais, aos grupos artísticos cada vez mais minoritários, e ao direito de toda pessoa contar sua história privada e diferenciadora. Em poucas palavras, a dificuldade de voltar a confiar nos grandes relatos oficiais determinou que, culturalmente, os discursos privados converteram-se em um curso privilegiado de expressão[2]. (REDONDO, 2011, p.100)

Com essa mudança cultural, a partir dos anos sessenta e setenta, um dos estímulos para a literatura passou a ser o de relatar fatos e memórias de pessoas que experimentaram ou ouviram histórias vividas no período da guerra.

No entanto, esta nova teoria literária foi mal interpretada, pois algumas de suas características, como voz narrativa e uso de acontecimentos reais, por exemplo, vão ao encontro do gênero autobiográfico, criado no século XVIII. Um de seus principais defensores, Lejeune[3] assume que a autobiografia tem como proposta o estabelecimento de um pacto de fidelidade com o leitor quanto à fiabilidade de o "eu" do relato ser exatamente o "eu" real e seus relatos serem de cunho biográfico (Alberca, 2008, p. 89).

---

[2] *Mientras la ciudadanía desmantela dichos sistemas por haberse revelando ineficaces, la cultura se torna hacia formas ideológicas cada vez más individuales y herederas de los valores del paradigma romántico. Se instaurará así poco a poco una cultura posmoderna, basada un nuevo culto a la liberación personal, la microhistoria, los intereses individuales, los grupos artísticos cada vez más minoritarios y el derecho de toda persona contar su historia privada y diferenciadora. En pocas palabras, la dificultad de volver a confiar en los grandes relatos oficiales determinó que, culturalmente, los discursos privados se convirtieran en un cauce privilegiado de expresión.*
(Todas as traduções do estudo de Susana Arroyo Redondo são de nossa autoria).

[3] LEJEUNE, P. *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

Com isso, vários estudos buscaram entender suas diferenças e semelhanças para que sua compreensão, na análise de narrativas, fosse mais clara. Porém, com a vasta produção de narrativas ditas autoficcionais, a autoficção[4] ainda pode ser tratada como uma teoria de gênero flexível à sua medida, pois, além das conexões com o gênero autobiográfico, a autoficção apresenta características do romance autobiográfico e do ensaio literário.

Quando pensamos nessa engrenagem entre gêneros característicos da ficção e não-ficção, surge a reflexão sobre a hibridização de gêneros, pois, segundo Gutiérrez (2017, p.20), trata-se "de livros que não se adequam facilmente às definições usuais do romance (com trama, personagens, conflito moral, etc.), que se aproveitam intensivamente de recursos do ensaio e da autobiografia e fazem uso literário do discurso histórico e do discurso da crítica literária"[5].

Dessa forma, dividiremos este primeiro capítulo, apresentando, de maneira crítica-descritiva, cada teoria de gênero mencionada, com o objetivo de definirmos nosso campo de estudo.

2.1 Autoficção

O ponto de partida para se pensar a autoficção, entendida por alguns estudiosos como gênero, e por outros como apenas um hibridismo de gêneros, foi o romance *Fils*, de Serge Doubrovsky, publicado em 1977, cujo enredo diz respeito às sessões de terapia que o narrador-personagem fazia, expondo seus dilemas pessoais e familiares. Quanto aos aspectos formais, o autor tratou de compor o foco narrativo por três entidades, sendo elas o narrador, a personagem e o autor, pois o narrador-personagem tem o mesmo nome do autor do romance.

Há indícios significativos, na cronologia literária, que romances anteriores ao do escritor francês podem sugerir características autoficcionais como, por exemplo, a obra *Niebla* (1914), do espanhol Miguel de Unamuno, em que uma personagem, de mesmo nome do autor, recebe o protagonista, e a relação estabelecida entre ambos sugere ser a do criador e de sua criatura:

> –Não seja, meu querido dom Miguel – acrescentou –, que seja o senhor e não eu o ente de ficção que não existe em realidade, nem vivo, nem morto... Não seja que o senhor não passe de um pretexto para que minha história chegue ao mundo...
> –Era isso que me faltava! – exclamei algo incomodado.
> –Não se exalte assim, senhor Unamuno. – replicou – tenha calma. O senhor manifestou dúvidas sobre minha existência…

[4] Há outras nomenclaturas para o termo autoficção; uma delas é o exposto por Robert C. Spires (1984) ao argumentar sobre "narrativas autorreferenciais".
[5] GUTIÉRREZ, Rafael. **Formas híbridas**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2017, 109 p.

> –Dúvidas não – o interrompi –; certeza absoluta de que você não existe fora da minha produção ficcional[6]. (UNAMUNO, 1914, p. 281, tradução nossa)

O fato é que não apenas o termo "autoficção", como também todo o aporte teórico que vem se formando sobre o tema são relativamente novos e estão em constante desenvolvimento. Desde *Fils* (1977), de Doubrovsky, a "autoficção" propõe aos estudiosos, principalmente franceses e espanhóis, tais como o próprio Cercas, Philippe Lejeune (1973), Vincent Colonna (1990), Marie Darrieussecq (1996) e Manuel Alberca (2007), José Maria Ponzuelo Yvancos (2004), Susana Arroyo Redondo (2011) perspectivas e conceitos diferentes sobre o assunto, porém, que se complementam. Por isso, as discussões não necessariamente chegam a um consenso teórico, mas reforçam a ideia de haver uma forma de narrar desprendida de estruturas tradicionais e isso deve ser analisado e entendido, pois um dos motivos de a literatura ser de grande importância é o fato de ser concebida como representação. Dessa maneira, compreender narrativas, cujas formas se diferenciam do que estava sendo escrito como padrão anteriormente, auxilia os leitores a pensar não apenas sobre a própria narrativa, mas também sobre o que ela significa.

Esta questão é relevante, posto o contexto social e literário no qual narrativas autoficcionais se apresentaram. Como já mencionado, houve mudanças e uma nova ordem começou a ser instituída após a Segunda Guerra, e aspectos pautados no individualismo e na originalidade se sobrepuseram em setores como economia, cultura e literatura. Nesta última, o reconhecimento da autobiografia como um gênero estabelecido e, consequentemente, muito lido, em decorrência das transformações na sociedade, passou a ser revisto e questionado e seu papel colocado em xeque, a ponto de buscarem uma nova forma narrativa que representasse os novos anseios do período, como o faz Cercas, na narrativa de *Soldados* e onde explicita:

> (...) era resgatar-se a si mesmo como escritor resgatando um bom escritor. Quero dizer que essa moda surgiu, nos melhores casos (dos piores não vale a pena falar), da natural necessidade que todo escritor tem de inventar uma tradição própria, de um certo afã de provocação, da certeza problemática de que uma coisa é a literatura e outra, a vida e, portanto, de que é possível ser

---

[6] *–No sea, mi querido don Miguel — añadió —, que sea usted y no yo el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo, ni muerto... No sea que usted no pase de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo... –¡Eso más faltaba! — exclamé algo molesto. –No se exalte usted así, señor de Unamuno — me replicó —, tenga calma. Usted ha manifestado dudas sobre mi existencia... – Dudas no — le interrumpí —; certeza absoluta de que tú no existes fuera de mi producción novelesca.*

> um bom escritor sendo uma péssima pessoa (ou uma pessoa que apoia e estimula causas péssimas), (...)[7]. (CERCAS, 2012, p. 18)

Quando Barthes (1968, p.58) publica *A morte do autor*[8], propõe que "a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões", sendo este pensamento fundamental para constituir o gênero autobiográfico, pois, neste período em que Barthes reflete sobre o tema do papel do autor, a análise da obra era composta, necessariamente, pela análise biográfica do autor, como se este tivesse conexões com aspectos inerentes à narrativa.

Barthes propõe que o texto literário não vive porque o autor lhe deu a vida: este foi responsável pela sua criação, mas quando o termina, o autor deixa de existir e a narrativa coloca-se à espera de um ente que lhe dê vida. Isso é possível apenas por meio do leitor, pois ele enuncia a linguagem formadora do texto.

Com isso, o conceito de o autor ser uma entidade confiável e de representatividade foi se esvaindo, em troca de uma narrativa cuja linguagem representa a subjetividade do sujeito e sua fragmentação.

No entanto, essa morte na autoficção não acontece, tendo este gênero um crescimento significativo quando a autobiografia vivia seu auge. Dessa forma, o autor se manteve, porém, com um novo papel, em um lugar no qual sua voz e subjetividade ultrapassam o coletivo.

Diante desse panorama, a autoficção é concebida como um gênero limítrofe entre a não-ficção e a ficção, ao observar a presença nominal do autor dentro da narrativa, sendo este narrador ou não, e a de fatos verídicos juntos aos fictícios, criando um jogo de "eus" e ao leitor cabe compactuar com esse jogo. Aqui, buscaremos identificar e analisar a função do autor, dos "eus" desenvolvidos por meio da linguagem e do leitor.

2.1.1 A questão do autor na autoficção

A proposta de um texto autoficcional é trazer uma linguagem ambígua, em que o autor possa se mostrar empiricamente, porém, exercendo papel fictício, assim como um narrador ou personagem.

---

[7] *(...) era vindicarse a sí mismos como escritores vindicando a un buen escritor. Quiero decir que esa moda surgió, en los mejores casos (de los peores no merece la pena hablar), de la natural necesidad que todo escritor tiene de inventarse una tradición propia, de un cierto afán de provocación, de la certidumbre problemática de que una cosa es la literatura y otra la vida y de que por tanto se puede ser un buen escritor siendo una pésima persona (o una persona que apoya y fomenta causas pésimas), (...).*

[8] BARTHES, Roland. A morte do autor. In: O rumor da língua. Tradução de Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Segundo Manuel Alberca (2012), o autor se apresenta de maneira paradoxal na narrativa autoficcional:

> Ao conceder-lhe um uso ficcional, perde quase seu valor referencial, subverte o código autobiográfico, mas também anula o princípio de distanciamento característico dos romances, segundo o qual o autor desaparece ou se apaga do texto, camuflando-se por meio da figura de um narrador ou protagonista subordinado[9]. (ALBERCA, 2012, p. 12)

Assim, se enquanto o autor no gênero autobiográfico apresenta características referenciais, empíricas, no gênero fictício, esta característica se perde completamente. No entanto, o que a autoficção faz é subverter o pacto autobiográfico feito com o leitor, não completamente, mas sim de forma a criar ambiguidade sobre com quem o leitor está lidando, se com o autor real ou sua representação.

Tanto Alberca (2012) como Redondo (2011) buscam mostrar como é desenvolvida a função do autor na autoficção através dos recursos paratextuais, cuja função é a de orientar a leitura, e dos recursos intratextuais, compondo elementos constitutivos da narrativa propriamente dita. Em relação àquele, estariam dedicatórias, agradecimentos, notas, capa, recursos estes adotados, tradicionalmente, pelos gêneros canonizados, porquanto contextualizam ao leitor o texto a ser lido, tornando-se quesitos imprescindíveis, pois são informações que permitem ao leitor a possibilidade de não encontrar surpresas na sua leitura. Analisando *Soldados de Salamina* sob este aspecto, já podemos assinalar a capa, a nota e a dedicatória escrita pelo autor, antes de iniciar a narrativa.

A capa do livro da décima quarta edição, além do título, tem como estampa uma foto de um voluntário, anônimo, da Brigada Internacional, durante a cerimônia de despedida, em Barcelona, no ano de 1938; a nota do autor é, na verdade, um agradecimento a professores universitários e escritores, colaboradores na elaboração do livro, e, por fim, a dedicatória ao filho e à esposa. Com estas informações, o leitor, ao buscar interesse pela leitura, concluiria, sem maiores inquietações, que o livro poderia ser uma biografia, por exemplo, por inferência à imagem da capa, pois não se trata da foto do autor do livro ou de alguma personalidade conhecida. De acordo com estas proposições postas ao leitor, a conclusão possível é a fiabilidade no assunto e no modo como ele será abordado adiante. O autor, neste caso, leva todo crédito e consideração do leitor.

---

[9] *Al concederle a éste un uso novelesco, pierde casi su valor referencial, subvierte el código autobiográfico, pero también anula el principio de distanciamiento característico de las novelas, según el cual el autor desaparece o se borra del texto, camuflándose tras la figura de un narrador o protagonista heterónomo*.
(Todas as traduções do estudo de Manuel Alberca são de nossa autoria)

No entanto, na narrativa, é desde estes recursos extratextuais o início do jogo, da ambiguidade pragmática que a autoficção pretende desenvolver – levando a nos questionarmos acerca da credibilidade do paratexto em obras ficcionais. Isso se desenvolve, então, no intratexto:

> Aí me recebeu naquela manhã, e ainda não havíamos trocado os cumprimentos de praxe quando me cutucou:
> –Escuta, você não é o Javier Cercas do *El móvil* e *El inquilino*?
> *El móvil* e *El inquilino* eram os títulos dos únicos dois livros que eu havia publicado, mais de dez anos antes, sem que ninguém a não ser algum amigo da época se desse conta do acontecimento. Aturdido ou incrédulo, respondi que sim. (CERCAS, 2012, p. 129)[10].

O autor empírico embaralha-se com o narrador e, consequentemente, com o autor implícito, ao deixar evidente na narrativa informações verídicas – que, no caso, Cercas publicou nos livros *El móvil* (1987) e *El inquilino* (1989), sem muitas repercussões – porém, colocando-se dentro da narrativa ficcional. O leitor, dessa forma, fica em dúvida ora sobre a ambiguidade causada pela mescla de autores, ora sobre identificar como real ou fictício o que lê na narrativa. Na autoficção, essa ambiguidade entre autor real e implícito deve ser levada em consideração, de forma a não impor à narrativa a tomada de decisões extremas, sem que isso seja possível; cabe ao leitor saber permitir ser guiado pela narrativa e compreender mecanismos pragmáticos promovidos pela linguagem.

Dessa fusão entre autor, narrador e personagem, de acordo com Alberca (2008, 2012), o desdobramento do "eu" figurado nos textos autoficcionais permitiu sugerir sua fragmentação, a representação de um sujeito de forma alheia à tradição literária, quanto à exposição biográfica do ente que escreve.

Em *Soldados de Salamina*, Cercas narrador encontra-se em crise após terminar de escrever seu livro:

> Nenhuma das duas hipóteses era equivocada, mas em meados de fevereiro, um mês antes de findar a licença, o livro estava terminado. Eufórico, eu o li e reli. Na segunda leitura, a euforia deu lugar à decepção: o livro não era ruim, mas insuficiente, como um mecanismo completo que fosse incapaz de

[10] *Allí me recibió aquella mañana, y aún no habíamos cruzado los saludos de rigor cuando me espetó: — Oye, ¿tú no serás el Javier Cercas de El móvil y El inquilino? El móvil y El inquilino eran los títulos de los dos únicos libros que yo había publicado, más de diez años atrás, sin que nadie salvo algún amigo de entonces se diera por enterado del acontecimiento. Aturdido o incrédulo, asentí.*

> desempenhar a função para o qual havia sido idealizado porque lhe falta uma peça. O pior é que eu não sabia qual era essa peça.[11] (CERCAS, 2012, p. 128).

Como na narrativa autoficcional cabe ao leitor a responsabilidade de conceber o que é real e o que é fictício, tendo à frente a ambiguidade do relato, o eu enunciado sente-se livre para expressar-se, independentemente de sua escrita ser real ou não. O eu desprende-se de qualquer amarra para se desdobrar em outro eu e, mais uma vez, o jogo está com o leitor, tendo ele de compreender aquelas estratégias narrativas. Aqui, além do jogo de "quem está falando?", outro jogo sugerido é "quem fala, fala por si ou por outro?", justamente apresentando a fragmentação do sujeito em outros "eus".

Alberca (2008) ainda cita o escritor espanhol Miguel de Unamuno como forma de conceituação desse jogo de "eus" na autoficção, ao referir-se sobre a "yoización", cuja perspectiva é desdobrar esse eu em quem realmente sou, quem acreditam que eu seja, quem alguém acredita ser e, por fim, quem gostaria que fosse. Este último, Alberca sugere que seja de ordem autoficcional, pois, se a função da ficção é representar, inventar algo da realidade, a autoficção é propor a representação, a invenção de outro eu de si. Dessa forma, Cercas, autor empírico desdobrou-se, por meio da linguagem e de mecanismos pragmáticos, em Cercas narrador e autor implícito. O que a narrativa sugere desse em relação àquele, não está em questão devido ao estabelecimento do jogo ambíguo entre estes entes de instâncias diferentes do discurso literário, pois enquanto na autobiografia o autor empírico iguala-se ao autor implícito e, na ficção, a relação de ambos é oposta. Assim, na autoficção, essa questão torna-se paradoxal e sem resposta.

2.1.3 A questão do leitor na autoficção

Outro aspecto de grande importância para que a autoficção se estabeleça é o papel exercido pelo leitor sobre a narrativa. Segundo Alberca (2012, p. 12), da mesma forma como o autor se faz importante, o leitor exerce sua referência, de modo a permitir-se ser conduzido ou conduzir o propósito da narrativa.

Na narrativa autoficcional, o leitor vê-se, inicialmente, desprovido de pactos antes instituídos, se pensarmos no pacto autobiográfico ou no pacto ficcional, pois estes tratam de determinações de gêneros legitimados e tradicionais no percurso da literatura. Portanto, certas

---

[11] *Ninguna de las dos conjeturas resultó equivocada, pero a mediados de febrero, un mes antes de que concluyera el permiso, el libro estaba terminado. Eufórico, lo leí, lo releí. A la segunda relectura la euforia se trocó en decepción: el libro no era malo, sino insuficiente, como un mecanismo completo pero incapaz de desempeñar la función para la que ha sido ideado porque le falta una pieza.*

convenções de recepção entre obra e leitor, nestes casos específicos, são esclarecidas. No caso da autobiografia, o leitor é guiado, por meio desse pacto, a compreender a leitura de maneira a aceitar a veracidade dos recursos referenciais postos a ele, enquanto na ficção, a convenção determinada ao leitor é para que ele conceba a linguagem ficcional, ou seja, não entenda a narrativa como real, mesmo se ele projete comparações interpretativas entre o ficcional e o real.

Diferentemente desses pactos, porém, devido a eles e ao próprio processo de recepção literária, a autoficção criou seu pacto com o leitor, de acordo com a construção de argumentos e recursos literários que veio constituindo. Dessa forma, como o leitor não consegue separar o real do ficcional, pois ambos convergem na autoficção, ele precisou assumir com o gênero um pacto ambíguo, indo ao encontro da proposta que engendra esse tipo de narrativa.

Essa ambiguidade encontrada pelo leitor na narrativa autoficcional é devida aos recursos pragmáticos como aparições de nomes reais, ambientações verídicas, arquivos, memórias coletivas, voz do narrador, que em contrapartida, por meio da linguagem, em circunstâncias da narrativa, não deixa claro se tudo é de ordem empírica, ou se tudo é de ordem ficcional. Por isso, o leitor precisa compreender a leitura pragmaticamente para não cair em falsas interpretações e o gênero ser mal-entendido.

Alberca (1996, 2007, 2012) foi quem muito bem situou o estabelecimento de recepção de narrativas autoficcionais por parte do leitor, e denominou isso de *pacto ambíguo*. Ele observou que como se tratava de recepção fronteiriça aos pactos autobiográfico e ficcional, o pacto ambíguo configurou-se como uma hibridização entre eles. Assim,

> As autoficções estabelecem com seus leitores um 'pacto ambíguo' de leitura que é também uma declaração de não-responsabilidade, prevenção ou temor que os leva a se ocultarem por meio da máscara ou do jogo de esconde-esconde, antes que aceitar o compromisso e risco que implica o pacto de veracidade[12]. (ALBERCA, 2007, p.125-157).

No entanto, Redondo (2011) assume que esta concepção de pacto fere o propósito da autoficção. A autora propõe isso, pois, a legitimação característica de pactos existentes, condizem aos gêneros de cunho tradicional e consagrados na história literária, além de sustentarem uma estabilidade pragmática, diferenciando da autoficção, pois esta se apresenta pela instabilidade, que do princípio ao fim não é resolvida, mas sim reforçada. Em *Soldados de Salamina*, o narrador em primeira pessoa percorre dados e personagens reais; porém, da mesma forma, entrelaça, por meio da linguagem, dados e personagens que não o são até o fim da

[12] *Las autoficciones establecen con sus lectores un 'pacto ambiguo' de lectura, que es también una declaración de no-responsabilidad, prevención o temor, que les lleva a ocultarse tras el disfraz o jugar al escondite, antes que a aceptar el compromiso y riesgo que conlleva el pacto de veracidad.*

narrativa. Assim, Redondo (2011) questiona se, de fato, um conceito tão estável como um pacto poderia corresponder à organização pragmática de um gênero que propõe a instabilidade e o paradoxo como a autoficção se encarrega, e assume um possível caminho, sendo o de permitir ao leitor fazer suas interpretações, de acordo com o permitido pelo texto.

A autoficção, desde quando foi mencionada pela primeira vez, vem acumulando determinados estudos que a denominam como uma manifestação literária ou como uma ramificação de um gênero maior, mas não como um gênero. Contudo, devemos atentar ao contexto cultural e social no qual vivemos, já que, segundo Mijares (2007, p.9,) "Se tomamos uma imagem ou metáfora da pós-modernidade, esta seria o labirinto: algo descentrado excêntrico não cronológico, não causal, polissêmico, disperso e irônico[13]". Aqui, a autora assume que a possível posição diante da pós-modernidade é não rotular, mas simplesmente não remeter a nada que seja anterior. Dessa forma, ficamos diante de várias construções literárias e, mesmo não sendo capazes de classificá-las por simples tradição, acabamos por buscar encaixá-las em classificações já existentes, por enxergar nelas resquícios de formas antigas.

No entanto, segundo Redondo (2011), embora a autoficção tenha sido inaugurada de maneira artificial, pois *Fils* foi publicado mais como forma de resposta a uma crítica feita pelo crítico do pacto autobiográfico, Philippe Lejeune, do que uma narrativa simplesmente, ela condiz com as inquietudes da pós-modernidade e não apenas de uma forma de escrita em ascensão, porém, sem continuidade. Além disso, como a autoficção não se permitiu, em sua macroestrutura, estabilizar, ela pode ser concebida em outras artes, realizando-se em algo maior, além de um subgênero ou uma forma comunicativa literária capaz de se esgotar.

2.1.4 Os tipos de autoficção

De acordo com nossa análise, desde seu conceito e proposta iniciais, seria difícil pensar que em quarenta e três anos de construção literária, ela não desenvolveria formas autoficcionais diferentes nas narrativas. Nesse sentido, Redondo (2011) volta a assumir os escritos de Alberca (2007) quanto a esse tema e os investiga.

A autora sugere que existam pelos menos três tipos de formas de autoficção, sendo elas a autoficção biográfica, a novelística e a metaficcional. Redondo (2011) ressalta que, assim como a autoficção tem a característica de pertencer a um território de fronteiras tênues, trazendo

[13] *Si tomamos una imagen o metáfora de la posmodernidad, esta sería el laberinto: algo descentrado, excéntrico, no cronológico, no causal, polisémico, disperso e irónico*.
(Esta tradução do estudo de Maria del Pilar Lozano Mijares é de nossa autoria).

instabilidade e incertezas por meio de recursos ficcionais. Ao mesmo tempo que se utiliza de um pragmatismo empírico, é inquietante, assim como a ideia de pacto. Ora, presumir a possibilidade de prendê-lo a ponto de buscar mecanismos que facilitem seu estudo, trata-se de algo de difícil feito, pois, além de seu tempo de existência, ele constitui-se em um gênero ainda em frequente construção. Assim, a autora assume uma classificação mais didática para que consigamos observar a maneira como narrativas autoficcionais se configuram.

Em relação à possibilidade de distinguir a configuração dos tipos de autoficção, analisa-se o grau de referenciação da figura do autor, ou seja, os níveis em que o autor se afasta ou se aproxima do narrador, pois o "eu que não sou eu" nas narrativas ora se apresenta mais, ora menos e, para isso, os autores usam recursos narrativos e paratextuais mais autobiográficos ou mais ficcionais.

A autoficção biográfica, segundo Redondo (2011)

> (...) se caracteriza acima de tudo por utilizar recursos estilísticos próximos aos da autobiografia, ainda que com algumas peculiaridades textuais que vêm a oferecer, pragmaticamente, uma marcada ambiguidade à possível identificação do autor com o narrador[14]. (REDONDO, 2011, p. 254).

Portanto, neste tipo de autoficção, a presença de marcas autobiográficas é mais significativa do que nas fictícias, porém, estas são ainda notadas, permitindo a autoficção manter-se, não tornando o texto uma autobiografia.

Há narrativas sob essa classificação nas quais, a partir dos recursos paratextuais, o autor irá escrever sobre suas memórias, no decorrer da narrativa, com o narrador em primeira pessoa onipresente e onisciente, sua voz tem importância principal, causando dubiedade ao leitor sobre a aproximação referencial deste com aquele. Como se trata de um relato pessoal, portanto subjetivo, o discurso é indireto, pois há poucos momentos de diálogos e, quando ocorrem, normalmente são falas passadas nas quais o narrador rememora fatos. Por meio desse tipo de discurso, o narrador acaba fazendo digressões e comentários sobre os relatos; enquanto conta a história, o narrador faz reflexões interiorizadas, cuja intenção é expressar sua nostalgia.

O tempo da narrativa acontece não cronologicamente, pois de acordo com o sentimento e as próprias experiências que o narrador quer expor, a linearidade é deixada de lado, em prol da ocorrência de ocultações de fatos, sendo eles reais ou fictícios. Da mesma forma, isso ocorre

[14] *(...) se caracteriza ante todo por utilizar unos recursos estilísticos cercanos a los de la autobiografía, aunque con algunas peculiaridades textuales que vienen a ofrecer, pragmáticamente, una marcada ambigüedad a la posible identificación del autor con el narrador.*

com o tempo do relato, pois o narrador, ao narrar suas lembranças, assume o discurso da narrativa.

Uma característica semelhante à autobiografia é a quase ausência de personagens interagindo com o protagonista (autor/narrador), pois se tratando de um relato, o empoderamento do narrador é estabelecido.

Por fim, quanto aos temas abordados no relato, o narrador conta sobre sua história de vida, além de representar o autor, referir-se a sua profissão de escritor e ao seu processo de escrita, sem grandes momentos de clímax. Contudo, mesmo sendo recursos que poderiam ser usados em autobiografias, com exceção de um ou outro aspecto, autoficções com essas características, em nenhum momento tentam comprovar veracidade de qualquer informação dada pelo narrador sobre suas experiências.

Quanto à autoficção novelística, Redondo (2011) afirma que

> Este tipo de autoficção desenvolve uma história ficcional, cujo argumento dá apenas um pequeno espaço às confissões ou às recordações, já que não pretende retratar o autor como homem, mas como escritor e, portanto, confundi-lo em certo modo sob a máscara da ficção[15]. (REDONDO, 2011, p. 262).

Neste tipo de autoficção, em comparação ao biográfico, enquanto este tem uma aproximação tênue entre o autor e o narrador, naquele já ocorre um distanciamento maior, e o contexto narrativo permitirá ao leitor aproximá-los.

A voz narrativa nesses tipos de autoficção pode variar em momentos, pois como a perspectiva está mais para o ficcional do que para o biográfico, o narrador ora faz parte da história, ora não. Com isso, as vozes das personagens ganham força e auxiliam a traçar o enredo da narrativa, permitindo a formação de uma trama. Nesse caso, é possível sugerir que o narrador não tenha conhecimento de tudo, além de ter a oportunidade de elevar o nível de invenção, criando personagens não existentes na realidade.

Outros aspectos fora da realidade são o uso de fatos e informações que tanto o narrador como personagens se permitem fazer. Nesse sentido, o narrador, entidade sem grandes poderes na narrativa, opta por se remeter ao leitor, por meio de comentários e de digressões para sustentar a si com as incertezas tecidas pelo texto literário. No entanto, esses artifícios não buscam tratar os acontecimentos das personagens com ironia, posto o distanciamento entre estes e o narrador.

---

[15] *Este tipo de autoficción desarrolla una historia novelesca cuyo argumento da sólo una pequeña cabida a las confesiones o a los recuerdos, ya que no pretende retratar al autor como hombre sino como escritor y, por lo tanto, desdibujarlo en cierto modo bajo la máscara de la ficción.*

Quanto à temática das autoficções novelísticas, o autor e seu relato biográfico apresentam-se ofuscados diante do narrador e das personagens ficcionalizados. O autor lhes empresta seus dados pessoais, incluindo o próprio nome, porém, com interesse voltado ao labor literário: seja este para poder desenvolver – por meio de suas digressões e comentários – sua concepção de escrita literária, seja para desenvolver aspectos mais ficcionais do que biográficos, como as possibilidades de ficcionalizar-se por meio das personagens. Essa temática permeia todos os tipos de autoficção. No entanto, o que difere uma da outra, a ponto de não perderem sua característica autoficcional, é observar como o autor se dispõe na narrativa: no caso da biográfica, o autor coloca-se quase inteiramente; já na novelística, ele é encoberto pelas personagens e o narrador, e este não tem conhecimento de tudo.

O tempo da narrativa, por não se tratar da história de vida do autor/narrador, ainda que costurando todo o enredo, trata de momentos específicos tanto do passado como do presente, devido à presença das digressões e comentários reflexivos, permitindo ao discurso ser um relato, com saltos no tempo, ocultações e certas contextualizações sobre o enredo, personagens e outros aspectos narrativos, aproximando-se de características mais ficcionais.

Por fim, o último tipo de autoficção que Redondo (2011) aponta, assumindo os mesmos escritos de Alberca (2007) quanto aos tipos de autoficção, é o metaficcional, o qual afirma:

> Este tipo de autoficção em oposição à biográfica não persegue tanto uma evocação artística da memória como a criação de um espaço literário que garanta a sobrevivência do autor dentro de seu próprio texto. (…) Melhor, pretende-se retratar o autor em seu presente na escrita e, sobretudo, atualizar sua presença dentro do texto[16]. (REDONDO, 2011, p. 258).

Assim, diferentemente da autoficção biográfica, esta não pretende elevar a memória do autor no texto, mas sim, utilizar-se dela para o autor marcar sua presença no presente da escrita. Em outras palavras, o relato autobiográfico que se apresentará na narrativa será apenas a motivação encontrada pelo autor para desenvolver seu fazer literário, o qual, ao mesmo tempo, constrói sua identidade fictícia no relato.

A autoficção metaficcional apresenta um narrador protagonista, com digressões e comentários que fogem do enredo, dando brechas para o autor/narrador situar suas reflexões sobre o fazer literário.

---

[16] *Este tipo de autoficción, en oposición a la biográfica, no persigue tanto una evocación artística de la memoria como la creación de un espacio literario que garantice la pervivencia del autor dentro de su propio texto. (...) Más bien se pretende retratar al autor en su presente de escritura y, sobre todo, actualizar su presencia dentro del texto.*

O enredo da narrativa, assim como o tipo fictício, é contextualizado, pois também apresenta personagens que permeiam e ganham voz facilmente, fazendo o narrador ter de reforçar a sua, por meio das digressões e comentários. Por causa desses aspectos, a narrativa, embora remonte a feitos passados, é transferida para um tempo contextualmente determinado, porém, em um tempo de narração presente, pois o narrador usa o enredo para atingir um foco maior. Ele expõe a subjetividade ao construir o próprio texto literário, ou seja, enquanto o narrador conta a história – estando ele incluído nela ou não – ele conta como a constrói, com suas impressões subjetivas, dentro dela.

Como o narrador é um observador e trata de recontar a história sob o seu olhar e o das personagens, além de mostrar sua subjetividade nas digressões, ao observar o discurso das personagens e o rumo da história, ele é livre para expor seus julgamentos, caracterizados pela ironia e humor. Segundo Redondo (2011, p.259), este tipo de autoficção é o que mais se assemelha às características do ensaio literário. Isso acontece em decorrência da voz contínua do narrador, por meio dos comentários, sugerindo uma aproximação direta com as reflexões do autor. No entanto, a diferença de um gênero para outro pode ser entendida da seguinte forma: enquanto no ensaio essa aproximação não pode ocorrer, pois não existe qualquer intenção de indicar tal vínculo, pela sua carga ficcional, na autoficção essa aproximação se faz ambígua, a ponto de deixar o leitor em dúvida sobre quão verdadeiras são essas reflexões.

Em conclusão a esses três tipos de autoficção expostos, a autora assume como bandeira da autoficção este último, pois é identificada a voz do autor empírico no texto literário, ao mesmo tempo que é ficcionalizada. Redondo (2011) propõe essa ideia devido à quantidade de intromissões feitas por comentários e digressões de cunho reflexivo apresentados. Embora tenham uma proposta temática que percorre a narrativa, tais recursos discursivos subjetivos destacam-se, permitindo as vozes do autor e suas outras vozes (narrador e personagem) encontrarem-se, promovendo, evidentemente, a essência da autoficção: a ambiguidade.

2.1.4.1 Considerações sobre *Soldados de Salamina* à luz dos tipos de autoficção

Tomando as características dos tipos de autoficção para uma análise de *Soldados de Salamina*, para Redondo (2011), a narrativa sugere encaminhar-se para a autoficção novelística. Embora para a autora essas nomenclaturas e definições possam não ser saudáveis para o desenvolvimento do gênero, devido a seu projeto ser relativamente recente e a possibilidade deixada em aberto para variações autoficcionais, de acordo com seu caráter ambíguo e

pragmático, ela indica que essas categorias foram pensadas ao analisar certas obras, e *Soldados de Salamina* foi uma delas. Assim sendo, passemos às considerações.

A voz ora é do narrador-personagem Javier Cercas, ora do autor de mesmo nome, os quais não apresentam conhecimento completo tanto sobre o episódio histórico, sobre as peripécias da personagem principal: "Desse momento em diante a pista de Sánchez Mazas se esfuma. (...) Assim, o que em seguida se afirma não é o que realmente aconteceu, mas o que parece verossímil que tenha acontecido. Não ofereço fatos comprovados, apenas conjecturas razoáveis. São as seguintes: (...)"[17] (CERCAS, 2012, p.78-79). Neste excerto, o narrador assume não ter controle do que narra, e admite que sua narrativa poderá não ser factual. Neste outro, podemos sugerir a voz do Cercas autor: "Acabei de escrever *Soldados de Salamina* muito antes do término da licença que me haviam concedido no jornal"[18] (CERCAS, 2012, p. 127).

O último excerto acima, permite-nos comentar sobre a presença de reflexões metaliterárias que sugerem a presença do autor empírico na narrativa e, consequentemente, a ambiguidade proposta pelo gênero.

Na narrativa, há a presença de várias personagens como a Conchi, Bolaño, Miralles, entre outros, os quais além de terem suas vozes reforçadas por meio do discurso direto, são de conhecimento comum, ou seja, reais, ou não conseguimos ter essa certeza como, por exemplo, a personagem Conchi – sua companheira – e o escritor Roberto Bolaño. A presença dessas várias personagens reafirma a observação de Redondo (2011) sobre o grau elevado de ficcionalização que ocorre, pois além desses indícios fictícios e reais, a voz do autor empírico no discurso é enfraquecida e posta em dúvida.

O narrador também promove pequenas intrigas entre as personagens no decorrer do texto, sejam elas o autor empírico ou a personagem. Isso pode ser observado em conversas que Cercas autor tem com sua companheira Conchi, e ela o provoca com questionamentos sobre sua narrativa em construção.

Em relação ao tempo do discurso, é observado pela própria estrutura textual que o livro é divido em três partes, sendo uma delas de apenas um relato histórico motivador da narrativa. Com isso, o texto é permeado por saltos e omissões que o narrador pensa serem insignificantes: estas ocorrem quando ele promove suas digressões e comentários. Vejamos a seguinte passagem:

---

[17] *A partir de este momento el rastro de Sánchez Mazas se esfuma. (…) Así pues, lo que a continuación consigno no es lo que realmente sucedió, sino lo que parece verosímil que sucediera; no ofrezco hechos probados, sino conjeturas razonables. Son éstas:*.

[18] *Terminé de escribir Soldados de Salamina mucho antes de que concluyera el permiso que me habían concedido en el periódico.*

> – É verdade que o senhor vai escrever sobre meu pai e sobre Sánchez Mazas? – cutucou-me.
> – Quem lhe disse?
> – Miguel Aguirre.
> 'Uma narrativa real', pensei mas não disse. 'É isso que vou escrever'. Também imaginei que Figueras pensava que, se alguém escrevesse sobre seu pai, seu pai não estaria completamente morto. Figueras insistiu.
> – Pode ser – menti –. Ainda não sei. Seu pai falava com frequência sobre o encontro entre ele e Sánchez Mazas?
> Figueras respondeu que sim. Reconheceu, no entanto, que não tinha mais que uma vaga ideia dos fatos.[19] (CERCAS, 2012, p. 46).

Nesse excerto, além de observarmos os comentários de Cercas narrador-autor, podemos sugerir também um grau de ironia quando ele, mentalmente, diz o que ele pretende escrever de fato, tomando por base a pergunta feita pela personagem, deixando mais evidente, depois, ao responder, porém assumindo sua mentira para o leitor.

Também observamos a recorrente contextualização feita pelo narrador sobre com quem fala, onde está, além da caracterização física das personagens.

2.2 Fronteiras da autoficção

A autoficção desenvolveu-se não apenas em decorrência das inquietudes de seu entorno sociocultural, como também de uma problemática que os gêneros, caracterizados por colocar a subjetividade e a fragmentação do eu em destaque, e a presença nominal do autor, expondo suas experiências de vida, foram colocados para reavaliação no tocante aos seus verdadeiros propósitos de comunicação.

Essas "narrativas do eu" e o gênero autobiográfico, de acordo com estudos filosóficos e epistemológicos, viram-se questionados, não pela intencionalidade que autores apresentam ao ato da escritura, mas sim pelos sentidos sugeridos pelo texto escrito, tendo em vista a cristalização de gêneros antigos, frente a conceitos literários revisados e ampliados de acordo com as novas produções literárias.

A desconstrução do sujeito e da realidade, o fim da história linear e a ironia são aspectos filosóficos e culturais que se apresentam na pós-modernidade. Na literatura ficcional e na não-ficcional desse período, algumas das principais questões levantadas são as faces que o autor

---

[19] *—¿Es verdad que va usted a escribir sobre mi padre y sobre Sánchez Mazas? —me espetó.*
—¿Quién le ha dicho eso?
—Miquel Aguirre.
«Un relato real», pensé, pero no lo dije. «Eso es lo que voy a escribir.» También pensé que Figueras pensaba que, si alguien escribía acerca de su padre, su padre no estaría del todo muerto. Figueras insistió.
—Puede ser —mentí—. Todavía no lo sé. ¿Le hablaba su padre a menudo de su encuentro con Sánchez Mazas? Figueras dijo que sí. Reconoció, sin embargo, que no tenía más que un conocimiento muy vago de los hechos.

pode ter no texto literário e a importância de sua recepção, dando ao leitor mais liberdade e poder.

Assim, buscaremos analisar os gêneros autobiográfico, ensaio e novela autobiográfica, a fim de podermos entender não a origem da autoficção – sugerindo que mantenha traços desses gêneros –, mas situá-los por onde percorrem e as semelhanças que os fazem andar por caminhos tão tênues. Para isso, assumiremos a ideia de gêneros fronteiriços à autoficção por meio dos escritos de Redondo (2011) e suas referências sobre essa problemática.

Para analisarmos melhor os pontos dos quais esses gêneros se aproximam, é interessante termos como fundamento inicial que, separado dos gêneros ficcionais – novela e ensaio – a autobiografia propõe a resgatar fatos históricos, por meio da linearidade temporal, apresentado por uma sólida concepção de autor, enquanto aqueles configuram-se como gêneros com altos níveis de carga autorreferencial reflexiva, dispostos em formas de escrita heterogênea e um enredo não mais importante que a performance das fragmentações de um eu subjetivo. Para esse grupo, a autora irá utilizar a denominação "espaço autobiográfico", de Philippe Lejeune (1975), a fim de situá-los no rol de literaturas com a característica de referenciar em diferentes níveis o autor, distanciando-os, assim, do gênero autobiográfico.

2.2.1 Autobiografia

O gênero autobiográfico teve seu início na modernidade, por meio, inicialmente, de epístolas e confissões. No entanto, sua prática e estudo não se desenvolveram de forma rápida, embora escritores canonizados como Rousseau tenham escritos dentro de uma proposta autobiográfica.

Os traços do gênero nasceram por meio de princípios religiosos e sociais, pois com o cristianismo protestante, a ideia do individualismo com Deus, somada à subjetividade adquirida no Romantismo, permitiu que encontrassem na narrativa a possibilidade de escreverem biografias de santos e confissões, tornando esses textos impulsos para a reflexão da própria memória. Mais adiante, somado a expansão do pensamento burguês, há a reflexão do que é da ordem do coletivo e privado, permitindo, assim, o olhar para o outro e para si como um sujeito independente. Assim, autobiografias íntimas, cujas perspectivas eram manifestar os desígnios de Deus na vida do sujeito e relatos memorialistas, contextualizando a sociedade e sua ascensão, constituíram-se em caminhos temáticos que o gênero estava tomando.

Porém, no fim do século XVIII, devido à liberdade religiosa e ao desenvolvimento da burguesia, o gênero fortaleceu-se, consolidando sua escrita e seu objetivo quanto à comunicação

literária, e isto significou trazer ao texto uma imagem pessoal e veraz. Esta consolidação ocorreu com maior êxito em contexto francês, pela própria experiência de revolução política e social que viveram. Essa situação fez a autobiografia constituir-se como uma expressão de independência.

Tendo em vista o contexto social conservador espanhol, a escrita autobiográfica tardou a se desenvolver, tratando ser motivação para relatos memorialistas. Apenas alguns autores, já na contemporaneidade, dedicaram-se a seguir a perspectiva francesa. No entanto, no tocante à recepção crítica do gênero, a autobiografia tornou-se uma classe inferior de escrita no século XX, pois, devido às concepções formalistas dos estudos literários, à mescla de aspectos subjetivos, assim como a autorreferência do autor e sua individualidade, e aos objetivos como relatos empíricos, não representava a literariedade da época.

Quanto às formas que a autobiografia começou a tomar, verificou-se a sua importante contribuição para a escrita artística, e não mais apenas a referencial e contextualizada, pois, além de retomar fatos históricos, é constituída por outra parte oscilante entre os níveis de subjetividade, ao reportar a voz de um sujeito enunciador na narrativa, embora ele extrapole os níveis do texto e assuma um papel na realidade, como é o caso de Cercas. Esse viés tomado pela autobiografia é denominado "espaço autobiográfico", e se refere a uma vertente mais literária do que a da autobiografia. Não é possível, porém, colocá-la no mesmo patamar do ocupado pela ficção, pois não se trata de contar algo do imaginário, mas da realidade experimentada.

Esse espaço autobiográfico foi instituído já no século XX, quando houve o questionamento da veracidade dos textos autobiográficos, de modo que a realidade empírica poderia ser traçada por desígnios não mais meramente factuais, mas por meio de um discurso potencialmente reflexivo, o qual teria a possibilidade de significar a voz desdobrada ao enunciar o texto. Assim, segundo Redondo a "narração autobiográfica atual deixou de se centrar na relação do 'eu' com os fatos históricos para se consagrar melhor à observação das relações desse 'eu' com o próprio texto à medida em que a narração recria sua identidade[20]" (REDONDO, 2011, p.70).

Para substanciar essa nova formatação desenvolvida pelo espaço autobiográfico, Barthes, com a publicação de "A morte do autor", destaca o papel do autor diante desse tipo de narrativa e, para Barthes, a figura que o autor se propõe a sugerir em sua obra é uma invenção

[20] *narración autobiográfica actual ha dejado de centrarse en la relación del «yo» con los hechos históricos para consagrarse más bien a la observación de las relaciones de ese «yo» con el propio texto y a la manera en que la narración recrea su identidad.*

de si, pois, após o livro estar escrito, o autor perde sua importância. Com isso, ocorre sua morte, e o leitor passa a ser o responsável por ele, pois sem o receptor, a obra morre. Dessa forma, a voz ressuscitada pelo leitor na obra tira a possibilidade de ser a do autor real, mas a voz da interpretação do leitor. Todo esse processo é, obviamente, construído por meio da linguagem. Por isso, o que é da ordem do real e transformado em linguagem, não há possibilidade de volta, mas sim provoca sua compreensão subjetiva e fragmentada.

Em contrapartida, enquanto os estudos autobiográficos traçam seus caminhos, o gênero autobiográfico articulava reflexões sobre si, para que permanecesse sob distância segura e não se corrompesse pelas questões que aqueles estudos enfrentavam, mantendo sua natureza pouco subjetiva. Phillipe Lejeune publica um livro intitulado *Le Pacte Autobiographique*, em 1975, no qual procura delimitar o lugar da autobiografia no campo literário, no tocante às posições de narrador e autor, tema e forma.

Segundo Lejeune, o gênero autobiográfico deve se pautar por um pacto que estabelece a relação entre autor e leitor, sendo aquele responsável por manter sinceridade no ato de escrita sobre o que escreve de si mesmo, e este por acreditar no escrito quando encontra, no relato, fatos e informações condizentes com o autor. Ainda para Lejeune, o nome do autor deve ser explicitamente posto na narrativa, nas vozes do narrador e personagem. Caso contrário, torna-se algo da instância ficcional.

A questão que Redondo (2011, p. 72) e outros estudiosos como Alberca apresentam é a possibilidade de pessoas do discurso em níveis diferentes poderem constituir a mesma identidade. Assim, podemos pensar se seria possível identificar em sua totalidade a figura real do autor real, em um contexto no qual tudo é linguagem.

Lejeune publica um artigo, em 2005, intitulado *Autobiographie et fiction*, de *Signes de vie. Pacte autobiographique 2*, depois compilado em um livro em 2008, intitulado *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, em que comenta a repercussão de seu pacto publicado em 1975. No início do texto, o autor mostra-se vencido pelas críticas contrárias ao seu pensamento sobre a manutenção do gênero: "A autobiografia perde em todos os campos: só consegue acumular deficiências. É uma ficção que se ignora, uma ficção ingênua ou hipócrita, que não tem consciência ou não aceita ser ficção [...]" (LEJEUNE, 2008, p. 103). Mas, nas páginas seguintes, o crítico defende o gênero autobiográfico:

> Certamente é impossível atingir a verdade, em particular a verdade de uma vida humana, mas o desejo de alcançá-la define um campo discursivo e atos do conhecimento, um certo tipo de relações humanas que nada têm de ilusório. (...) É claro que, ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente

> estilizá-los ou simplificá-los. Mas não brinco de me inventar. Ao seguir as vias da narrativa, ao contrário, sou fiel a minha verdade: todos os homens que andam na rua são homens-narrativa, é por isso que conseguem ficar em pé. Se a identidade é um imaginário, a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade. (LEJEUNE, 2008, p. 104).

O autor explicita que embora a ideia de verdade seja inatingível, a intenção de se tornar verdade deve ser levada em consideração, pois, durante o processo de criação, há a construção de um eu, porém pautada na seriedade exigida pelo gênero. Embora na crítica de autoficção, os estudiosos queiram defender o desdobramento do eu, impossibilitando haver uma unidade do escritor encontrar-se também inscrito na narrativa, e isso ocorre pelo fato de ser tudo discurso, ou seja, linguagem, Lejeune utiliza-se dessa mesma ideia para que a intenção posta no discurso, no ato de criação, se ela buscar mostrar a verdade sobre o autor, então será verdadeira e, portanto, autobiográfica.

Diferentemente da perspectiva dos estudos do eu, em que acontece o apagamento do autor frente ao seu texto pronto e caberá ao leitor dar conta dele, aqui Lejeune volta a mostrar a relevância do autor no processo de criação literária, indicando qual é o principal objetivo de narrativas autobiográficas, em relação às ficcionais, senão a comunicação do mais íntimo do eu do autor.

Para esta argumentação, o crítico precisou contextualizar que os estudos sobre o gênero autobiográfico são desmerecidos de atenção em prol do romance, "gênero-rei"[21], porém, de maneira a gerar a disputa entre ambos, como se pudessem desqualificar um ao outro diante de todo o percurso acadêmico e literário que fez suas estruturas se consolidarem. Em conclusão, Lejeune termina seu texto: "Mas os escritores que frequentam essa zona [mixta], justamente porque estão sempre se esbarrando na autobiografia, são os que mais violentamente a depreciam e a renegam: sobretudo que ninguém pense que eles a praticam!" (LEJEUNE, 2008, p.109).

Ainda com as duras críticas sofridas pela autobiografia, para Redondo (2008), embora este possa ser um gênero que escapa de seus próprios preceitos – o de reproduzir a realidade – a autora questiona como a autobiografia ainda pode ser compreendida como uma maneira de comunicar a verdade.

Para pensar sobre isso, a autora traz o estudo de Ángel Loureiro, o qual propõe pensar a autobiografia como um processo discursivo da realidade definida como um compromisso ético[22]. A leitura que Redondo (2008) faz do estudo do autor, mostra como a autobiografia não

[21] O autor usa esse termo em referência ao gênero romance, sugerindo que nos estudos literários seja comumente tratado como dominante, de maior importância. (LEJEUNE, op. cit., p. 108).
[22] REDONDO, op. cit., p. 75.

pode ser entendida como ficção, pois, como leitores, ao perguntarmo-nos se a narrativa escrita é realmente verdade e se decidirmos começar uma investigação para sanar nossas dúvidas, antes disso, é fundamental a consciência ética do que temos à frente. Tendo a autobiografia dados, os quais pressupõem ser a realidade do autor, este estabelece um compromisso com o leitor de comunicar sobre si mesmo. Diante disso, é estabelecido um diálogo entre autor e leitor, por meio do discurso literário, tendo aquele o compromisso de dizer sua realidade e este se dispõe, com gesto ético, em acreditar no texto, tratando-se de um gênero performático.

Assim, podemos compreender que a autobiografia, embora muito criticada, pretende se distanciar do discurso ficcional, em favor da igualdade entre autor, narrador e personagem, porém, de maneira diferente da autoficção, a qual busca problematizar a representação dos mesmos entes em uma obra ficcional. Dessa forma, o pacto da autoficção com o leitor, não estipula que seja comprometido, mas sim ambíguo e fragmentado.

2.2.2 Romance autobiográfico

Outro tipo narrativo a nos permitir encontrar pistas sobre as características da autoficção é o romance autobiográfico. Narrativa completamente oposta ao gênero autobiográfico, ele não assume nenhum pacto de leitura que vá ao encontro da referencialidade, mas sim ao ocultamento do autor real, sob a figura de personagem ou protagonista criado.

O romance autobiográfico tem como aspetos formais o foco narrativo tanto em 1ª pessoa, como em 3ª pessoa, com a temática de relatar alguns acontecimentos da vida do autor, como momentos específicos e passagens breves, por exemplo.

Segundo Redondo (2011), os registros de romances autobiográficos tiveram notoriedade a partir da segunda metade do século XVIII, com publicações de *La Nouvelle Héloïse*, de Rousseau (1761), e *Werther*, de Goethe (1774)[23], com fortes traços do Romantismo, pois estas narrativas buscavam a expressão da subjetividade das personagens e de sua vida privada. A autora delimita três momentos no avanço da ficção autobiográfica: prerromântico, romântico e por uma vertente já menos romântica, traçando caminhos de cunho realista (Redondo, 2011, p. 89).

No contexto literário da Espanha, apenas no início do século XX, na narrativa poética, a subjetividade vinha sendo contemplada. Contudo, com o advento do romance autobiográfico,

[23] Os títulos traduzidos e publicados no Brasil são *Julia ou a Noiva Heloise* e *O sofrimento do Jovem Werther*, respectivamente.

a temática subjetiva avançou principalmente com enredos confessionais e biografias, assumindo o posto dos enredos históricos para enfatizar narrativas mais pessoais dos protagonistas.

O romance autobiográfico não parece ser muito diferente da ficção tradicional, pois apresenta os mesmos aspectos formais narratológicos. Desse modo, não é estranho o uso de elementos paratextuais nos romances autobiográficos para sua delimitação. Em sequência, houve a problemática compreensão do lugar no qual este gênero se encontra: se está situado entre o romance e a autobiografia, ou até que ponto se vale mais do gênero ficcional, permitindo não ser considerado como um gênero propriamente dito, mas sim um subgênero.

De acordo com Redondo (2011), como Lejeune assentou o espaço do gênero autobiográfico com seu pacto, devido a este ser definido pela identificação do nome do autor ao narrador e personagem, e qualquer narrativa distinta dessa característica essencial, corresponde ao gênero oposto – o romance. Dessa forma, a este gênero é instituído o pacto "fantasmático", distinguindo-o completamente do romance, por ter, neste pacto, o objetivo de fazer o leitor, sabendo que se trata de uma obra de ficção autobiográfica, ter um encaminhamento de leitura ciente sobre o lido, não podendo induzir nada de real da narrativa, somente se buscar informações empíricas do autor sobre fatos expostos.

No entanto, com a proposta da narrativa autoficcional trazida por Doubrovsky (1977), Lejeune assume que podem ocorrer variações de narrativas autobiográficas, e apenas analisando o discurso narrativo será possível delimitar a qual gênero determinada narrativa pertence e, assim, defini-los melhor.

Para argumentar a questão do grau de ficcionalização do real, Georges May (1980, apud Redondo, 2011) declara que seria difícil delimitar, pois a ficção é apresentada em distintos níveis nas narrativas. Segundo May, antes de a autobiografia existir, o romance já se manifestava; por isso, aquela se viu com a necessidade de buscar recursos neste para se estabelecer. No entanto, a leitura dos dois tipos de narrativa nunca pode ser igual.

Diante da dificuldade de delimitação, Redondo (2011) sugere que o romance autobiográfico seja um subgênero do romance, pois, como apresenta aspectos formais e semânticos próprios do gênero ficcional, antes de ser apenas autobiográfico, seria complicado para o leitor, no âmbito pragmático, identificar o narrador e personagem como autor sem que fossem consultadas suas informações pessoais em um nível extratextual. Por isso, no romance autobiográfico, não podemos pensar em encontrar a identidade do autor no texto, mas sim sua representação e semelhança, mas isso dependerá de o leitor ter conhecimentos sobre o autor real.

Outro ponto em que a narrativa autobiográfica se aproxima da autoficcional é quando a personagem ou o narrador, protagonista, apresenta-se como escritor. O texto sendo metaliterário pode ser importante recurso usado em um texto autobiográfico. Suas digressões e comentários sobre seu processo de escrita também contribuem para uma leitura autobiográfica. Gasparini (2004, apud Redondo, 2011) descreve três formas sob as quais a metaliteratura pode se apresentar nas narrativas: confissões, sugerindo o estado depressivo do sujeito, ou sentimento de culpa, por exemplo; disputas, indicando segredos familiares e relatos de processos judiciários; enaltecimento, cuja proposta é assumir o protagonista da narrativa como herói. No entanto, apenas aspectos extratextuais ou paratextuais sobre a obra e sua criação poderão expor as semelhanças entre autor, narrador e personagem.

Assim como a autoficção, o romance autobiográfico não habita em um lugar estável na ficção, devido ao trânsito fluido de características autobiográficas e ficcionais. Com isso, Redondo (2011) também aponta, como contribuição para a importância da ficção autobiográfica, a motivação que leva os escritores a produzir narrativas desse gênero. Romances autobiográficos indicam a valorização do texto literário, pois, antes de serem autobiográficos, são romances, gênero de prestígio na história da literatura. Por isso, o interesse dos escritores por escrevê-lo, tornando a parte autobiográfica secundária, assim como o próprio gênero é concebido na literariedade, por ser demasiado delimitador em suas características.

Outra vantagem da ficção autobiográfica é a capacidade de encobrir, ficcionalmente, relatos e fatos que possam ser considerados problemáticos e, por isso, embaraçosos de serem desenvolvidos caso estivessem em um relato de cunho biográfico. Outro argumento utilizado pela autora é o ocultamento de certos fatos, sem a realidade do relato ser prejudicada, visando o tratamento de temas também embaraçosos.

Por fim, o romance autobiográfico promove consequências reflexivas que o desdobramento do eu permite, pois lida com o eu imaginário, ou seja, segundo Lejeune (1975 apud Redondo, 2011, p. 95) "Trata-se da ideia recorrente de que a literatura ficcional permite um tipo de sinceridade única e vedada ao autobiográfico[24]". Ao ler uma narrativa com características autobiográficas, o leitor vê-se disposto a buscar a autenticidade do que lê. Porém, quando esta narrativa é ficção, o eu do autor é multiplicado, fragmentado, fazendo o leitor ser posto neste lugar, o da ficção, com vários "eus" supostamente reais, no tocante à subjetividade, ou seja, pensar em um ser – aqui o autor –, em pedaços, enquanto a autobiografia concentra-se em narrar acontecimentos, tendo a subjetivamente posta em último plano.

[24] *Se trata de la idea recurrente de que la literatura ficticia permite un tipo de sinceridad única y vedada a lo autobiográfico.*

Dessa forma, podemos observar que o romance autobiográfico, assim como a autoficção, aparecem em um campo nebuloso de delimitações, porém, com a diferença fundamental de que enquanto esta é considerada como um gênero, aquela é vista como um subgênero. Isso é compreendido devido à ambiguidade de ambas, sendo o romance autobiográfico desprovido de qualquer pacto fidedigno com o leitor, quanto à exposição da veracidade do que narra e do que apresenta, pois carrega como nome principal, o romance e, assim, a ambiguidade ocorre em certas circunstâncias aqui analisadas, mas sem a profundidade estabelecida pela autoficção.

A ambiguidade que a autoficção institui não é respaldada nem pelo pacto autobiográfico, tampouco pelo pacto fantasmático, pois propõe uma referenciação pragmática explícita entre o autor, narrador e personagem, porém de forma a jogar com o leitor tal procedimento, utilizando-se de recursos ficcionais, ora explícitos, ora implícitos, deixando o leitor em um estado, no mínimo, confuso.

2.2.3 Ensaio literário

Para compor a fronteira em que a autoficção se encontra, o ensaio literário é de fundamental contribuição no tocante à expressão do eu no discurso e sua permanência de vida.

Em continuação à contribuição que Redondo (2011) tem dado a este trabalho, a autora explana que o ensaio literário "costuma definir-se como um texto em prosa de natureza expositivo-argumentativo e de extensão, em geral, breve que aborda qualquer tema a partir de uma perspectiva dialógica e informal, sem propor uma análise sistemática[25]" (REDONDO, 2011, p. 79). Assim, o gênero é composto por relatos sobre temáticas aleatórias, mas concernentes à condição humana, diferente da autobiografia e do romance autobiográfico, com comentários opinativos do autor em relação ao tema tratado. Além disso, trata-se de texto relativamente curto e sem muito aprofundamento científico, senão conhecimentos que o autor vem acumulando e se usa do gênero ensaio para apresentar suas impressões.

O sentido sugerido pelo termo "ensaio" é de um texto, cujo objetivo é comunicar pensamentos preliminares, testes reflexivos sobre assuntos, e isto, consequentemente leva-nos à conclusão de tratar de um gênero cujo discurso está sempre em aberto. Uma vez que esse gênero dá liberdade ao seu escritor de promover uma discussão sobre qualquer tema e, ainda assim, não o conduzir de modo conclusivo, faz o gênero em si ser livre.

---

[25] *suele definirse como un texto en prosa de naturaleza expositivo-argumentativa y de extensión por lo general breve que aborda cualquier tema desde una perspectiva dialógica e informal, sin proponer un análisis sistemático*.

O contexto de criação do gênero teve início com o francês Michel de Montaigne, criador do termo "ensaio" – *essai* – e se torna responsável por formalizar características estruturais e de discurso que, até na escrita contemporânea, seguem sendo fundamentais para o ensaio. Devido ao contexto da época – século XVI –, cuja perspectiva cultural e intelectual era fomentada, depois de um longo período de, praticamente, estagnação destes aspectos na Idade Média, o ensaio nasceu nutrido de conceitos renascentistas, os quais tinham referências aos diálogos gregos da Idade Antiga e à importância de conhecer o ser humano e sua condição no mundo.

O ensaio literário de Montaigne é carregado de referências aos escritos clássicos como as cartas de Sêneca, discursos de Tácito e os diálogos de Sócrates, por exemplo, e por meio deles, apropriava-se de seus discursos para repensar sobre sua contemporaneidade. Para isso, Montaigne usava traços autobiográficos que acabaram significando características fundamentais para o gênero ensaio, pois não se trata de relatar fatos históricos e memórias, mas sim de propor reflexões sobre temas não específicos, fazendo permanente a presença do autor, opinando sobre tais temas, de forma a permitir a construção de um conhecimento de si.

Após Montaigne, o ensaio teve sua abertura com o inglês Francis Bacon, nos anos finais do século XVI, tendo como característica seu dogmatismo formal, fazendo o ensaio ser apenas diferenciado dos demais pelas digressões de cada autor. Já na Espanha, apenas nos anos finais do século XIX, o ensaio literário se instaura: desde Montaigne, houve produções ensaísticas tanto precedentes, como constituidoras do gênero, porém, devido a questões culturais e o formal rigor neoclássico do século XVIII, o ensaio ficou impedido de se desenvolver. O período de forte crescimento do ensaio espanhol foi representado por José Ortega y Garret com *Meditaciones del Quijote* (1914), entre outros. Porém, com a Guerra Civil Espanhola e o silêncio da subjetividade pessoal, até o início da década de setenta, houve o retrocesso de seu florescimento. Apenas no final da mesma década, houve o retorno à produção de ensaios literários na Espanha.

Da mesma forma que acontece com a autoficção, o ensaio literário, por estar entre lugares diferentes – neste caso, entre a ciência e a arte –, sofreu problemas na sua categorização. No entanto, Redondo (2011) reforçará esta ideia do lugar do ensaio literário, para não apenas afirmar a existência do ensaio não só como gênero, mas também sua importância quanto às expressões da subjetividade, estética e estilística. Segundo a autora, o ensaio permite, por meio

destes aspectos, “uma impressão de pensamento flutuante e de diálogo interno”[26] (REDONDO, 2011, p. 83).

O uso de comentários constantes pelo ensaísta, de modo que, no percurso do texto ele consegue opinar e ao mesmo tempo repensa a opinião primeira, expondo isso, por meio de recursos linguísticos, no discurso, faz o autor ser presente dentro de seu texto. Dessa forma, o ensaio literário apresenta um caráter autorreflexivo, e este permeia todo o texto. De acordo com as opiniões que o autor enuncia, sua subjetividade é construída. Segundo Redondo (2011), a presença do eu construída no discurso é motivadora para os leitores lerem ensaios literários antigos; caso contrário, tornariam-se leituras obsoletas.

Portanto, em comparação com o ensaio literário, Redondo assume que a autoficção muito se assemelha a este, devido, justamente, ao fato de a autoficção propor a presença do autor a partir da perspectiva do presente para comunicar a construção do eu no percurso da narrativa, pois além dos aspectos linguísticos semelhantes, a presença de comentários reflexivos pelo autor no ensaio, que na autoficção também acontecem, permitem essa relação.

2.3 Gêneros híbridos

A autoficção se estabelece acompanhada pela problemática envolvendo o questionamento do estatuto dos gêneros literários na pós-modernidade. Diante disso, acaba servindo como recurso de narrativas que propõe esse tipo de reflexão.

Pelo fato de a pós-modernidade propor a revisão das noções de realidade e ficção, gêneros ficcionais dominantes, como o romance, por exemplo, ficaram sujeitos ao experimentalismo e seus regulamentos postos em segundo plano. Dessa forma, a construção de gêneros considerados híbridos foram se difundindo.

Para estabelecermos a relação entre a autoficção e gêneros híbridos, assumiremos a elucidação sobre os gêneros híbridos feita por Rafael Gutiérrez (2017), em seu ensaio *Formas híbridas*.

No tocante ao contexto da produção literária pós-moderna, elementos que permitam a narrativa tornar-se mais real do que ficcional foram se estabelecendo. Enquanto antes tinha-se o pacto de confiabilidade entre o texto e o leitor, garantindo a este a segurança da integridade ficcional da narrativa, agora o eixo central é a construção da sensação do real contrapondo-se à ficção.

[26] *una impresión de pensamiento fluctuante y de dialogo interno.*

Outra questão de interesse para a reflexão é a da formação dos gêneros literários. Como foi mencionado anteriormente, a constituição dos gêneros e subgêneros foi apoiado sempre em processos de experimentação ocorridos no decorrer da história da literatura. Nesse sentido, é possível afirmar, de antemão, que a formação de gêneros híbridos é recorrente e natural: crônica, diário, e o romance são exemplos de gêneros com frequentes ramificações.

À vista disso, Gutiérrez sugere que "além de questionar os limites do romance como gênero, estas formas híbridas atuais colocam ou pretendem colocar no centro de sua dinâmica uma problematização do conceito de ficção" (GUTIÉRREZ, 2017, p.15).

O termo híbrido, assimilado dos estudos antropológicos, na literatura, começou a ser utilizado para denominar manifestações literárias que caracterizavam a mistura, a conexão de gêneros literários. Não obstante, o hibridismo é compreendido quando a mistura de gêneros é construída respeitando a coerência narrativa para haver sentido; se não, significa uma coleção de escritos em gêneros diferentes.

Neste âmbito, Gutiérrez (2017) propõe divisões, tratando da reflexão sobre gêneros fluidos e flexíveis – para cercar formações de gêneros híbridos existentes e já compreendidos por teóricos. O primeiro tipo é de textos previamente inscritos em outras áreas, que devido à linguagem, atravessaram para o caminho da literatura. A segunda divisão diz respeito aos textos híbridos, cujo propósito voltou-se ao revigoramento da literatura na pós-modernidade, utilizando gêneros menos prestigiados, tornando-os canônicos. Por fim, a última divisão criada foi a de textos composto com diversos gêneros, porém de forma orquestrada. Indiferente da importância de se distinguir tipos de textos híbridos, todos eles resultam em uma comunicação ambígua, em que o texto configura-se heterogêneo e ao mesmo tempo único, sendo possível observar seu constante processo de transformação.

Ao dizer que os gêneros híbridos são misturas de outros gêneros, estes podem ser cartas, trechos de diário, texto jornalístico, fotografias, documentos, poema, letra de música, enfim, uma infinidade de possibilidades – isso do ponto de vista da produção literária, concernente à imaginação de quem escreve. Com isso, podemos observar o quão próximo a autoficção está dos gêneros híbridos.

Os textos híbridos analisados por Gutiérrez (2017) em seu ensaio são textos de escritores latino-americanos como Roberto Bolaño, Sergio Pitol, Fredy Téllez e Héctor Abad Faciolince, Elvio Gandolfo e do brasileiro Nuno Ramos. O teórico observa que todos "mantêm um registro discursivo semelhante relacionado com o jogo autoficcional e a reflexão permanente sobre o literário" (GUTIÉRREZ, 2017, p.25). Isso não significa que a autoficção trata-se de uma

característica básica para a construção de todo texto híbrido, mas percebe-se ser uma tendência favorável devido às reflexões geradas por essa forma de produção textual.

Com marcas autoficcionais unidas aos outros gêneros criou-se "a instabilidade do estatuto ficcional" (Gutiérrez, 2017). Em razão da impossibilidade de classificar esses textos como romances, autobiografias, ou qualquer outro gênero – vê-se nas repetições do termo "gêneros híbridos" neste apartado –, ao delimitarmos no campo literário, a ficção é interpelada: afinal, como o leitor saberá se estará lendo um texto ficcional ou outra coisa? Feliz ou infelizmente, autor algum dará essa resposta. O autor também traz, como traço gerador do questionamento a respeito da produção ficcional, a "pretensão de verdade" reivindicada nesses textos. Assim, tomamos a narrativa de *Soldados de Salamina* para exemplificar o que até o momento foi debatido neste trabalho

Na sua estrutura, *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, conta com um narrador, sendo ele a personagem e protagonista na narrativa, cuja denominação é a mesma do autor empírico. Com isso, temos o indício principal necessário para determinar que a narrativa se trata de uma autoficção.

Durante o percurso da narrativa, dividida em três partes, é possível identificar trechos de diversos gêneros como, por exemplo, trechos do diário de Sánchez Mazas, um artigo escrito por Cercas autor empírico, publicado no jornal *El País*, e um poema escrito por Mazas. Esses gêneros, assim como os demais contidos na narrativa, não fazem parte de um aglomerado de gêneros justapostos, mas sim imbricados por meio da coerência linguística e narrativa:

> (...)embora sentisse todo o corpo moído e um cansaço sem fim forçasse suas pálpebras para baixo, pela primeira vez em muito tempo sentiu-se seguro e quase feliz, (...)enquanto reparava no peso prazeroso da luz sobre os olhos e a pele ao deslizar irreprimível de sua consciência em direção à água do sono, afloraram-lhe aos lábios, como um broto incongruente daquela imprevista plenitude, uns versos que nem sequer se lembrava de ter lido:
> *Do not move*
> *Let the wind speak*
> *That is paradise*
> Horas mais tarde foi despertado pela ansiedade.[27] (CERCAS, 2012, p.97, grifo do autor).

[27] *(...) aunque tenía todos los huesos molidos y una fatiga sin fin le cerraba los párpados, por vez primera en mucho tiempo se sintió seguro y casi feliz, reconciliado con la realidad, y mientras notaba el peso placentero de la luz en los ojos y la piel y el deslizamiento irrevocable de su conciencia hacia el agua del sueño le afloraron a los labios, como un brote incongruente de aquella imprevista plenitud, unos versos que ni siquiera recordaba haber leído:*
Do not move
Let the wind speak
That is paradise
Horas más tarde le despertó la ansiedad.

Este excerto encontra-se na segunda parte do livro, constituído basicamente por uma narrativa biográfica de Rafael Sánchez Mazas, concernente ao contexto de sua fuga, após seu fuzilamento mal sucedido por uma tropa republicana e, depois, pelo encontro com um soldado republicano, tendo este não delatado Mazas, uma figura importante da *Falange*, poder contrário ao governo republicano vigente na época. No trecho em questão, é observada a narrativa biográfica por meio da linguagem empregada por detalhes que relatam um momento vivido por Sánchez Mazas, narrado por outra pessoa, o narrador. Agregado a esse excerto biográfico, vemos a presença do fragmento de um poema de Ezra Pound, intitulado *Canto CXX*, de seu livro *Cantos*.

Antes de qualquer constatação a respeito da mistura dos gêneros, é relevante compreendermos a conjuntura do uso destes versos do poema de Pound. O poeta estadunidense viveu na Itália nos anos que antecederam até o final da Segunda Guerra Mundial, apoiando os ideais de Mussolini e contribuía com seu autoritarismo indo à rádio com argumentos contrários à política dos Estados Unidos e aos judeus[28].

Dessa forma, a narrativa diante de um leitor curioso com as informações que vão sendo-lhe apresentadas, esta investigação lhe provocará conexões inimagináveis, porém plausíveis – como cogitar a ideia de Sánchez Mazas ter sido leitor do poeta. No entanto, caso este leitor prossiga com sua investigação, comprovará que os versos citados na narrativa, porém por Sánchez Mazas e não pelo narrador, não terão coerência temporal, pois o trecho está contido no poema datado após o momento de sua enunciação no tempo histórico, ou seja, naquele momento quando Mazas o proferiu, os versos ainda não existiam[29]. Caso não fosse possível a verificação disso, não caberia ao leitor a dúvida, mas sim a continuação do pacto estabelecido com o texto.

A conclusão dessa investigação levaria, portanto, à análise apenas da mescla de gêneros, de forma coerente, pois o uso dos versos do poema de Pound sugere a complementação da imagem gerada pelo narrador de um fugitivo cansado, mas que acaba encontrando, com alívio, um lugar de descanso.

Outra mescla de gêneros na narrativa que, ao mesmo tempo permite afirmar a formação de texto híbrido, traz um dos pontos de Gutiérrez (2017) propõe reflexionar em seu ensaio é a seguinte:

---

[28] *Poetry Foudation. Ezra Pound. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poets/ezra-pound>. Acesso em: 14 jan. 2021.*

[29] *NADEL, I. The Cantos of Ezra Pound..... a poem including history: a checklist of items on exhibit at the beinecke rare book & manuscript library 20 october - 22 december 1989. Paideuma, 21(1/2), 1992, 221-234. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/24726234. Acesso em: 14 jan. 2021.*

> Passei a noite revirando a caderneta. Continha, nas primeiras páginas, depois de umas folhas arrancadas, um pequeno diário escrito a lápis. Esforçando-me por decifrar a letra, li:
> ...instalado casa bosque – Refeição – Dormir celeiro – Passagem soldados.
> 3 – Casa bosque – Conversa velho – Não se atreve a me deixar em casa – Bosque – Fabricação refúgio.
> 4 – Queda de Gerona – Conversa junto ao fogo com os fugitivos – O velho me trata melhor do que a senhora.
> 5 – Dia de espera – Continuo refúgio – Canhões.
> 6 – Encontro no bosque com os três rapazes – Noite – Vigilância – *[palavra ilegível]* ao refúgio – Explosão de pontes – Os vermelhos se vão.
> 7 – Encontro de manhã com os três rapazes – Almoço mais ou menos bem a comida feita por amigos.
> O diário para aí.[30] (CERCAS, 2012, p.50, grifo do autor).

Diferentemente do excerto anterior, este apresenta a narrativa tradicional em primeira pessoa, ou seja, trata-se da voz do Cercas narrador-autor, conectado ao trecho de um diário escrito por Sánchez Mazas. Um ponto importante a ser mencionado é a presença, posterior à transcrição do trecho citado, no texto original no livro, de uma imagem da página do diário, explicitando a maneira como ficou escrito o transcrito e a visualização da letra. Porém, em linhas acima, Cercas, narrador-personagem-autor, ao deparar-se com a caderneta nas mãos de um dos filhos dos *amigos do bosque* pergunta o que era, e ele responde "O diário que Sánchez Mazas carregou enquanto esteve foragido no bosque. Ou é o que parece ser."[31] (CERCAS, 2012, p.48), provocando, por meio da linguagem, a incerteza em Cercas e ao leitor sobre a veracidade da informação. Contudo, como é intrínseco na narrativa, as falas tanto da personagem secundária – "(...) é como uma relíquia na família, e meu pai tinha muito apreço"[32] (CERCAS, 2012, p.48) – como a de Cercas narrador-personagem-autor – "(...) acariciando a capa de tela da caderneta, que ardia em minhas mãos como um tesouro."[33] (CERCAS, 2012, p.48), deixa o leitor no limbo, no campo da ambiguidade constante, pois insinuam pelas expressões de importância a acreditar na veracidade do arquivo. Dessa forma, constatamos o

---

[30] *Pasé la noche dándole vueltas a la libreta. Ésta contenía en su parte delantera, después de unas hojas arrancadas, un pequeño diario escrito a lápiz. Esforzándome por descifrar la letra, leí:*
«... instalado casa bosque – Comida - Dormir pajar - Paso soldados.
3 – Casa bosque – Conversación viejo – No se atreve a tenerme en casa – Bosque – Fabricación refugio.
4 – Caída de Gerona – Conversación junto al fuego con los fugitivos – El viejo me trata mejor que la señora.
5 – Día de espera – Continúo refugio – Cañones.
6 – Encuentro en el bosque con los tres muchachos – Noche – Vigilancia [palabra ilegible] al refugio – Voladura de puentes – Los rojos se van.
7 – Encuentro de mañana con los tres muchachos — Almuerzo medianamente de la cocina de los amigos.»
El diario se detiene ahí.

[31] *– El diario que llevó Sánchez Mazas mientras anduvo huido por el bosque – contestó Figueras –. O eso es lo que parece.*

[32] *(...) es como un recuerdo de la familia, mi padre le tenía mucho aprecio.*

[33] *(...) acariciando las tapas de hule de la libreta, que me ardía en las manos como un tesoro.*

hibridismo formado entre os gêneros narrativo e o diário, fomentado pelo que Gutiérrez (2017) afirma ser característico de gêneros híbridos autoficcionais a intenção de fazer ser verdade.

De acordo com a exemplificação em *Soldados*, vê-se a problemática do regulamento ficcional provocada pelo jogo autoficcional e a hibridização de gêneros. A possibilidade de o leitor verificar informações, dados, relatos contidos na narrativa, acarretou o questionamento do conceito *ficção*, legitimado historicamente na literatura, abalando a convenção estabelecida entre o romance – ou qualquer narrativa ficcional – e o leitor. Outrossim, a questão do autor, analisado no item 2.1, fez agravar essa instabilidade, visto que na narrativa pós-moderna a referência do autor na narrativa foi maximizada com a voz narrativa em primeira pessoa e seu nome sendo o mesmo da personagem.

3 REVISIONISMO HISTÓRICO

A metaficção historiográfica é um conceito cunhado pela teórica Linda Hutcheon (1991, 2001), cuja proposta consiste no questionamento dos estatutos da História e da Literatura, ambos legitimados por regulamentos diferentes, porém, quando juntos no mesmo espaço, identifica-se uma relação muito próxima – para não dizer de igualdade –, a partir do argumento de que ambos são compostos por discursos.

Hutcheon formula essa teoria sob o contexto sociocultural da pós-Segunda Guerra refletido na literatura, momento este caracterizado pelo pessimismo e a descrença nas instituições, pela ficcionalização do real, legitimação mundial do poderio capitalista e pelo revisionismo crítico de temas anteriormente instituídos. Para a autora, esse período – classificado de Pós-Modernismo –, a reflexão sobre a história faz-se importante em consequência desses fatores, além da relação com o discurso literário.

A reflexão e a formulação desse conceito nos é relevante, pois a narrativa objeto deste trabalho, intitulada *Soldados de Salamina*, serve de ilustração da problemática apontada por Hutcheon, uma vez que a trama da narrativa articula-se sob relatos e arquivos testemunhais de um episódio isolado ocorrido na Guerra Civil Espanhola. Adotaremos também os escritos do professor e crítico teórico da área de história Hayden White, e do filósofo francês Paul Ricoeur, contemplados no artigo de Ribas e Nascimento "*Realidade do passado histórico e a narração em História: encontros e divergências entre Hayden White e Paul Ricoeur"*, de 2019, para complementarmos esta reflexão, pois os autores explanam a questão da aproximação dos discursos histórico e literário.

3.1 Discurso histórico e o discurso ficcional na Pós-Modernidade

Na relação entre ficção e história, ao longo do tempo, ora havia uma aproximação, ora um distanciamento. Isso ocorreu devido ao estatuto ficcional instituído e ao procedimento de escrita da história.

Em um primeiro momento, Aristóteles, em sua *Poética*, estabelece a diferença entre a escrita poética, ou ficcional, e a escrita da História. Segundo o filosofo,

> O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso (se tivéssemos posto em verso a obra de Heródoto, com verso ou sem verso ela não perderia absolutamente nada o seu carácter de História). Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer. (ARISTÓTELES, 2008, p.54)

Aristóteles entende que a escrita do poeta – e aqui traduzimos como escritor de ficção também – é concebida de acordo com a ideia de verossimilhança, ou seja, o texto escrito configura o caráter simbólico, representacional do mundo empírico. Essa concepção é formulada tendo em vista as importantes tragédias e comédias greco-romanas, as quais narram acontecimentos históricos críveis, compostos por personagens ambientados geográfica e temporalmente. A escrita da História para o filósofo, porém, apresenta os mesmos componentes desses textos; a diferença está no relato de um fato histórico que realmente existiu.

Diante disso, Aristóteles explora o termo verossimilhança em conjunto com os termos *narrativa* e *imitação*:

> No que respeita à **imitação** através da **narração** e em verso, é necessário, como nas tragédias, construir enredos dramáticos e em volta de uma acção única e completa que tenha princípio, meio e fim, para que, tal como um ser vivo único e inteiro, produza um prazer próprio, e, evidentemente, a sua estrutura não deve ser igual à das narrativas históricas, nas quais é forçoso que se faça a exposição não de uma só acção mas de um só período de tempo, de tudo o que, nesse tempo, aconteceu a uma ou a várias pessoas, cada uma das quais se liga às outras como o acaso determinou. (ARISTÓTELES, 2008, p.91, grifo nosso).

O foco nestes termos serve para compreendermos a formulação feita por Aristóteles sobre o significado de narrativa ficcional, pois a palavra *imitação* reporta ao termo *fingir*, com a ideia de que imitar é fingir ser o verdadeiro. Em outras palavras, fingir é ficção.

Tendo em conta essa primeira conjuntura da relação entre o histórico e o ficcional, Hayden White (1994) explana o restante do percurso dessa relação, tomando como segundo ponto o século XVIII, período anterior à Revolução Francesa, quando, para White, os historiadores não negavam a presença de recursos ficcionais em relatos históricos. O eixo opositor da relação dava-se no que era verdade do que não era na escrita da história. No século seguinte, foi instituído a igualdade entre o que era fato e verdade, induzindo a ideia de ficção como sendo fantasia, imaginação. Dessa forma, segundo White (1994):

> Nasceu o sonho de um discurso histórico que consistisse tão-somente nas afirmações factualmente exatas sobre um domínio de eventos que eram (ou foram) observáveis em princípio. (...) Caracteristicamente, o objetivo do historiador do século XIX, era expungir do seu discurso todo traço do fictício (...). (WHITE, 1994, p.139).

A partir da convenção dessa relação de oposição entre a escrita da história e da ficção, White (1994) defende sua igualdade, pois ambos são constituídos por discursos, tendo sempre um sujeito responsável por sua produção e, com isso, resultando em procedimentos de mesmo valor simbólico.

Para a reflexão desse tema, é relevante analisarmos não apenas a perspectiva de Hayden White, mas também a de Paul Ricoeur, pois ambos fomentam uma rica discussão sobre historiografia e ficção.

Segundo Hayden White (1994, p.23), em seu texto *Teoria literária e a escrita da história*: "a saber, que a 'história' que é o tema de todo esse aprendizado só é acessível por meio da linguagem; que nossa experiência da história é indissociável de nosso discurso sobre ela; que esse discurso tem que ser escrito antes de poder ser digerido como 'história'". Diante desse argumento, o crítico expõe a questão da historiografia associada à escrita literária, por esta existir de acordo com os iguais preceitos daquela. White declara que a função da historiografia apresenta-se obrigatoriamente frente à existência do passado, porém, o analisa não por regras do discurso científico, pois nada dele utiliza, sendo que a escrita da história não está para comprovações, mas sim para explicar a história constatada, seja por meio de registros, arquivos e documentos, da melhor maneira possível. Para isso, o autor exemplifica: "O que o discurso histórico produz são interpretações de seja qual for a informação ou o conhecimento do passado de que o historiador dispõe" (WHITE, 1994, p.24).

Para o autor, antes desse pensamento sobre a escrita da História, historiadores apoiavam-se na dissociação entre a forma e o conteúdo, ou seja, o fato histórico e a forma de dizê-lo, sendo ambos, na realidade, indissociáveis, pois para se constituírem tudo era permeado pela linguagem.

A diferença que White explicita entre os discursos literário e histórico é, basicamente, naquele a presença de "eventos imaginários" (WHITE, 1994, p.27).

Da mesma forma, Ricoeur tece considerações sobre o discurso histórico, contribuindo com a ideia de White, no tocante à relação que estabelece com a tropologia:

> Paul Ricoeur afirmou que um texto historiográfico relaciona-se com seu referente da mesma maneira como o veículo de uma metáfora relaciona-se com seu conteúdo. Desse ponto de vista, um discurso histórico é uma espécie de metáfora ampliada – a definição tradicional de alegoria – e por conseguinte deve ser visto como pertencente à ordem da fala figurativa, tanto quanto às ordens das falas literal e técnica. (WHITE, 1994, p.28).

No entanto, Ricoeur coloca-se contra a posição de White na medida em que a igualdade dos discursos mostra-se significativamente clara e assume que a história e a literatura precisam permanecer sob a fronteira. O primeiro ponto de divergência está na articulação do papel da memória na interseção entre os discursos literário e histórico. Para o crítico francês, deve-se pensar também nas vítimas da história e tratar de explicar o que teria acontecido com elas, sendo uma dívida carregada pelos historiadores. Assim, tratando-se de uma dívida, a memória é

entendida como passado histórico, por meio da lembrança, e dever do historiador de contá-la. Dessa forma, o distanciamento entre ficção e história ocorre não pela linguagem, mas pela impossibilidade de tratar o discurso histórico como texto alegórico, pois o comprometimento do historiador em relação à história dessas vítimas deve ser mais objetivo e menos figurado.

O segundo ponto que Ricoeur usa para assumir a fronteira e não a igualdade entre os discursos é a reflexão sobre o foco do discurso histórico, pois este baseia-se em fundamentos históricos para, por meio da linguagem, cumprir sua função de explicar como aconteceu determinado fato. Diante disso, Mendes (2015) traduz a reflexão que Ricoeur recobra sobre o tema explicitando que "a história possui um certo tipo de objetividade. Embora não chegue a uma verdade nua, crua e imutável, o saber histórico pode atingir uma verdade no âmbito da probabilidade, o que impulsiona a história a ser constantemente reescrita" (RIBAS; NASCIMENTO, 2019, p.250).

Assim, ainda que a linguagem seja subjetiva – pela própria compreensão de Ricoeur, em concordância a White quanto ao discurso ser constituído por linguagem –, o crítico francês requer do discurso histórico o afastamento, e não certos recursos do discurso literário para que o estatuto do histórico, do real, não seja inteiramente perdido.

Em contraposição ao argumento de Ricoeur, White esclarece que o historiador, diante do material histórico a ser usado como objeto de seu trabalho, precisa utilizar, para a história ser escrita, de artifícios do discurso literário. Caso o historiador se apropriasse apenas dos recursos concernentes ao discurso histórico tradicional, este não seria mais que um sequenciamento de fatos históricos transcorridos em um determinado tempo, corroborando para sua incompreensão de sentido e significado para quem o lesse. Dessa forma, segundo White, o discurso histórico

> é apenas pela operação trópica, e não pela dedução lógica, que qualquer conjunto dos tipos de eventos passados que gostaríamos de chamar de "históricos" pode ser (primeiro) *representado* como tendo a ordem de uma crônica; (segundo) *transformado* pelo "enredamento" numa estória com as fases identificáveis de começo, meio e fim; e (terceiro) *constituído* como o assunto de quaisquer argumentos formais que possam ser aduzidos para estabelecer seu "sentido" – cognitivo, ético, ou estético, conforme o caso. (WHITE, 1994, p.29).

De acordo com esse procedimento, o crítico estadunidense depreende que "todas as histórias são ficções" (White, 1994, p.30), pois a partir dos eventos históricos tomados pelo historiador, não é possível correspondê-los ao real, em razão de ele apenas tê-los lido. Logo, esses eventos precisam fazer parte de uma composição cronológica repleta de figuras de linguagem e a subjetividade do historiador, sendo o sujeito no presente ao deparar-se com o

passado, confrontando-o, para aquilo que se quer comunicar faça sentido. Em outras palavras, o mesmo enredo necessário para construir narrativas ficcionais, constituirá e fará do discurso histórico uma narrativa – porém também ficcional.

Na argumentação feita com relação à tropologia, ao uso de figuras de linguagem na construção de um enredo histórico, White atribui importância à metáfora, metonímia, sinédoque e ironia. Essas figuras permitem compor uma complexa rede de conexões discursivas, que antes não era possível, devido à linearidade e a repetição ocorrida no procedimento histórico. Assim, o crítico exemplifica: “Quando falo com ou sobre alguém ou alguma coisa de um modo irônico, estou fazendo mais do que apenas revestir minhas observações de um estilo mordaz. Estou dizendo a seu respeito mais coisas e coisas diferentes do que pareço estar afirmando no nível literal da minha fala.” (WHITE, 1994, p.32). Esse jogo discursivo acaba permitindo criar diferentes perspectivas sobre o fato e, por consequência, problematizá-lo.

Nesse sentido, White coloca-se favorável à ideia de o discurso histórico traçar um significado histórico e não uma verdade. Esse tipo de discurso se interessa por contribuir para um contexto social pós-moderno, rechaçando o propósito da História de apresentar algo absoluto e validado para a eternidade.

No caso de Ricoeur, o historiador tem papel dividido quanto a constituir o discurso histórico pautado na representação de um referente real e na objetividade desse procedimento, mas sem esquivar-se da subjetividade inerente ao historiador no momento da escrita, tendo em mente o seu próprio construto social e histórico e sua relação com o fato a ser narrado.

Por fim, um último ponto de convergência entre os críticos é o que Ricoeur denomina como “representância”. Para o autor, outro papel do historiador é legitimar a realidade do passado histórico, como forma de dar ao leitor a possibilidade de identificação com o passado, no sentido de gerar sentido e significação. Para isso, Ricoeur apoia-se na comprovação de documentos e registros históricos. Contudo, White assume que a análise de registros históricos torna-se complicada, pois a cada leitura feita pelos historiadores, estes mudam “sua percepção das coisas no curso de sua pesquisa e reveem suas concepções dos significados dessas coisas na reflexão sobre a evidência.” (WHITE, 1994, p.34).

3.2 Metaficção historiográfica

O conceito de “metaficção historiográfica”, desenvolvido por Linda Hutcheon, é fundamental para compreendermos a literatura pós-moderna e, para este trabalho, a narrativa de *Soldados de Salamina*. Hutcheon, ao tratar do tema, assume e utiliza os argumentos de

Hayden White quanto à historiografia e à escrita literária no tocante à constatação de ambos serem compostos pelo discurso, o qual carrega concepções ideológicas e sociais de quem os escreve, tornando-os praticamente iguais. Como consequência, a autora defende a problematização da História e afirma o papel da literatura de apresentá-la de maneira contraditória, expondo a necessidade de se ver de maneira diferente o passado e indica o fim das grandes narrativas:

> Ficção pós-moderna como essa explora e, ao mesmo tempo, questiona noções de fechamento, totalização e universalidade que fazem parte dessas grandes narrativas desafiadas. Em vez de ver esse uso e abuso paradoxais como um sinal de decadência ou como uma causa para desespero, pode ser possível postular uma interpretação menos negativa que permitiria pelo menos o potencial para possibilidades críticas radicais. Talvez precisemos repensar as representações sociais e políticas (bem como as literárias e históricas) pelas quais entendemos nosso mundo[34]. (HUTCHEON, 2001, p.70).

O conceito foi instituído sob a relação entre os termos *metaficção* e *historiografia*. O primeiro consiste na premissa de analisar a ficção por meio de si mesma, ou seja, durante o processo de escrita e leitura da narrativa, esta é constantemente autorreferenciada. A metaficção recebe esse rótulo nos anos 1970 pelo estadunidense William Gass, em seu livro *Ficção e as imagens da vida*, após revisão do termo *antirromance,* o qual denominava o conjunto de obras que de alguma forma subvertiam a estrutura tradicional da ficção. O significado do termo *antirromance* condizia com o olhar negativo e amplo aos romances que, alguns escritores, vinham escrevendo. A respeito dessa revisão e crítica sobre a classificação, Jean-Paul Sartre escreve no prefácio de uma obra da francesa Nathalie Sarraute a seguinte reflexão: "Essas obras estranhas e inclassificáveis não provam a fraqueza da forma do romance, apenas indicam que vivemos na era da análise e que o romance está em processo de análise."[35] (SARTRE, 1948, tradução nossa).

Após Gass, outros críticos também aproximaram-se do tema como forma de alinhar os estudos sobre narrativas subversivas à escrita ficcional tradicional com a produção literária, caminhando a passos largos: Robert Scholes (1970), Gérard Genette (1972), Robert Alter

---

[34] *Postmodern fiction like this exploits and yet simultaneously calls into question notions of closure, totalization, and universality that are part of those challenged grand narratives. Rather than seeing this paradoxical use and abuse as a sign of decadence or as a cause for despair, it might be possible to postulate a less negative interpretation that would allow for at least the potential for radical critical possibilities. Perhaps we need a rethinking of the social and political (as well as the literary and historical) representations by which we understand our world.*
(As traduções do estudo de Linda Hutcheon são de nossa autoria).

[35] *These strange and unclassifiable works do not prove the weakness of the novel form, they merely indicate that we are living in an age of analysis and that the novel is in the process of analyzing itself.* Citação extraída do prefácio traduzido para o inglês por Beth Brombert, sendo este publicado em 1955.

(1978), Patrícia Waugh (1985) e Linda Hutcheon (1984). Para esses teóricos, em resumo, a metaficção consistia em ser uma ficção sobre si mesma, incluindo em si o discurso descritivo e crítico sobre sua própria criação.

A única diferença que Hutcheon deixa clara, segundo Salles (2017), é a importância do leitor, pois este recebe papel fundamental tanto na produção, como na interpretação desse tipo de texto.

A importância do leitor na metaficção, para a autora, tem relação com o conceito de toda narrativa ser uma construção discursiva, carregada de concepções políticas e sociais, fazendo o texto perder qualquer aspecto rígido, dando a oportunidade ao autor – conscientemente – de deixar lacunas e o leitor preenchê-las. Essas lacunas são as que dizem respeito ao leitor na produção da narrativa, ou seja, nas interações provocadas pelo narrador, por exemplo, e na sua interpretação, no sentido da compreensão do texto.

Esse tipo de texto narrativo foi duramente criticado, explicitado por Faria (2012), não somente por ir na contramão dos preceitos tradicionais da ficção, mas também devido a sua característica reflexiva e questionadora, pois como trata-se da "ficção da ficção", ou seja, a representação do processo narrativo nele mesmo, somado ao aspecto estrutural puramente discursivo, viu-se nessa narrativa a criação da instabilidade sobre conceitos externos a ela. Com a possibilidade de construir metaficções de diversas formas – biográficas, históricas – os estatutos de verdade e realidade, por exemplo, são quebrados. Com isso, essa vulnerabilidade que a metaficção provoca serve como mais um aspecto para rechaçá-la e evitar que discursos antes secundários, sejam colocados em destaque.

Nesse sentido, a metaficção promove a reflexão sobre si de modo que, segundo Hutcheon (1991, p.123) "ultrapassa as fronteiras da teoria e da prática, muitas vezes envolvendo uma na outra e uma pela outra", em um procedimento de refletir sobre questões que ela mesma se faz, e em um jogo contraditório, quanto à simultaneidade e à consequência, permita o leitor colocar-se nesse mesmo procedimento reflexivo de si e do contexto pelo qual se enxerga.

O termo historiográfico que completa o nome do conceito proposto por Hutcheon para pensar a literatura e a história, tem a ver com o percurso desta última, permitindo a interligação com a literatura.

De acordo com Peter Burke, também nos anos 1970, o conceito *nova história* foi fundado depois de algumas publicações, cujo embasamento foi pautado na análise e revisão de alguns aspectos sociais na França. Essa denominação diz respeito à

> história escrita como uma reação deliberada contra o "paradigma" tradicional (...). Poderíamos também chamar este paradigma de a visão do senso comum

> da história, não para enaltecê-lo, mas para assinalar que ele tem sido com freqüência [sic]— com muita freqüência [sic]— considerado *a* maneira de se fazer história, ao invés de ser percebido como uma dentre várias abordagens possíveis do passado. (BURKE, 1992, p.2).

O crítico estabelece distinção entre o antes e depois da reflexão sobre a historiografia, pautando aspectos a ele fundamentais. O primeiro deles – e aqui unifico-o com outro relacionado – trata-se da concepção antiga da história focada na política e na objetividade do relato de fatos como realmente aconteceram. Para refutar estas ideias, Burke assinala a importância do relativismo cultural em relevo e disserta que a função da história no contexto contemporâneo é de falar sobre acontecimentos cotidianos, sem se importar de quem está falando: o foco da nova história tem interesse nas experiencias humanas e não mais, apenas, em experiências de personalidades, cujas circunstâncias políticas ou bélicas fizeram-nas relevantes. O tecnicismo do relato histórico é posto em xeque diante da percepção de mundo que cada historiador tem com relação à realidade vivida e suas concepções geradas por isso. O historiador precisa ser visto como um sujeito escrevendo sobre um passado não vivenciado, porém assimilado sob seu conhecimento sobre ele e o significado que lhe é atribuído, favorecendo a multiplicidade de vozes e de olhares. Além disso, o acontecimento também deixa de ser importante, pois o seu contexto, a conjuntura instaurada torna-se mais significativo, pois, por esse meio, o sujeito é capaz de compreender seu entorno. Como efeito, a nova história fez surgir movimentos civis e de pautas antes menosprezadas, como o discurso de grupos feministas, gays, negros, ambientalistas e outros.

Segundo Linda Hutcheon (1991, p.121), essa mudança "é uma reação aos herméticos formalismo e esteticismo anistóricos que caracterizaram grande parte da arte e da teoria do chamado período modernista". A rigidez dos procedimentos da historiografia, condensado com o olhar crítico ao passado fez a pós-modernidade reinserir "os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico" (1991, p.125).

Por conseguinte, a junção da metaficção com as novas perspectivas dos estudos da história culminou na metaficção historiográfica elaborada por Linda Hutcheon. Segundo a autora:

> A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal

> pretensão à verdade. Esse tipo de ficção pós-moderna também recusa a relegação do passado extratextual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte. (HUTCHEON, 1991, p.127).

Para assumir essa perspectiva, Hutcheon concorda com o argumento de que tanto a história como a ficção são construções discursivas dotadas por uma complexidade textual e de fácil intertextualidade. A autora lembra que, ao longo do tempo, ambas foram ora correlacionadas ora distanciadas por – também – constructos discursivos, sendo estes constituídos por noções ideológicas e de poder. Com isso, a história e a ficção igualam-se e servem como uma das formas representativas da nova ordem – ou desordem – da contemporaneidade.

A partir do foco de sua obra *A Poética do Pós-modernismo* na "problematização da história pelo pós-modernismo" (HUTCHEON, 1991, p.14), o ideal de história como referente exposto por Fredric Jameson é rejeitado pela pós-modernidade, pois "o que o pós-modernismo faz é contestar a própria possibilidade de um dia conseguirmos *conhecer* os 'objetos fundamentais' do passado" (1991, p.45). Por tratar-se de um fato histórico construído por uma conjuntura discursiva política e sociocultural determinada, sua existência só é representativa quando o sujeito constituído social e historicamente por um discurso correspondente ou não, porém atualizado no presente, o compreende. Assim, a referencialidade do histórico na arte não é negada nem defendida, mas, ao usá-la, é preciso subvertê-la de modo que faça sentido para cada grupo cujo acontecimento histórico possa ser significativo. Isso não é provocado em nada por anseios nostálgicos, pois o propósito não é de reviver o passado, mas sim de questioná-lo a ponto de compreendermos o modo como o sujeito e a sociedade constroem sua cultura. Para esse fim, Hutcheon aponta a importância do uso da ironia no discurso, pois apenas por meio desta é possível refletir criticamente sobre o passado:

> Não podemos deixar de perceber os discursos que precedem e contextualizam tudo aquilo que dizemos e fazemos, e é por meio da paródia irônica que indicamos nossa percepção sobre esse fato inevitável. Aquilo que "já foi dito" precisa ser reconsiderado, e só pode ser reconsiderado de forma irônica. (HUTCHEON, 1991, p.62).

Outro aspecto importante abordado pela autora é a noção de verdade relacionada com o passado histórico: como compreender a história se ela é nada mais do que uma construção ficcional do fato histórico? Ora, continuando na teia discursiva dos textos histórico e ficcional, o passado para ser compreendido, sob os aspectos contraditórios da pós-modernidade, é preciso articular o autor para reescrevê-lo. Dessa forma, o escritor produzirá seu discurso histórico sob seu olhar crítico e reflexivo acerca do fato histórico analisado em relação ao seu tempo presente,

enquanto o leitor tratará de processá-lo, concebendo o discurso histórico de acordo com suas concepções ideológicas, sociais e históricas em seu tempo presente. Assim, a construção de sentido gerada pelo discurso promove a criação de verdade para o leitor. No entanto, como cada sujeito é composto por construtos sociais e ideológicos diferentes, tendo em vista o seu "agora", o mesmo discurso sofre um processo de descontextualização/contextualização, acarretando a construção de verdades. Em conclusão, a ficção diante desse processo "é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade, e tanto a elaboração como sua necessidade são o que se enfatiza no romance pós-modernista". (HUTCHEON, 1991, p.64)

Por parecer bastante complexa essa ideia dos discursos histórico e ficcional postos em igualdade e um se usar do outro, Linda Hutcheon deixa claro, em todo percurso de sua crítica, que o passado existiu:

> A questão nunca é se os eventos do passado realmente aconteceram. O passado existiu – independentemente de nossa capacidade de conhecê-lo. A metaficção historiográfica aceita essa visão filosoficamente realista do passado e, em seguida, passa a confrontá-la com uma visão antirrealista, a qual sugere que, por mais verdadeira que seja essa independência, mesmo assim, o passado existe para nós - agora - apenas como traços a partir do e no presente. O passado ausente só pode ser inferido a partir de evidências circunstanciais.[36] (HUTCHEON, 2001, p. 69).

As evidências apontadas pela autora, necessárias para embasar enredos de narrativas metaficcionais historiográficas, dizem respeito à presença "de documentos, arquivos, mas também fotografias, pinturas, arquitetura, filmes e literatura"[37] (2001, p.78). No entanto, a autora problematiza o uso desses recursos ao afirmar que como todos são pautados na textualidade, ou seja, suportes construídos por linguagem – tendo em vista o respeito às regras de criação de cada um deles –, assim como o discurso histórico e ficcional, acaba resultando em mais outro discurso passível de interpretação e análise crítica por parte de quem o lê, não se esquivando do teor contraditório que é a metaficção historiográfica. Da mesma forma ocorre com o uso de elementos paratextuais. Segundo Hutcheon, notas de rodapé e prefácios, por exemplo, como são reconhecidos por compor textos científicos, quando inseridos em narrativas metaficcionais historiográficas, proporcionam a contradição pós-moderna de indicar a

---

[36] *The question is never whether the events of the past actually took place. The past did exist – independently of our capacity to know it. Historiographic metafiction accepts this philosophically realist view of the past and then proceeds to confront it with an anti-realist one that suggests that, however true that Independence may be, nevertheless the past exists for us – now – only as traces on and in the present. The absent past can only be inferred from circumstantial evidence.*

[37] *documents, archives, but also photographs, paintings, architecture, films, and literature.*

duplicidade entre a informação verificada no mundo empírico, porém inserida no contexto ficcional, sugerindo, assim, na subversão de sua função inicial.

Linda Hutcheon também teoriza a subjetividade na metaficção historiográfica:

> Esses romances perguntam (juntamente com Foucault 1972, 50-55): quem está falando? A quem se dá o direito de utilizar a linguagem dessa ou daquela maneira? A partir de que pontos institucionais construímos nossos discursos? De onde o discurso obtém sua autoridade de legitimização? De que posição falamos – como produtores ou como intérpretes? Para Foucault, graças à complexidade das respostas a essas perguntas problemáticas, o sujeito do discurso é sempre a rede dispersa e descontínua de locais distintos de ação; jamais é o conhecedor transcendental e controlador. (HUTCHEON, 1991, p.115).

Devido à proposta questionadora do pós-modernismo frente a tudo que imbrique aspectos centralizadores, totalizantes e autoritários, a autora denomina de *ex-cêntricos* os grupos, os indivíduos à margem dessas conjecturas. Sob este aspecto, esse questionamento abriu possibilidade de repensar procedimentos unilaterais não a favor do oposto, ou seja, dos *ex-cêntricos*, na heterogeneidade social, subjetiva e histórica, mas com o intuito de reflexionar sobre o convencionado até o momento, diante do caráter múltiplo e fragmentário do pós-moderno.

Com essa relação contestadora entre centro e a margem, o homogêneo e o heterogêneo, foi dada abertura às várias vozes antes silenciadas: a inserção de narrativas negras, feministas, étnicas, de gênero, dos perdedores e das testemunhas. Além disso, o experimentalismo genérico foi impulsionado por essa corrente.

Da mesma forma, como toda a ficção pós-moderna vem sendo argumentada pelo princípio do discurso, da linguagem, a subjetividade faz-se inerente. Apenas por meio da construção de um discurso contextualizado é possível evidenciar a subjetividade na ficção: "É por meio da linguagem que se tematiza o *status* da diferença como ex-centricidade". (HUTCHEON, 1991, p.103).

Quando colocada a ficção junto e misturada à história, é importante mencionar a memória. Segundo Hutcheon (1991), ao comentar sobre a crítica feita por Fredric Jameson sobre a recuperação da memória:

> De forma crítica, ele confronta o passado com o presente, e vice-versa. Numa reação direta contra a tendência de nossa época no sentido de valorizar apenas o novo e a novidade, ele nos faz voltar a um passado repensado, para verificar o que tem valor nessa experiência passada, se é que ali existe mesmo algo de valor. (HUTCHEON, 1991, p.63).

A pós-modernidade instaurou-se, tendo como pano de fundo histórico, na transição política de vários países não só europeus, como latino-americanos, de seus regimes antes autoritários, em processos de (re)democratização. Com isso, a narrativa histórica debruçou-se na intenção de contar os fatos históricos que compuseram o período anterior à transição, pois antes isso não era possível.

A partir do fato de ficção e história serem discursos e, por isso, pautados na subjetividade do ente que os cria, a memória tampouco é concebida como constructo uniforme e homogêneo. As narrativas históricas pós-modernas comunicam a memória por um jogo duplo entre o individual e coletivo. A contribuição individual dá-se pelo que Hutcheon (2001, p. 65) comenta sobre "as perspectivas múltiplas e periféricas oferecidas nos relatos de testemunhas oculares da ficção resistem a qualquer fechamento final significativo"[38]: cada voz discursiva ao narrar o fato histórico centrar-se-á na compreensão própria que tem sobre ele; porém deixa-o em aberto, pois o coletivo é gerado na dispersão e junção dessas vozes que narram esse passado, compondo não a memória coletiva não homogeneamente, mas fragmentada:

> o pós-modernismo estabelece, diferencia e depois dispersa as vozes (e os corpos) narrativas estáveis que utilizam a memória para tentar dar sentido ao passado. Ele insere e depois subverte os conceitos tradicionais de subjetividade; ao mesmo tempo, afirma e é capaz de estilhaçar "a unidade do ser do homem pela qual se pensava que ele poderia estender sua soberania aos acontecimentos do passado" (Foucault 1977, 153). (HUTCHEON, 1991, p.156).

De acordo com as considerações da teoria desenvolvidas, no próximo apartado será desenvolvida a análise da obra *Soldados de Salamina*, tomando como foco o desdobramento dos Javier Cercas e da revisão da Guerra Civil Espanhola feita por "eles".

[38] *The multiple and peripheral perspectives offered in the fiction's eyewitness accounts resist any final meaningful closure.*

4 *SOLDADOS DE SALAMINA EM FOCO*

O livro *Soldados de Salamina* tornou-se um *best seller*, com mais de um milhão de cópias e foi traduzido para mais de trinta línguas, além de ter se tornado filme de mesmo nome[39]. O êxito deve-se à reflexão proposta pela narrativa sobre duas questões relevantes, mas sem ordem clara de importância: o desdobramento narrativo do autor em narrador e personagem, e a revisão feita da Guerra Civil Espanhola.

Por isso, a obra foi bem recebida pela crítica, como comentam Vargas Llosa (2001): "o livro é magnífico, efetivamente, um dos melhores que li em muito tempo e mereceria ter inumeráveis leitores[40]", e Chao (2002): "Escrito de forma cativante e eficaz, com pinceladas de humor irresistível, *Soldados de Salamina* parece ter sido escrito ante os nossos olhos e é lido com fruição[41]".

Neste capítulo, apresentamos informações sobre o autor Javier Cercas e a obra *Soldados de Salamina*, como também reflexões acerca da obra, para mostrar a relevância da narrativa e como ela constrói o desdobramento do autor e a revisão do episódio da Guerra Civil Espanhola que tece o texto literário.

4.1 Javier Cercas

José Javier Cercas Mena é jornalista, escritor e professor universitário. Nascido em 1962, na cidade de Ibahernando, na Província Autônoma de Extrematura (fronteira com Portugal), na Espanha.

Atualmente, o escritor tem-se concentrado seja em suas produções literárias, seja na colaboração quinzenal no jornal espanhol *El País*.

Sua produção literária consiste em onze romances, sendo eles *El móvil (1987), El inquilino (1989), El vientre de la ballena (1997), Soldados de Salamina (2001), La velocidad de la luz (2005), Anatomía de un instante (2009), Las leyes de la frontera (2012), El impostor (2014), El monarca de las sombras (2017),* e o último publicado intitula-se *Terra Alta (2019)*.

---

[39] *Instituto Cervantes. Javier Cercas. Biografia. Bibliotecas y Documentación. 1 abr. 2019. Disponível em: <https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/cercas_javier.htm>. Acesso em: 28 abr. 2020.*

[40] *el libro es magnífico, en efecto, uno de los mejores que he leído en mucho tiempo y merecería tener innumerables lectores.*
(Esta tradução de Mario Vargas Llosa é de nossa autoria).

[41] *Escrito de forma cautivante y eficaz, con pinceladas de humor irresistible, Soldados de Salamina parece estar escrito ante nuestros ojos y se lee con fruición.*
(Esta tradução de Ramón Chao é de nossa autoria).

Além dos romances, Cercas publicou dois relatos – *Relatos reales (2000)* e *Una oración por Nora (2002*) – e cinco coletâneas de ensaios – *La obra literária de Gonzalo Suárez (1993)*, *Una buena temporada (1998)*, *Diálogos de Salamina: um paseo por el cine y la literatura (2003)*, *El punto ciego (2016)*, *Formas de ocultarse (2016)*. Algumas traduções, uma biografia – *Álbum Galmés (2002) –*, *La verdad de Agamenón (2006)* – obra híbrida – e *Soldados de Salamina (2019),* em história em quadrinhos, completam o conjunto de sua obra.

Sob o contexto da revisão da Guerra Civil Espanhola, Cercas escreve quatro romances: *Soldados de Salamina (2001)*, *Las leyes de la frontera (2012)*, *El impostor (2014)* e *El monarca de las sombras (2017)*. Neste último, como exemplo, o narrador irá contar sobre Manuel Mena, tio avô do autor, que, quando jovem, morreu em uma das principais batalhas da Guerra Civil. Nas demais obras, Javier Cercas utiliza um contexto histórico específico, tanto espanhol como estrangeiro, para desenvolver a subjetividade de suas personagens.

Com relação aos aspectos autoficcionais, Cercas não os abandona, sendo possível observá-los em cada uma de suas narrativas como a autoficção novelística em *El móvil (1987)*, com o narrador, ainda que não homônimo ao autor, apresentando dilemas quanto ao fazer literário, e em *El impostor (2014)*, no qual o narrador transcreve seu artigo publicado no jornal *EL PAÍS*, intitulado *Yo soy Henric Marco*[42]. O autor propõe, em cada obra, mostrar os níveis constitutivos da autoficção, sem perder a sua ambiguidade intrínseca.

Em consequência de suas publicações, o escritor ganhou importantes prêmios nacionais e internacionais com os livros *La velocidad de la luz (2005)*, *Anatomía de un instante (2009)*, *Las leyes de la frontera (2012)*, *El impostor (2014)*, *Terra Alta (2019)* e por toda sua trajetória literária. As narrativas de *Soldados de Salamina* e *El móvil* tornaram-se produções cinematográficas de êxito, com os títulos *Soldados de Salamina* e *El autor*, respectivamente, tendo este último concorrido em algumas categorias nos *Premios Goya* de 2018[43].

4.2 A narrativa *Soldados de Salamina*

A narrativa é construída a partir do dilema da personagem-protagonista, de mesmo nome que o autor – Javier Cercas – e mesma profissão, em não ter inspirações para escrever. Porém, a data que recordava um acontecimento histórico na Espanha deu-lhe estímulo para escrever sobre o fato. O acontecimento histórico foi o fuzilamento de um grupo de franquistas, por uma

---

[42] *CERCAS, Javier. Yo soy Henric Marco. EL PAÍS. Columna. Palos de Ciego. 27 dez, 2009. Disponível em: <https://elpais.com/diario/2009/12/27/eps/1261898808_850215.html>. Acesso em: 2 maio 2020.*

[43] *Agencia literária Carmen Barcells. Javier Cercas. Bibliografía. Disponível em: <http://www.agenciabalcells.com/pt/autores/autor/javier-cercas/#autor-biblio>. Acesso em: 1 maio 2020.*

tropa republicana, na fronteira com a França, no período da Guerra Civil Espanhola (1936-1939).

Chama mais atenção neste fato histórico que no grupo franquista estava um dos líderes mais importantes do movimento ditatorial de Francisco Franco, chamado Rafael Sánchez Mazas. No entanto, no momento do fuzilamento, este conseguiu fugir até um determinado ponto no qual um soldado republicano o encontrou, mas não o delatou ou o matou. Assim, a narrativa desenvolve-se de acordo com as inquietudes do protagonista Cercas em investigar essa história e desvendar quem seria o soldado que livrou Sánchez Mazas da morte e o porquê de tê-lo feito.

Além deste enredo de cunho histórico, o protagonista é totalmente afetado pela investigação e produção literária nas quais está empenhado, a ponto de refletir questões subjetivas que o incomodam.

A narrativa é dividida em três partes. A primeira é intitulada "*Os amigos do bosque*" e é a de cunho mais memorialista entre as três, uma vez que apresenta personagens, documentos e eventos reais da Espanha no momento da Guerra Civil, além de narrar o interesse da personagem Javier Cercas pelo que aconteceu com Sánchez Mazas.

Título homônimo ao livro, a segunda parte apresenta o predomínio de uma narrativa biográfica, ao relatar a história de Sánchez Mazas, desde sua vida particular à pública. Na última parte, "*Encontro marcado en Stockton*", um novo olhar para a história é apresentado: do ponto de vista da personagem Antoni Miralles que, segundo Cercas, talvez tenha sido o soldado que perdoou a vida do futuro Ministro de Franco, no momento de sua execução.

Entrecruzados na história do fundador da Falange – movimento político de inspiração fascista que subiu ao poder no final e após a Guerra Civil Espanhola apoiando o ditador Francisco Franco – estão os fatos históricos e a memória coletiva de uma Espanha em tempos de repressão política e a obra volta-se para este período, em uma reflexão sobre como a guerra impactou a construção da identidade do país.

4.3 Os Javier Cercas em *Soldados de Salamina*

A obra *Soldados de Salamina* apresenta como principal característica do gênero autoficção a presença nominal ou não do autor na narrativa, representada como o narrador e personagem. Para isso, o autor utiliza artifícios tanto extra como intratextuais. No entanto, a referenciação do autor acaba sendo ficcionalizada, permitindo que este se fragmente em outros, por meio de uma linguagem ambígua e com direta transferência para sua recepção, pois o leitor

não é colocado em uma posição estável quanto à confiabilidade do que lê. Este sempre terá dúvida se as informações e fatos narrados são verdadeiros ou se é da imaginação do narrador.

A narrativa autoficcional permitiu repensar o lugar do eu na literatura – mais precisamente com relação à autobiografia –, pois aquela conseguiu fragmentar concepções desta, por não dar mais conta do contexto social e literário vigente. Começaram a surgir "eus" incertos, duvidosos de si e de suas concepções, criando um ambiente novo e movediço para o leitor.

Essa desconstrução do eu, segundo Michel Foucault (1968, apud TORNERO, 2015), acontece devido ao sujeito não ser alguém composto de originalidade, pois, de acordo com o lugar social e histórico que ocupa, nele são inseridos vários contextos tampouco de caráter original, permitindo o cruzar de discursos e experiências que afetam sua subjetividade. Dessa forma, entende-se que o sujeito é constituído apenas de linguagem.

Decorrente dessa concepção, Angélica Tornero (2015) escreve *Reflexiones sobre ficción, autoficción e identidad en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño*, referindo-se a Barthes (2004), em seu texto *A morte do autor*, explicitando que, sendo o sujeito linguagem, no tocante ao autor na narrativa, não é possível que haja constituição de sua identidade, pois o texto é composto por elementos linguísticos e, estes, apenas o leitor poderá legitimá-los no ato da leitura. Assim, o autor, após o término da escrita, deixa de existir, promovendo a aproximação entre o texto e o leitor, sendo este último o responsável por dar a voz ao texto e, assim, perpetuá-lo.

Dada a importância do texto e sua relação com o leitor, Gérard Genette expõe a importância dos paratextos em *Paratextos Editoriais*, originalmente publicado em 1987, afirmando que seu uso auxilia na recepção da obra, pois contém informações que chamam a atenção do leitor e o orientam desde o gênero da obra à sinopse (GENETTE 2009, apud ARAUJO, 2010). Para o crítico francês, os elementos paratextuais são fundamentais, contribuindo para o fortalecimento do discurso que a obra pretende consolidar. Dessa forma, é inviável conceber o paratexto como um constituinte secundário.

Diante disso, acreditamos na pertinência não somente da análise textual propriamente dita da obra de *Soldados*, como também dos elementos paratextuais presentes no livro que corroboram para a observação do desdobramento do autor, narrador e personagem na narrativa.

Assim, de acordo com as considerações referentes à autoficção e seu lugar na literatura, apresentadas na seção 2.1 deste trabalho, apresentamos como o desdobramento do eu denominado Javier Cercas – o autor empírico do livro – é construído e compreendido.

A partir da capa do livro, podemos sugerir a primeira manifestação da fragmentação do autor empírico Javier Cercas em Cercas narrador-personagem, quando, ao lermos na narrativa, é apresentado tanto o termo *Salamina*, como o título completo. Com relação ao primeiro, a palavra é introduzida nas primeiras páginas da narrativa por Cercas narrador, quando explicita sua entrevista com o filho de Rafael Sánchez Mazas, o escritor espanhol Rafael Sánchez Ferlosio, sobre seu fazer literário:

> O problema é que se eu, tratando de salvar minha entrevista, perguntava a ele (digamos) a diferença entre personagens de caráter e personagens de destino, ele se saía com uma indagação sobre (digamos) a batalha de **Salamina**, e enquanto eu tratava de extirpar dele uma opinião sobre (digamos) as faustosas celebrações do quinto centenário do descobrimento da América, ele me respondia ilustrando, com grande variedade de gestos e detalhes, sobre (digamos) o uso correto da plaina.[44] (CERCAS, 2012, p.15, grifo nosso).

Neste excerto, podemos observar que o entrevistado não estava contribuindo para o avanço da entrevista, falando de contextos aleatórios, quando o termo Salamina aparece, como menção à batalha entre persas e gregos nas Guerras Médicas, em 480 a.C, em uma ilha grega de mesmo nome.

Este mesmo trecho será retomado na segunda parte do livro (p.118), intitulada Soldados de Salamina, quando o narrador, ao contar a biografia de Rafael Sánchez Mazas, relata que a saída do falangista do governo de Francisco Franco foi impulsionada, supostamente, por sua função "quase ornamental"[45] (CERCAS, 2012, p.118).

A referência à batalha de Salamina não é feita apenas nesses momentos na narrativa, mas em outros também, sugerindo a reflexão sobre a memória individual e coletiva na pós-modernidade frente a fatos históricos significativos para a sociedade e para sua formação. O contexto da Guerra Civil Espanhola por anos não pôde ser mostrado após seu término, relegando as gerações posteriores à impossibilidade de compreendê-la, tendo em vista suas consequências nos âmbitos cultural e social. Cercas narrador explicita esta questão:

> É curioso (ou pelo menos parece-me curioso agora): desde que o relato de Ferlosio me aguçou a curiosidade nunca me ocorreu que algum protagonista da história pudesse estar ainda vivo, como se o fato não houvesse ocorrido

---

[44] *El problema es que si yo, tratando de salvar mi entrevista, le preguntaba (digamos) por la diferencia entre personajes de carácter y personajes de destino, él se las arreglaba para contestarme con una disquisición sobre (digamos) las causas de la derrota de las naves persas en la batalla de Salamina, mientras que cuando yo trataba de extirparle su opinión sobre (digamos) los fastos del quinto centenario de la conquista de América, él me respondía ilustrándome con gran acopio de gesticulación y detalles acerca de (digamos) el uso correcto de la garlopa.*

[45] *casi ornamental.*

> apenas sessenta anos antes, mas como se fosse tão remoto como a batalha de Salamina.[46] (CERCAS, 2012, p.37).

O Cercas narrador-personagem exemplifica o que Fredric Jameson (1988) argumenta sobre o *presente perpétuo*, concepção que entende a experiência temporal do sujeito como efeito da linguagem, gerando no sujeito, a incapacidade de percepção da passagem do tempo e, consequentemente, de sua compreensão, seja histórica ou socialmente de si e de seu entorno. Isso acarreta a estagnação do sujeito frente ao passado e ao futuro. Essa estagnação é observada quando o narrador de *Soldados* comenta sobre suas impressões a respeito do tempo que o separa do final da Guerra Civil Espanhola – "apenas sessenta anos" – e a constatação de não imaginar que muitos participantes possam estar vivos e faz uma comparação com a noção temporal da batalha de Salamina.

Partindo do termo isolado para o nome completo da obra – percurso esse feito pelo narrador e de possível observação –, a primeira referência ocorre no final da primeira parte, de título *Os amigos do bosque*, quando Cercas narrador-personagem encontra um dos ajudantes de Sánchez Mazas na floresta, chamado Daniel Angelats, depois de ter conseguido escapar do fuzilamento. No momento da menção, Angelats conta a Cercas que Sánchez Mazas havia dito que escreveria um livro, relatando sobre o episódio e o intitularia de *Soldados de Salamina*:

> — Só agora estou me lembrando — disse, enquanto atravessávamos sob o guarda-chuva uma praça encharcada. Parou, e não pude deixar de pensar que essa lembrança não era mais que um pretexto de última hora para me segurar.
> — Antes de ir embora, Sánchez Mazas disse-nos que iria escrever um libro sobre tudo aquilo, um livro em que nós iríamos aparecer. Iria dar-lhe o nome Soldados de Salamina; um título esquisito, ahn? Disse também que o enviaria para nós, o que não chegou a fazer.[47] (CERCAS, 2012, p.64-65).

Em seguida, já na conclusão da primeira parte do livro, o narrador intrigado com a conversa tida com Angelats, resolve escrever seu livro:

> No dia seguinte, assim que cheguei ao jornal fui à sala do diretor e negociei uma licença.
> — O que é que isso quer dizer? — perguntou, irônico —. Outro romance?
> — Não — respondi satisfeito —. Uma narrativa real.
> Tratei de explicar o era uma narrativa real. Expliquei do que tratava a minha narrativa real.

---

[46] *Es curioso (o por lo menos me parece curioso ahora): desde que el relato de Ferlosio despertara mi curiosidad nunca se me había ocurrido que alguno de los protagonistas de la historia pudiera estar todavía vivo, como si el hecho no hubiera ocurrido apenas sesenta años atrás, sino que fuera tan remoto como la batalla de Salamina.*

[47] *—Ahora que lo recuerdo —dijo mientras cruzábamos bajo el paraguas una plaza encharcada. Se detuvo, y no pude evitar pensar que ese recuerdo no era sino una añagaza de última hora, para retenerme—. Antes de marcharse, Sánchez Mazas nos dijo que iba a escribir un libro sobre todo aquello, un libro en el que apareceríamos nosotros. Iba a llamarse Soldados de Salamina; un título raro, ¿no? También dijo que nos lo enviaría, pero no lo hizo.*

> — Gostei — disse —. Você já tem um título?
> — Acho que sim — respondi —. *Soldados de Salamina*.[48] (CERCAS, 2012, p.65).

Estes dois excertos complementam-se para marcar não somente a metaficção explícita, porém, como o narrador toma para si não o desejo de ser Rafael Sánchez Mazas; ele pretende dar continuidade à história e concretizar o relato propriamente dito. Isso pode ser sugerido no nome dado pelo autor à segunda parte – o mesmo dado para título do livro –, tendo como conteúdo o relato do fuzilamento e o período em que Sánchez Mazas ficou escondido na floresta. Esta segunda parte difere da primeira e da terceira, nas quais o foco passa a ser a investigação do narrador-autor, visando a construção da narrativa.

Assim, a partir dessa análise, observando a capa do livro, os leitores deparam-se com o título *Soldados de Salamina* e, abaixo, o nome Javier Cercas, autor empírico. Dessa forma, sem identificarmos nominalmente o autor dentro da narrativa – como iremos observar nas próximas folhas –, seu desdobramento é compreendido desde o paratexto. Considerando a capa, de forma isolada, não seria possível assumir essa fragmentação, como na seção 2.1.1 deste trabalho, pois na capa não há indícios claros de que Javier Cercas autor empírico, narrador-autor, e personagem promoverá um jogo ambíguo com o leitor. No entanto, é inegável a relação entre os elementos paratextuais e a narrativa, pois, aquela serve como porta de entrada e ponte, estabelecendo um diálogo como uma via de mão dupla.

Outro elemento paratextual que sugere o desdobramento do eu Javier Cercas é a epígrafe, extraída do mito de Prometeu e Pandora, em *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo: "Os deuses esconderam o que faz os homens viver"[49] (CERCAS, 2012, p.9). Esta citação, apresentada por Cercas, autor empírico da obra, remete à concepção da conquista da felicidade pelo empenho ao trabalho. Isso fica evidente no fragmento: "É que os deuses mantêm escondido dos humanos o sustento./ Pois senão trabalharias fácil, e só um dia,/ e, mesmo ocioso, terias o bastante para o ano.[50]" (HESÍDIO, 2012, p.65).

---

[48] *Al día siguiente, apenas llegué al periódico fui al despacho del director y negocié un permiso.*
—¿Qué? —preguntó, irónico—. ¿Otra novela?
—No —contesté, satisfecho—. Un relato real.
Le expliqué qué era un relato real. Le expliqué de qué iba mi relato real.
—Me gusta —dijo—. ¿Ya tienes título?
—Creo que sí —contesté—. Soldados de Salamina.

[49] *Los dioses han ocultado lo que hace vivir a los hombres*

[50] HESÍODO. Os trabalhos e os dias / Hesíodo; edição, tradução, introdução e notas: Alessandro Rolim de Moura. Curitiba, PR: Segesta, 2012. Disponível em: <http://www.segestaeditora.com.br/download/ostrabalhoseosdias.pdf>. Acesso em: 22 maio 2020.

De acordo com o excerto, o termo “sustento” está empregado sugerindo ser algo vital, essencial ao homem, porém, inalcançável se este não conceber a ideia da dedicação ao trabalho, ou seja: por meio do trabalho, o ser humano conquista objetivos e isso causa alegria, contentamento, prazer em viver. Assim, o homem compreende que a felicidade não será obtida no percurso de caminhos fáceis, mas dependerá de muito esforço pois, de outra maneira, o homem não experimentaria o sentimento de realização.

Com essa epígrafe, o leitor poderá observar a fragmentação do autor, apenas nas páginas finais do livro, exemplificado no seguinte trecho:

> Eu me duplicava: vi-me gordo e envelhecido, um pouco triste. Mas me sentia eufórico, imensamente feliz. (…) E aí, sentado na poltrona estofada cor-de-abóbora do vagão-restaurante, embalado pelo ruído do trem e o torvelinho de palavras que girava sem pausa na minha cabeça, com o burburinho dos comensais jantando ao meu redor e com meu uísque quase vazio diante de mim, e no vidro, ao meu lado, a imagem alheia de um homem entristecido que não poderia ser eu mas era eu, aí de uma só vez vi meu livro, o livro que fazia anos vinha perseguindo, o vi inteiro, acabado, do princípio até o final, desde a primeira até a última linha, aí soube que, embora em nenhum lugar de nenhuma cidade de nenhuma merda de país viria existir jamais uma rua que tivesse o nome de Miralles, enquanto eu contasse sua história, Miralles continuaria a viver de alguma forma (...).[51] (CERCAS, 2012, p.185 e 187).

No fragmento acima, o narrador-autor viu-se duplicado no vidro da janela do trem, onde estava. Essa duplicação é construída, formando duas possíveis análises. A primeira é como o sujeito Cercas faz uma autoanálise, depois de todo o processo de investigação para a escrita de seu livro, e o que este significou subjetivamente para ele. Com isso, ele tem duplos sentimentos: sente-se triste e cansado, pelos infortúnios sofridos no processo de sua investigação, pensando na imagem de um soldado, seja ele da Guerra Civil ou de Salamina; porém feliz, assim como Hesíodo sugere a conscientização do homem pelo esforço realizado e a satisfação do objetivo alcançado.

Essa felicidade é gerada pelo término do livro e, mais ainda, por Cercas narrador-personagem ter descoberto o que faltava e lhe faltava para sua conclusão, a peça, Antoni Miralles e seu olhar relativo ao episódio com Sánchez Mazas, que tanto intrigou Cercas narrador-personagem.

---

[51] *Me duplicaba: me vi gordo y envejecido, un poco triste. Pero me sentía eufórico, inmensamente feliz. (...) Y allí, sentado en la mullida butaca de color calabaza del vagón restaurante, acunado por el traqueteo del tren y el torbellino de palabras que giraba sin pausa en mi cabeza, con el bullicio de los comensales cenando a mi alrededor y con mi whisky casi vacío delante, y en el ventanal, a mi lado, la imagen ajena de un hombre entristecido que no podía ser yo pero era yo, allí vi de golpe mi libro, el libro que desde hacía años venía persiguiendo, lo vi entero, acabado, desde el principio hasta el final, desde la primera hasta la última línea, allí supe que, aunque en ningún lugar de ninguna ciudad de ninguna mierda de país fuera a haber nunca una calle que llevara el nombre de Miralles, mientras yo contase su historia Miralles seguiría de algún modo viviendo (...).*

A segunda análise do duplo é a autoficção estabelecida, pois, somada à metaficção evidente, o narrador-autor já identificado antes como Javier Cercas, sugere a ficcionalização do autor, desdobrando-se em outros. Segundo Alberca (2008), o desdobramento do eu é constituído pela ambiguidade enunciativa do eu em dizer ser ele mesmo. Na autoficção, o autor não evita contar sobre sua vida, porém tampouco pretende deixar claro sua veracidade ao dialogar com o discurso ficcional. Com isso, o autor não é nada mais que uma figura, representação do eu real, também fragmentado subjetivamente. Assim, o duplo fragmenta-se ainda mais, sendo o sujeito empírico ficcionalizado em outros sujeitos – neste caso, o Javier Cercas autor desdobra-se em Cercas narrador-autor, e desdobra-se em Cercas personagem.

Sobre essa extensão do eu, Tornero (2015, p.46-47) menciona os conceitos de dialogismo e polifonia de Bakhtin, desenvolvidos no livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, originalmente publicado em 1963. Segundo a autora, neste estudo, Bakhtin assume que a voz do autor dissipa-se nas vozes dos entes narrativos.

Paulo Bezerra (2013), em seu prefácio ao livro traduzido de Bakhtin, de título mencionado acima, afirma que Bakhtin, analisando a obra de Dostoiévski, compreende a narrativa do escritor russo como dialógica e polifônica.

Esses conceitos são formulados de acordo com a análise das personagens da obra de Dostoiévski, cuja característica é sua constituição "como sujeitos representantes do universo social plural e dotados de consciências igualmente plurais" (BEZERRA, 2013, p.10). Isso acontece porque o discurso das narrativas também é plural e há interação entre si, intercalando vozes.

Diante dessa multiplicidade de vozes, a narrativa não é constituída por um único ente, sugerindo ser o autor, mas sim por todas as vozes constituintes. Dessa forma, ainda que, segundo Bakhtin, as personagens sejam livres em relação ao autor, este também faz parte desse processo dialógico, pois ele é quem as expõe. Assim, as personagens não reproduzem a voz do autor, mas andam juntos.

Para concluir a análise dos elementos paratextuais do livro, a nota do autor apresenta os agradecimentos que o autor empírico faz às pessoas que contribuíram para o desenvolvimento da obra, sendo algumas "pessoas com as quais estou em dívida aparecem no texto com seus nomes e sobrenomes"[52] (CERCAS, 2012, p.11). Essa declaração leva o leitor a concluir que as personagens da narrativa são pessoas reais; e de fato são, mas como é possível uma narrativa conter personagens reais, não sendo um texto do gênero autobiográfico? Personalidades como

[52] *(...) personas con las que estoy en deuda aparecen en el texto con sus nombres y apellidos;(...).*

Rafael Sánchez Ferlosio, filho de Sánchez Mazas, o escritor chileno Roberto Bolaños, o historiador Miquel Aguirre e o escritor Andrés Trapiello, assim como os próprios "amigos do bosque", os quais ajudam Sánchez Mazas, são algumas dessas personagens reais que aparecem na narrativa, por meio de suas vozes, em diálogos com o Cercas narrador. No entanto, o mesmo acontece com personagens como Conchi, personagem supostamente ficcional, pois não é encontrada uma biografia que a identifique na realidade.

A questão da presença das personagens reais e ficcionais na narrativa, leva-nos a refletir não apenas sobre a autoficção, pois o narrador-autor dialoga diretamente com todas elas, mas também sobre o que ele denomina como "narrativa real" em alguns momentos do texto.

Segundo Sofia Garcia-Nespereira (2008), o autor Javier Cercas – e o narrador-autor Cercas também (por que não?) –, por criar uma metanarrativa, cujo enredo é a investigação e o relato de um episódio histórico, ao referi-la como uma "narrativa real"[53], como narrador-personagem, permite-nos pensar não apenas sobre as noções de verdade, como também na forma como é representada a realidade.

A estrutura da narrativa de *Soldados* está constituída por personagens, espaços e arquivos reais, os quais são concomitantemente apresentados pelo discurso do narrador, sendo ele um ente ficcionalizado, levando o leitor ao processo de entrada e saída da narrativa praticamente a todo momento. Esse procedimento ocorre, pois, segundo Garcia-Nespereira (2008), a narrativa é tão bem estruturada interna e externamente, que resulta na "sensação de hiper-realismo" (2008, p.121). Na verdade, o hiper-realismo não é sentido, mas de fato, é observado em *Soldados*, principalmente no tocante à autoficção.

> Em 1989, publiquei meu primeiro romance; da mesma forma que a coletânea de contos lançada dois anos antes, o livro foi acolhido com notória indiferença, mas a vaidade e a resenha elogiosa de um amigo daquela época se aliaram para convencer-me de que eu poderia chegar a ser um romancista e de que, para sê-lo, o melhor era deixar meu trabalho na redação do jornal e dedicar-me inteiramente à escrita. O resultado dessa mudança em minha vida foram cinco anos de angústia econômica, física e metafisica, três romances inacabados e uma depressão espantosa, (...).[54] (CERCAS, 2012, p.13).

Neste excerto de *Soldados*, Cercas narrador-personagem, além de permanecer no mesmo patamar que Cercas autor empírico da obra, pois os dados sobre a data de publicação

[53] O autor empírico em entrevista ao jornal *El País*, em 2002, sempre se refere ao livro como romance. Por isso consideramos que o termo "narrativa real" é usado apenas pelo narrador-autor Cercas.

[54] *En 1989 yo había publicado mi primera novela; como el conjunto de relatos aparecido dos años antes, el libro fue acogido con notoria indiferencia, pero la vanidad y una reseña elogiosa de un amigo de aquella época se aliaron para convencerme de que podía llegar a ser un novelista y de que, para serlo, lo mejor era dejar mi trabajo en la redacción del periódico y dedicarme de lleno a escribir. El resultado de este cambio de vida fueron cinco años de angustia económica, física y metafísica, tres novelas inacabadas y una depresión espantosa, (…).*

de seus livros mencionadas na narrativa, correspondem às datas reais de publicação das obras de Cercas, o foco está sobre si e na exposição de seu dilema enquanto escritor em busca de ascensão.

Para compreendermos o porquê de *Soldados de Salamina* evidenciar o hiper-realismo do autor, é preciso explanar o significado e as reflexões que este termo apresenta nos estudos culturais contemporâneos.

O hiper-realismo, ou super-realismo, é uma expressão artística iniciada nos Estados Unidos nos anos 60, em meio às crises social e econômica daquele período. Por meio de materiais e recursos específicos, este procedimento artístico busca reproduzir, com perfeição de detalhes e objetivismo na pintura, cenas cotidianas e fotografias. Sua proposta foi problematizar a questão do ilusionismo estético, tendo este tomado rumo diferente pela vertente artística voltada para pintura abstrata e o minimalismo, considerando o contexto crítico social da época e os desdobramentos que o sistema capitalista provocava como, por exemplo, a criação de marcas e seu consumo em ascensão.

Com respeito à crise social, o hiper-realismo ganhou grande aceitação, pois no período entre os anos 60 e 80, devido à instabilidade provocada pela luta de direitos, crise econômica e guerra, a sociedade estadunidense urgia noções de verdade e realidade mais sólidas. Assim, a forma como foi apresentada essa expressão artística permitiu a aproximação do público com aquelas noções.

No tocante à esfera do consumo capitalista, o hiper-realismo não representa traços de subjetividade, tampouco sugere algo além do que mostra. Efetivamente, o hiper-realismo supre totalmente a necessidade capitalista, pois ele serve, assim como a propaganda ou a fotografia, como suporte para o consumo ser gerado. Para explicitar isso, Hal Foster (2005) afirma que é

> (...) difícil imaginar o super-realismo apartado das linhas embaralhadas e superfícies lúcidas do espetáculo capitalista: a sedução narcisista das vitrinas de lojas, o brilho lascivo dos carros esporte – enfim, o apelo sexual do signo da mercadoria, com a feminilização da mercadoria e a mercantilização do feminino, de tal forma que, ainda mais que o pop, o super-realismo celebra mais do que questiona. (FOSTER, 2005, p.172).

Segundo o crítico estadunidense, em seu artigo *O retorno do real* (2005), o hiper-realismo apresenta como característica a representação exata da superfície do referente, pois é ele o que verdadeiramente importa e não o que pode sugerir dele. No entanto, segundo Foster (2005), essa expressão apresenta como resultado a grande ilusão da realidade; por isso, a denominação hiper ou super-real. Ela mostra apenas a superfície, porém não qualquer uma, mas sim a superfície pós-moderna, a do "ter acesso", a da aparência das celebridades e a tudo

relacionado ao desejo de consumo do que lhe seja alheio. Porém, essa realidade pós-moderna não é comum a toda sociedade de qualquer lugar do globo, tendo em vista a desigualdade entre o modo de vida das classes elitizadas – sendo minoria – e as classes mais baixas, consideradas como "a massa". No entanto, como a nova ordem é a do consumo dessa superficialidade, do social extrapolou para as artes e vice-versa. Dessa forma, o autor entende o hiper-realismo como algo que "quer esconder mais do que revelar o real" (Foster, 2005, p.173).

Isso posto, a argentina Paula Sibilia, em seu livro *La intimidad como espetaculo* (2012), traz o contexto do hiper-realismo, no que tange à questão do eu, para a literatura. Segundo a autora, com o interesse na vida privada alheia, agravado pelas mídias, os autores viram-se integrarem suas próprias narrativas:

> No lugar da imaginação, a inspiração, a perícia ou a experimentação que nutriam as peças de ficção mais tradicionais, nestes casos é a trajetória vital de quem fala – e em nome de quem se fala – o que constitui a figura do autor e leva a legitimá-lo como tal.[55]. (SIBILIA, 2012, p.224).

No entanto, para haver essa legitimação, não é mais vantajoso o autor utilizar-se da verdade ou da realidade, pois, diante da vulnerabilidade dessas ideias, força nenhuma têm para se estabelecerem. O novo caminho a ser traçado é o de ficcionalizar o eu que assina e narra, acarretando o questionamento de si. Com isso, a inserção de fatos e informações de possível constatação no real, imbricando com o eu ficcionalizado, traz à narrativa e ao leitor um percurso incerto, porém espetacular na medida em que esse eu mostra-se dentro da história. O fato de Javier Cercas-autor estar nominalmente contido na obra e, por meio do discurso, permitir ser acompanhado, enquanto conta suas experiências e sentimentos, a narrativa torna-o espetacular.

Essa espetacularização do eu é compreendida, pois Cercas se expõe, exprime seus dilemas – assimilados com muita realidade, pois quem na pós-modernidade não vive dilemas? –, mas, além disso, utiliza o narrador-personagem para expressar seu posicionamento frente não apenas ao que buscava sobre o episódio da Guerra Civil Espanhola, mas apresenta um olhar sobre o que essa Guerra deixou para os espanhóis. Essa impressão fez de Cercas autor-narrador um atrativo para a leitura. Como consequência, por exemplo, foi o aumento de leitores de suas colunas no jornal *El País*, pois, em sua maioria, quando não escreve sobre literatura, expõe sua opinião sobre a sociedade espanhola em artigos – os dos últimos anos, apenas para assinantes! –, além de conceder inúmeras entrevistas sobre as reflexões feitas sobre a pós-modernidade e a

---

[55] *En vez de la imaginación, la inspiración, la pericia o la experimentación que nutrían a las piezas de ficción más tradicionales, en estos casos es la trayectoria vital de quien habla —y en nombre de quien se habla— lo que constituye la figura del autor y lleva a legitimarlo como tal.*
(Esta tradução do estudo de Paula Sibilia é de nossa autoria).

sociedade espanhola. E perguntas sobre seu fazer literário? Em geral, pode-se dizer que em menor quantidade, se olhada a aba *notícias* do *Google*.

Diante desta explanação teórica sobre o hiper-realismo à luz das consequências provocadas pelo jogo do eu em *Soldados*, ficou clara a superficialidade de Cercas autor em relação tanto à narrativa, como a si próprio no real, colocando ambos, e somados com o narrador-personagem, em um questionamento eterno, mas que não para nisso: "o relato real" acaba servindo como pretexto para o leitor questionar-se sobre a própria realidade.

Esse questionamento, para conclusão da questão sobre o que o narrador sugere ao dizer "relato real" em vários momentos na narrativa, é provocado pela verossimilhança produzida pela literatura, assim como sempre a fez. A literatura nunca deixou de ser ficção, porém ela, no contexto pós-moderno, brinda unir recursos literários revisitados e o experimentalismo da autoficção para sugerir ao leitor algo de suma importância: a essência humana e a reflexão de si e seu entorno. Sobre o poder da literatura, o escritor Javier Cercas afirma:

> Por que estamos autorizados, entre aspas, a mentir? Estamos autorizados porque, através dessa mentira, se chega a uma verdade. Isto é, Don Quijote nunca existiu. Madame Bovary também não existiu. Mas graças a esta inexistência, a essa ficção, Cervantes, Flaubert... Eles nos contam verdades essenciais sobre o ser humano. Verdades fundamentais que só podem ser contadas através dessa, entre aspas, mentira, através dessa ficção, através dessa invenção. (CERCAS, 2018)[56].

Da mesma maneira que analisamos o desdobramento do eu nos elementos paratextuais, mas sempre tomando trechos intratextuais, tomaremos estes como foco para concluirmos a questão proposta nesta parte do trabalho.

Um ponto recorrente na narrativa é a imagem do escritor que Cercas narrador-autor consegue traçar. De início, na primeira página, como citado anteriormente, o narrador mostra-se um escritor frustrado em busca de inspiração para prosperar sua carreira. Porém, ao conhecer a história de Sánchez Mazas, identifica-o como um grande escritor de seu tempo:

> (...) mas à época em que comecei a interessar-me por Sánchez Mazas, as pessoas de determinados círculos literários já não apenas resgatavam bons escritores falangistas como também os médios e inclusive os ruins. (...) A verdade era exatamente outra: resgatar um escritor falangista era apenas

[56] *Por que estamos autorizados, entre comillas, a mentir? Estamos autorizados porque a través de esta mentira, se llega a una verdad. Es decir, Don Quijote nunca existió, Madame Bovary tampoco existió. Pero gracias a este no existir, a esa ficción, Cervantes, Flaubert… Ellos nos cuentan verdades esenciales acerca del ser humano. Verdades fundamentales que solo pueden ser contadas a tráves de esa, entre comillas, mentira, a través de esa ficción, a través de esa invención.* Fragmento da fala de Javier Cercas concedida na conferência do *Fronteiras do Pensamento*, ocorrida em São Paulo, em 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8_PnzSMl2bA. Acesso em: 04 jan. 2021.
(Esta tradução do comentário feito por Javier Cercas é de nossa autoria).

> resgatar um escritor; ou, mais exatamente: era resgatar-se a si mesmo como escritor resgatando um bom escritor. (...) Por essa época li todos esses livros. Li-os com curiosidade, fruindo da leitura, inclusive, mas não com entusiasmo: não precisei frequentá-lo muito para saber que Sánchez Mazas era um bom escritor (...).[57] (CERCAS, 2012, p.17-18).

Com isso, observamos que Cercas narrador-autor, além de apresentar-se com o mesmo nome do autor empírico, expõe sua necessidade de identificar-se como escritor diante do outro escritor, vendo em Mazas uma boa representação e estímulo desse desejo. Também, Cercas usa da ironia para mostrar não ser apenas um escritor, mas um bom escritor. Isso é sugerido quando o narrador-personagem, ao ler parte da obra literária de Mazas, insinua que sua aproximação não se deu somente por meio da curiosidade provocada pelo episódio do fuzilamento, mas pelo fato de Cercas tê-lo reconhecido como um bom escritor, permitiu fazê-lo ser também. A identificação de Cercas com Sánches Mazas no tocante ao papel de escritor diante da sua própria obra, é concebida quando, linhas abaixo, com tom de alívio, diz: "é possível ser um bom escritor sendo uma péssima pessoa"[58] (CERCAS, 2012, p.18). Assim, Cercas se vê da mesma forma, ou seja, como uma pessoa não boa, porém, igualmente capaz de cumprir sua função de escritor.

Após essa primeira identificação, Cercas narrador-autor coloca-se em outros momentos a pensar em sua função, tendo como espelho Rafael Sánchez Mazas: "(...) consagrou seus últimos vinte anos de vida a escrever (...) decidi que, depois de quase dez anos sem escrever um livro, havia chegado o momento de tentá-lo novamente, (...)"[59] (CERCAS, 2012, p.45). Neste caso, podemos estabelecer a ideia de estímulo provocado pelo tempo de produção literária de Mazas com relação ao tempo de produção de Cercas narrador-autor, sugerindo a sua não desistência diante das tentativas anteriores. Por outro lado, observamos a identificação não estimulante, porém consoladora com relação aos infortúnios que a profissão de escritor deixa acontecer:

> Foi um escritor frustrado e por essa razão não escreveu – por essa razão e porque talvez não fosse digno de tal – uma *Epístola moral a Fábio*. Também foi o melhor dos escritores da Falange: deixou um punhado de bons poemas e um punhado de boas prosas, que é muito mais do que pode aspirar a deixar

---

[57] *(...) para cuando yo empecé a interesarme por Sánchez Mazas, en determinados círculos literarios ya no sólo se vindicaba a los buenos escritores falangistas, sino también a los del montón e incluso a los malos. (...) . La verdad era exactamente la contraria: vindicar a un escritor falangista era sólo vindicar a un escritor; o más exactamente: era vindicarse a sí mismos como escritores vindicando a un buen escritor. Por entonces leí todos esos libros. Los leí con curiosidad, con fruición incluso, pero no con entusiasmo: no necesité frecuentarlos mucho para concluir que Sánchez Mazas era un buen escritor (...).*

[58] *se puede ser un buen escritor siendo una pésima persona.*

[59] *consagró sus últimos veinte años de vida a escribir, (...) decidí que, después de casi diez años sin escribir un libro, había llegado el momento de intentarlo de nuevo (...).*

> atrás de si qualquer escritor, mas também muito menos do que exigia seu talento, que sempre foi superior à sua obra.[60] (CERCAS, 2012, p.125).

Com isso, ao tomar como referência dados do autor empírico de *Soldados*, é identificada sua consagração com o escritor notável para a literatura não apenas espanhola, como mundial, a publicação da narrativa em foco. Após a crítica de Vargas Llosa publicada no jornal *El País*, em 2001, entre outros – e claro, a riqueza da narrativa propriamente dita –, *Soldados de Salamina* é promovida ao rol das importantes narrativas pós-modernas. Anteriormente, as narrativas já publicadas – como *El móvil* (1987), *El inquilino* (1989) e *El vientre de la ballena* (1997), por exemplo – não foram notadas pela crítica a ponto de merecem prestígio. Com a consolidação de *Soldados de Salamina*, as obras anteriores puderam ser reeditadas e republicadas. Dessa forma, compreende-se o desdobramento do eu Javier Cercas devido ao dilema individual que Cercas narrador-autor sugere acerca da sua produção literária, conflito esse legitimado também pelo autor empírico Javier Cercas.

Na narrativa, graças ao trabalho com a linguagem que o narrador-autor dispõe-se a tecer, somada à denominação deste ente ser a mesma que a do autor empírico, esse desdobramento dos Javier Cercas é possível de ser observado também em outros pontos da obra. Porém, explicitamos aqui o que nos pareceu pertinente ao proposto nesta parte da dissertação, sem prejudicar o papel da narrativa quanto ao jogo e a ambiguidade estabelecida com o leitor – e isto foi também analisado neste trabalho.

Assim, partiremos para a última parte da análise, cujo propósito é trazer para a reflexão da narrativa de que maneira as referências históricas são postas e sugerir quais são suas pretensões, de acordo com o contexto da pós-modernidade.

4.4 O que ainda precisa ser revelado pela História

A Guerra Civil Espanhola, marcada entre os anos de 1936 a 1939, na literatura ficcional como na historiografia é um dos episódios históricos mais mencionados e retratados após os anos 1990. Segundo García,

> A mudança de século não parece ter diminuído o interesse dos historiadores pela Guerra Civil de 1936-1939, o episódio da história de Espanha sobre o qual mais se escreveu em todo o mundo. (...) a permanente vitalidade do tema reflecte-se nas mais de 300 obras publicadas entre 2000 e 2004, número que

[60] *Fue un escritor malogrado y por eso no escribió —por eso y porque quizá no era digno de ello— una Epístola moral a Fabio. También fue el mejor de los escritores de la Falange: dejó un puñado de buenos poemas y un puñado de buenas prosas, que es mucho más de lo que casi cualquier escritor puede aspirar a dejar, pero también mucho menos de lo que exigía su talento, que siempre estuvo por encima de su obra.*

> previsivelmente terá duplicado quando se concluir este 70.º aniversário do seu começo. (GARCÍA, 2006, p.123)

Para compreendermos esse lugar de relevância dado a esse fato histórico na narrativa ficcional, é importante considerarmos dois aspectos: o contexto socio-histórico do pós-guerra civil e a indústria cultural.

De acordo com *La Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH)*, a *Lei de Anistia* espanhola promulgada em 1977 simbolizou o que veio a ser chamado *pacto del olvido*, devido à forma escolhida para a assimilação das consequências da guerra por parte da sociedade espanhola. Assim, entendeu-se a lei pautada em três princípios: amnésia, anistia e equidistância. Os dois primeiros princípios imbricam-se a partir do momento da obtenção da lei de anistia, ou seja, o perdão por todos os crimes e delitos cometidos por agentes públicos ou militares, permitindo a instauração do esquecimento destes delitos e crimes cometidos. Consequentemente, a equidistância significou a negação do passado histórico, no sentido de tirar o direito de requerê-lo politicamente. Porém, essa lei não foi aplicada apenas para os crimes que feriam os direitos humanos, mas também para os sobreviventes exilados. Dessa forma, as gerações seguintes ao período pós-Guerra Civil viram-se sem memória: "Trata-se de um fenômeno estranho, sobretudo tendo em conta que a sociedade que emergiu depois da ditadura de Francisco Franco foi uma sociedade desmemoriada, uma sociedade que converteu o passado em um tabu"[61] (MAYOR, 2018). Em *Soldados de Salamina*, o soldado aposentado Miralles comenta sobre essa falta de conhecimento: "Acredite: essas histórias não interessam a ninguém, nem sequer a nós que a vivemos; houve um tempo em que sim, mas agora já não. Alguém decidiu que era preciso esquecê-las e, sabe de uma coisa?, acho que o mais provável é que tivesse razão (...)"[62] (CERCAS, 2012, p.158).

No entanto, surgiu a inquietação, principalmente por parte de pessoas e famílias que perderam seus antepassados para o desaparecimento, posto que os períodos da Guerra Civil e da ditadura franquista foram marcados pelo genocídio de pessoas contra o regime nacionalista. Foram criadas a ARMH em 2000 e a *Lei da memória histórica*, em 2007, cujos artigos autorizavam as famílias, com auxílio do Estado, a buscarem pelos corpos das vítimas além de

---

[61] *Se trata de un fenómeno extraño, sobre todo teniendo en cuenta que la sociedad que emergió después de la dictadura de Franco fue una sociedad desmemoriada, una sociedad que convirtió el pasado en un tabú*.
(As traduções do estudo de David Becerra Mayor são de nossa autoria).

[62] *Créame: esas historias ya no le interesan a nadie, ni siquiera a los que las vivimos; hubo un tiempo en que sí, pero ya no. Alguien decidió que había que olvidarlas y, ¿sabe lo que le digo?, lo más probable es que tuviera razón;(…)*

obrigar o Estado a retirar monumentos e imagens de lugares públicos na Espanha, que servissem de exaltação a qualquer personalidade do período.

Em decorrência dessa busca pela formação de uma memória, tanto individual como coletiva, a literatura fez-se presente, porém não de maneira ingênua. Tendo em vista o contexto capitalista pós-moderno, a produção literária não é vista como um setor excludente à necessidade de adequar-se ao mercado em prol da liberdade poética e vê na narrativa memorialista da guerra civil a oportunidade de desenvolver-se. Nesse sentido, Linda Hutcheon, 1991, p.289) explicita: "Não pode haver dúvida de que o pós-moderno foi comercializado, de que a estética foi transformada em moda". O narrador Cercas inclusive declara haver sido inspirado pelo tema da Guerra Civil, após anos de tentativas frustradas para escrever uma narrativa que o fizesse sentir ser um bom escritor:

> [...] depois de quase dez anos sem escrever um livro, havia chegado o momento de tentá-lo novamente, e decidi também que o livro que escreveria não seria um romance, mas apenas uma narrativa real, [...] um relato que estaria centrado no fuzilamento de Sánchez Mazas e nas circunstâncias que o precederam e a que ele se seguiram.[63] (CERCAS, 2012, p.45).

Assim, nessa conjuntura, a narrativa *Soldados de Salamina* desenvolve a necessidade da memória coletiva sobre a Guerra Civil Espanhola, porém propondo sua revisão por meio do episódio ocorrido com um dos líderes da extrema direita, contribuindo para os quarenta anos de ditadura que a Espanha enfrentou.

A narrativa *Soldados de Salamina*, ao trazer o discurso biográfico sobre o episódio histórico, cujo início ocorre com a prisão de Rafael Sánchez Mazas desde Madri até sua morte, revela-nos alguns pontos que, além de revisar a história oficial da guerra civil, a perspectiva adotada pelo narrador, sugere alguns conflitos com o discurso da memória histórica, principalmente a memória das pessoas que perderam seus familiares por motivos políticos e ideológicos, tendo de encontrá-los em valas escondidas após serem mortos de forma desumana muitos anos depois da tragédia.

A partir da *Lei de Anistia*, além do pacto de esquecimento gerado, o legado da equidistância deixou permear em *Soldados* a relação de igualdade entre as personagens históricas de ideologias opostas.

O primeiro traço dessa associação encontra-se no momento quando é ofertado ao narrador-personagem Cercas, a escrita de um artigo no jornal onde trabalha, tendo como tema

---

[63] *(...) después de casi diez años sin escribir un libro, había llegado el momento de intentarlo de nuevo, y decidí también que el libro que iba a escribir no sería una novela, sino sólo un relato real, (...), un relato que estaría centrado en el fusilamiento de Sánchez Mazas y en las circunstancias que lo precedieron y lo siguieron.*

o aniversário de sessenta anos do fim da Guerra Civil. Ao tratar-se do fim da guerra, Cercas se lembra da morte do poeta modernista Antonio Machado, ocorrida nos meses finais da guerra civil e resolve estabelecer um paralelo até que:

> O episódio era bastante conhecido, e pensei que não haveria jornal catalão (ou não catalão) que por essas datas não acabaria por evocá-lo, tanto que já me dispunha a escrever o manjado artigo de rotina quando lembrei de Sánchez Mazas e de que seu frustrado fuzilamento havia ocorrido mais ou menos na mesma época da morte de Machado, só que do lado espanhol da fronteira. Imaginei, então, que a simetria e o contraste entre esses dois fatos terríveis – quase um quiasmo da história – talvez não fossem casuais, e que, se conseguisse contá-los sem diminuí-los em importância num mesmo artigo, seu estranho paralelismo poderia quem sabe dotá-los de um significado inédito.[64] (CERCAS, 2012, p.19).

Após este trecho, Cercas narrador-personagem insere na narrativa o artigo escrito e contextualiza o leitor sobre quem foi Antonio Machado e a decorrência de sua morte. O poeta espanhol faleceu após um mês de sua fuga da Espanha para a França ao saber que Barcelona, onde vivia, seria tomada pelas tropas franquistas. Assim, é entendida a oposição político-ideológica entre os dois poetas. A percepção por trás desse fato, somado ao discurso do narrador ao referenciar a relação provocada como simétrica e contrastiva, sugere pensar no teor relativista que a equidistância permite ramificar. De acordo com o contexto histórico da guerra civil e a ditadura posteriormente instituída, a possibilidade de igualar esses personagens deveria ser impossível. Não somente por suas ideologias opositoras, mas também pela simbologia carregada por cada um: enquanto um foi um poeta modernista e a favor dos ideais republicanos, o outro foi responsável pela criação de uma entidade que promoveu o terror no período. Para ilustrar comparação contestável, no campo da jurisprudência, Escudero et al. (2013) disserta:

> O propósito das medidas legislativas e administrativas adotadas durantes esses primeiros anos era reparar alguns danos, prejuízos e desvantagens sofridas por essas vítimas, ou seja, corrigir minimamente a situação de desigualdade e discriminação em que se achavam (...). Exemplos iniciais são os decretos de 1978 que concedem pensões aos familiares dos espanhóis falecidos como consequência da Guerra Civil e reconhecem benefícios econômicos a quem sofreu lesões e/ou mutilações pela mesma razão. Mas essas medidas não contemplam nenhum tipo de questionamento do franquismo, nem de reivindicação dos ideais e valores democráticos defendidos por quem sofreu a repressão. Muitas dessas normas que aprovavam estas medidas declaravam expressamente estar baseadas no espírito do perdão, da concórdia e da

[64] *El episodio era muy conocido, y pensé con razón que no habría periódico catalán (o no catalán) que por esas fechas no acabara evocándolo, así que ya me disponía a escribir el consabido artículo rutinario cuando me acordé de Sánchez Mazas y de que su frustrado fusilamiento había ocurrido más o menos al mismo tiempo que la muerte de Machado, sólo que del lado español de la frontera. Imaginé entonces que la simetría y el contraste entre esos dos hechos terribles —casi un quiasmo de la historia— quizá no era casual y que, si conseguía contarlos sin pérdida en un mismo artículo, su extraño paralelismo acaso podía dotarlos de un significado inédito.*

> reconciliação iniciado já nos anos quarenta. Herdam o discurso e são uma boa amostra do princípio de equidistância próprio da Transição.[65] (ESCUDERO et al., 2013, p.13).

Nesse sentido, acaba sendo inevitável a percepção da reavaliação do fato histórico pelo discurso, porque sem isso não haveria um incômodo para a memória histórica e o comentário de Cercas nada teria de revisionista, pois converge com o discurso jurídico pós-ditadura. Sobre esse assunto, Mayor (2018) conclui:

> A teoria da equidistância coloca em simétrica posição as vítimas e seus algozes, como se a ambas partes do conflito tivesse que atribuir-lhe a mesma responsabilidade. Não resulta difícil localizar nos romances que sobre a Guerra Civil se inscrevem na atualidade sentenças do tipo 'nesta guerra e pós-guerra foram cometidas muitas atrocidades por ambos bandos[66]. (MAYOR, 2018, p.82).

Outro momento da narrativa que sugere a igualdade entre os personagens de lados ideológicos opostos é quando o soldado republicano anônimo encontra Sánchez Mazas na mata:

> – Tem alguém aí?
> O soldado olha para ele; Sánchez Mazas também, mas seus olhos deteriorados não entendem o que veem: sob o cabelo empapado, a testa larga e as sobrancelhas pontilhadas de gotas, o olhar do soldado não expressa compaixão, nem ódio, nem desdém, mas uma espécie de secreta e insondável alegria, algo no limite da crueldade e resistente razão, (...) porque as palavras só estão feitas para expressar-se a si mesmas, para expressar o dizível, quer dizer, tudo, exceto o que nos governa ou faz viver ou concerne o que somos, ou é este soldado anônimo e derrotado que agora olha esse homem cujo corpo quase se confunde com a terra e a água marrom da cratera, e que grita com força para o ar sem deixar de olhá-lo:
> – Por aqui não tem ninguém![67] (CERCAS, 2012, p.92).

---

[65] *El propósito de las medidas legislativas y administrativas adoptadas durante esos primeros años era reparar algunos daños, perjuicios y desventajas sufridas por esas víctimas, es decir, corregir mínimamente la situación de desigualdad y discriminación en que se hallaban (...) Ejemplos iniciales son los decretos de 1978 que conceden pensiones a los familiares de los españoles fallecidos como consecuencia de la Guerra Civil y reconocen beneficios económicos a quienes sufrieron lesiones y/o mutilaciones por la misma razón.*
Pero estas medidas no contemplan ningún tipo de cuestionamiento del franquismo, ni tampoco de reivindicación de los ideales y valores democráticos defendidos por quienes sufrieron represión. Muchas de las normas que aprobaban estas medidas declaraban expresamente estar basadas en el espíritu de perdón, concordia y reconciliación iniciado ya en los años cuarenta. Heredan el discurso y son una buena muestra del principio de equidistancia propio de la Transición.
(As traduções do estudo de Rafael Escudero et al. são de nossa autoria)

[66] *La teoría de la equidistancia coloca en simétrica posición a las víctimas y a sus verdugos, como si a ambas partes del conflicto hubiera que atribuirle la misma responsabilidad. No resulta difícil localizar en las novelas que sobre la Guerra Civil se escriben en la actualidad sentencias del tipo 'en esta guerra y posguerra se han cometido muchas atrocidades por ambos bandos'.*

[67] *—¿Hay alguien por ahí?*
El soldado le está mirando; Sánchez Mazas también, pero sus ojos deteriorados no entienden lo que ven: bajo el pelo empapado y la ancha frente y las cejas pobladas de gotas la mirada del soldado no expresa compasión ni odio, ni siquiera desdén, sino una especie de secreta o insondable alegría, algo que linda con la crueldad y se

A imagem das personagens – Sánchez Mazas e o soldado – na mata chuvosa, com o soldado com o cabelo encharcado e Mazas também molhado e sujo de terra, ao olharem-se, sugere o estabelecimento da relação de igualdade no sentido humanizador do termo. Desde as classes às quais pertencem, o papel adotado durante e após a guerra e suas ideologias, tudo faz-se desigual e contrário. Porém no ato de olharem um para o outro, essas diferenças são diluídas e é possível compreendê-los, antes de tudo, como humanos carregados por sua subjetividade. Nessa perspectiva, o filósofo Slavoj Žižek em seu livro *Primeiro como tragédia, depois como farsa* (2011) argumenta

> que devemos rejeitar a ideia de que o modo adequado de combater a demonização do Outro é subjetivá-lo, ouvir sua história, entender como ele percebe a situação (ou como disse um partidário do diálogo no Oriente Médio: 'O inimigo é aquele cuja história ainda não ouvimos'). (ŽIŽEK, 2011, p.43)

O filósofo, com este ponto de vista, promove a compreensão direta do que a narrativa de *Soldados* sugere e do incômodo sofrido pela sociedade espanhola acerca do legado contraditório aos direitos civis e humanos deixado pelo Estado a partir do período pós-ditadura. Em *Soldados de Salamina,* o narrador dá a permissão ao inimigo Sánchez Mazas para contar a sua história, sendo esta uma vida digna, pautada no labor poético, trazendo ainda mais humanidade ao líder que não precisou derramar uma gota de sangue alheio – "mas naquele momento não pude evitar a lembrança de Sánchez Mazas, que nunca matou e que em algum momento, antes que a realidade lhe demonstrasse que carecia da coragem e do instinto da virtude, talvez tenha acreditado ser um herói"[68] (CERCAS, 2012, p.132). As consequências de seus ideais ocasionaram a barbárie que abala até na contemporaneidade a memória histórica coletiva da Espanha. Assim, o narrador desenvolve um subjetivismo falso de Sánchez Mazas, pois segundo Žižek, ao escrever sobre a narrativa *Os Benevolentes*, do autor Jonathan Littell,

> A experiência que temos de nossa vida por dentro, a história sobre nós que contamos a nós mesmos para explicar o que fazemos é mentira; a verdade está, antes de tudo, do lado de fora, naquilo que fazemos. Aí reside a difícil lição do livro de Littell: encontramos nele alguém cuja história *realmente* ouvimos, mas que ainda assim *continua sendo* nosso inimigo. (ŽIŽEK, 2011, p.44).

---

resiste a la razón (...) porque las palabras sólo están hechas para decirse a sí mismas, para decir lo decible, es decir todo excepto lo que nos gobierna o hace vivir o concierne o somos o es este soldado anónimo y derrotado que ahora mira a ese hombre cuyo cuerpo casi se confunde con la tierra y el agua marrón de la hoya, y que grita con fuerza al aire sin dejar de mirarlo:
—¡Aquí no hay nadie!

[68] *pero en aquel momento no pude evitar el recuerdo de Sánchez Mazas, que no mató nunca y que en algún momento, antes de que la realidad le demostrara que carecía del coraje y del instinto de la virtud, acaso se creyó un héroe.*

À título de contextualização e comparação com a obra de *Soldados de Salamina*, o livro *Os benevolentes*, do escritor nova-iorquino Jonathan Littell, publicado em 2006 e escrito em francês, narra o percurso do personagem militar nazista Maximilian Aue, em primeira pessoa, durante a Segunda Guerra Mundial. O texto literário traz a barbárie que os nazistas promoviam nas batalhas e nos campos de concentração, sob a perspectiva fria e técnica do narrador-personagem. Outro ponto importante, além do enredo da narrativa, é que o autor da obra é judeu. Logo Littell, assim como Cercas, dá voz à um carrasco que contribuiu contra o direito à vida e ao ser humano, subjetivando-o.

Em conclusão, *Soldados de Salamina* revela a despolitização e a consequente humanização de Sánchez Mazas e da Guerra Civil. Durante a narrativa biográfica, Mazas, de fundador do partido de extrema direita, que ascendia ao poder político espanhol, torna-se um fugitivo. Porém, ao encontrar três jovens com ideais opostos ao seu, na narrativa essas questões políticas pouco importam, pois, para ele, como está escrito na caderneta, são considerados "os amigos do bosque".

A Guerra Civil Espanhola foi tão significativa para os espanhóis, e depois de historicizada, para o mundo, não somente pelas suas consequências – a ditadura franquista, o pacto, repressão etc. –, mas pelo que aconteceu nos anos em que ela ocorreu. O terror instaurado rapidamente no primeiro ano de guerra serviu para traumatizar a todos os sobreviventes e aos que obtiveram dados sobre a guerra. De ambos os lados, a contagem de mortos não é exata, mas estima-se a morte de mais de 38 mil republicanos na cidade de Madri e na província de Catalunha em 1936; do lado nacionalista, esse número alcança oito mil mortos na província de Sevilha e entre seis a doze mil na de Badaroz (Beevor, 2007). A disputa anteriormente entre a elite empresarial e industrial conservadora e os trabalhadores, travada pelo discurso político e social, tornou-se uma guerra violenta e desordenada de alianças nacionais e estrangeiras. Os nacionalistas apoiados pela Monarquia, Igreja Católica, pelo radicalismo da *Falange* e pelo poderio ascendente de Mussolini na Itália e de Hitler na Alemanha, apresentavam muito mais força e organização frente aos republicanos liderados pelos trabalhadores com ideais comunistas, tendo como radicais o grupo anarquista. Francisco Franco, que antes era um dos generais de prestígio ainda no período do rei Afonso XIII, devido ao seu empenho, acaba tornando-se o líder militar e depois político dos nacionalistas, isto perdurando até sua morte em 1975. Após a Guerra Civil, Franco, legitimado presidente da Espanha, foi responsável por criar leis autoritárias e repressivas em várias áreas como a imprensa, direitos trabalhistas e liberdade de expressão. Considerando este contexto histórico da guerra civil, destacaremos o lugar

ocupado por Rafael Sánchez Mazas no período, para assim, compreendermos a revisão que *Soldados de Salamina* propõe.

Rafael Sánchez Mazas é um dos idealizadores da *Falange*, partido da extrema direita, responsável pelo radicalismo de seus ideais e pela brutalidade nas mortes de republicanos. Sánchez Mazas era escritor de poesia e prosa e trabalhava para os jornais *El Sol*, *Arriba* e *ABC*. Durante sua carreira, antes da fundação da *Falange*, o escritor permaneceu por vários anos na Itália, onde alimentou seu envolvimento por ideais nacionalistas. Nos anos da Guerra Civil, passou a maior parte deles como fugitivo dos republicanos e, quando encontrado, foi preso. A partir desse momento, acontece o episódio do fuzilamento de Mazas e, no resumo biográfico feito para comemorar seus feitos, pois Sánchez Mazas havia recém falecido, Luca de Tena (1966) relata:

> O conjunto foi fuzilado próximo à fronteira e nosso homem, sem nem ao menos um tiro que raspasse sua pele, conseguiu escapar milagrosamente fingindo-se de morto e chegando, depois de uma penosa caminhada, a um posto do Exército nacional. Pouco depois de acabar a guerra o nominaram ministro sem carteira e membro da Junta Política do Movimento. Mas esse não era seu destino, apesar de não querer, e voltou logo aos trabalhos de sua escrita privilegiada, escrevendo no jornal *Arriba* excelentes artigos de colaboração e editoriais anônimos. Relativamente anônimos, porque seu estilo era tão inconfundível que não precisava de assinatura para que alguém soubesse quem os havia escrito[69]. (TENA, 1966, p.405).

Para concluir a biografia de Mazas, Cercas-narrador de *Soldados de Salamina* completa:

> Morreu numa noite de outubro de 1966 de enfisema pulmonar; pouca gente compareceu a seus funerais. (...) como tantos escritores falangistas, Sánchez Mazas ganhou a guerra e perdeu a história da literatura. A frase é brilhante (...), porque durante um bom tempo Sánchez Mazas pagou com o esquecimento sua brutal responsabilidade em uma brutal carnificina; (...) hoje pouca gente se lembra dele, e quem sabe ele mereça esse destino. Em Bilbao há uma rua com seu nome.[70] (CERCAS, 2012, p 125-126).

---

[69] *El conjunto fue fusilado cerca de la frontera y nuestro hombre, sin un solo tiro que agujereara su piel, logró escapar de milagro fingiéndose muerto, y llegando, tras de penosa caminata, a un puesto del Ejército nacional. Poco después ele acabar la guerra le nombraron ministro sin cartera y miembro de la Junta Política del Movimiento. Pero no era ése su destino, mal de su grado, y volvió pronto a los trabajos de su pluma privilegiada, escribiendo en el diario Arriba magistrales artículos de colaboración y editoriales anónimos. Relativamente anónimos, porque su estilo era tan inconfundible que no precisaba de firma para que uno supiera quién los había escrito.*
(Esta tradução da declaração de Juan Ignacio Luca de Tena é de nossa autoria).

[70] *Murió una noche de octubre de 1966, de un enfisema pulmonar; a sus funerales asistió poca gente. (...) como tantos escritores falangistas, Sánchez Mazas ganó la guerra y perdió la historia de literatura. La frase es brillante (...) porque durante un tiempo Sánchez Mazas pagó con el olvido su brutal responsabilidad en una matanza brutal; (...) Hoy poca gente se acuerda de él, y quizá lo merece. Hay en Bilbao una calle que lleva su nombre.*

Segundo Linda Hutcheon, para entendermos a construção discursiva da narrativa histórica de *Soldados*, como uma metaficção historiográfica, é necessário explicitar o que a autora entende por *paródia*:

> Aqui – como em todos os pontos do presente estudo –, quando falo em *'paródia'*, não estou me referindo à imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originam das teorias de humos no século XVIII. A importância coletiva da prática paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. Na metaficção historiográfica, no cinema, na pintura, na música e na arquitetura, essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural". (HUTCHEON, 1991, p.47).

Esse conceito de paródia, abordado como discurso repetitivo e irônico, devido a sua intenção crítica e revisionista do tema tratado – que neste caso é a história –, permite enxergá-la em vários aspectos na narrativa de Cercas. A começar pela ironia, com uso do próprio termo no decorrer da narrativa:

> – Não me faça dizer coisas que não disse, jovem. Eu só estou contando as coisas como são, ou como as vivi. A interpretação corre por sua conta, para isso você é jornalista, não é? Além disso, você há de reconhecer que, se alguém merecia ser fuzilado, esse alguém era Sánchez Mazas: se o tivessem liquidado a tempo, ele e uns outros tantos como ele, quem sabe tivéssemos nos poupado a guerra, não acha?
> – Eu acho que ninguém merece ser fuzilado.
> Miralles se virou sem pressa e me olhou com seus olhos díspares, fixamente, como se buscasse nos meus uma resposta à sua irônica perplexidade; (...)
> – Não me diga que você é um pacifista! – disse e pôs a mão no meu ombro.[71] (CERCAS, 2012, p.172-173).

Neste excerto, percebe-se o movimento múltiplo da ironia, pois além de o termo estar contido no trecho, a primeira imagem compreendida é o tom sarcástico adotado por Miralles ao ouvir de Javier que ninguém deveria ser fuzilado, pois aquele foi um soldado republicano responsável por manter presos o grupo contrário e por, supostamente, ser o soldado que não delatou nem matou Rafael Sánchez Mazas na mata. Nesse segundo ponto a ironia desdobra-se e, pela linguagem, não mais pela presença explicita do termo, a paródia pode ser compreendida. A repetição, concebida pela própria abordagem histórica na narrativa, é caracterizada por ser

---

[71] *—No me haga decir cosas que no he dicho, joven. Yo sólo le cuento las cosas como son, o como yo las viví. La interpretación corre de su cuenta, que para eso es usted el periodista, ¿no? Además, reconocerá usted que, si alguien mereció que lo fusilaran entonces, ése fue Sánchez Mazas: si lo hubieran liquidado a tiempo, a él y a unos cuantos como él, quizá nos hubiéramos ahorrado la guerra, ¿no cree?*
—Yo no creo que nadie merezca ser fusilado.
Miralles se volvió sin prisa y me miró con sus ojos dispares, fijamente, como si buscara en los míos una respuesta a su irónica perplejidad; (…)
—¡No me diga que es usted pacifista! —dijo, y me puso una mano en la clavícula—.

irônica, pois de acordo com o fato histórico da não delação de um líder falangista e seu contexto, composto pelo fruto dessa decisão, no dialogismo entre os dois personagens, o fato é conscientemente analisado e criticado. O uso da conjunção condicional *se* e os verbos no pretérito imperfeito do subjuntivo evidenciam essa análise, promovendo um olhar diferente sobre o ocorrido, em relação à história, permitindo sua revisão.

Além do aspecto formal da linguagem, a repetição irônica também é observada na estrutura da narrativa. Nas três partes que compõem o texto de *Soldados*, o narrador trata de repetir trechos e menções externas ao episódio histórico, que inicialmente não comunicam nada substancial, mas com o percurso da narrativa, ganham significado. A menção mais expressiva que percorre não só a narrativa, como também a investigação de Javier narrador, é a da canção *Suspiros de Espanha*. O início de sua aparição dá-se, na primeira parte do livro, quando Javier à espera de Jaume Figueras em um bar, sendo este filho de um dos jovens que abrigaram Sánchez na mata, assiste a uma apresentação de artistas ciganos, interpretando a canção. Segundo o narrador, "foi a primeira vez em minha vida que ouvi a letra de *Suspiros de Espanha*, um *pasodoble* famosíssimo que eu desconhecia (...)"[72] (CERCAS, 2012, p.42). Nesse trecho é apresentado um fragmento da letra da música. A menção seguinte à música ocorre quando Javier, ao receber a caderneta de Sánchez Mazas comenta: "Ao chegar em casa e colocar-me a examinar com calma a caderneta que Figueras me confiara, ainda não havia tirado da memória a melodia tristíssima de *Suspiros de Espanha*"[73] (CERCAS, 2012, p.50). A canção vai tomando significado na narrativa quando, na segunda parte do livro, Sánchez Mazas junto aos amigos do bosque, cantarolando a melodia da música, recorda que era o *pasodoble* preferido de sua esposa e, na prisão, viu um soldado dançar a música:

> (...) pelo jardim, com os olhos fechados, abraçando o fuzil como se fosse uma mulher (...) e então, antes que terminasse de dançar a canção, alguém disse seu nome e o insultou afetuosamente (...). Sánchez Mazas calou-se. (...) Como se chamava?, perguntou Pere. (...) Não sei, disse Sánchez Mazas. Provavelmente não ouvi. Ou eu ouvi e me esqueci em seguida. Mas era ele.[74] (CERCAS, 2012, p.108-109).

[72] *fue la primera vez en mi vida que oí la letra de Suspiros de España, un pasodoble famosísimo del que yo ni siquiera sabía que tenía una letra (...)*

[73] *(...) al llegar a casa y ponerme a examinar con calma la libreta que me había confiado Figueras, aún no se me había desenredado de la memoria la melodía tristísima de Suspiros de España.*

[74] *(...) por el jardín con los ojos cerrados, abrazando el fusil como si fuera una mujer, (...) y entonces, antes de que acabara de bailar la canción, alguien dijo su nombre y lo insultó afectuosamente (...). Sánchez Mazas se calló. (...) ¿Cómo se llamaba?, preguntó Pere. (...) No lo sé, contestó Sánchez Mazas. Quizá no lo oí. O lo oí y lo olvidé enseguida.*

A última referência à canção *Suspiros de Espanha* está na terceira parte do livro, nas páginas finais, no momento em que Javier, indo embora após entrevistar Miralles sobre o fuzilamento de Sánchez Mazas, troca as últimas palavras com o entrevistado:

> – Bolaño me disse que você dança muito bem o *pasodoble*.
> – Ele te disse isso? – riu-se. – Chileno danado!
> – Certa noite ele o viu dançando *Suspiros de Espanha* com uma amiga sua, ao lado do seu trailer. (...)
> – É um *pasodoble* muito bonito, você não acha? Olha seu táxi aí.
> (...)
> – Não contei uma coisa – eu disse a Miralles. – Sánchez Mazas conhecia o soldado que o salvou. Certa vez ele o viu dançando um *pasodoble* no jardim de Collell. Sozinho. O *pasodoble* era *Suspiros de Espanha*. (...) – Era você, não era?[75] (CERCAS, 2012, p. 183-184).

Por meio desta repetição e como ela é organizada na narrativa, é possível observar o caminho proposto pela metaficção historiográfica, concernente ao revisionismo da escrita da história. Ao conceber a explicação de Hutcheon sobre a diferença entre o acontecimento histórico e o fato histórico – ou seja, o acontecimento histórico, ainda que seja empírico, só é compreendido a partir do discurso contextualizado sobre ele, de acordo com as circunstâncias do presente –, estas várias menções de *Suspiros de Espanha* são representações desse processo. Em cada contexto diferente no qual a música é referenciada, por discursos distintos, mesmo que sua existência seja comprovada, ela apresenta um significado diferente. Em uma visão geral, o caminho é visto da mesma forma, pois antes, a música desconhecida por Javier, ao ouvi-la pela primeira vez, considerou-a como "a canção mais triste do mundo" (p.43) e que "gostaria de dançá-la um dia" (p.43). Este comentário feito pelo narrador nada traz de simbólico à narrativa, pois Javier não estabelece relação discursiva contextualizada com qualquer acontecimento histórico. A partir do momento que *Suspiros de Espanha* é relacionada ao contexto histórico do fuzilamento, a curva de significação cresce exponencialmente.

Esse crescimento extrapola a narrativa de *Soldados* quando o leitor investiga sobre a canção: sua melodia e letra tornaram um hino para os espanhóis, devido à sua identificação frente ao contexto da Guerra Civil. A letra do *pasodoble* exprime a saudade da Espanha de

---

[75] *—Bolaño me dijo que baila muy bien el pasodoble.*
—¿Eso le dijo? —se rió—. ¡Jodido chileno!
—Una noche le vio bailando Suspiros de España con una amiga suya, junto a su rulot. (…)
—Es un pasodoble muy bonito, ¿no le parece? Mire, ahí tiene su taxi.
(…)
—No le he contado una cosa —le dije a Miralles—. Sánchez Mazas conocía al soldado que le salvó. Una vez le vio bailando un pasodoble en el jardín del Collell. Solo. El pasodoble era Suspiros de España. (…) — Era usted, ¿no?

outrora, feliz e unida antes do período turbulento. Na época, uma rádio clandestina chamada "*la pirenaica"*, de ideais republicanos, divulgava a canção com o intuito de fomentar seus princípios e o saudosismo aos espanhóis que ainda resistiam no país em guerra, como também aos que já estavam exilados. Após o fim da Guerra Civil, o governo de Francisco Franco tratou de tomar *Suspiros de Espanha* como um hino para eles, servindo de propaganda ao evocar os espanhóis a contribuírem na reconstrução do país.

Por fim, outro aspecto presente na estrutura do texto literário, o qual permite constatar um dos principais traços pós-modernos na literatura e contribui para a reflexão sobre o revisionismo histórico, é o não fechamento da narrativa. Isso ocorre tanto dentro da investigação feita por Javier Cercas narrador-personagem sobre o episódio histórico, como no texto da obra. Quando Cercas pergunta ao velho Miralles se era ele o soldado republicano que havia poupado a vida do falangista Sánchez Mazas, aquele responde que não. Porém, na cena seguinte a resposta supostamente verdadeira permanece em aberto, pois Miralles diz algo para Javier, enquanto este encontra-se dentro do táxi, mas já distante, impossibilitando o entendimento do que o velho lhe diz:

> Afastou a mão da janela e ordenou ao taxista que partisse. Então, bruscamente, disse algo que não entendi (talvez fosse um nome, mas não estou certo), porque o táxi tinha começado a andar e, embora eu tivesse tirado a cabeça para fora e perguntado o que é que ele dissera, já era demasiado tarde para que me ouvisse ou pudesse responder-me, o vi levantar a bengala à guisa de último aceno e depois, através do vidro traseiro do táxi, caminhar de volta em direção à casa, (...)[76]. (CERCAS, 2012, p.184).

Dessa forma, o leitor depara-se com a não resolução do dilema central do escritor sobre o não fuzilamento de Rafael Sánchez Mazas. O mesmo ocorre na estrutura da narrativa, pois Cercas autor-narrador-personagem conclui o texto divagando, ou seja, criando outra história sobre como contaria para sua namorada Conchi e seu mentor Roberto Bolaños seu encontro com o Antoni Miralles, mas sem deixar nada claro e concluído: nem como sua investigação termina, nem como seu livro termina – o paradoxo gerado é o acompanhamento desse não fechamento de forma autorreferenciada, devido a metaficção criada pelo autor-narrador-personagem. A divagação inicia-se a partir do excerto abaixo, perdurando pelas últimas quatro páginas do livro:

---

[76] *Apartó la mano de la ventanilla y le ordenó al taxista que arrancara. Luego, bruscamente, dijo algo, que no entendí (tal vez fue un nombre, pero no estoy seguro), porque el taxi había echado a andar y, aunque saqué la cabeza por la ventanilla y le pregunté qué había dicho, ya era demasiado tarde para que me oyera o pudiera contestarme, le vi levantar el bastón a modo de saludo último y luego, a través del cristal trasero del taxi, caminar de vuelta hacia la residencia, (…).*

> Pensei que, quando chegasse em Gerona, ligaria para Conchi e Bolaño e contaria para eles como estava Miralles e como era essa cidade que se chamava Dijon, mas cujo nome verdadeiro era Stockton. Iria a Stockton e me instalaria nos apartamentos da Rue des Daix, (...) e passaria as manhãs e as tardes conversando com Miralles, (...)[77]. (CERCAS, 2012, p.185).

De acordo com Hutcheon (1991), a narrativa pós-moderna está preocupada em questionar e problematizar tudo concernente ao anteriormente instituído e convencionado, sobre o fato histórico e a construção de sua memória. Assim, o texto literário que aborda essa questão trata de afastar-se de concepções centralizadoras em direção à margem, sendo este o lugar, dito anteriormente, do ex-cêntrico e fragmentado, cujo discurso histórico presente em narrativas como a de *Soldados* crie um jogo entre a memória coletiva e a individual. Isso ocorre devido às distintas visões possíveis sobre o mesmo fato histórico, a partir de sua problematização, impossibilitando sua conclusão. Desse modo, Javier Cercas insere sua perspectiva sobre o episódio histórico, pois é assim como quer compreendê-la, pois seu relato sobre o tema é a possibilidade de sua ascensão como escritor – como realmente o foi –, mas, ao mesmo tempo, para cada leitor que ler esse relato tomara para si sua própria interpretação, porém tampouco conclusiva.

[77] *Pensé que, en cuanto llegase a Gerona, llamaría a Conchi y a Bolaño y les contaría cómo estaba Miralles y cómo era esa ciudad que se llamaba Dijon pero cuyo nombre verdadero era Stockton. Planeé uno, dos, tres viajes a Stockton. Iría a Stockton y me instalaría en los apartamentos de la Rue des Daix, (…) y pasaría las mañanas y las tardes charlando con Miralles, (…).*

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi analisar a narrativa do espanhol Javier Cercas intitulada *Soldados de Salamina*, publicada em 2001. Por meio da abordagem teórica sobre a autoficção, buscamos compreender a forma como é construído o desdobramento do eu empírico em outros ficcionais, pois o narrador, que também é a personagem principal da narrativa tem o nome do autor empírico do livro – Javier Cercas. Da mesma forma, foi necessária a teoria da metaficção historiográfica para a análise do livro, no sentido de compreender, a partir do fato histórico da Guerra Civil Espanhola, como o narrador promove o revisionismo de um episódio desse período, por meio do discurso. O episódio em questão trata do não fuzilamento de Rafael Sánchez Mazas, um dos principais fundadores do partido de extrema direita *A Falange*, e ele, ao fugir, é encontrado por um soldado republicano, porém este não o delata. Assim, a narrativa está enredada pela investigação feita por Javier Cercas para descobrir quem foi o soldado que poupou a vida da personagem responsável por tornar a Guerra Civil Espanhola um marco trágico e bárbaro na vida e na memória histórica dos espanhóis. Como consequência dessa pesquisa, Cercas se interessa em conhecer a biografia de Rafael Sánchez Mazas, e a necessidade de fazer desse percurso investigativo um romance – ou como ele mesmo diz: um relato real.

A narrativa de *Soldados de Salamina* insere-se no Pós-modernismo, período contemporâneo ao nosso tempo, mas datada com início nos anos 1960, constituído pelas lutas dos direitos civis, guerras sob o poderio político e econômico mundial de países privilegiados e pelo avanço da tecnologia a serviço do capital e do consumo. Na cultura, tornou-se um período de questionamento e revisão de padrões anteriormente estabelecidos diante da fragmentação de grupos sociais e o estouro da cultura midiática. Termos como *cultura de massa*, *cultura popular*, *contracultura*, foram criados, e ao mesmo tempo questionados por seus pares, com intuito de indicar a instabilidade social e ideológica instaurada, frente ao poder da cultura elitista ou a alta cultura modernista. Quanto à literatura, há o desapego pelo cânone e a necessidade de revisitar o passado histórico, de forma a questionar sua escrita utilizando-se dela própria. Há também o aumento expressivo do experimentalismo genérico, com intuito de indicar a heterogeneidade e a fragmentação do discurso narrativo. Com isso, foi possível identificar traços deve movimento estético na obra de Cercas, tendo em vista seu revisionismo crítico sobre a história da Guerra Civil Espanhola, a mistura dos discursos histórico e ficcional com outros gêneros narrativos e a fragmentação, não só no texto com essa mescla, mas do próprio sujeito ficcional, desdobrando-se a ponto de respingar no autor empírico.

Após a introdução ao tema do trabalho, o segundo capítulo apresenta a teoria da autoficção, suas fronteiras e sobre o gênero híbrido. Inicialmente foi abordada a teoria autoficcional, pois esta é a que mais acolhe e explica a fragmentação do eu em *Soldados de Salamina*. Segundo a teoria, a narrativa ao apresentar a presença do autor dentro do discurso ficcional, denominando o narrador com seu próprio nome, promovendo o jogo com o leitor, trata-se de uma narrativa autoficcional. Esse jogo estabelecido com o leitor é provocado devido à quebra da confiabilidade gerada pelo pacto anteriormente instituído entre o romance, a autobiografia e o leitor. Esse jogo é provocado também pela fragmentação do eu empírico em outro eus ficcionais, sendo mais acentuado quando o narrador é em primeira pessoa e protagonista do enredo, evidenciado na frustração que Cercas narrador-autor-personagem tem em não conseguir exercer com êxito seu labor literário; mas quando o episódio histórico o toca, a narrativa é perpetuada por meio da saga que Cercas enfrenta para conseguir todas as informações necessárias para escrever sua narrativa. Com isso, o leitor é posto em um limbo no qual há mais de uma porta de saída, porém a certeza da existência de uma das portas ser a correta é nula. Nesse sentido, foi discutido o lugar onde a autoficção habita. Na sessão *Fronteiras da autoficção* refletimos sobre essas portas e compreendemos que esse tipo de narrativa não é estático, mas fluido. Assim, foi possível analisar a obra *Soldados de Salamina* sob essa teoria, pois além de Javier Cercas estar inserido nominalmente no livro, ele se desdobra em narrador e protagonista, provocando por meio do discurso subjetivo e duvidoso, e da mistura de gêneros, o jogo com o leitor, deixando a cargo deste a análise da confiabilidade do que lê. A última parte do segundo capítulo serviu para discutir o hibridismo de gêneros em *Soldados*. De acordo com a forma como é estruturado o texto narrativo, é evidente a identificação de outros gêneros como o artigo jornalístico, o diário, a entrevista. Dessa forma, foi importante a conceituação dos estudos sobre os gêneros híbridos para compreendermos o papel autoficcional da narrativa e, foi possível depreender que esse procedimento foi fundamental para o desenvolvimento do desdobramento do eu, pois os gêneros imbricados no texto eram possíveis de ser identificados no mundo empírico, tomando como exemplo o artigo jornalístico *El secreto esencial* de Cercas, publicado no jornal *El País*.

No terceiro capítulo foi analisada a teoria da metaficção historiográfica, correspondente ao aspecto discursivo da historiografia relacionada ao discurso ficcional. Essa discussão teórica foi importante para ser possível a compreensão da revisão do fato histórico ocorrido na Guerra Civil Espanhola na narrativa de *Soldados de Salamina*, além de propor a reflexão sobre a memória histórica referenciada no livro. Para isso, foi pertinente a reflexão sobre a relação entre os discursos histórico e ficcional, observando que como ambos são frutos da construção

discursiva subjetiva e contextualizada, é estabelecida uma ligação bastante próxima entre eles. Essa análise teórica serviu tanto para o adiantamento da compreensão da escrita do texto de *Soldados,* como para depreendermos melhor a teorização sobre a problematização da história por meio do romance histórico pós-moderno. A compreensão antecipada da narrativa em relação à discussão da igualdade dos discursos é observável, devido, inicialmente, ao jogo que o narrador-autor estabelece como leitor quando à quebra do pacto de confiabilidade, e na repetição, por exemplo, de trechos e menções tanto em momentos da narrativa que é sugerida a predominância do discurso ficcional, como do discurso histórico. Desse modo, ao discutir a teorização da metaficção historiográfica, foi possível adentrar na questão discursiva da escrita da história na literatura e indicar concepções inerentes à pós-modernidade, como a diferença entre o acontecimento e o fato histórico, e a reflexão sobre o poder da repetição do discurso histórico, por meio da ironia. Para isso, a teorização denomina essa associação de paródia e indica que a revisão da história ocorre com o uso desse recurso discursivo. A ironia serve para desenvolver a multiplicação de perspectivas da repetição, ou seja, do acontecimento histórico, tornando-o um fato histórico sujeito a diversas interpretações. Ao analisar a obra de *Soldados de Salamina*, além de ser evidenciada a repetição do acontecimento histórico, neste caso o não fuzilamento de Sáchez Mazas e sua vida poupada por um soldado que escolheu não delatá-lo, o narrador promove, por meio de seu discurso irônico – não no sentido sarcástico, mas na pretensão de querer dizer outra coisa que não a mostrada explicitamente –, outro olhar e sentido para a história anteriormente contada e instituída.

Por fim, o último capítulo trata de contextualizar sobre a vida e obra do autor de *Soldados,* Javier Cercas, e das análises de ambos recortes adotados, à luz da própria narrativa. Uma questão importante apresentada em *O que ainda precisa ser revelado pela História* foi a interpretação sugerida pela narrativa frente ao conflito da memória histórica herdado das consequências da Guerra Civil Espanhola e do período ditatorial franquista. Por meio da igualdade que o narrador estabelece entre os personagens históricos, justamente por serem opostos ideológica e politicamente, e pela humanização do inimigo, identificado na História – Rafael Sánches Mazas –, a narrativa de *Soldados* de Salamina nada tem de crítica e revisionista no tocante ao legado da Guerra Civil Espanhola, pois, o que a narrativa faz é consentir com o perdão dado às pessoas não merecedoras dele, em prol da manutenção do discurso histórico previamente acordado pela lei e legitimado pela sociedade à qual pertence, por questões políticas e ideológicas favoráveis ao seu contexto.

Em conclusão, pelas teorias utilizadas, foi possível observar a relação direta mais claramente no âmbito da construção da subjetividade, por meio do discurso. Outro ponto a ser

considerado é como autofição e metaficção historiográfica conseguem associar o dentro e o fora da narrativa: no caso da autoficção é a perspectiva do autor empírico (o de fora) sugerir fazer parte da narrativa que ele mesmo cria (o de dentro); na metaficção historiográfica é a História apreendida como sendo da ordem do real, do realmente acontecido (o de fora) imbricada à narrativa, resultando na sua reconstrução de sentido (o de dentro).

A contribuição desta pesquisa foi a de fomentar a reflexão sobre o papel importante da literatura pós-moderna de conseguir comunicar a condição humana e seu contexto histórico, político e social da mesma forma complexa e paradoxal. De acordo com o percurso desta investigação, pode-se observar também o quanto a linguagem é fundamental para a construção da realidade e sua legitimação. Por meio desta, mostrando-se um recurso humano complexo, é possível criar e recriar discursos que sustentam e ao mesmo tempo reconstroem o passado com o foco no presente e no futuro.

Além disso, indicar a importância dos estudos literários de Língua Espanhola no Brasil, sendo esta uma das línguas mais importantes na ciência, na mídia e na economia. Nesse sentido, o Brasil é o segundo país com mais estudantes da língua no mundo, e o espanhol a segunda língua mais importante no globo[78]. Dessa forma, é evidente a necessidade de divulgar e incentivar o consumo da literatura de língua espanhola e seus estudos no país.

Outro ponto de importância, que este trabalho propôs contribuir, foi a discussão sobre o revisionismo histórico e a ilustração que a literatura pós-moderna deu ao leitor quanto a quebra de confiança sobre relato histórico frente a sociedade e sua perda da ingenuidade diante da História, mostrando suas múltiplas perspectivas.

[78] INSTITUTO CERVANTES. El español: una lengua viva. Informe 2020. Disponível em: <https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_20/informes_ic/p01.htm>. Acesso em: 15 jan. 2021.

REFERÊNCIAS

Agencia literária Carmen Barcells. Javier Cercas. **Bibliografía**. Disponível em: http://www.agenciabalcells.com/pt/autores/autor/javier-cercas/#autor-biblio. Acesso em: 1 maio 2020.

AGUIRRE, Erick. Los relatos reales. **Revista de Letras**, 25 abr. 2016. Disponível em: http://revistadeletras.net/cercas-los-relatos-reales/?utm_source=dlvr.it&utm_medium=facebook. Acesso em: 15 maio 2016.

ALBERCA, Manuel. ¡Éste (no) soy yo? Identidad y autoficción. **Pasajes: Revista de Pensamiento Contemporáneo**, n. 25, p.89-100, 2008. Disponível em: http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/46231/89-100.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 16 maio 2016.

ALBERCA, Manuel. Umbral o la ambiguedad autobiográfica. **Clac – Centro de Linguística Aplicada a la Comunicación**, v. 50, p. 3-24, 2012. Disponível em: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/circulo/no50/alberca.pdf. Acesso em: 20 jul. 2016.

AMARAL, Emília. As benevolentes, de Jonathan Littell: o cruzamento entre ética e estética, na representação do Holocausto. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**. Belo Horizonte, v. 6, n. 10, mar. 2012. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/1833/1891. Acesso em: 10 mar. 2021.

ARISTÓTELES. **Poética**. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.

ASSOCIACIÓN PARA LA RECUPERACIÓN DE LA MEMÓRIA HISTÓRICA. 1**. La legislación de la transición: configuración y consolidación jurídica del pacto de olvido.** Disponível em: https://memoriahistorica.org.es/1-la-legislacion-de-la-transicion-configuracion-y-consolidacion-juridica-del-pacto-de-olvido/. Acesso em: 17 jan. 2021.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BEEVOR, A. **A Batalha pela Espanha, A Guerra Civil Espanhola 1936-1939**. Tradução Maria Beatriz de Medina. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007. 711p.

BEZERRA, P. Prefácio. In: **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. ampliada. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/311331/mod_resource/content/1/PROBLEMAS%20DA%20POETICA%20DE%20DOSTOIEVSKI.pdf. Acesso em: 22 maio 2020.

BURKE, Peter. A nova história, seu passado e seu futuro. In: **A escrita da História: novas perspectivas**. Trad. de Magda Lopes, São Paulo: Editora UNESP, 1992.

CASAS, Ana. (Org.). La autoficción: reflexiones teóricas. Madrid: Arco/Libros, 2012. Resenha de: BENSON, Ken. **RILCE – Revista de Filología Espánica**, v. 30.2, p. 613-617. 2014. Disponível em:

https://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/rilce/article/view/325/132. Acesso em: 15 maio 2016.

CERCAS, Javier. **Soldados de Salamina**. 1. ed. São Paulo: MEDIAfashion, 2012. 192p. (Coleção Folha. Literatura Ibero-americana).

CERCAS, Javier. **Soldados de Salamina**. 14. ed. Barcelona: Tusquets, 2013. 207p.

CERCAS, Javier. Yo soy Henric Marco. Palos de Ciego. **El País**. 27 dez, 2009. Disponível em: <https://elpais.com/diario/2009/12/27/eps/1261898808_850215.html>. Acesso em: 2 maio 2020.

CHAO, Ramón. Soldados de Salamina. Opinión. **La Voz de Galicia**. 13 jun. 2002. Disponível em: https://www.lavozdegalicia.es/noticia/opinion/2002/06/13/soldados-salamina/0003_1122058.htm. Acesso em: 02 jul. 2018.

DALMAGRO, M. C. La autoficción como espacio de re-construcción de la memoria. **RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidad**, n. 7, p. 1-22, 2015. Disponível em: https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11894/12238. Acesso em: 09 maio 2016.

ESCUDERO, Rafael. et al. **Qué hacemos por la memoria histórica**. Madrid: Akal, 2013.

FARIA, Zênia de. A metaficção revisitada: uma introdução. **Signótica**. v. 24, n. 1, p. 237-251, jan./jun. 2012. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/18739/12292. Acesso em: 20 jan. 2021.

FARRÉ, Anna Agustí. Autobiografía y autoficción. **Garoza: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular**, 2006. Disponível em: https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjN75jlqbTPAhXBFJAKHVq4CqQQFggfMAA&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F2377596.pdf&usg=AFQjCNGbITEaDQsU7vedUyARW1jPKH6_sQ. Acesso em: 05 ago. 2016.

FOSTER, Hal. O retorno do real. In: ____. The return of the real. Trad. Claudia Valladão de Mattos. **Concinnitas**, v. 1, n. 8, Ano 6, 2005. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/55332/35454. Acesso em: 5 jan. 2021.

GABRIEL Y GALÁN, José Antonio. El pacto del silencio. Tribuna. **El País**. 19 fev. 1988. Disponível em: https://elpais.com/diario/1988/02/20/opinion/572310009_850215.html. Acesso em: 20 abr. 2018.

GARCIA, Hugo. A historiografia sobre a guerra civil espanhola no início do século XXI entre a política e a renovação. **Relações internacionais**. Junho, 2006. Disponível em: http://online.unl.pt/ipriunl/images/publicacoes/revista_ri/pdf/ri10/RI10_11HGarcia.pdf. Acesso em: 14 jan. 2021.

GARCÍA-NESPEREIRA, S. El "relato real" de Javier Cercas: La realidad de la literatura. **Confluencia**, 24(1), 2008, p. 117-128. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27923322>. Acesso em: 01 jun. 2020.

GENETTE, Gérard. Paratextos Editoriais. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, 376 p. Resenha de: ARAUJO, R. C. De textos de paratextos. **Palimpsesto**. N.10. Ano 9, 2010. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/35183. Acesso em: 17 maio 2020.

GUTIÉRREZ, Rafael. **Formas híbridas**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2017, 109 p.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias** / Hesíodo; edição, tradução, introdução e notas: Alessandro Rolim de Moura. Curitiba, PR: Segesta, 2012. Disponível em: http://www.segestaeditora.com.br/download/ostrabalhoseosdias.pdf. Acesso em: 22 maio 2020.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. Re-presenting the past. In: **The Politics of Postmodernism**. London and New York, Routledge, 2001, p. 62-92.

IGLESIA, A. M. de la. Autoficción y enunciación autobiográfica. **Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica**, n. 9, p. 531-549, 2000. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--8/html/dcd931cc-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_37.html#I_59_. Acesso em: 06 maio 2016.

Instituto Cervantes. El español: una lengua viva. **Informe 2020**. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_20/informes_ic/p01.htm. Acesso em: 15 jan. 2021.

Instituto Cervantes. Javier Cercas. **Biografia**. Bibliotecas y Documentación. 1 abr. 2019. Disponível em: https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/cercas_javier.htm. Acesso em: 28 abr. 2020.

JAMESON, Fredric. Postmodernism and consumer society. In: E. A. Kaplan (Ed.), **Postmodernism and its discontents**: Theories, practices. New York: Verso, p. 13-29, 1988. Disponível em: https://art.ucsc.edu/sites/default/files/Jameson_Postmodernism_and_Consumer_Society.pdf. Acesso em: 01 maio 2020.

JAMESON, Fredric. Teorias do pós-moderno. In: **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.

KLINGER, Diana. **Escritas de si e escritas do outro**. Autoficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea. Tese de Doutorado em Letras. Literatura Comparada.

Rio de Janeiro: UERJ, 2006. Disponível em: https://livros01.livrosgratis.com.br/cp150536.pdf. Acesso em: 13 jan. 2021.

LEJEUNE, Philippe. Autobiografia e ficção. In: NORONHA, J. M. G. (Org.). **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEMUS, Victor. Un secreto esencial: Literatura y memoria histórica en Soldados de Salamina de Javier Cercas. In: **Ipotesi** – Revista de estudos literários, Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 115-125, 2007. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19349. Acesso em: 23 mar. 2020.

LLOSA, Mario Vargas. El sueño de los héroes. **El País**. 3 sep. 2001. Disponível em: https://elpais.com/diario/2001/09/03/opinion/999468046_850215.html. Acesso em: 02 jul. 2018.

MAYOR, David Becerra. La guerra civil en la novela española actual. Entre el consenso de la transición y el consenso neoliberal. **Revista Chilena De Literatura**, n. 98, 2018, p. 73-103. Disponível em: www.jstor.org/stable/26542755. Acesso em: 15 jan. 2021.

MIJARES, Maria del Pilar Lozano. **La novela española posmoderna**. Madrid: Arco/Libros, 2007. (Colección Perspectivas).

MONZÓN, Noelia Lorenta. «Suspiros de España»: origen y desarrollo de un sentimiento nacional más allá de las ideologías. **Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid**, n. 26. Madrid, 2019. Disponível em: https://rcsmm.eu/general/files/revista/revista26.pdf. Acesso em: 12 mar. 2021.

NADEL, I. The Cantos of Ezra Pound... a poem including history: a checklist of items on exhibit at the beinecke rare book & manuscript library 20 october-22 december, 1989. **Paideuma**, 21(1/2), 1992, p. 221-234. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/24726234. Acesso em: 14 jan. 2021.

Poetry Foudation. **Ezra Pound**. Disponível em: https://www.poetryfoundation.org/poets/ezra-pound. Acesso em: 14 jan. 2021.

POSSI, Valeria. Javier Marías por Javier Marías: autoficción y metanarrativa em Negra Espalda del Tiempo y Los Enamoramientos. **Castilla.** Estudios de Literatura, n. 5, p. 148-167, 2014. Disponível em: https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/219. Acesso em: 05 ago. 2016.

RAMŠAK, B. K. Los límites de la ficcionalidad: ejemplos de la autoficción en la narrativa española actual. **Colindancias - Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central**, n. 4, p. 111-124, 2013. Disponível em: http://www.colindancias.uvt.ro/index.php/colindancias/article/view/13. Acesso em: 02 maio 2016.

REDONDO, Susana Arroyo. **La autoficción**: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género. 2011. 578p. Tese (Doutorado) – Faculdad de Filosofía y Letras,

Universidad de Alcalá, 2011. Disponível em: http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/16941. Acesso em: 05 ago. 2016.

RIBAS, H. I. R.; REICHERT DO NASCIMENTO, Cláudio. Realidade do passado histórico e a narração em História: encontros e divergências entre Hayden White e Paul Ricoeur. **Critical Hermeneutics**, v. 3, p. 239-262, 2019.

SALES, Paulo Alberto da Silva. Meta-história, metaficção e metaficção historiográfica: uma revisão crítica. **Ícone: Revista de Letras**, Goiás, v. 17, n. 2, p. 16-31, nov. 2017. Disponível: http://www.revista.ueg.br/index.php/icone/article/view/5838/4756. Acesso em: 20 jan. 2021.

SALVADÓ, F. J. R. **A Guerra Civil Espanhola**. Tradução Barbara Duarte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. 326p.

SÁNCHEZ, J. A. V. La autoficción como dialéctica entre histórico y lo biográfico en la obra de Javier Cercas. **Pasavento:** Revista de Estudios Hispánicos, v. 3, n. 1, p. 123-135, 2015. Disponível em: http://www.pasavento.com/pdf/05_09_vilasanchez.pdf. Acesso em: 01 maio 2016.

SARTRE, Jean-Paul. The Anti-Novel of Nathalie Sarraute. Trad. Beth Brombert. **Yale French Studies**, n. 16, 1955, p. 40-44. Disponível em: www.jstor.org/stable/2929146. Acesso em: 20 jan. 2021.

SIBILIA, P. **La intimidad como espectáculo**. 2ª reimp. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.

SPIRES, R. C. **Beyond the Metafictional Mode**: Directions in the Modern Spanish Novel. Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky, 1984.

STAROBINSKI, J. É possivel definir o Ensaio?. **Remate de Males**, v. 31, n. 1-2, p. 13-24, 20 ago. 2012. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636219. Acesso em: 28 abr. 2020.

TENA, Juan Ignacio Luca de. Semblanza literaria y sentimental de Rafael Sánchez Mazas. **Boletín de La Real Academia Española**. Año LIV. Tomo XLVI. Septiembre-Diciembre, 1966.

TOPUZIAN, M. ¿Dónde está la literatura en Soldados de Salamina de Javier Cercas?. In: **VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**, 2010, Roma. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih_17_5_073.pdf. Acesso em: 20 mar. 2020.

TORNERO, Angélica. Reflexiones sobre ficción, autoficción e identidad en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño. **Kaleidoscopio**, v. 11, n. 22, 2015. Disponível em: http://kaleidoscopio.uneg.edu.ve/numeros/k22/k22_art04.pdf. Acesso em: 20 maio 2020.

WHITE, Hayden. As ficções da representação factual. In: **Trópicos do discurso:** ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 137-151.

ZAMORA, Leticia Vila-Sanjuán. **La autoficción y su auge en la narrativa contemporánea**. 2014. Dissertação (Graduação) - Facultad de Humanidades, Universitat Pompeu Fabra, p. 6-47, 2014. Disponível em: https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/25550/Vila-Sanjuan_2014.pdf?sequence=1. Acesso em: 05 ago. 2016

ŽIŽEK, Slavoj. **Primeiro como tragédia, depois como farsa**. Trad. Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011.