

O que afeta o corpo ocupa o texto (e vice-versa): Uma análise de *A ocupação* de Julián Fuks

*What Affects the Body Occupies the Text (and vice versa):
An Analysis of A Ocupação by Julián Fuks*

Ellen Maria Martins de
Vasconcellos
Universidad Nacional Autónoma de
México (UNAM)
Ciudad de México | MX
ellen.martins@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5572-1882>

Resumo: Este artigo explora o romance *A Ocupação*, de Julián Fuks, abordando a intersecção entre corpo, narrativa e espaço político. A obra se estrutura em torno da experiência do narrador, Sebastián, um escritor que testemunha a ocupação do Hotel Cambridge, em São Paulo, por um grupo de pessoas em situação de rua, incluindo, migrantes e refugiados. No decorrer da narrativa, a voz de Sebastián é gradualmente ocupada pelos relatos dos moradores do edifício, criando uma sobreposição entre a materialidade da ocupação urbana e a ocupação do texto. Assim, Fuks elabora um romance em que os corpos das personagens, deslocados e vulnerabilizados, ressoam na construção textual. A análise considera a escrita como um espaço de resistência e testemunho, discutindo a maneira como o romance tensiona as fronteiras entre ficção e realidade. O objetivo é investigar como *A Ocupação* expande os limites da autoficção ao permitir que outras vozes se inscrevam em sua estrutura, transformando a escrita em um gesto de hospitalidade e deslocamento.

Palavras-chave: corpo; narrativa; reexistência;
ocupação; hospitalidade.

Abstract: This article analyses Julián Fuks' novel *A Ocupação*, exploring the intersection between body, narrative, and political space. The novel is structured around the experience of the narrator, Sebastián, a writer who follows the occupation of the Hotel Cambridge in São Paulo by homeless groups and refugees. Throughout the narrative, Sebastián's voice is gradually occupied by the stories of the building's residents, creating an overlap between the materiality of urban occupation



and the occupation of the text itself. In this way, Fuks constructs a novel in which the displaced and vulnerable bodies of the characters resonate in the textual composition. This analysis considers writing as a space of resistance and testimony, discussing how the novel challenges the boundaries between literature and reality. Because of this, this study examines how *A Ocupação* expands the limits of fiction by allowing other voices to inscribe themselves within its structure, turning writing into an act of hospitality and displacement.

Keywords: body; narrative; re-existence; occupation; hospitality.

1 Introdução

Jean-Luc Nancy propõe que a escrita é um gesto que “toca no corpo, por essência” (2000, p.12). Para além de sua dimensão simbólica, a escrita carrega sua materialidade, funcionando como uma extensão do corpo em sua extremidade. Essa perspectiva é fundamental para compreender *A Ocupação* (2019), de Julián Fuks, romance que tematiza o deslocamento e a vulnerabilidade dos corpos no contexto da ocupação do Hotel Cambridge, em São Paulo. A narrativa, marcada por uma autoficção testemunhal, tensiona as fronteiras entre o pessoal e o político, entre a literatura e a realidade, criando um espaço no qual a escrita é ocupada por vozes precárias e marginais.

Aquilo era ruína, nada do que eu vira antes merecia esse nome. Aquilo era a ruína e parecia ocultar em seus escombros todas as ruínas anteriores, como se do mundo pudesse restar uma única ruína, pensei, uma mesma trilha de destruição a se difundir infinitamente (Fuks, 2019, p. 101).

Este é o presente que está em disputa: um presente sobre ruínas, localizado no centro de São Paulo: edifícios vazios e abandonados, onde vivem os “sem lugares”: conceito de Raquel Rolnik (2015) que caracteriza tanto os “sem-terra” (muito utilizado para tratar das pessoas nas áreas rurais), quanto os “sem teto” (expressão mais comum para as pessoas na cidade), refletindo uma lógica de colonialismo e extração não apenas dos espaços habitáveis, mas de renda e subsistência.

Não é uma obra de não-ficção, mas um romance com deslindes e lampejos de documental, baseado em fatos, pessoas reais, suas memórias e histórias, assim como dados do próprio autor narrador, articulando tudo isso com elementos ficcionais. Em *A Ocupação*, Sebastián, o narrador, que é um escritor convidado a acompanhar a ocupação do hotel, tem sua voz progressivamente permeada pelas histórias dos ocupantes. Assim, a estrutura narrativa reflete a própria dinâmica da ocupação: um território instável, compartilhado e em dis-

puta. A escrita, nesse sentido, não apenas retrata a ocupação, mas se torna ela mesma um espaço de partilha e inscrição de corpos e experiências.

Assim é quando Sebastián dá voz a uma mulher ocupante, Ginia, que veio do Haiti ao Brasil após o terremoto, motivo por que perdeu a casa, a filha, tudo, debaixo dos escombros. “Nada poderia ser mais coletivo do que um acontecimento assim, mas cada um de nós vivia aquilo absolutamente só” (Fuks, 2019, p. 72). Apesar de todo seu sofrimento, ela tem consciência de que essa catástrofe natural, por pior que tenha sido, nem se compara à catástrofe humana do colonialismo e da escravidão que fez do Haiti “a maior concentração de escravos do planeta” e que, por terem se rebelado contra a casa-grande, até hoje pagam o preço por isso. O abandono do Estado após o terremoto é exemplo disso.

Porém, o que mais impressiona no relato de Ginia é que, ainda que o número de catástrofes se acumule no Caribe e no Brasil, o que ela pede ao final para o escritor é que ele bote no livro “algo mais que a dor, algo mais que a desgraça, se quiser escrever qualquer coisa que valha a pena” (Fuks, 2019, p. 73). Afinal, para que servem essas histórias? É um eco que se repete no final de quase todo testemunho em *A ocupação*: qual a função desses escritos que narram a violência que são acometidos ao outro? Carmen, a dirigente da ocupação, quando encontra Sebastián pelos corredores, diz:

Sei que você tem conversado com moradores, sei que tem tentado entender quem são, o que fazem, o que os trouxe à ocupação. Faça o que quiser, converse com quem quiser, é a sua liberdade. Mas saiba que é inútil. Se quer entender este lugar, melhor esquecer as suas trajetórias pessoais, as vidas particulares. Se quer entender este lugar, melhor não perder de vista a coletividade (Fuks, 2019, p. 83).

Quando Sebastián permite ser ocupado pelos personagens ou quando cria um “gesto testemunhal” (Seligmann-Silva, 2008) que reproduz suas histórias em discurso indireto, num registro mais objetivo, torna-se, assim como o Hotel Cambridge, um espaço de encontro, igualmente em ruínas, onde refugiados – “em país próprio ou estrangeiro” (Fuks, 2019, p. 25) – podem encontrar condições mínimas de habitação e permanência, nem que esta seja temporária (como a barriga da mãe a um bebê, como um quarto de hospital).

Num contexto de ameaças, ante um país que visivelmente rui [...] o próprio narrador-personagem, Sebastián, se vê também como estrangeiro, talvez num sentido mais próximo do estranho de Freud. Ele se sente deslocado mesmo perante seus familiares mais próximos, mais íntimos. Estranho até para si mesmo. E, num momento de crise pessoal e do país, outra crise se interpõe em relação à alteridade constituída pelos integrantes da ocupação do Hotel Cambridge (Coelho, 2021, p. 56).

A partir dessa perspectiva, corroborada pela citação de Coelho, este artigo busca analisar como *A Ocupação* elabora a interseção entre corpo, narrativa e espaço político, questionando dicotomias como literatura e testemunho, ficção e realidade. E com o intuito de explorar as relações entre ocupação e hospitalidade, já que a obra circula entre e intercala três espaços em que a ocupação é tensionada: a ocupação do hotel Cambridge, o apartamento onde mora com a esposa, e o hospital onde o pai está internado. Enquanto na ambientação do Hotel Cambridge os personagens habitam um espaço abandonado que recupera vida, em seu apar-

tamento, uma gravidez ocupa e depois desocupa silenciosamente um espaço, e plantas tomam um espaço até que a intimidade cotidiana do casal seja retomada; e no terceiro ambiente, o pai desocupa o escritório e parece também estar desocupando a vida, doente, até se recuperar também. Nos três casos, observa-se um movimento circular da morte à vida, de “reexistência” (discutiremos em breve). E é por isso que a escrita de Sebastián se torna tão fundamental para si e para os outros. Como um trabalho de luto, a escrita de *A Ocupação* se perde nas ruínas e as páginas são ocupadas por outros, até que o narrador consiga se ressignificar, reexistir.

Desconectado, por não saber a medida entre aproximar-se demais e a distância, tanto dos seus entes queridos, quanto dos ocupantes, Sebastián fracassa o tempo todo. “Como sentir culpa se os pesares não me alcançavam?” pergunta o narrador no talvez único momento em que se sente alegre na história, mas admitindo que a alegria também “é uma experiência de desconexão” (Fuks, 2019, p. 60). A alteridade, por mais que esteja em ruínas, o paralisa. Mais ainda quando se trata de pessoas que lhe impele a uma responsabilidade social e/ou afetiva. E assim, nesse dilema interno entre ensimesmar-se e abrir-se ao outro, e ainda deixar que o ocupem, a história se faz, até que ele tenha coragem de assumir-se também.

O tempo vai e volta enquanto a vida vai se rearmando sobre as ruínas do corpo, enquanto o escritor vai armando sua escrita: vasculhando papéis no escritório, rememorando histórias antigas, lutos antigos, conversando com as pessoas sobre a vida e a morte, seja no âmbito e ambiente pessoal, seja no Hotel Cambridge: ele descreve as ruínas que se acumulam, e tenta organizá-las, armá-las até fazer sentido, até formar uma vida nova. Mas até lá, serão realmente muitas ruínas: a do próprio edifício, a da história da cidade, da política brasileira, da civilização enquanto projeto moderno contra uma suposta barbárie, e, evidentemente, as ruínas dos próprios ocupantes.

2 A ocupação do espaço urbano e a narrativa

Em *A Ocupação*, a escrita autoficcionalizada se estrutura na observação do espaço urbano e na escuta das histórias dos ocupantes. Sebastián não apenas registra os relatos, mas é afetado por eles, e sua escrita se torna um espaço de inscrição dessas experiências. Fuks constrói um romance que dialoga com a tradição da literatura testemunhal, mas que, ao mesmo tempo, questiona os limites do testemunho. O narrador não está em posição de autoridade sobre os acontecimentos, mas sim em um lugar de escuta e contaminação.

Como observa Butler (2008), os corpos precários desafiam a normatividade ao evidenciar sua vulnerabilidade e resistência simultâneas. No romance, essa vulnerabilidade é experimentada tanto pelos ocupantes do hotel quanto pelo próprio narrador, que enfrenta crises pessoais, como a doença de seu pai e a perda da gravidez de sua esposa. A ocupação do Hotel Cambridge, portanto, não é apenas um evento externo ao narrador, mas ressoa em sua própria experiência de vida. O corpo doente do pai, a gravidez sem querer interrompida da esposa e os corpos deslocados dos ocupantes do hotel se entrelaçam na narrativa, criando um jogo de espelhamentos que reforça a ideia de que o que afeta o corpo também ocupa o texto.

Cambridge foi um hotel de luxo aberto em 1951. Cabe compreender que ele espelhou o auge e a queda do mercado financeiro e imobiliário no centro de São Paulo, acompanhando a história da urbanização da região, desde a presidência de Juscelino Kubitschek e durante a ditadura militar até o declínio do centro nas décadas finais do século XX. Já desde o final dos

anos 1950, a população brasileira migrou em massa para a promessa que era São Paulo, cidade que já tinha seus bairros industriais e têxteis com a imigração estrangeira desde o início do século e que aumentou com as guerras mundiais. Num primeiro momento, o movimento foi de horizontalidade da cidade, que expandiu centros e periferias, consolidando a formação dos vários bairros e também cidades metropolitanas. Na sequência, deu-se também sua guinada vertical com um *boom* de edifícios, cada vez mais altos. A queda da “reputação” e da qualidade de vida do centro de São Paulo se articula com esses processos migratórios e de urbanização. O centro econômico se deslocou para outras áreas da cidade, onde havia terrenos mais baratos e ainda vazios. O setor imobiliário e o da construção civil acompanharam o setor do comércio e o financeiro para ofertar áreas residenciais mais próximas dessas novas regiões. Além disso, a construção do “Minhocão” entre outras vias para cruzar a cidade nos anos 1970, e a facilitação da compra de automóveis permitiram que a concentração de pessoas do centro se espalhasse para outras zonas (A.O., 2018). Com tudo isso, o centro da cidade perdeu sua relevância e foi sendo abandonado por uma classe social, para ser, rapidamente, tomado por outra: uma população de baixa renda, com trabalhos precários e informais, emigrantes e imigrantes, além daqueles sem nenhuma renda e sem moradia. O Hotel Cambridge não só presenciou o auge e a queda do entorno, como fez parte dele, fechando suas portas como empreendimento turístico de alojamento temporário em 2002. Quando as organizações FLM (Frente de Luta por Moradia) e MSTC (Movimento Sem Teto do Centro) resolveram ocupar o edifício em 2012, e se organizaram para retirar quinze toneladas de entulho de dentro do prédio para que 170 famílias pudessem habitar o local (mesmo sem luz, saneamento básico ou privacidade), possibilitaram a reexistência deste espaço: o início de uma segunda vida, atualizada, na qual a primeira vida foi ressignificada a partir das pessoas que passaram a fazer parte dela. O trabalho foi duro e durou muitos anos até a concessão do Estado para que o edifício ocupado se tornasse de fato o Residencial Cambridge.

E o que aconteceu com Cambridge em 2012 é o mesmo que narra Sebastián alguns anos depois, numa nova ocupação (já no final da obra); depois de uma noite em que caminhou com ativistas e sem-tetos, e entrara e dormira em um outro edifício, junto a tantos outros:

Do lado de fora, junto ao jardim, uma pilha de entulho em velocidade assombrosa, e menos de uma hora alcançava alguns metros de altura. E eu agora imaginava cada cômodo do prédio liberado daquela carga desprovido do penoso passado, livre para acolher novas mulheres e novos homens. Levantei e me pus a circular. Vi Demetrio [...] distingui Rosa [...] Nenhum deles se mudaria para a nova ocupação [...] Aquele era um ato solidário, percebi, um movimento que concebia e preparava a casa dos outros, dos que talvez carecessem da energia necessária (Fuks, 2019, p. 104).

Foi lá que ele viu como se organizam os membros dos movimentos ativistas diante de um “novo” prédio velho a ocupar. Foi lá que ele começou a entender a importância de “compassar os pés aos pés vizinhos” (Fuks, 2019, p. 126); que começou a ver não mais a diferença entre cada um deles, como estava fazendo ao contar suas histórias, mas o que há de comum. Foi lá que seguiu, por fim, o conselho de seu “mestre” e correspondente epistolar, Mia Couto, que lhe falava sobre a importância da “capacidade de renascer” (p. 120). Foi lá que ele com-

preendeu que um só reexiste se o outro reexistir junto. E só então pode fundir-se “enfim à imensidão dos outros” (p. 126), frase com que encerra a obra.

Na ocupação do Hotel Cambridge, além dos inúmeros embates com a polícia e negociações com as instâncias de autoridade da cidade, do estado e do país, foram necessários o empenho e o envolvimento de um sem-fim de pessoas, desde os líderes dos movimentos sociais de direito à cidade e moradia, aos ocupantes, pessoas de baixa ou nenhuma renda, que não tinham acesso a moradias adequadas. Todas elas se organizaram em cooperativas para garantir a manutenção do espaço, a limpeza, e a resolução de questões relacionadas à segurança e ao fornecimento de serviços básicos.

A reinvenção também foi crítica, coletiva e criativa. As plenárias lotavam todas as quintas-feiras; as assembleias, mais ainda. Dentro do edifício foram criados um espaço de biblioteca, uma sala de informática, uma sala de corte e costura, um espaço cultural para ensaios e apresentações musicais, espetáculos teatrais, exposições de fotografias, cineclube e aulas de dança. Em 2016, sobre a ocupação, foram lançados os filmes *Era o hotel Cambridge* e *Filme Frente*, e esses foram só alguns dos vários movimentos coordenados para manter a vida e a sobrevida do Hotel Cambridge. Não é mesmo muito comum que tais sinergias aconteçam, mas o Hotel Cambridge provou que é possível.

Foi também a mesma residência artística à qual Julián Fuks foi convidado a participar por três meses, tempo no qual visitou a ocupação diariamente para escrever *A ocupação*. Através de Sebastián, Fuks não busca resolver a ambiguidade entre o real e a ficção, mas “implodir” a diferença entre o real e sua representação ficcional – expressão do próprio Fuks (2017b, p.82). Como escritor, ele é um observador atento que descreve os ocupantes do hotel através das conversas que mantém com eles, interrogando-se sempre sobre sua presença ali, um olhar externo, distante. Além disso, também relaciona o que ouve e vê com os movimentos políticos no país em geral: assim como a herança traumática que retorna, o legado autoritário da ditadura, nunca confrontado, retorna das piores formas. Dessa forma, enquanto escreve seu romance, tenta se reconciliar com o que ficou para trás, a fim de que o futuro possa ser distinto, sem repetição de erros individuais ou coletivos.

Por vezes, as vozes desses personagens que o narrador cita, penetram a primeira pessoa do singular, permitidas pelo interlocutor. Ainda que mantenha uma distância emocional e analítica dos eventos e das relações interpessoais que cria, notável inclusive pelas comparações elaboradas entre o que vê e sua própria vida, o narrador, como era de se esperar, também se permite por vezes diminuir essa distância e sentir-se mais sensibilizado por alguns personagens, que o afetam por um olhar, um gesto, uma frase. A distância faz com que ele ouça o relato dos demais e coloque sua própria voz e seu relato como intermediários, como filtro entre a realidade da catástrofe e o leitor. Desse modo, sua própria história pessoal às vezes funciona como lente pela qual a realidade em ruínas perpassa antes de virar texto e, assim, ele pensa sobre a construção e a reconstrução de si enquanto testemunha a resistência do outro em começar de novo após diversas experiências traumáticas. O mesmo acontece com os traumas do pai perpassados por sua voz, e Sebastián, filho de psicanalistas, se autoanalisa no exercício da sua profissão em que entrevista militantes do movimento pela moradia. No trecho abaixo, Sebastián percorre o escritório do pai e explora seus livros e escritos:

Suas palavras são serenas, quase técnicas, nada nelas procura gerar comoção. Não entendo, então, por que minha vista se faz turva e já não consigo lê-las, me

perco do texto e recupero a consciência aguda do espaço que me cerca. Não me encontro no passado do meu pai, em suas palavras e suas ações que pertencem a outro tempo, mas me encontro em quase tudo que ele almeja. Terei querido tomar os seus sonhos, me pergunto de volta à sua mesa. Foi para isso que me pus a escrever sobre ele, para tomar o seu lugar na militância, na escrita, na escuta? (Fuks, 2019, p. 115).

Em *A ocupação*, o processo da construção da narrativa que está sendo armada também se ilumina em vários momentos; são interferências: quando o real é exposto na narrativa. Um exemplo é quando, numa conversa de Sebastián com a esposa, o narrador a chama pelo nome real: “Fê, chamei, com uma timidez que nem eu mesmo reconheci. Por favor, não use meu nome, não seria justo, eu não sou assim, ela me repreendeu” (Fuks, 2019, p. 111) ou numa conversa com o pai, quando Sebastián conta que vai ser pai e o pai lhe chama pelo nome real: “Que notícia linda, Julián. Obrigado por me dizer. / Obrigado a você, pai. Mas aqui você me chama de Sebastián” (Fuks, 2019, p. 78).

Assim, a narrativa, segundo Fuks, é simultaneamente real e inventada – “Isto não é uma história. Isto é história” (Fuks, 2015, p. 23). Cabe lembrar em que momento político do Brasil o romance de Fuks está situado: um país pós-2013, no qual muita gente foi às ruas onde se iniciou uma série de eventos populares e das elites políticas e empresariais que desencadearam não só o golpe de 2016, mas a ascensão ao poder da extrema direita nas eleições de 2018. Como diz o professor Paulo Arantes (2014), foram tempos de crise e emergência que impulsionaram uma urgência de transformar, de fazer “alguma coisa” com as armas possíveis. É nesse contexto, situado num Brasil já com a figura presente de Jair Bolsonaro (ainda não como presidente), com o recrudescimento militar e o aumento da violência social policial, que Fuks escreve seu romance defendendo: “Este momento pede uma literatura engajada” (Fuks, 2017, p.20). Mas como escrever uma obra que fale sobre este presente que instiga participação?

3 Corpo, Vulnerabilidade e Reexistência

Segundo Benjamin (2012), é missão de um narrador materialista histórico, da forma como for possível, narrar a história a contrapelo do discurso dos vencedores porque, assim como ele próprio não está livre da barbárie, o processo de sua transmissão também não o está. Quer dizer – como defende Benjamin –: se o narrador quiser que mudanças significativas sejam feitas, capazes de mudar o curso natural do discurso hegemônico, é preciso atuar na escrita da história ao revés da versão da história oficial, retomando seus ditos e não ditos, recuperando os discursos dos vencidos porque, se não houver obstáculos, a história seguirá produzindo tantas guerras e catástrofes forem necessárias para a continuidade de seu projeto, que se diz civilizatório, mas que é barbárie.

Recuperamos essa reflexão porque, nessa tentativa de armar a história à contrapelo, e ainda em fragmentos, numa montagem dos restos, num fazer apesar de tudo, começando pela “morte” do Hotel Cambridge até sua ressignificação, sua segunda vida, o narrador vai resgatando histórias, memórias, vidas, vozes alheias, pedaços dos outros sob escombros até conseguir que essa restituição aconteça.

Como observa Sebastián, mas como também lhe diz Carmen, “todos aqui parecem estar sempre fugindo de alguma coisa, seja bem-vindo para somar a sua fuga à nossa” (Fuks,

2019, p. 83). E na reconstrução de suas histórias de ruínas, de abandono, de resistência, o que era fuga – de algo, de alguém, de algum lugar, de alguma memória, de ratos, da violência –, com a abertura à escuta e à palavra, e com o cuidado, torna-se encontro – consigo, com uma comunidade, com um sentido, com um propósito e abrigo. E torna-se livro, uma história da reexistência. Porém, isso só acontece quando o narrador finalmente entende que “[...] não poderia me eximir, que não poderia me aliar à multidão de vítimas, e senti de novo a angústia e a náusea, o inominável a confluir para o meu peito, muito mais intenso.” (Fuks, 2019, p. 102).

A literatura contemporânea frequentemente se ocupa da questão da precariedade e da marginalização, trazendo para o centro da narrativa sujeitos historicamente silenciados. Um exemplo é a autora Eliane Potiguara (2004) que também escreve autoficção, e que traz o conceito da “reexistência” ao retomar uma história que se inicia na Constituição Federal Brasileira de 1988: o reconhecimento tardio dos povos originários como parte integrante da população brasileira. Sim, apenas em 1988 os indígenas deixaram de ser uma “categoria social transitória” – classificação que receberam na Carta Magna, chamada de “Constituição do Império do Brasil”, de 1824, e que permaneceu até 1988 – para tornarem-se cidadãos e, portanto, possíveis destinatários de políticas públicas que os resguardassem e resguardassem seus modos de existência, depois de mais de quatro séculos de retrocesso.

O que faz a autora em sua obra é indagar sobre sua condição de ser e sua condição de estar mulher, indígena, potiguara, brasileira e latino-americana (até quando o discurso do “vencedor” autorizar). Afinal, quem pode prever se essas categorias criadas para hierarquizar e marginalizar vão durar ou se serão substituídas por outras? Num caminho que vai de Eliane Lima dos Santos a Eliane Potiguara, assumindo inclusive a “categoria social transitória”, a autora se abre para uma multiplicação de sentidos e significados, para ser a primeira, mas também a terceira pessoa, para ser a primeira e a terceira *persona*: uma experiência de reexistência.

Encontramos essa postura nos relatos dos personagens ocupantes do hotel Cambridge de *A ocupação* que, variando entre primeira e terceira pessoa (dependendo da escolha do narrador de proximidade ou distância da história), rearmam e reinventam suas histórias ao contá-las a um escritor de autoficção que, por sua vez, dobra a performatividade / inventividade da história. Quer dizer, o personagem, ao ser gravado “edita”, no sentido de que escolhe o que conta de sua história e como a conta ao seu interlocutor, interpelando o escritor que o ouve. Por sua vez, o escritor “edita” o que ouviu, filtrando o que foi gravado, para interpelar o leitor, não apenas para o efeito estético e afetivo da leitura de sua obra literária, mas também para um efeito crítico e, se possível, também político (afinal, até a própria líder do movimento exige do escritor que ele tome posicionamento em vez de só ouvir as histórias alheias).

Nota-se, por exemplo, no relato de Rosa, narrado em primeira pessoa, no qual ela conta sua jornada para se livrar dos ratos que infestaram sua casa. E “de repente”, no meio de sua contação, ela pausa a história para dar uma informação que, apesar de não parecer à parte de sua história, parece plantada ali, para um propósito, para mostrar como os seres se organizam para combater os poderosos. Disso desponta uma reflexão que converge – mais do que com sua história – com o restante da obra, contribuindo para a estrutura que vem sendo construída para a armação que vai sustentar a nova vida, em comum, do edifício Cambridge, que já não tem o princípio da lógica privada, de lucro para um, mas um propósito coletivo, uma organização que funciona e que está em progresso, porque é feita por todos:

Os ratos têm um grande senso de comunidade, são como os humanos: quando encontram algum alimento estranho, mandam o mais fraco ou o mais pobre provar. Um exemplo de união e solidariedade. Se esse ratinho feio e mirrado sobrevive, todos os outros podem comer com tranquilidade. Por isso o veneno não era de imediato. Só depois de três dias fazia efeito, para que morressem também os mais fortes, os poderosos. [...] Aí começaram a aparecer os ratos mortos, por todo lado. [...] Se eu disser que chorei mais de uma vez, você com esse olhar frio vai achar que estou exagerando (Fuks, 2019, p. 53).

Mas o *gran finale* da experiência de reexistência da personagem Rosa se localiza no final de seu discurso. A partir do momento em que conhece a ocupação, ela se permite uma “sobrevida” fazendo esse movimento do passado que volta para o presente, dando a si mesma a possibilidade de resgate de sua dignidade, de ressignificar a sua história para uma possibilidade de futuro. Há aí uma relação simbiótica entre o edifício abandonado que se transforma em moradia cheia de famílias, e seu corpo oco que volta à vida integralmente e que a leva a ser parte de uma comunidade:

Minha vida era um vazio, feita só do que já não existia. Foi a Carmen quem me tirou da rua naquelas primeiras noites duras de São Paulo, foi a luta quem tirou de dentro de mim aquela mulher morta. O caso é que cansei de ser ocupada, por homem, por rato, por larva. Agora é minha vez de ocupar, você não acha? (Fuks, 2019, p. 54).

Esse movimento de construção da reexistência dos narradores ocorre, seja através do relato oral, como vimos, seja escrito, como veremos com Najati. É ele quem busca Sebastián para contar a sua história: um imigrante sírio, “um entre cinco milhões de expatriados”, “um entre muitos a vagar pelo mundo com as mãos nos ouvidos, ele disse, abafando com as mãos os ruídos das bombas que explodem ao longe, que nunca cessam de explodir” (Fuks, 2019, p. 16). Sebastián o descreve como: “não era um homem, era só as ruínas”, um senhor de “pálpebras caídas” e “sulcos agudos” que se esconde sobre as ruínas do Cambridge, escondido em sua própria miséria. No entanto, apesar da extrema pobreza, Najati possui algo essencial que ninguém tira: sua memória, sua dignidade, e é a respeito delas que ele próprio escreve. Quando Sebastián recebe o envelope com os textos, sua descrição de Najati começa a mudar: ele já não é ruína, mas tampouco ainda é um homem. Neste momento, ele é retratado como um “corpo tangível, nem íntegro, nem decrepito” (Fuks, 2019, p. 26). Ao ler os textos que são entregues ao narrador, estes são lidos com rigor. E o narrador, que até então, mostrava-se incapaz de expressar empatia, que se emudecia, e “ainda tentava encontrar a maneira de me solidarizar” (Fuks, 2019, p. 80), experimenta sua libertação de sua verborragia contida. Sebastián se aferra à dificuldade da “escrita com sotaque” e dos “obstáculos da linguagem” (Fuks, 2019, p. 34) ao encontrar “uma única narrativa fragmentária e pouco coesa”, e levanta uma série de críticas: “um inglês precário”, “indefinível”; “o argumento de Najati era simples”, “o narrador, um presumível Najati”, “aqui talvez coubesse maior esmero na tradução”. Como se ali, em seu território de escritor, o da literatura, ele pudesse expandir sua expressão, enquanto na vida real, se sentia deslocado.

O que lhe atrai na escrita de Najati, no entanto, era o que a ele faltava: “uma extrema franqueza e simplicidade” de uma literatura “urgente e expressiva”, muito diferente das “vaidades e engodos pueris” que a literatura de hoje em dia lhe causava, incluindo a sua. A tensão que lhe cria é tanta que, no final da leitura dos textos do sírio, ainda que admita “um improvável

ideal de escrita”, ele ameniza seu encantamento com: “a impressão não duraria nada, eu sabia”, um tanto desnecessário, marcando uma posse, como se aquele espaço fosse seu, e já estivesse ocupado, e que portanto não admitia outro. Contudo, logo, toda aquela pose e pretensão do narrador-escritor caem por terra quando ele se encontra novamente com Najati, e ao voltar à vida real e, por consequência, à sua inaptidão diante da diferença em “de novo eu não sabia o que dizer”, ele tenta falar alguma coisa de literatura, tenta falar que talvez fosse possível publicar aqueles textos, e Najati, talhante, dirige-se ao narrador e diz: “Nem perca o seu tempo, a literatura não me interessa em nada. Só o que me interessa é a abertura para o diálogo” (Fuks, 2019, p. 81) — tal como o cacique Aritana em 1975, quando fora convidado a participar da 13ª Edição da Bienal de Arte de São Paulo, pelo general Villas Boas, e diz em alto e bom som dentro do pavilhão: “Isso tudo não me diz nada” (Caboco; Manoki, 2023, p. 9). Só neste momento, diante de uma ação que rejeita as ferramentas do homem branco, as artes, a literatura, é que Sebastián começa a se dar conta de que ele próprio, Sebastián, não vai conseguir ir muito longe se não sair de sua torre de marfim que criou para si, não vai sentir nada se não se abrir ao outro.

Tomado por esse desassossego, no capítulo seguinte, Sebastián encontra Carmen numa cena aqui já mencionada, na qual ela também, mais diretamente, lhe cobra mais do que a simples escuta: “Apareça na festa de domingo, venha descansado, traga qualquer coisa para comer e algumas peças de roupa” (Fuks, 2019, p. 83). E Sebastián sai da sombra do pai, psicanalista que escuta e escreve. Ele abandona o medo e o trauma de ter um pai militante clandestino que se exiliara por sua luta, para ter Sebastián, sua própria experiência de ação política, ainda que tímida.

Aquela noite de domingo em que segue o conselho de Carmen e aparece na festa, é a noite em que Sebastián perde o gravador onde recolhia as vozes alheias e as fazia suas, “como se assim me desfizesse do que me incriminava” (p. 100). Também vai ser naquela noite que ele vai caminhar pelas ruas do centro com os outros, e aberto, finalmente, aos outros, vai caminhar até um outro edifício e começar a sentir tudo: coragem, medo, vergonha e a consciência, mais do que nunca, que já “não poderia me eximir” (Fuks, 2019, p. 103).

Nesse dia e nos seguintes, nas semanas, nos meses, eu entenderia algo do que buscava ali, a razão por que escapava tantas vezes ao mesmo lugar, à ocupação de moradores sem-teto. Os chamados que faziam, o livro que eu escreveria, tudo era pretexto para que ali eu me abrigasse do presente em ruínas, para que me deixasse tomar por um improvável alento. Ocupar era o imperativo de todos eles, ocupar as praças, as ruas, os prédios vazios, povoá-los com seus corpos ainda firmes, com sua vida incontável. Ocupar era uma urgência dos corpos, convertida no mais contundente dos atos políticos, a afrontar a resignação dos serenos. Ocupar, nem que fosse para estar entre muitos, para existir ainda uma vez em coletivo. Meu imperativo talvez fosse outro, embora impossível: me fazer praça, me fazer rua, me fazer prédio vazio, e que enfim me ocupasse o incontável da vida. (Fuks, 2019, p. 104-105)

Se a biopolítica define quais corpos são reconhecidos como dignos de direitos e quais são relegados à invisibilidade, no romance, a escrita opera como um dispositivo de visibilização, permitindo que os corpos marginalizados ocupem não só o espaço do texto, mas que reivindiquem sua presença no mundo. E é a partir do próprio texto que o corpo vazio, apático, do narrador, que fora ocupado por tantos, pode voltar a ser ocupado por si próprio, evidenciando como a vulnerabilidade pode se tornar um espaço de potência e ação. Desse modo, assim como os ocupantes do hotel, mesmo em condições de extrema precariedade, criam redes de solidariedade e pertencimento, o narrador, ao se deixar afetar pelas histórias que

coleta, transforma sua escrita em um espaço de hospitalidade, no qual outras vozes podem se inscrever, num sentido nanciano e derridiano: um espaço de abertura ao outro, no qual as vozes precárias encontram abrigo, já que tem como condição primordial sua coexistência “com”, “entre”, “em”, “fora”, “para” um outro, a exposição de uns aos outros, de uns com os outros, de uns entre outros (Nancy, 2016, p.18).

4 A escrita como ato de deslocamento e hospitalidade

Como vimos, Sebastián se aflige diante das catástrofes individuais e, principalmente, coletivas que acometem seu presente, imerso em uma cidade cujo projeto de gentrificação está profundamente relacionado ao apagamento da memória: da memória histórica, política, social, das cidades e de seus habitantes. As ruínas se manifestam de diversas formas, físicas e simbólicas; se referem às cicatrizes deixadas por eventos traumáticos do passado, como é o caso da família do narrador, que carrega as marcas da ditadura militar, testemunha dos horrores do regime autoritário. Também se referem ao corpo em ruínas, a memória em ruínas pelo envelhecimento, do pai doente, do indigente embriagado numa cadeira de rodas, do sírio Najati. Também se referem à arquitetura em ruínas, dos prédios abandonados, do centro abandonado, onde é um contra o outro, o Estado contra todos. Como resistir diante de um mundo em ruínas? Como ressignificar, diante da iminência da morte de tudo?

Apesar de saber, na teoria, que é preciso ocupar o presente, na prática, Sebastián, o narrador, se paralisa. A própria esposa lhe diz: “Abra os olhos ao que se passa ao redor, esqueça um pouco a sua vaidade, sua prepotência” (Fuks, 2019, p.37). Na hora que “importa”, o narrador perde o despudor do plural, como ele mesmo diz, no único momento em que aparece realmente fazendo parte de uma ação coletiva, participando de uma marcha. Sebastián não pode com a realidade, por isso se abriga na ficção. Ele não é seu pai, militante político que chegou a se sentir “povo”; ele é somente um narrador classe média que não partilha do medo de ser agredido pela polícia (Fuks, 2019, p. 96) e que sente um “incômodo súbito, da angústia ou da náusea, daquele algo inominável” (Fuks, 2019, p. 100) quando ouve histórias de uma mulher que rouba os patrões que a exploraram por anos, numa espécie de restituição e reparação do brutalismo da vida. Ninguém julga o narrador, mas ele sabe que está mais próximo do chefe que do empregado, da casa-grande que da senzala, o branco privilegiado na ocupação a roubar as histórias dos outros, ainda que em outra parte da história ele seja o bisneto de judeus mortos em Auschwitz, o filho do exilado político da ditadura militar argentina. Nada o exime do presente. No trecho a seguir, vemos um exemplo da força do coletivo: é uma fala de Carmen, uma das lideranças do movimento numa reunião “fora da agenda” ante a ameaça da reintegração de posse. Neste mesmo trecho, também vemos a imobilidade que sente o narrador diante da tensão do real. Como pudera ele agora ocupar alguma coisa se sua falta é abstrata diante da concretude da falta dos outros?

Querem que nos falte tudo, país, terra, casa para viver, chão para morrer. Esse é o erro deles: não sabem que somos todos refugiados, não sabem com que força os refugiados se fincam na pedra, como chega fundo a raiz do desterro. [...] Preso à cadeira, imóvel enquanto tudo ao redor se convertia em movimento, eu procurava

entender como uma informação daquelas podia ser recebida de maneira tão enérgica, como o esperado abatimento se convertia em ação imediata (Fuks, 2019, p.25).

Porém, se literatura é o que Sebastián pode fazer, pois então que faça. Quando não é mais possível continuar a ver as catástrofes sem fazer nada, então que siga fazendo literatura, afinal, como disseram Deleuze e Guattari:

O êxito de uma luta só reside na própria luta, nas vibrações, nos abraços, nas aberturas que deu aos homens no momento em que se levou a cabo, e que compõem em si um monumento sempre em devir, como esses túmulos aos que cada novo viajante acrescenta uma pedra. A vitória de uma luta é imanente, e consiste nos novos laços que instaura entre os homens, ainda que estes não durem mais que a sua matéria em fusão e muito rapidamente deem passo à divisão, à traição (Deleuze; Guattari, 1991, p.167).

O cenário atual aponta para uma inquietação permanente, seja pelos desastres climáticos e pelas crises econômicas, seja pelo sem-número de problemas sociais, habitacionais e políticos. Já não há como isentar-se, alienar-se e distanciar-se da catástrofe, ainda que seja homem, branco, privilegiado, e com um quarto próprio para escrever. É possível não estar no meio da catástrofe, mas não é possível estar fora dela. Por isso, Sebastián vincula a dimensão ética do gesto testemunhal com a estética para transfigurar o real em literatura. É o que vemos neste fragmento em que Sebastián reflete sobre os objetos de sua própria escrita, sentado na escrivaninha do escritório de seu pai.

Aqui escrevi a primeira frase, me perguntei se todo homem era a ruína de um homem, relatei um episódio cujo sentido ainda hoje me escapa, sobre um bêbado de cujo rosto não me lembro mais. Aqui descrevi a chegada agônica de meu pai ao hospital, e me pergunto por que terei feito essa escolha. Se queria falar algo sobre o meu pai, se queria indagar sua identidade e ainda uma vez sondar sua história, por que a opção de debilitar seu corpo e estendê-lo em estado crítico numa maca? [...] Se continuo aqui mesmo tendo terminado de contar, mesmo tendo escrito em detalhes tudo o que não levou meu pai, é porque não cheguei a entendê-lo, ainda há algo que desconheço e que insiste em me convocar (Fuks, 2019, p. 114).

Há algo no tempo-de-agora, neste presente catastrófico, que o *convoca*; neste hoje que acumula incansavelmente ruína sobre ruína, nessa “tempestade que chamamos progresso”, como disse Walter Benjamin (2012). Há algo que une ao ocupante do Hotel Cambridge, algo que se parece com um sentimento de perda de “chão” – de que fala Mariano Siskind (2020) em diálogo com Julia Kristeva (1994) –, um sentimento de solidão e uma consciência da ferida de fim do mundo, da impotência diante da injustiça social, da desigualdade estrutural, da força do dinheiro e do poder político. Um vazio em comum que parece um enorme abismo em comum.

[...] Aquele que é desabrigado à força, o migrante, o sem-teto, o apátrida, o retirante e o refugiado. Esse é um sujeito cujo deslocamento não aponta mais para qualquer tipo de *jouissance* cosmopolita, mas para a impossibilidade traumática de habitação como a condição contemporânea sobre determinada pela experiência do fim do mundo; habitar é impossível para qualquer um, em qualquer lugar, não importa a escala física ou histórico mundial da experiência de deslocamento. E isso é verda-

deiro para a experiência vivida de perda generalizada, mesmo quando nem todo mundo é igualmente afetado por esse desfazer estrutural do mundo e de seus horizontes simbólicos; porque nós não somos todos indivíduos refugiados, sem-teto, desabrigados à força, retirantes ou migrantes. Não, claro que não. Mas o fim do mundo, a experiência generalizada de estar no processo de perda do mundo, torna visível o refugiado, o migrante, o desabrigado em nós, naqueles de nós que, ostensivamente, não são pessoas refugiadas ou desabrigadas (Siskind, 2020, p. 25-26).

Também Silviano Santiago (2024) se aproxima dessa reflexão quando fala sobre todas as “diferenças étnicas, econômicas, linguísticas e religiosas” que foram escamoteadas a favor de uma comunidade imaginada limitada e soberana, íntegra, patriarcal e fraterna, além de republicana e disciplinada, multicultural, chamada nação, da qual até a memória coletiva precisava ser criada. Por mais que já se pareça óbvia a impossibilidade de um cosmopolitismo que se quer universal e da condição utópica de nação, essas questões entre o local e o global ainda se fazem presentes. Hoje, o tempo de aceleração da história, marcado por uma enxurrada de informações e pelo desenvolvimento tecnológico, unido à experimentação do processo de desterritorialização e homogeneização, evidencia que o local é desapropriado pelo global. Todos estamos deslocados.

Por isso, Santiago se pergunta como é possível interiorizar essa nova significação de mundo que não se deriva da noção de nação. Para responder, Santiago reflete sobre como um sujeito se expressa diante de uma “desigualdade social que não pode ser compreendida no âmbito legal de um Estado-nação, nem pelas relações oficiais entre governos nacionais, já que a razão econômica que os convoca para a metrópole pós-moderna é transnacional e é também clandestina” (2004, p. 7). É um outro cosmopolitismo o que emerge dos sujeitos subalternos. Na verdade, são novas formas de cosmopolitismo, no plural, que derivam das perspectivas desses sujeitos expatriados (migrantes ou não, clandestinos ou não) do exercício da cidadania e de seu lugar no mundo, já plenamente conscientes de que a promessa do vir-a-ser nunca chegará.

Diante desse lugar de estrangeiro que ocupa Sebastián tal como os moradores do Hotel Cambridge, a ação de hospedar o outro, diz Derrida (2003), passa por cima das questões de soberania e propriedade. Por isso é tão radical e potente: hospedar é abdicar do próprio pelo comum. Já não é mais só um. Hospedar o outro é o que *A Ocupação* faz quando se abre a ouvir verdadeiramente o outro, a se afetar por ele, até ocupar-se por este.

Desse modo, unindo discussões de conteúdo e de forma, o que a hospitalidade e a ocupação do texto por outras vozes colocam em questão em *A Ocupação* é a própria autoridade do narrador, que desafia a estabilidade da ficção. Ao permitir que os relatos dos ocupantes do hotel permeiem a estrutura da narrativa, Fuks rompe com a linearidade e com a lógica tradicional do romance (tradicional). A escrita se fragmenta, se dispersa e se reconstrói a partir das múltiplas vozes que a atravessam, exemplificando uma narrativa em que as esferas do corpo, do espaço e do texto se entrelaçam de forma intrínseca. Assim, Fuks cria uma obra que não apenas retrata a realidade dos marginalizados, mas também os incorpora estruturalmente, transformando a escrita em um espaço de resistência, reexistência e acolhimento. E essa estratégia narrativa expande os limites da ficção, propondo uma literatura que ocupa e é ocupada pelas urgências do real. Quando *A Ocupação* também aborda o processo de reconstrução e reparação dos restos, seja o corpo do pai que se recupera da doença, a relação amorosa que restabelece sua intimidade, o edifício abandonado que é ocupado e reconciliado com seu propósito: fornecer moradia, mas sem voltar à sua primeira função (para as pessoas que podiam pagar a diária do hotel), mas direcionando-se a uma segunda (ser abrigo para

aqueles que necessitam), seja o próprio narrador que recupera sua identidade (subjetiva e coletiva), tanto a ocupação do espaço urbano quanto a do corpo-texto se apresentam como um gesto de reivindicação de presença e de construção de comunidade, que reafirmam a potência da literatura como um território de luta e hospitalidade.

Referências

- A.O. “Desigualdade, vitalidade e decadênci: o que aconteceu com o centro de SP”. *El País*, 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/11/cultura/1526065149_527001.html. Acesso em: 12 jan. 2024.
- ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- BENJAMIN, Walter. “Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura”. In: *Obras escolhidas*, vol. 1, São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- CABOCO, Gustavo; MANOKI, Tipuici. *Isso tudo não me diz nada. A Impermanência como ponto do encontro no arquivo histórico da Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2023. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/isso-tudo-nao-me-diz-nada>. Acesso em: 08 jun. 2024.
- COELHO, Lilian. “‘Era Najati quem eu buscava nas páginas’: o eu e o outro em *A ocupação*, de Julián Fuks”. *Nau literária*, vol. 17, n. 3. Porto Alegre, p.54-74, 2021. DOI: <https://doi.org/10.22456/1981-4526.114139>.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valência: Pre-textos, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *Anna Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.
- FUKS, Julián. “Este momento pede uma literatura engajada’, diz Julián Fuks”. (Entrevista a Ruan de Souza Gabriel). *O Globo*. Dezembro, 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/este-momento-pede-uma-literatura-engajada-diz-julian-fuks-24120350>. Acesso em: 02 jun. 2024.
- FUKS, Julián. *A ocupação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- FUKS, Julián. “A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo”. In: DUNKER, Christian; FUKS, Julián et al. *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre; São Paulo: Dublinense, pp. 75-93, 2017.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. São Paulo: Global, 2004.
- ROLNIK, Raquel. *Guerra dos lugares. A colonização da terra e da moradia na era das finanças*. São Paulo: Boitempo, 2015.

SANTIAGO, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre*: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Narrar o trauma: a questão do testemunho de catástrofes históricas". *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-56652008000100005>.

SISKIND, Mariano. *Rumo a um cosmopolitismo da perda*: ensaio sobre o fim do mundo. Tradução de Caio Cesar Esteves de Souza Copenhage/Rio de Janeiro: Zazie edições, 2020.