



REPETIÇÃO E AUTOMODELAGEM NA FICÇÃO DE CARLOS SUSSEKIND
REPETITION AND SELF-FASHIONING IN CARLOS SUSSEKIND'S FICTION

João Gonçalves Ferreira Christófaros Silva¹

Recebido em: 05 de ago. 2022

Aceito em: 23 de ago. 2022

DOI: 10.26512/aguaviva.v7i2

RESUMO: Este artigo pretende explorar o papel da repetição na obra de Carlos Sussekind e sua conexão com a constituição dos sujeitos que dela participam. Parte-se da observação dos artificios compositivos e ficcionais ligados à cópia ou à tentativa de cópia, com o intuito de demonstrar a subversão a que submetem as relações tradicionalmente estabelecidas entre o modelo e sua representação. Defende-se, a seguir, a existência de uma relação entre esses artificios e os processos de identificação, substituição e fusão que interconectam os sujeitos dessa obra, partindo da hipótese de que a constituição desses sujeitos se dá sempre através de suas práticas de linguagem, passíveis de ser repetidas ou emuladas. Insinua-se, por fim, que a conexão entre a repetição e a constituição dos sujeitos aqui explorada pode ser parte de aspectos repetitivos mais amplos da obra do autor.

Palavras-chave: Carlos Sussekind; Repetição; Automodelagem; Variação

ABSTRACT: This article intends to explore the role of repetition in the work of Carlos Sussekind and its connection with the constitution of its fictional subjects. It starts with the observation of the compositional and fictional artifices linked to the act of copying or the attempt of copying, with the aim of demonstrating that the traditionally established relations between the model and its representation are subverted by these processes. Next, we defend the existence of a relationship between these artifices and the processes of identification, substitution and fusion that interconnect the subjects of this work, based on the hypothesis that the constitution of these subjects always occurs through their language practices, which can be repeated or emulated. Finally, it is insinuated that the connection between repetition and the constitution of subjects explored here may be part of a broader repetitive aspect of the author's work.

Keywords: Carlos Sussekind; Repetition; Self-fashioning; Variation

¹ Doutor em Letras: Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Pós-Lit/UFMG, Brasil.



1 INTRODUÇÃO

A leitura do conjunto das narrativas longas de Carlos Sussekind – *Ombros altos*, *Armadilha para Lamartine* (assinado por Carlos & Carlos Sussekind), *Que pensam vocês que ele fez* e *O autor mente muito* (escrito em parceria com Francisco Daudt) – coloca em evidência uma série de aspectos que poderíamos chamar de repetitivos. Seja no processo de composição das obras ou no interior de seu universo ficcional, é possível identificar diversos procedimentos ligados à cópia, à tentativa de cópia ou ao reaproveitamento de material, sendo o mais conhecido deles, embora não o único, a utilização, por Carlos Sussekind, do diário de seu pai para a composição de *Armadilha para Lamartine* (daí a atribuição de autoria a Carlos & Carlos Sussekind), gesto repetido em menor escala em *Que pensam vocês que ele fez* e que ainda reaparece rapidamente em *O autor mente muito*. Estas repetições parecem, ainda, englobar também os sujeitos que delas participam, cada um deles possuindo algum tipo de duplê ou duplo, com o qual se confunde de diversas maneiras.

Sussekind já se manifestou sobre esses aspectos repetitivos em duas situações diferentes. Na primeira delas, de maneira um pouco reticente, explicou-os como “uma forma de enriquecimento, sei lá”, ou “preguiça mesmo” (COELHO, 1989, p. 107). Em um segundo momento, de maneira mais elaborada, conectou-os ao diário paterno, conforme relata Paulo Roberto Pires: “– O diário em si é uma forma repetitiva, tem modelos para começar e encerrar o dia, é um ritual – diz o escritor. – Para criar, eu repetia meu pai” (PIRES, 1996, p. 2). Essa conexão entre a participação do diário de seu pai em sua criação ficcional e a repetição acaba por deslocar um *topos* mobilizado por ele próprio e por parte de sua fortuna crítica, que, de maneira bem humorada, derivavam da utilização desses diários uma imagem de escritor ligada à preguiça, ao roubo e à publicização de textos e intimidades alheias², em que não raro ficção e biografia se confundiam, assim como no interior de suas obras. A referência à repetição, ao contrário, parece indicar uma ponderação mais distanciada e fértil do ponto de vista analítico, que, como procuraremos demonstrar, não se resume aos procedimentos adotados em relação ao referido diário.

Tendo isso em vista, buscaremos, neste artigo, explorar a conexão entre a repetição e as relações estabelecidas entre os sujeitos ficcionais na obra do autor. Isso será feito em duas partes: primeiro, abordaremos a presença da cópia, da tentativa de cópia e do reaproveitamento

2 No início de *O autor mente muito*, por exemplo, lemos que Carlos Sussekind, “em crise de criatividade literária, mais uma vez se preparava para roubar as histórias dos outros (já havia feito isso com os diários do próprio pai!)” (SUSSEKIND; DAUDT, 2001, p. 7)



de material na construção e na diegese de suas narrativas. Depois, buscaremos verificar de que maneira esses processos repetitivos se conectam com a constituição dos sujeitos dessa ficção e com as fusões, confusões e substituições aos quais são submetidos.

Pretendemos, assim, contribuir para a ainda escassa fortuna crítica do autor, que carece, sobretudo, de abordagens de conjunto, bem como para uma melhor compreensão dos efeitos de sentido de sua obra, frequentemente descritos a partir de um vocabulário ligado à confusão e à desorientação. Por fim, pretendemos indicar a importância dos processos repetitivos nessa ficção, cujas ocorrências e efeitos nos parecem ser mais amplos do que os que são aqui abordados.

2 REPETIÇÃO, PRODUÇÃO E RETROAÇÃO

Em uma das cenas mais interessantes de *Ombros altos*³, o protagonista (que não diz o próprio nome, mas é chamado pelos outros personagens de “Doutor”) narra um encontro muito curioso com Paula, por quem é apaixonado. Ambos vão a um restaurante, no que pareceria ser um encontro romântico. No entanto, Doutor propõe que façam uma brincadeira: deveriam entrar, sentar, pedir, comer, pagar e sair do restaurante. Em seguida, deveriam voltar e fazer tudo exatamente da mesma maneira, repetindo os mínimos detalhes. A brincadeira não dá certo e acaba tornando o encontro um desastre, mas aponta, de maneira bem humorada, para alguns aspectos importantes do procedimento que aqui nos interessa.

Em primeiro lugar, a ideia da repetição não determina apenas como os personagens deveriam agir na segunda ida ao restaurante, mas afeta também a experiência da primeira, que em tese modelaria aquela, na medida em que a torna dependente da repetição para que tenha completude:

Guardamos os pratos, o pedido extra de melioral, as frases que dissemos um ao outro. Para não nos esquecermos, falávamos pouco. Paula foi ao toailete uma vez e na volta, ao sentar-se, disse rindo: Estou aliviada. (Silêncio) Você enrubescceu. (Silêncio) Eu então respondi contando as palavras: você tem que se lembrar de tudo isso. O garçom felizmente era quase mudo. (SUSSEKIND, 2003, p. 43)

3 Publicada pela primeira vez em 1960, com o título *Os ombros altos*, essa narrativa foi reeditada com sucessivas modificações em 1985, 1996 e 2003. Há ainda uma edição de 2013, que subtraiu alguns paratextos da edição anterior, mas manteve o mesmo texto do “interior” da obra. Utilizamos como referência a edição de 2003, que nos parece a mais completa.



Em segundo lugar, a tentativa de repetição tem, ao menos para seu proponente, um objetivo sobretudo prospectivo e produtivo, relacionado mais à provocação de um efeito em outrem (no caso, o garçom), do que à reprodução de um sentido já presente no modelo ou à emergência de um significado qualquer:

– Que é que você queria provar com essa brincadeira? perguntou-me ela no caminho de volta para casa. – Eu! Provar nada. – Você não sentiu nada no restaurante? – Você sentiu? – Bolas! Eu me prestei a esse papelão todo o tempo imaginando que para você tivesse um significado... (SUSSEKIND, 2003, p. 44)

O caráter produtivo da repetição, bem como seu efeito na experiência “original” encontra eco nas reflexões sobre a repetição como figura paradoxal, ainda que se afastando do que tomamos corriqueiramente como o seu significado. Recorrendo a sua etimologia – *repeto*, “atacar de novo, retomar, recuperar, recomeçar” – Dominique Fingermann (2014, p. 8) nota que as primeiras acepções da palavra indicavam antes o novo e o movimento em direção ao futuro do que seu significado atual mais comum, que tende a enfatizar o *-re* como retorno do já conhecido. Bruce Kawin, em seu *Telling it again and again*, propõe uma diferenciação parecida, que cremos não ter equivalente em língua portuguesa:

Repetitious: quando uma palavra, percepto ou experiência é repetido com menos impacto a cada recorrência; repetido sem um fim em particular, devido a falhas de invenção ou negligência de pensamento.

Repetitive: quando uma palavra, percepto ou experiência é repetido com força igual ou maior a cada ocorrência. (KAWIN, 1972, p. 4, tradução nossa)⁴

Se esses exemplos apontam sobretudo para a capacidade de a repetição criar diferença tendo em vista seus efeitos no presente do ato repetitivo, as considerações de Hal Foster em *O efeito do real* buscam dar conta de seu efeito retroativo. O ponto de partida de Foster são as considerações de Sigmund Freud em “Recordar, repetir e elaborar”, no qual este aborda os casos em que “[...] o analisando não recorda absolutamente o que foi esquecido e reprimido, mas sim o atua. Ela não o reproduz como lembrança, mas como ato, ele o repete, naturalmente sem saber o que faz” (FREUD, 2010, p. 149). Em sua reflexão sobre as relações entre a vanguarda histórica e a neovanguarda dos anos 1950 e 1960, Foster retoma analogicamente o conceito freudiano, em especial no que diz respeito às interações múltiplas e não lineares entre passado e futuro, origem e repetição:

4 “*Repetitious*: when a word, percept, or experience is repeated with less impact at each recurrence; repeated to no particular end, out of a failures of invention or sloppiness of thought. *Repetitive*: when a word, percept, or experience is repeated with equal or greater force at each occurrence”.



Para Freud, especialmente quando lido por Lacan, a subjetividade não se estabelece de uma vez por todas; ela é estruturada como uma alternância de antecipações e reconstruções de eventos traumáticos. ‘São necessários sempre dois traumas para fazer um trauma’, comenta Jean Laplanche, que muito fez para esclarecer os diferentes modelos temporais do pensamento freudiano. Um evento só é registrado por meio de outro que o recodifica; só chegamos a ser o que somos no efeito *a posteriori* (*Nachträglichkeit*). É essa analogia que quero trazer para os estudos modernos do final do século: *a vanguarda histórica e a neovanguarda são constituídas de maneira semelhante, como um processo contínuo de protensão e retenção, uma complexa alternância de futuros antecipados e passados reconstruídos – em suma, num efeito a posteriori que descarta qualquer esquema simples de antes e depois, causa e efeito, origem e repetição.* (FOSTER, 2017, p. 46, grifos do autor)

Tanto a produção da diferença através da repetição quanto seu efeito retroativo no original apontam para relações inusitadas entre modelo e cópia que, leves e explícitas no trecho de *Ombros altos* apresentado acima, se espraiam de maneiras mais ou menos complexas no restante da obra de Sussekind, com implicações por vezes radicais. Ao contrário do que ocorre na cena do restaurante, no entanto, as ocorrências mais comuns dessas repetições relacionam-se, aí, com o manejo de textos próprios ou alheios, ficcionais ou não, em procedimentos que incluem a cópia e/ou a modificação da situação enunciativa. Joga-se, assim, com a capacidade inerente à escrita – ou à linguagem em geral – de, ao repetir-se, tornar-se outra – conforme propõem, por exemplo, Derrida (1988) e, de maneira talvez menos radical, Compagnon (1996) em seu trabalho sobre a citação.

Desse ponto de vista, a afirmação de Nogueira Moutinho (1977, p. 22) sobre *Armadilha para Lamartine*, que deveria ser compreendido, segundo o crítico, como um romance sobre a função da escrita, pode ser ao menos parcialmente estendida para toda a produção do autor, cuja enunciação ficcional é sempre de responsabilidade de um ou mais autores supostos (que escrevem, não simplesmente narram), e em cuja diegese e/ou composição sempre são colocados em questão os usos e destinos do texto escrito.

Assim, repetir um texto é, às vezes, reenviá-lo, brincando com os possíveis efeitos de sua nova situação enunciativa: em *O autor mente muito*, Carlos Sussekind (que, nesse romance, também é narrador e personagem), diz ter enviado ao crítico Augusto Meyer uma carta de Machado de Assis de propriedade de seu pai, imitando, no envelope, a grafia do autor de *Dom Casmurro*; através do mesmo subterfúgio, conta que teria reenviado, também, um cartão de feliz natal, recebido de Luís Carlos Prestes por seu pai, para uma namorada filiada ao PCB (SUSSEKIND; DAUDT, 2001, p. 110-111).

Procedimento parecido é o da composição de *Armadilha para Lamartine*, que tem no entanto, consequências mais complexas: ao acompanharmos a fortuna crítica dessa obra,



rapidamente percebemos como há, nela, certa propensão ao deslizamento do romance para a vida de Carlos Sussekind e seu pai (Cf. JABOR, 1991; MEDEIROS, 1991), ou, inversamente, a necessidade de justificar o pertencimento da obra à ficção (Cf. CESAR, 1993; LIMA, 1981; MOUTINHO, 1977). Ambas as atitudes relacionam-se com a utilização do diário de Sussekind pai na construção do romance, que desnaturaliza qualquer separação simples entre o documento e a ficção, o literário e o não-literário. Assim, por um lado, os que se esforçam para defender o pertencimento da obra à ficção apontam para o caráter produtivo da utilização do diário no romance – seja identificando a passagem à ficção com o trabalho de seleção, montagem e alteração de Sussekind, seja apontando simplesmente a modificação contextual a que os diários foram submetidos. Por outro, aqueles que incorrem na identificação entre o ficcional e o biográfico acabam deixando explícita, mesmo que inadvertidamente, a influência retroativa que o diário repetido no romance exerce sobre o diário original. Na medida em que não se tem acesso público, pelo menos até o momento, ao diário “verdadeiro”, o diário do romance acaba tomando o seu lugar como fiador da realidade, ainda que sua manipulação por Carlos Sussekind seja amplamente conhecida desde poucas semanas após a primeira publicação de *Armadilha para Lamartine*. Acaba por ocorrer, assim, algo como a autenticação de um documento falso.

Outras vezes, a repetição visa um efeito mais direto e premeditado. Em *Que pensam vocês que eles fez*, o diário de Espártaco é sucessivamente transformado, por seus filhos, em mapa, roteiro, transcrição de sonhos e ainda outras coisas, numa série vertiginosa de variações sobre as possibilidades de produção e leitura de um diário. Para ficarmos com apenas um exemplo, Lamartine e sua irmã, Anita, numa cena hamletiana, montam uma peça de teatro em que reproduzem *ipsis litteris* uma das entradas do diário de seu pai, com a esperança de descobrir, pela reação deste, a localização de um tesouro que julgavam existir (SUSSEKIND, 1994, p. 19-37). Já em *O autor mente muito*, descobrimos que Teodoro Farpa, um dos internos do Sanatório Qorpo Santo, repete as histórias contadas por Carlos Sussekind para seu antigo psiquiatra para convencer outros internos do sanatório da sua necessária inadequação à vida fora dos muros.

Há, ainda, repetições que sugerem ambiguidades nos parâmetros da enunciação ficcional, com efeitos diversos. Assim, em *Armadilha para Lamartine*, ao fingir captar por telepatia o diário de Dr. Espártaco para entreter os internos do sanatório, primeiro oralmente, depois por escrito, Lamartine demonstra ter capacidade de emular a escrita do pai, pelo que se aventa a possibilidade de o diário de Dr. Espártaco, a segunda parte do romance, ser de responsabilidade também de Lamartine. Na mesma obra, os trechos do romance que Lamartine começa a escrever no sanatório e que são mencionados por Dr. Espártaco em seu diário são



idênticos a alguns trechos do início de *Ombros altos*, conectando diretamente uma obra à outra pela sugestão de que Lamartine seria o narrador e/ou autor suposto do primeiro romance de Carlos Sussekind e reorganizando, assim, retroativamente, seu universo ficcional, conforme já notado por Friederich Frosch (2001).

Conforme já adiantamos, em todos esses casos, a relação entre o modelo e cópia é transtornada em seus parâmetros mais básicos, classicamente concebidos: o modelo não é anterior à cópia, na medida em que é afetado por ela; não é, sequer propriamente, um modelo, na medida em que a repetição atem-se somente à exterioridade do que é repetido, buscando efeitos que pouco têm a ver com qualquer totalidade primeira.

A repetição, nesse sentido, opera sempre sobre fragmentos da superfície, eliminando ou – o que talvez dê no mesmo – multiplicando a profundidade do “modelo”, dependente que esta é da singularidade da enunciação ou do contexto original. Atos e textos apresentam-se, assim, nessa ficção, como que desapropriados, em permanente disponibilidade para um outro uso.

3 AUTOMODELAGEM, OPOSIÇÃO E DUPLICIDADE

Pode-se dizer o mesmo sobre os sujeitos dessa ficção, na medida em que sua constituição se dá, largamente, pelas práticas de escrita ou pela narrativa em geral, que podem ser entendidas, aí, como técnicas de si, conforme as concebe Foucault (1985, p. 15):

[...] práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo.

O caso paradigmático desse tipo de uso da escrita é o de Dr. Espártaco em *Armadilha para Lamartine*, para quem parece haver uma identidade entre a escrita, a rotina e a garantia de estabilidade da própria identidade e sanidade, conforme já analisado por Wander Melo Miranda (1986) e Hélio Pellegrino (1976), entre outros. No entanto, podemos identificá-lo por toda a obra de Sussekind, na qual a escrita e a narrativa parecem ser os meios básicos de interação com o mundo e com os outros sujeitos. Em *Armadilha para Lamartine*, Lamartine não só entrega a seu pai o início de um romance para provar sua sanidade, como escreve as “Duas mensagens do Pavilhão dos Tranquilos”, atribuídas a outro interno do sanatório, nas quais inscreve a si mesmo em roteiros de histórias em quadrinhos que o constituem enquanto uma espécie de “herói pícaro”, nas palavras de Frosch (2001, p. 663). O recurso às histórias em quadrinhos enquanto meio de comunicação e constituição de si reaparece em *Que pensam vocês*



que ele fez, romance no qual Lamartine se encontra novamente às voltas com o diário de seu pai, pretendendo editá-lo mas produzindo, no fim das contas, uma narrativa acerca de sua própria relação com ele. Já em *Ombros altos*, há ao menos a possibilidade, sugerida pelo rival do protagonista (SUSSEKIND, 2003, p. 83-88), de a escrita servir como cultivo do autoengano, sem contar a possibilidade, já mencionada, de ser este romance a prova de sanidade oferecida por Lamartine a seu pai no romance subsequente. Por fim, em *O autor mente muito*, as narrativas de Teodoro Farpa, “um autoproclamado mártir da coerência psicótica” (SUSSEKIND; DAUDT, 2001, p. 8) servem à construção de uma identidade que opõe os internos do sanatório ao mundo das pessoas “sãs”.

Observamos, assim, no que diz respeito à escrita de si, aquela mesma reversão dos paradigmas clássicos de anterioridade e prevalência do modelo, agora na relação entre interioridade do sujeito e aquilo que a expressaria. Isso implica, também, na necessária exterioridade dos sujeitos que aí circulam, os quais parecem carecer de qualquer profundidade psicológica, constituídos que são na e pela escrita, pelo fingimento ou pelo que Lamartine chama de “cinematographia” em *Que pensam vocês que ele fez*: certa propensão a viver “fazendo fita” (Cf. SUSSEKIND, 1994, p. 58-65).

Estamos próximos, aqui, do que Stephen Greenblatt chama de *self-fashioning*, ou automodelagem, processo de produção de si que funcionaria “sem preocupação com uma distinção rígida entre literatura e vida social” (GREENBLATT, 2005, p. 3, tradução nossa)⁵ e que surgiria na interseção entre a submissão do sujeito a uma determinada autoridade e o ataque a algo compreendido como alheio e/ou hostil a ela (*Ibid.*, p. 8-9). Deixando de lado as enormes diferenças entre Carlos Sussekind e as figuras do Renascimento inglês analisadas por Greenblatt, e com a ressalva adicional de que nos limitamos a indicar, neste texto, a automodelagem levada a cabo *pelos personagens* da obra do autor carioca, a adequação entre o quadro delineado por este e os processos de produção de si que identificamos na ficção de Sussekind salta aos olhos. Frequentemente, a automodelagem das personagens deste autor constituem-se *contra* uma determinada alteridade, sejam os médicos ou outros arautos da sanidade, como nos casos de Lamartine e Teodoro Farpa, seja a desordem do mundo e dos sujeitos, como no caso de Dr. Espártaco. Ainda, como também indicado por Greenblatt, o produto deste embate inicial – o sujeito que nele se constitui – acaba por ser formado pelos dois polos da oposição inicial (*Ibid.*, p. 8-9), contendo, portanto, elementos para sua própria desestabilização.

5 “[...] [self-fashioning] functions without regard for a sharp distinction between literature and social life”



Esse é um aspecto importante para a compreensão dos romances de Sussekind, sempre estruturados sobre oposições e duplicidades, que se encarnam em diferentes sujeitos e seus respectivos discursos, mas que no entanto acabam por se confundir em um momento ou outro. Se a interdependência mencionada acima é o que permite essa confusão, parece ser o artifício da repetição o que a atualiza, justamente pelo recurso à ligação constitutiva entre os sujeitos e suas práticas de linguagem.

Nos casos mais fantásticos e extravagantes, essa confusão redundando em um tipo muito particular de fusão, como em *Que pensam vocês que ele fez*, em que Lamartine tem a memória substituída pela lembrança exata de cada linha do diário de Dr. Espártaco (SUSSEKIND, 1994, p. 124-132), que o obceca de diversas maneiras. Mais comum, no entanto, é a sugestão de que um sujeito poderia facilmente tomar o lugar do outro ou ao menos identificar-se com ele.

Assim, ainda em *Que pensam vocês que ele fez*, há a curiosa aproximação entre Dr. Guaraná e Lamartine. Contratado para colocar ordem na caótica edição do diário de Dr. Espártaco feita por este, Dr. Guaraná acaba não conseguindo limitar-se a seu papel de editor, assim como Lamartine não conseguira limitar-se ao dele. Já em *Ombros altos*, Doutor é repreendido por sua amiga Olga por estar falando como seu rival – “Você até já pegou a linguagem do Barão. Cuidado” (SUSSEKIND, 2003, p. 68). Em *Armadilha para Lamartine*, há a já mencionada sugestão de que Lamartine poderia ser o responsável pela parte do romance atribuída a seu pai, na medida em que é capaz de emular sua escrita diarística, fingindo captá-la por telepatia no sanatório. Esse fingimento, aliás, faz muito sucesso entre os outros internos

–
É que o “Diário” falava de coisas presentes, os comentários do pseudo Dr. Espártaco voltavam-se para as experiências do dia-a-dia (ainda me lembro da passagem em que, a propósito de uma entrevista com o Philips, médico de Lamartine, dizia Dr. Espártaco haver quase vomitado com o cheiro insuportável de um anticasma nos cabelos do psiquiatra), era uma maneira de mostrar que o Sanatório Três Cruzes não estava desligado da vida, e que era possível senti-la e partilhar dela [...] (SUSSEKIND, 1976, p. 23)

–, reforçando a comutabilidade entre Lamartine e Dr. Espártaco, em particular, e entre razão e loucura, num âmbito mais geral. O mesmo tipo de comutabilidade parece marcar, bem explicitamente, a relação entre Francisco Daudt e Carlos Sussekind, autores-personagens de *O autor mente muito*, inicialmente distribuídos em dois polos distintos – nas palavras de Sebastião Uchoa Leite (2002, p. 7), “Daudt é partidário do ‘nexo’ e da coerência, enquanto Sussekind é a favor do voo livre da imaginação” –, mas que se confundem pela homogeneização da perspectiva oriunda dos capítulos narrados em terceira pessoa e pelas interpolações e rasuras



que participam do processo de encenação da escrita do romance. Por fim, poderíamos mencionar a atribuição de autoria de *Armadilha para Lamartine* – assinado por Carlos & Carlos Sussekind – que condensa, como uma ficção em miniatura, a história de composição do romance e a reversibilidade entre os sujeitos nela envolvidos. Afinal, qual é o primeiro e o qual é o segundo Carlos? Seria possível separá-los?

4 VARIAÇÕES (À GUIA DE CONCLUSÃO)

Voltamos, assim, às palavras de Sussekind que transcrevemos no início deste texto: “Para criar, eu repetia meu pai” (PIRES, 1996, p. 2). A conjunção entre repetição e criação contida nesta consideração do autor, que poderia parecer estranha a princípio, aponta, como buscamos defender, para uma das características principais de sua obra: a repetição é, aí, um artifício que visa sobretudo a produção de diferença, seja *em relação ao* modelo – pela construção de novos efeitos a partir de um mesmo material –, seja *no* modelo – retroagindo sobre ele ou substituindo-o de alguma forma.

Se esses aspectos da repetição já tinham sido observados pelos que se dedicaram teórica e criticamente a ela, uma instrumentalização mais particular desse artifício por Sussekind nos pareceu ser sua conexão com o tema da constituição dos sujeitos e de sua comutabilidade. Constituídos por gestos ativos de automodelagem que têm lugar em suas práticas de linguagem, os sujeitos dessa ficção parecem estar fadados ao mesmo destino que seus textos: serem repetidos, emulados, substituídos uns pelos outros.

Insinua-se, no entanto, na passagem da repetição de textos à repetição de sujeitos, um deslocamento que ao mesmo tempo continua e expande os processos repetitivos da ficção do autor. Isso porque, nesses casos, já não se trata sempre da consecução ou da tentativa da repetição exata, mas de um espécie de variação deste procedimento, na qual o ato de linguagem e o seu produto são enfrentados como se em um só golpe: repetir, talvez, um texto, mas sobretudo um gesto, uma potência de produção, que embaralha os limites entre os sujeitos e a pretensa autenticidade ou falsidade de cada um deles. Processo este que se verifica, por fim, sempre e somente nos e pelos seus produtos.

Mas não seria essa a única variação da repetição na obra de Carlos Sussekind. Acreditamos que a investigação da conexão entre a repetição e a constituição dos sujeitos nessa obra deixou ver, também, estruturas repetitivas mais amplas, ainda que menos rígidas: duplicidades organizadas inicialmente como oposições, que acabam por se igualar de uma maneira ou de outra; personagens recorrentes que encarnam cada um desses polos, sem que isso



implique necessariamente em continuidade entre os universos ficcionais de cada um dos romances; pequenas narrativas que, no interior das obras, parecem de algum modo miniaturizá-las e remetê-las umas às outras; a própria repetição do artifício da repetição, que engloba um punhado de procedimentos correlatos: substituição, adulteração, emulação.

Seguindo esse caminho, talvez seja possível expandir o objeto desta investigação, buscando a identificação e a exploração de um sistema amplo de variações que constituiriam a obra de Sussekind, e da qual as repetições de textos e sujeitos de que tratamos aqui seriam, talvez, partes.

REFERÊNCIAS

CÉSAR, Ana Cristina. **Escritos no Rio**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora UFRJ/Brasiliense, 1993.

COELHO, Izete Lehmkuhl. **O diário da loucura**: estudo intertextual de Armadilha para Lamartine. 1989. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1989. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/75550/82278.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 03 abr. 2018.

COUTINHO, Wilson Nunes. A ordem do pai e a crise do filho. **Opinião**, Rio de Janeiro, 1 out. 1976, p. 21-22.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DERRIDA, Jacques. Signature event context. In: **Limited Inc**. Evanston: Northwestern University Press, 1988, p. 1-24.

FINGERMANN, Dominique. Apresentação. In: FINGERMANN, Dominique (Org.). **Os paradoxos da repetição**. São Paulo: Annablume, 2014, p. 7-12.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Ubu Ed., 2017.

FOUCAULT, Michel. **O uso dos prazeres**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985. (História da sexualidade, 2)

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. In: **Obras Completas**. Trad. Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, v. 10.

FROSCH, Friedrich. Palhaços, estilhaços: a ficção-labirinto segundo Carlos Sussekind. In: ADOBATI, C. *et al* (Orgs.). **Wenn Ränder Mitte werden. Zivilisation, Literatur und**



Sprache im interkulturellen Kontext. Festschrift für F. Peter Kirsch zum 60 Geburtstag. Wien: WUV - Universitätsverlag, 2001, p. 658–672.

GREENBLATT, Stephen. **Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare.** Chicago: University of Chicago Press, 2005.

JABOR, Arnaldo. Pai e filho são chave para labirinto brasileiro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 nov. 1991. Letras, p. 5.

KAWIN, Bruce F. **Telling it again and again: repetition in literature and film.** Ithaca, NY/London: Cornell University Press, 1972.

LEITE, Sebastião Uchoa. A dupla fantasia de Carlos Sussekind. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 09 mar. 2002. Jornal de Resenhas, p. 7.

LIMA, Luiz Costa. Réquiem para a aquarela do Brasil. In: **Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria.** Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1981, p. 124–143.

MEDEIROS, Benício. As duas faces do Dr. Espártaco. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 dez. 1991. Idéias/Livros, p. 6–7.

MIRANDA, Wander Melo. O texto como produção: Bolor e Armadilha para Lamartine. **O eixo e a roda**, v. 5, p. 176–192, 1986. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/4216>. Acesso em 03 abr. 2018.

MOUTINHO, Nogueira. Armadilhas de muitos segredos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 set. 1977. Ilustrada, p. 22.

PELLEGRINO, Hélio. Armadilha para o leitor. In: SUSSEKIND, Carlos & Carlos. **Armadilha para Lamartine.** Rio de Janeiro: Labor, 1976.

PIRES, Paulo Roberto. A literatura nos limites da razão. **O Globo**, Rio de Janeiro, 3 dez. 1996. Segundo Caderno, p. 1–2.

SUSSEKIND, Carlos & Carlos. **Armadilha para Lamartine.** Rio de Janeiro: Labor, 1976.

SUSSEKIND, Carlos. **Que pensam vocês que ele fez: romance.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SUSSEKIND, Carlos; DAUDT, Francisco. **O autor mente muito.** Rio de Janeiro: Dantes Livraria Editora, 2001.

SUSSEKIND, Carlos. **Ombros altos.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.