

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Universidade Estadual Paulista, Campus Araraquara

Diretor

Prof. Dr. Arnaldo Cortina

Vice-Diretor

Prof. Dr. Cláudio César de Paiva

Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenadora

Prof^a. Dr^a. Juliana Santini

Vice-Coordenador

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Editor responsável

Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Editores associados

Prof^a Dr^a Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Prof^a Dr^a Adalberto Luis Vicente



Endereço para correspondência, permuta, aquisição e assinatura:

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Seção de Pós-Graduação

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

14800-901 Araraquara SP – BRASIL

FONE (16) 3334-6242 FAX (16) 3334-6264

e-mail: itinerarios@fclar.unesp.br

homepage: www.fclar.unesp.br

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara –

Pós-Graduação em Estudos Literários

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – Pós-Graduação em Estudos Literários

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n.40	p.1-314	jan./jun. 2015
-------------	------------	------	---------	----------------

Conselho editorial

Alfredo Bosi (USP)
Antonio Dimas (USP)
Cecília de Lara (USP)
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP)
Evando Batista Nascimento (UFJF)
Fernando Cabral Martins (UNL/Portugal)
Heidrun Krieger Olinto (PUC-Rio)
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)
Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle/França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
João Roberto Faria (USP)
José Luís Jobim (UFF/UERJ)
José Luiz Fiorin (USP)
Kathrin Rosenfield (UFRGS)
Lauro Frederico Barbosa da Silveira (UNESP-Marília)
Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira (UFF)
Raúl Dorra (BUAP/México)
Ria Lemaire (Université de Poitiers/França)
Ronaldes de Melo e Souza (UFRJ)
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos (USP)
Sandra Margarida Nitrini (USP)
Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
Vera Bastazin (PUC-SP)

Comissão editorial

Adalberto Luis Vicente
Ana Luíza Silva Camarani
Brunno Vinicius Gonçalves Vieira
Juliana Santini
Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Mária Célia de Moraes Leonel
Mária das Graças Gomes Villa da Silva
Mária de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Mária Lúcia Outeiro Fernandes
Wilton José Marques

Pareceristas deste número

Alexandre Bonafim Felizardo (UEG)
Alexandre de Melo Andrade (UNIESP)
Ana Cláudia da Silva (UnB)
Carolina Ribeiro Serra (UFRJ)
Elizabete Santos Rocha (UNESP)
Gloria Carneiro do Amaral (USP/Mackenzie)
Juliana Santini (UNESP)
Karin Volobuef (UNESP)
Lucia Teixeira (UFF)
Márcia Valeria Zamboni Gobbi (UNESP)
Márcio Roberto do Prado (UEM)
Márcio Scheel (UNESP)
Mária das Graças Villa Gomes da Silva (UNESP)
Mária de Lourdes Faria dos Santos Paniago (UFG)
Mária Lucia Outeiro Fernandes (UNESP)
Marie Helene Catherine Torres (UFSC)
Neiva Ferreira Pinto (UFJF),
Renata Marchezan (UNESP)
Renata Soares Junqueira (UNESP)
Silvia Helena Telarolli de Almeida Leite (UNESP)
Sonia Pascolati (UEL)
Wilton José Marques (USFCAR)

Normalização

Renata Acácio Rocha

Revisão do português

Cristiane Passafaro Guzzi

Revisão do inglês

Mária das Graças Gomes Villa da Silva

Editoreção eletrônica

Eron Pedroso Januskevictz

Capa

Mária Tereza de França Roland

Impressão e encadernação

Seção Gráfica da FCL-Car

Itinerários – Revista de Literatura / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras. – Vol. 1, n. 1 (1990)-. – Araraquara : Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, 1990–

Semestral
Online
ISSN 0103-815x

I. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras.

CDD 800

Ficha catalográfica elaborada pela equipe da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp – Araraquara.

Indexada por: /Indexed by:

GeoDados: <http://www.geodados.uem.br>

LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts

IBZ – International Bibliography of Periodical Literature

IBR – International Bibliography of Book Reviews of Scholarly Literature on the Humanities and Social Sciences

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

PRESENTATION

Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan e Adalberto Luis Vicente 9

ESCRITAS DO EU

SELF WRITINGS

- Pessoa, referência e identidade na escrita de si
Person, reference and identity in self-narrative
Véronique Braun Dahlet 15

- Um indecível discurso do eu, entre ficção e testemunho: a propósito de Derrida leitor de Blanchot
An undecidable discourse of the self, between fiction and testimony: regarding Derrida's reading of Blanchot
Oswaldo Fontes Filho 29

- O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea
Autofiction concept: demarcations of the concept from contemporary Brazilian literature
Anna Faedrich 45

- A figura do escalpelado: sobre *Divórcio*, de Ricardo Lísias
The scalped character: about Divorce from Ricardo Lísias
Milena Magalhães 61

- Graciliano Ramos: configurações autobiográficas
Graciliano Ramos: autobiographical configurations
José Antonio Segatto e Maria Célia Leonel 75

- Escrita do eu, escrita do outro: a construção do sujeito ficcional na narrativa regionalista em primeira pessoa
Writing the self, writing the other: the construction of the fictional subject in regionalist narratives in first person
Luciana Murari 97
- Autobiografia: relação fantasmática entre as escritas do eu e as escritas de si
Autobiography: the phantasmatic relation between autobiographical writings and self- writings
Deise Quintiliano Pereira.....119
- Escritas de si e uma agenda contemporânea: o inevitável fim do pacto autobiográfico?
Ego-writings and a contemporary agenda: the inevitable end of the autobiographical pact?
Rodrigo Ordine..... 131
- A autoficção na literatura alemã contemporânea e suas distinções
Autofiction in contemporary German literature and its distinctions
Helmut Galle 147
- “Garopaba mon amour”: tortura e consciência na autoficção de Caio Fernando Abreu
“Garopaba mon amour” : torture and consciousness in Caio Fernando Abreu’s autofiction
Nelson Barbosa 167
- Uma minúscula imitação da morte: espaço autobiográfico em Yukio Mishima e efeitos performativos
Little imitation of death: the autobiographical space in Yukio Mishima and performative effects
Henrique de Oliveira Lee 185

- As escritas da intimidade em Maïssa Bey
Intimate writings in Maïssa Bey
 Maria Cristina Batalha 201

- Da prosa à poesia: a polifonia bakhtiniana na lírica moderna de Carlos Drummond de Andrade
From prose to poetry: a bakhtinian polyphony in the modern lyricism of Carlos Drummond de Andrade
 Carina Dartora Zonin e Márcia Ivana de Lima e Silva 217

- Entre a conservação (do eu) e a (sua) dispersão: tensões e transcendência em *Céu em fogo*, de Mário de Sá-Carneiro, um exemplar das escritas modernas do eu
Between conservation (of the self) and (its) dispersion: tensions and transcendence in Mário de Sá-Carneiro's Céu em fogo, an example of the modern writing on the self
 Bernardo Nascimento de Amorim 235

VARIA

- Cartas a un *pied-noir*: três faces da correspondência de Albert Camus
Letters to un pied-noir: three faces of Albert Camus' correspondence
 Raphael Luiz de Araújo 251

- Paixões do leitor: a convocação afetiva no conto “Baleia”, de Graciliano Ramos
Passions of the reader: the affective call on Graciliano Ramos's short-story “Baleia”
 Eliane Soares de Lima 273

RESENHAS / REVIEWS

- Gonçalves Dias em dois tempos
 Júlio Cezar Bastoni da Silva 295

ÍNDICE DE ASSUNTOS	301
<i>SUBJECT INDEX</i>	303
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i>	305
ÍNDICE DE RESENHAS / <i>REVIEWS INDEX</i>	307

APRESENTAÇÃO

É consenso que nossa época vive a exacerbação do eu. Redes sociais, publicidades, teledramaturgia, todas as linguagens presentes no cotidiano reverberam uma espécie de espírito do tempo que colocam a subjetividade como objeto e como meta-objeto da contemporaneidade. E as artes? Como lidam elas com essa questão? E a literatura, entre as artes, como escreve o eu, como tema ou como figura que vai se entrececendo por entre a enunciação narrativa e poética? Não seria, a literatura, um tipo de linguagem que estaria, sempre, em qualquer tempo, a falar do eu?

Este número da *Itinerários: Revista de Literatura* está dedicado à reflexão sobre as escritas do eu, em todas as formas que elas adquirem, quer se apresentem como autobiografia, testemunho, ou sejam chamadas de autoficção. Ainda que já exista uma extensa bibliografia sobre a distinção que se possa fazer entre uma ou outra forma de escrita do eu, a instabilidade terminológica traduz a abrangência do tema que se beneficia das obras memorialistas e se contagia com todas as vicinidades que a subjetividade consegue agrupar. Mais do que clarear um tema pela estratégia da exclusão, os estudos aqui publicados complexificam-no e oferecem ao leitor um significativo panorama de obras e autores dedicados a problematizá-lo.

O artigo de Véronique Braun Dahlet que abre o presente número reflete teoricamente sobre os termos pessoa/referência/identidade na escrita de si, propondo que a relação entre os três termos é mais complexa do que parece, pois decorre do entrecruzamento de, no mínimo, três domínios: o da teoria literária através da narratologia, o da linguística da enunciação e filosofia da linguagem através da referência e da relação que estabelece entre os pronomes pessoais e a identidade e, enfim, o pragmático através do “pacto autobiográfico”. O artigo seguinte trata da leitura que Derrida faz de Blanchot, estudados por Osvaldo Fontes Filho. Entre testemunho e enunciação ficcional, a narrativa de Blanchot constrói o que Derrida chama de “o lugar passional da escrita literária”. Com a obra *Demeure* de 1998, o estudioso percorre “[...] alguns lugares da hermenêutica derridiana, em sua frequência do que permanece inconfessável na narrativa suspensiva do EU blanchotiano, modo de surpreender a voz autobiográfica em suas afasias de fundo.”

Em seguida, Anna Faedrich trata de demarcar as fronteiras que definem a obra autoficcional, tentando um melhor enquadramento conceitual. Escritores brasileiros contemporâneos como Jaques Fux, Michel Laub, Ricardo Lísias e Cristovão Tezza, entre outros, são colocados em diálogo pela estudiosa, com os teóricos da literatura contemporâneos que tratam do tema. Entre a autobiografia e o romance ficcional,

a autora traça um panorama de formas romanescas que passam de um gradiente a outro com as sutilezas que só a arte é capaz de criar. É também sobre Ricardo Lísias o artigo de Milena Magalhães, estudando o romance *Divórcio*. Enfocando o que Diana Klinger chama de “constelação autobiográfica”, a autora estuda os vários gêneros de escrita que o romance agrupa para criar o efeito de indecidibilidade ficcional que aumenta o impasse em torno da questão.

O ensaio de José Antonio Segatto e Maria Célia Leonel estuda a obra de Graciliano Ramos a partir dos conceitos de autobiografia, procurando estabelecer uma proposta de classificação da obra em que os elementos autobiográficos são mais visíveis ou em que a autobiografia se configura por meio da personagem de ficção. Com base em estudiosos reconhecidos no tema, os autores propõem uma importante classificação na produção de Graciliano a partir da seguinte tipologia: autobiografia histórica ou convencional em *Infância* de 1945; autobiografia de testemunho em *Memórias do cárcere* de 1953; autobiografia de ficção em *Angústia* de 1936 e autobiografia de personagem de ficção em *São Bernardo* de 1934. Mais do que um estudo sobre o tema da autobiografia, o ensaio ilumina aspectos da obra de Graciliano até então pouco estudados.

É pouco estudada, também, a perspectiva adotada por Luciana Murari para pesquisar o sujeito ficcional na narrativa regionalista em primeira pessoa. A partir das obras regionalistas *Contos gauchescos*, de João Simões Lopes Neto, *Lereias*, de Valdomiro Silveira e *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, que possuem em comum a narração em primeira pessoa, o artigo faz ver a autoconsciência da obra regionalista como uma linguagem mediadora entre as diferenças internas à cultura nacional.

O artigo de Deise Quintiliano Pereira analisa o projeto autobiográfico de Sartre como uma relação fantasmática entre as escritas do eu e as escritas de si, na tentativa de verificar como o percurso escritural desse projeto permite verificar a conhecida identidade do escritor. Sartre confere à (auto)biografia um caráter mais racional e científico, o que permite a Philippe Lejeune reconhecer nele o primeiro escritor a fundar a técnica da biografia baseada na adoção de um método verdadeiramente original, com novas estruturas narrativas que implicam uma renovação geral da antropologia e dos modelos de descrição e explicação do homem.

Rodrigo Ordine também se baseia em Lejeune para discutir uma agenda contemporânea para o pacto autobiográfico propondo uma reavaliação das definições iniciais do pesquisador francês a partir da análise da obra *Beira-mar* (1985), de Pedro Nava, em diálogo com as proposições críticas de José Carlos da Costa (2007). O autor refere-se, ainda, a outras obras literárias, tais quais *Romance negro com argentinos* (2001), de Luisa Valenzuela, *O aleph* (2001), de Jorge Luís Borges e *Como me hice monja* (2004), de César Aira para defender uma noção de ficção como manufatura, apoiada no conceito de ficcionalidade, como definido por Heidrun Krieger Olinto (2003).

É na literatura alemã contemporânea que Helmut Galle vai buscar elementos para discutir o conceito de autoficção. Para o autor, é questionável o uso de uma definição historicamente extensa que tende a substituir os termos de autobiografia pelo novo conceito de autoficção. Para este último, o autor considera que apenas as obras que propõem um pacto intencionalmente ambíguo mobilizando a imagem do autor empírico com elementos ficcionais é que podem ser assim chamadas. Autores como Felicitas Hope, Glavinic, David Wagner, Max Frisch, entre outros, são estudados pelo autor para discutir a autonarração e a abrangência dos conceitos, bem como os pesquisadores mais renomados do tema.

Nelson Barbosa estuda a autoficção em Caio Fernando Abreu, propondo uma oposição entre escrita autoficcional e escrita autobiográfica para entender a poética de Caio como uma autoficção do autor. “Garopaba mon amour” é o conto escolhido para essa empreitada, cujos resultados se estendem a toda a obra do escritor brasileiro.

Yukio Mishima é o importante escritor japonês estudado por Henrique de Oliveira Lee. Estudando o espaço autobiográfico, o autor busca relacionar as implicações potenciais de aspetos performativos em jogo no texto com o estabelecimento de pactos de leitura.

Maria Cristina Batalha propõe, com seu artigo, examinar a coletânea *Nouvelles d’Algérie* (1998), de Maïssa Bey, pseudônimo adotado pela escritora argelina Samia Benameur para escapar às condições adversas nos anos 1990, período de grande instabilidade política em seu país. Dando voz a personagens que a História calou, a escritora tenta recompôr o “eu” estilizado por meio da fabulação, compondo uma importante fonte de reflexão sobre a autoficção, autobiografia e o romanesco.

Os dois últimos artigos tratam de poesia, gênero literário que se define pela subjetividade, pela excelência na escrita do eu. Foi Bakhtin, entre os estudiosos modernos, que tratou da poesia como discurso monofônico, em comparação ao romance polifônico, especialmente pela dominância da voz do poeta, menos a falar de si que a falar da própria poesia. É sobre Bakhtin e a poesia de Carlos Drummond de Andrade o artigo de Carina Dartora Zonin e Márcia Ivana Lima e Silva, propondo uma leitura de *A rosa do povo* como poesia polifônica, em que se podem ouvir as vozes alheias representativas do lirismo de participação do poeta brasileiro. E Bernardo Nascimento Amorim estuda a escrita diarística em tensão com a ficcional em dois textos de *Céu em fogo* de Mário de Sá-Carneiro verificando, entre outras coisas, a presença da ideia de transcendência, a qual, iluminando um certo trânsito para a alteridade, revelar-se-ia como elemento fundamental do modo como o autor pensa e escreve sobre a própria experiência subjetiva.

A seção “Varia” deste número oferece ao leitor dois artigos. O primeiro deles, “Cartas a *un pied-noir*: três faces da correspondência de Albert Camus”, de Raphael Luiz de Araújo, tem como objeto de estudo a correspondência do escritor franco-argelino com Pascal Pia, René Char e Jean Grenier. Partindo do conceito

de campo literário proposto por Pierre Bourdieu, o trabalho busca compreender como esses documentos contribuem para criar uma imagem autoral de Camus na esfera pública e privada. O interesse do artigo está no fato de que a carta, espaço em que se interpenetram o afetivo e o ideológico, é também um produto cultural de legitimação da autonomia do escritor e do reconhecimento recíproco entre intelectuais. O segundo e último artigo desta seção, assinado por Eliane Soares de Lima, tem por título “Paixões do leitor: a convocação afetiva no conto ‘Baleia’, de Graciliano Ramos”. O trabalho tem como premissa o fato de que o processo de recepção do texto está inscrito no campo da enunciação, pois, como lembra a autora, a convocação da interação sensível-inteligível do leitor-modelo, de seu envolvimento emocional com as personagens e com a história narrada está condicionada ao percurso de representação empregado pelo autor. Seu objeto de análise é o conto “Baleia” publicado isoladamente por Graciliano Ramos, mas depois incluído como um dos capítulos de *Vidas Secas*.

O volume completa-se com a resenha assinada por Júlio César Bastoni sobre o livro *O poeta de lá* (EdUSFCAR, 2014), de Wilton José Marques. Depois de *Gonçalves Dias: o poeta da contramão*, Marques volta a desvendar novas facetas de um dos mais importantes poetas do romantismo brasileiro, comprovando que a literatura oitocentista ainda está aberta a novas leituras e interpretações.

*Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Adalberto Luis Vicente*



ESCRITAS DO EU
SELF WRITINGS

PESSOA, REFERÊNCIA E IDENTIDADE NA ESCRITA DE SI

Véronique BRAUN DAHLET*

- **RESUMO:** A relação de equivalência: Autor = Narrador = Personagem é que define a escrita de si. A isomorfia entre os três termos da equação não esconde sua complexidade, que decorre do entrecruzamento de, no mínimo, três domínios: o da teoria literária através da narratologia (LEJEUNE 1975, 2008; GENETTE, 1991), o da linguística da enunciação e filosofia da linguagem por meio da referência e da relação que estabelece entre os pronomes pessoais e a identidade (BENVENISTE, 1966; RICOEUR, 1990; FERRY 1991), e, enfim, o pragmático pelo viés do “pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 1975), que, como mostraremos, desemboca na experiência do entender, ligando o autor ao leitor da narrativa de si. Assim, ao abordar os três domínios citados que apontam para a questão da referência, da pessoa e da identidade, essa contribuição traça um itinerário de análise, visando mostrar que a função da narrativa de si é, antes de tudo, evento de um entendimento a ser compartilhado.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Categoria da pessoa. Referência. Identidade. Narrativa de si.

A narrativa de si é, por natureza, uma construção *a posteriori*. Pelo fato de a) ser uma narrativa; b) ativar a memória (anamnese) e c) o autor se dar, a si mesmo, como próprio objeto, a narrativa de si segue “espontânea” e “socialmente” à linearização de um percurso organizado cronologicamente, ainda que muitas vezes pouco homogêneo, com densidades descontínuas, e nem sempre inserido num encadeamento determinista (causa-efeito).

A escrita auto-bio-gráfica produz, portanto, uma trajetória, mas também se revela como marca: ela apresenta uma experiência do viver e, ao mesmo tempo, ela própria é uma experiência. O que distingue fundamentalmente a biografia da autobiografia é o fato de esta última requerer a dissociação entre o eu escrito e o eu que escreve. Dissociação na medida em que o eu escrito viveu seu percurso de vida na sua contemporaneidade, à medida que se realizava. Já o eu, porque escreve, o re-vive, a partir de uma posição externa. Re-viver significa, aqui, atualizar um passado tornado presente pelo momento da escrita. O próprio processo de escrita, entretanto, leva esse passado presente para um futuro presente: o ato de escrever

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – vero.braund@gmail.com

sempre comporta o que é por vir. Tal é, a meu ver, a característica mais singular da narrativa de si, que consiste nesse movimento pendular entre o passado presente a ser lembrado e o futuro presente no qual está engajado o eu que escreve. Ou seja, a lembrança não se realiza independentemente da invenção de si: a lembrança é descoberta de si.

Colocando como pano de fundo essa complexa mecânica da escrita de si, que constitutivamente mostra e oculta o *eu* e se projeta na frente para ir para trás, essa contribuição pretende analisar a categoria da pessoa, por ser ela também problemática. Onipresente na escrita de si, o *eu* se constrói ao se singularizar da coletividade, isto é, do *tu* e do *ele*. Ora, apesar da aparente bi-univocidade entre pronome pessoal e referência, permanece a questão da identidade, o que é altamente paradoxal quando se trata de escrita de si, como veremos com o linguista E. Benveniste (1966) e os filósofos P. Ricoeur (1990) e J.-M. Ferry (1991).

Autobiografia: uma história de pessoa ou quem é quem

Ph. Lejeune (1975, 2008) formulou os termos da equação que define uma autobiografia ou narrativa de si: “[...] é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem* [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 15), sabendo que o autor remete à pessoa de carne e osso cujo nome consta na capa do livro; o narrador, à instância narrativa e o personagem, à construção referencial do autor, cujo o narrador conta a vida. Percebemos claramente, aqui, o que está em jogo: basta um dos termos da relação não corresponder mais à “relação de identidade”, para que a narrativa não seja mais associada à autobiografia. Entretanto, frisa Lejeune (2008), é preciso distinguir identidade e pronome pessoal. Para mostrar isso, ele estabelece uma tipologia mostrando as diferenças combinatórias que separam a autobiografia da biografia ao cruzar os dois parâmetros da pessoa gramatical (*eu*, *tu*, *ele*) e da identidade (narrador = personagem principal, narrador ≠ personagem principal). Desse modo, cada um dos gêneros fica subdividido em três categorias, conforme tipologia reproduzida abaixo (Tabela 1). Nota-se que se torna possível distinguir três subcategorias correspondentes à autobiografia, pelo fato de o estudioso levar em conta aquilo que poderíamos chamar de máscara de pessoa. Pois, no intuito de mostrar a necessidade de distinguir entre identidade e pronomes pessoais, Lejeune (2008, p. 19) inclui “casos excepcionais” em que a autobiografia, ainda que obedeça ao parâmetro da identidade: narrador = personagem principal, pode ser escrita em segunda ou terceira pessoa, e não em primeira.

Tabela 1 – Tipologia estabelecida por Lejeune (2008, p. 18)

Pessoa gramatical →	Eu	Tu	Ele
Identidade ↓			
Narrador = personagem principal	Autobiografia clássica [autodiegética]	Autobiografia em segunda pessoa	Autobiografia em terceira pessoa
Narrador ≠ personagem principal	Biografia em primeira pessoa (narrativa de uma testemunha) [homodiegética]	Biografia endereçada ao modelo	Biografia clássica [heterodiegética]

Quanto ao estudioso da narratologia Gérard Genette (1991), ele propõe um recorte diferente, que consiste em distinguir três ordens de equivalência ou não equivalência. Primeira ordem: equivalência ou não equivalência em nível da relação entre narrador (N) e personagem (P); segunda ordem: equivalência ou não equivalência em nível da relação entre autor (A) e personagem (P), terceira ordem: equivalência ou não equivalência em nível da relação entre autor (A) e narrador (N). Conforme vemos abaixo (Tabela 2), a relação N-P determina o regime homodiegético ou heterodiegético da narrativa, ao passo que a relação A-P determina o regime alobiográfico do autobiográfico e, enfim, a relação A-N determina o regime factual ou ficcional da narrativa.

Tabela 2 – Tipologia reconstituída, a partir de Genette (1991, cap. 3)

Regime heterodiegético: $N \neq P$	Regime homodiegético: $N = P$
Regime alobiográfico: $A \neq P$	Regime autobiográfico: $A = P$
Regime ficcional: $A \neq N$	Regime factual: $A = N$

Assim, ao confrontar as combinações entre as ordens em questão, Lejeune (2008, p. 18) depreende 6 casos e Genette (1991, p. 83) depreende 4 casos possíveis, mais 1 que no momento não existe (Tabela 3):

Tabela 3 – Comparação entre a tipologia de Lejeune (2008) e Genette (1991)

	tipologia Lejeune (2008)	tipologia Genette (1991)
narrativa factual: A = N	- homodiegética: A = P → eu - homodiegética: A ≠ P → tu - homodiegética: A ≠ P → ele	- homodiegética: A = P → eu
narrativa factual: A = N	- homodiegética: A ≠ P principal → eu - heterodiegética: A ≠ P → tu - heterodiegética: A ≠ P → ele	- heterodiegética: A ≠ P → ele
narrativa ficcional: A ≠ N		- homodiegética: A = P → eu
narrativa ficcional: A ≠ N		- heterodiegética: A ≠ P
*narrativa ficcional: A ≠ N (*caso inexistente)		- *homodiegético: A = P

As duas tipologias se completam mais do que se opõem, já que o recorte das entradas não coincidem. O que vale destacar é o fato de que, para ambos os estudiosos, logo quando a relação A = N fica ativada, opera a noção de responsabilidade. O pacto (auto)biográfico (LEJEUNE, 1975, 2008) liga o autor da narrativa ao leitor, obrigando o autor a se comprometer a dizer a verdade (a verdade é apenas coextensiva à boa-fé, mas não à exaustividade, que não pode ser conferida, autenticada). O contrato constitui o único critério que possibilita diferenciar uma narrativa factual, (auto)biográfica, de uma ficcional¹. Em outras palavras, o *eu* do narrador deve remeter ao nome que consta na capa do livro². Assegurado esse critério, o que diferencia a narrativa autobiográfica da biográfica se situa em nível da relação de equivalência entre narrador e personagem. Enfim, vemos que Lejeune encara a possibilidade de o narrador criar uma máscara ao associar a autobiografia à segunda ou terceira pessoa (*tu e ele*).

A tipologia dos vários níveis de instanciação do *eu* possibilita distinguir, além do referente único *eu*, estatutos e, portanto, prerrogativas diferenciadas segundo o nível de equivalência considerado. Para ir mais longe na análise do processo de identidade, é esclarecedor observar o que desencadeia perguntas que, na interlocução, buscam identificar um sujeito, para, em seguida, aplicar algumas observações à autobiografia.

¹ Cf. Lejeune (1975, p. 44-45).

² Vale lembrar, todavia, o caso do escritor francês Romain Gary, que obteve o prestigioso Prêmio Goncourt em 1956, com o romance *Les racines du ciel* publicado sob sua verdadeira identidade, e uma segunda vez, em 1975, pelo romance *La vie devant soi* assinado com um pseudônimo (Émile Ajar). O jogo de máscara foi descoberto depois da morte do escritor. Entretanto, ele não publicou autobiografia.

Quem é?

À pergunta *Quem é?* respondemos *Sou eu!* A forma *Sou eu!* é muito singular. É diferente de *Sou* (*Penso, logo sou*), que, nesse contexto, verbo de existência (ser = existir), que dá ao pronome *eu*, colocado nessa posição, densidade plena, cheia. De fato, a forma *Sou eu!* corresponde a uma construção absoluta e se distingue da forma *Eu sou*, na qual o verbo ganha mero valor predicativo, que introduz um complemento (por exemplo: *eu sou alta; eu sou uma mulher*).

Por isso, *Sou eu!* consiste em extrair uma pessoa singular entre todas as pessoas possíveis. Já, na construção *Sou eu quem pedi isso*, o *eu* não existe mais de maneira absoluta pelo fato de que a identificação fica subordinada, restringida à ação de pedir algo.

Quem é você?

Quem é? é diferente de *Quem é você?* do ponto de vista das condições de enunciação. A pergunta *Quem é?* pressupõe que quem pergunta não vê o Tu, ao passo que a pergunta *Quem é você?* pressupõe que quem pergunta vê na sua frente uma pessoa: a ocorrência do *tu* se torna possível se relacionada à percepção visual do outro na minha frente.

Em outras palavras, *Quem é?* é uma pergunta que constrói um lugar vazio, por assim dizer, neutralizado, equivalente a *Quem é + Ø?* em decorrência da ausência de pronome. Nem 2ª pessoa (*Quem é você?*), nem 3ª pessoa (*Quem é ele/ela?*), trata-se de uma forma intermediária, que dá conta do fato de estarmos, do ponto de vista pragmático, numa situação de interlocução, mas não plenamente do ponto de vista linguístico (já que não há ocorrência da 2ª pessoa): estamos numa zona de **transição**, a meio caminho entre a 2ª pessoa potencial (o interlocutor sem rosto, sem corpo) e a 2ª pessoa atual (o interlocutor encarnado por um rosto, por um corpo). No face a face, a situação muda pois a interlocução introduz imediatamente o tu, que é o traço característico do outro na minha frente. Em outras palavras, o lugar vazio em *Quem é + Ø?* é requerido pelo fato de que o interlocutor, por não ser visível, não é atestado por seu corpo.

De maneira correlativa à pergunta *Quem é você?*, a resposta não pode ser mais *Sou eu*, pois a pergunta não tem como propósito extrair, a partir da coletividade de indivíduos possíveis, a pessoa de quem se trata (*Sou Artur/ É o carteiro/ É o eletricista*) mas, tendo previamente destacado a pessoa em questão, a pergunta consiste, para quem a faz, em procurar atribuir qualidades ao interlocutor, no intuito de identificá-lo a algo conhecido, a valores comuns, a fim de integrá-lo à comunidade de indivíduos da qual faz parte quem fez a pergunta. Por exemplo, um diretor de colégio pergunta para um adolescente, não imediatamente identificado como aluno: *Quem é você?* Se a resposta for: – *Um aluno do 1º colegial*, então ele

poderá entrar, isto é, ser acolhido na comunidade, o que não ocorrerá se a resposta for: *Sou o amigo de um aluno do 1º colegial*, pois a resposta será: *Então, você deve esperar teu amigo lá fora*. Na realidade, a pergunta *Quem é você?* solicita uma senha, que possibilita, a quem responder, integrar a coletividade do *eu*, de quem faz a pergunta.

Essas simulações permitem afirmar que, do ponto de vista da interlocução, a autobiografia se situa ao mesmo tempo no processo que parte da indiferenciação para chegar a uma identificação: dentre toda a coleção de indivíduos possíveis se destaca um *eu*, que eu sou. Ao escrever minha autobiografia, eu pergunto a mim mesma quem ela é: *quem é você? Eu sou... ou: quem sou eu?* E, nesse caso, estamos numa maiêutica. De fato, para que a pergunta possa ser endereçada a alguém, é preciso 2 instâncias, sabendo que estas últimas ora remetem a um indivíduo dividido, ora a dois indivíduos.

Assim, a autobiografia pode convocar até três instâncias, todas aptas a indagar sobre a identidade:

1. *Quem é você?* L1 – L1. A pergunta é feita do Locutor 1 (L1) ao Locutor 1 (L1). Nessa situação, o L1 é o ainda não autor da autobiografia, que pergunta ao narrador potencial que ele é, em diálogo interno, quem ele é: *Quem é você?* (de L1 a L1), em diálogo interno, como acabamos de ver, onde *eu* pergunta para *eu* quem ele é: *Quem é você, você que é eu?* A meu ver, toda autobiografia parte dessa pergunta inaugural, mesmo se o autor pensasse: “minha vida é digna de ser conhecida, vou mostrar às pessoas quem eu sou e o que fiz”.
2. *Quem é você?* L1 – L2. Nesse caso, o L1 é o leitor e o L2, o autor e narrador. Com efeito, fazemos a hipótese de que a pergunta seja prévia à condição de leitor de autobiografia. Pois, qual seria o interesse inicial a se tornar leitor de autobiografia, senão por procurar conhecer a personalidade e a vida do autobiografado?
3. *Quem é você?* L1 – L2. Nesse caso, o L1 é o autor e narrador e o L2 o leitor. Retomaremos esse caso mais adiante, quando trataremos mais detalhadamente a questão do leitor.

A pessoa na língua e no mundo

Trata-se, aqui, de avançar no estudo da narrativa de si, baseando-me em três teóricos da linguagem (BENVENISTE, 1974; RICOEUR, 1985, 1990; FERRY, 1991), que consagraram uma parte dos seus trabalhos às 1ª e 2ª pessoas, *Eu* e *Tu*, assim como à 3ª pessoa, *Ele*. Entre os três universos de pensamento, é possível delinear um percurso teórico que liga a análise dos pronomes pessoais à questão

da identidade, via referência. Definiremos minimamente a referência como o objeto extralinguístico denotado, na língua, por uma palavra ou mais. Por exemplo, ocorrências como “o compositor”, “o cantor de MPB”, “ele”, “o vencedor de três Prêmios Jabuti”, “o filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda” designam o referente “Francisco Buarque de Holanda”.

O que está em questão é a noção de identidade e a maneira como ela se dá na interface língua/mundo. Ricoeur (1990, p. 40-41) lembra os três “operadores de individualização” disponibilizados pela língua³: as descrições definidas (por exemplo: “o vencedor de três Prêmios Jabuti”); os nomes próprios (por exemplo: “Francisco Buarque de Holanda”), e os indicadores (eu, tu, isto, aqui, agora).

Entre os três operadores, destacam-se os indicadores, ou dêiticos pessoais (eu, tu) e espacio-temporais (isto, aqui, agora), que possuem, entre todas as unidades da língua, a característica ímpar de serem sui-referenciais. As análises de É. Benveniste (1974, p. 82) são bem conhecidas:

A referência é parte integrante da enunciação. [...] O ato individual de apropriação da língua introduz aquele que fala em sua fala. Eis um dado constitutivo da enunciação. A presença do locutor na sua enunciação faz com que cada instância de discurso constitui um centro de referência interno.

“Cada instância de discurso constitui um centro de referência interno”: nisso consiste o sui-referencial, propriedade notável do discurso. À revelia do universo físico governado pelo heliocentrismo (Copérnico provou, há 5 séculos, que a Terra girava em torno do Sol), o universo da enunciação – mas também da própria língua pelas formas disponibilizadas por ela – põe o falante no centro do discurso: o eu, o tu, o aqui e o agora recebem sentido somente a partir do ponto de referência fonte, que é o próprio eu. Assim, à semelhança da concepção ptolemaica, e de maneira oposta à organização do universo, o discurso – quaisquer que sejam as línguas nas quais ele se realiza – se organiza a partir do eu: do seu corpo, única realidade – objeto do mundo – que possibilita a percepção e estruturação do espaço e do tempo: o corpo está inscrito num aqui (lugar) e num agora (tempo). Paradoxal, portanto, é a sui-referencialidade do pronome pessoal *eu*, que faz de uma forma que muda constantemente de referência um “operador de individualização” (RICOEUR, 1990, p. 40), é indicador de que interliga a identidade ao eu. É, justamente, sua forma vazia que torna possível sua aptidão a ser empregada por todo e qualquer falante (BENVENISTE, 1966, p. 260): “É ‘ego’ quem *diz* ‘ego’”.

Além disso, Benveniste (1974, p. 99) distingue o sistema da pessoa (eu/tu) do sistema da não pessoa (ele), pelo fato de que eu/tu “[...] é uma estrutura de

³ Todas as citações são traduzidas por mim.

alocução pessoal que é exclusivamente inter-humana [...]”, ao passo que o sistema da não pessoa (ele) “[...] funda a possibilidade do discurso sobre algo, sobre o mundo, sobre aquilo que não é a alocução.” Crucial na teoria de Benveniste (1974, p. 99), a bipartição entre o sistema da pessoa e da não pessoa o leva a frisar o “[...] duplo funcionamento, subjetivo e referencial, do discurso: é a distinção indispensável, sempre presente em qualquer língua, em qualquer sociedade e época, entre o eu e o não eu.”

Voltado para a questão da identidade, Paul Ricoeur (1990, p. 44) retoma a reflexão de Benveniste e concorda com a visão deste último no tocante à dupla atividade do discurso ao distinguir a “referência identificante” (associada aos operadores de individualização que são a descrição definida e o nome próprio, cf. supra) e a “autodesignação” (ligada aos indicadores eu, tu, isso, aqui, agora). Em contrapartida, focado na teorização da identidade, ele não admite que a 3ª pessoa seja excluída pelo simples fato de a alocução ocorrer apenas entre um eu e um tu. Ricoeur explica essa exclusão da 3ª pessoa pelo fato de Benveniste restringir sua teoria à enunciação, vista principalmente como instância (eu, tu) a partir da qual procede a sui-referência, e não como processo que envolve o sujeito falante, enunciador provido de sensações, intuições e de uma experiência tangível do mundo e da interação.

Assim, Ricoeur (1990, p. 55) tem o propósito de construir, no plano linguístico, uma “teoria integrada do si”. Vê-se, primeiramente, o deslocamento de foco, que passa da teoria do sistema da pessoa à de si, que introduz, como descreveremos a seguir, a questão da identidade. Para tanto, ele vai proceder de maneira integrada, isto é, cruzar a “enquete referencial”, que remete à referência identificante e a enquete reflexiva, enunciativa, ligada à “autodesignação” (temas do primeiro e segundo estudo de *Si mesmo como um outro*). Do ponto de vista epistemológico, a confrontação da enquete referencial e da reflexiva constitui um obstáculo, pois “[...] pela enquete referencial, a pessoa é em primeiro lugar a terceira pessoa, logo àquela da qual estamos falando. Pela enquete reflexiva, em contrapartida, a pessoa é em primeiro lugar um eu que fala com um tu.” (RICOEUR, 1990, p. 56). Como, portanto, superar a dificuldade? O método (no sentido etimológico de caminho) consistirá em conceber a troca dos lugares. Certamente, Benveniste concebia, no âmbito do sistema da pessoa, a conversão do eu em tu, e vice-versa; mas Ricoeur amplifica o leque das conversões ao interligar, num sistema integrador, a enquete reflexiva (domínio da autodesignação, que é o sistema da pessoa em Benveniste) com a referência identificante (domínio referencial, o sistema da não pessoa em Benveniste), fazendo com que a 3ª pessoa entre de pleno direito (no plano epistemológico) como pessoa. Comparar o seguinte excerto de Benveniste (1974) e, em seguida, de Ricoeur (1990) é esclarecedor no que diz respeito à translação da postura epistemológica:

Além disso, na comunicação, esse *eu* troca de estado de maneira alternada: quem o ouve refere-o ao *outro* de quem ele é o signo incontestável: mas, sendo sua vez de falar, ele assume *eu* por conta própria. (BENVENISTE, 1974, p. 68).

A questão será, em última instância, saber como o “eu-tu” da interlocução pode externalizar-se num “ele” sem perder a capacidade de se designar ele próprio, e como o “ele/ela” da referência identificante pode internalizar-se num sujeito que se diz ele próprio. Esse intercâmbio entre os pronomes pessoais é o que na verdade parece essencial para [...] uma teoria integrada do si no plano linguístico. (RICOEUR, 1990, p. 56).

A mudança de perspectiva de análise que consistiu, para Ricoeur (1990), a estender à 3ª pessoa a reflexão sobre a pessoa como aquela que está fora da interlocução, tem importantes repercussões teóricas:

1. Substituição do antagonismo eu-tu vs. ele, por uma representação dinâmica baseada no real da comunicação, isto é, na troca de lugares, logo de estatutos. Concebe-se o sujeito não somente no tempo de sua enunciação, mas também fora do ato de enunciação: um eu potencialmente ele, e tornado atualmente ele quando põe fim à sua enunciação. Da mesma maneira, concebe-se o sujeito atualmente não falante como potencialmente falante;
2. A anulação do antagonismo, por re-ordenar o dispositivo estatutário no sistema da pessoa (eu-tu-ele), desbloqueou o processo de análise ao integrar a pessoa na reflexão empírica da interlocução, permitindo articular a questão da pessoa com a da identidade. Com efeito, ao substituir a via de dupla mão eu↔tu proposta por Benveniste, pela via de dupla mão eu↔ele, Ricoeur insere a representação do outro na esfera do eu, porém com a percepção de que o outro possui o mesmo estatuto do que o eu, e inversamente. Ou seja, ambos têm consciência de compartilhar o mesmo estatuto: a lógica não é mais de exclusividade, e sim de alternância, organizada pela interlocução. Razão pela qual, em referência a *Individuals*, de Peter Strawson (Londres, 1957) e no tocante ao “contexto filosófico da referência identificante”, Ricoeur (1990, p. 52) declara:

[...] o estatuto de sujeito não é especificado senão através da natureza daquilo que lhe é atribuído, a saber, os predicados psíquicos e físicos: por isso, não há de que mencionar os pronomes pessoais “eu” e “tu”; *oneself* basta, sem que o sufixo *self* enquanto tal seja problemático, já que podemos substituir *oneself* e *another* por alguém (*someone*) e qualquer outra pessoa (*anyone else*).

Enfim – chegamos ao último ponto na teorização do si que gostaríamos de analisar –, promulgar a integração da 3ª pessoa não chega a uma consistência teórica satisfatória. Admitir a troca de posição entre eu e ele constitui a primeira etapa da construção da teoria do si, pois, como vimos, a noção de si não é apenas redutível ao eu, mas se constrói através da integração do outro no meu campo de consciência. Ainda é preciso, entretanto, o próprio *eu* se representar, a si próprio, como entidade ao mesmo tempo externa e interna. O que Ricoeur (1990, p. 68) descreve nos seguintes termos:

O ponto de perspectiva privilegiado sobre o mundo, que é cada sujeito falante, é o limite do mundo e não um de seus conteúdos. E, mesmo assim [...] o *ego* da enunciação aparece *no mundo*, como atesta a atribuição de um nome próprio ao portador do discurso.

Ricoeur (1990) ilustra o aparecimento do *ego* no mundo evocando o certidão de nascimento, em que constam um nome próprio, uma data e um lugar. São dados não sui-referenciais (eu, aqui, agora), quer dizer, dados que instauram o *ego* no mundo (eu tenho um nome próprio, mas não sou um nome próprio). Simultaneamente, eu constituo a fonte da minha percepção, por isso situo-me na autodesignação (o enunciador produz um enunciado cujo objeto refere a ele mesmo). O “poder de autodesignação”, por sua vez, “[...] não faz mais da pessoa apenas um tipo único, mas um si.” (RICOEUR, 1990, p. 45). Em outras palavras, o si advém na associação das duas coordenadas: do reflexivo e do referencial.

Acabamos de analisar a evolução do pensamento sobre pessoa gramatical e sujeito no mundo, mostrando: a) como o recorte exclusivamente enunciativo em Benveniste determina a distinção entre pessoa e não pessoa e b) como Ricoeur, no intuito de introduzir uma teoria do si na linguagem, destrava o dispositivo à partir da alternância de posição (eu-ele-eu) assim como da soma do reflexivo e do referencial, que faz da 1ª pessoa um si. Essa dupla reorganização do sistema da pessoa provoca as condições para o *ego* se descentralizar, se perceber num aqui (ele coincide com o seu ponto de vista, privilegiado porque no limite do mundo) e num ali (o corpo dele é um corpo entre muitos). Isso quer dizer que a identidade do eu se constitui pela reflexividade e alteridade. Outro deslocamento determinante, na teoria do si, é a primazia dos atos de discurso (os “*speech acts*” de Austin). Primazia decisiva que permite estabelecer a equivalência, plena, entre enunciação e interlocução. Assim, exemplifica Ricoeur (1990, p. 59), “‘Eu afirmo que’ equivale a ‘eu afirmo a *você* que’; ‘eu prometo que’ equivale a ‘eu *te* prometo que’.” Por natureza, a interlocução instaura o interlocutor num estatuto pleno de parceiro. Estabelecida essa base, Ricoeur (1990, p. 60) entrecruza os atos de discurso e a teoria da enunciação de Paul Grice – segundo a qual os parceiros da interlocução admitem que o enunciador tem a intenção de significar e que, portanto, o interlocutor

convém do fato de que o enunciador leva em consideração essa intenção –, a fim de mostrar que “[...] essa circularidade de intenções exige que sejam colocadas no mesmo plano a reflexividade da enunciação e a alteridade implicada na estrutura dialógica da troca de intenções.”

O papel de igual importância de dois parâmetros contrários (reflexividade vs. alteridade) operando, simultaneamente, aponta para uma dialética constitutiva do ato de comunicação e crucial para a teoria de si. Dialética presente no título do ensaio de Ricoeur (1990), *Si mesmo como um outro*, que põe no cerne da identidade o duplo sentido de “Si enquanto outro” e “Si idêntico ao outro”⁴.

O evento do entender

Qual é a função, ou a justificativa, da narrativa de si. Do lado da pessoa que se autobiografa, o desejo de testemunhar, de deixar uma marca para a posteridade, de tornar público o que é privado? Do lado do leitor, a curiosidade, o voyeurismo? Em primeira instância, essas razões podem ser válidas, mas certamente não em última instância. Para responder essa pergunta, parece-nos que a teoria de J.-M. Ferry constitui uma continuação da de Ricoeur.

O aporte fundamental de Ferry (1991, p. 79) consiste em abordar a gramática não do ponto de vista formal ou semântico, e sim como “processo pragmático onde se atua a intersubjetividade”. No tocante as pessoas pronominais, ele busca demonstrar que “as três pessoas pronominais” são possíveis por elas serem “uma forma de condição formal do mundo **comum**” (FERRY, 1991, p. 8, grifo nosso). Ou seja, as pessoas pronominais e os valores associados decorrem do empírico das relações pragmáticas (dizer e fazer), que se organizam essencialmente em função da busca do compartilhar. Daí, sua hipótese potente, que inversa a perspectiva ordinal que consiste em partir das singularidades (eu, tu, ele) para chegar a coletividade (nós), para pôr o nós em posição inaugural da reflexão, e, em seguida, distinguir as singularidades (FERRY, 1991, p. 88, grifo nosso): “É mais provável que, no espaço pronominal das pessoas, a **referência de origem** do discurso não seja nem o *Ele*, nem o *Tu*, nem o *Eu*, e sim o *Nós*.” Pois, argumenta o teórico, se o discurso visa a validade (entre outros dos fatos, das normas, dos valores expressos), então “o ponto de referência utópica das enunciações é o acordo obtido entre *Você* e *Eu*”, isto é, a construção do nós:

[...] a possibilidade de que *você* e *eu*, ou *eu* como qualquer *outro*, assumamos a mesma proposta, que constitui o *espaço interpessoal* no qual será assegurada a pretensão do enunciado à validade – dito de outra maneira: o espaço do *Nós*. (FERRY, 1991, p. 88-89).

⁴ Cf. Prefácio (RICOEUR, 1990).

Assim como Ricoeur, Ferry entende o sistema da pessoa como um sistema no qual os lugares do eu, tu e ele podem ser trocados. Diz ele, ao se referir ao estudioso alemão E. Holenstein, que na medida em que a referência “[...] é estabelecida pela correlação dos pronomes pessoais dentro de um sistema *puramente comunicacional* [...] a identidade se faz pela relação e não pela qualidade.” (FERRY, 1991, p. 172, nota 10).

Formalmente centrada no eu e por mais paradoxal que pareça, a narrativa de si, percurso de uma identidade, busca e instala a relação entre o autor e o leitor. O pacto autobiográfico compromete o autor a dizer a verdade (ser de boa fé), único parâmetro concreto que distingue uma autobiografia de uma ficção, diz Lejeune (1975), pois o leitor não tem condições de conferir a veracidade dos fatos. O teor do pacto em questão permanece válido, porém, prevalece um outro pacto, de um nós ou de um eu coletivo. Com efeito, o pacto autobiográfico diz menos respeito ao conteúdo exposto do que ao evento relacional que tem como espaço a autobiografia onde co-atuam o autor e o leitor, numa mesma experiência do entender. Apoiando-se no conceito de “mundo [em] comum”, que encontra sua mais clara manifestação na inter-relação, Ferry (1991, p.151) considera que “Não é mais para ler antes de tudo o verdadeiro na estrutura de um texto, mas para induzi-lo no procedimento de uma ação.” Logo, podemos afirmar que a compreensão não se situa numa enquete voltada para o passado, e sim no procedimento da escritura considerada como ação reflexiva e sobre o leitor como outro (ou melhor: um outro eu, enquanto ele, enquanto eu). Ricoeur (1990, p. 148) não diz outra coisa quando distingue a “identidade idem” ou “identidade do mesmo” da “identidade ipse”, ou “identidade do si”. Na narrativa de si, o que importa em primeiro lugar – o que cativa tanto a pessoa que autobiografa quanto o leitor – é a identidade narrativa, constitutiva da identidade ipse que se constrói concretamente, sob nosso olhar, a medida que se escreve/lê a narrativa de si. Ora, na medida em que “A história narrada diz o quem da ação”, “A identidade do quem não é, portanto, nada senão uma identidade narrativa” (RICOEUR, 1985, p. 442-443).

Nessa perspectiva, qual é o lugar do leitor da narrativa de si? Ao contrário do leitor de biografia que busca o saber factual, ou seja, o conteúdo (“eu sei que”, que lhe possibilita recuperar a identidade idem do personagem, a partir do qual se faz o inventário dos acontecimentos a ele relacionados), o leitor de autobiografia busca o saber processual (eu sei como), isto é, por ser levado a entender o experiencial. E, da mesma maneira que uma das justificativas – senão a maior – da escrita da autobiografia reside na busca da *autocompreensão* correlativa à identidade ipse que se elabora, uma das justificativas – senão a maior – da leitura de autobiografia reside na busca, através da *inter-compreensão*, que, por sua vez, produz *autocompreensão* (FERRY, 1991, p. 99).

Podemos, agora, retomar a questão *quem é você?* (acima, parte 1). Com efeito, acrescenta-se uma terceira situação às duas levantadas:

Quem é você? L1, que é o autor/narrador da autobiografia pergunta a L2, o leitor. De fato, o leitor fica também interpelado pela autobiografia, pois não concebemos que uma autobiografia, qualquer que seja seu grau de singularidade, não contribui à compreensão interpessoal, pois não apresenta, em comum, suas experiências, ao trazê-las para o reservatório das experiências universais.

Conclusão

Através de É. Benveniste, P. Ricoeur e J.-M. Ferry, essa contribuição propôs um percurso teórico na categoria da pessoa, a fim de relacionar os pronomes ao processo referencial que, por sua vez, desemboca na questão da identidade. Nas palavras de Benveniste (1974), basta um indivíduo usar o pronome *eu* para que *eu* passe a ser, de elemento paradigmático que era, uma designação única e *produza, a cada vez, uma pessoa nova*. Paul Ricoeur (1990) retoma a categoria da pessoa, a partir da qual ele elabora “uma teoria de si integrada à linguística”, colocando a categoria da pessoa frente à questão da identidade. Para tanto, o autor estabelece uma distinção entre a “enquete referencial” (a 3ª pessoa) e a “enquete reflexiva” (eu-tu), sabendo que uma dada pessoa circula da referencial para a reflexiva, e vice-versa. Daí, a investigação de P. Ricoeur (1990) quanto à interface categoria da pessoa e identidade, que é, no que lhe diz respeito, uma identidade narrativa. Já, com Jean-Marc Ferry (1991), a categoria da pessoa é analisada no duplo âmbito da identidade e da pragmática, o que resulta numa reflexão baseada na inter-relação entre gramática e mundo. A teorização pela qual o autor, reforçando a noção de pragmática por intermédio do “processo de entendimento”, constrói a primazia do espaço do “nós”, relegando, assim, no segundo plano, a predominância histórica do *eu* e *tu*.

Em outras palavras, o que nos interessou aqui foi mostrar como uma certa filosofia da linguagem aponta para uma integração cada vez mais consistente e mais articulada entre o linguístico e o ser coletivo. Integração de ordem pragmática, que resulta, antes de tudo, numa verificação e experimentação de um viver/entender/entender-se (uns aos outros e a si mesmo) através do mundo. De modo que a escrita de si adquire uma nova dimensão, onde o leitor se torna tão crucial quanto o autor. Ainda que o autor tenha a antecedência cronológica do processo de entendimento (pelo fato de escrever), a condição essencial para o mesmo ocorrer estipula a existência do leitor, na sua atividade concreta de leitura. De modo que ambos se tornam, ao mesmo tempo, autores e leitores da vida de si através da leitura-reescritura da vida do outro.

BRAUN DAHLET, V. Person, reference and identity in self-narrative. **Itinerários**, Araraquara, n. 40, p. 15-28, jan./jun., 2015.

- **ABSTRACT:** *The relation of equivalence: Author = Narrator = Character is what defines self-narrative. The isomorphism between the three terms of the equation doesn't hide its complexity which is based on the interrelation of, at least, three domains: the literary theory through the narratology (LEJEUNE, 1975, 2008; GENETTE, 1991), the enunciative linguistics and the philosophy of language through the reference and the relation established by the personal pronouns and identity (BENVENISTE, 1966; RICOEUR, 1990; FERRY 1991) and, ultimately, the pragmatics which, as we will show, leads to the experience of understanding, connecting the author and the reader between themselves. Thus, this contribution draws an itinerary of analysis that, by approaching these three domains that point to a question of reference of the person and of the identity, aims to demonstrate that the role of the narrative of ourselves is, above all, an event of understanding that must be shared.*
- **KEYWORDS:** *Category of person. Reference. Identity. Self-narrative.*

REFERÊNCIAS

BENVENISTE, E. **Problèmes de linguistique générale**. Paris: Gallimard, 1966. v. 1.

_____. **Problèmes de linguistique générale**. Paris: Gallimard, 1974. v. 2.

FERRY, J.-M. **Les puissances de l'expérience**. 1. Le sujet et le verbe. Paris: Les Éditions du Cerf, 1991. (Collection Passages).

GENETTE, G. **Fiction et diction**. Paris: Seuil, 1991.

LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975. (Collection Poétique).

_____. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha e tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

RICOEUR, P. Monde du texte et monde du lecteur. In: _____. **Temps et récit: le temps raconté**. Paris, Seuil, 1985. v. 3, cap. 4.

_____. **Soi-même comme un autre**. Paris: Seuil, 1990.

Recebido em 31/10/2014

Aceito para publicação em 08/05/2015



UM INDECIDÍVEL DISCURSO DO EU, ENTRE FICÇÃO E TESTEMUNHO: A PROPÓSITO DE DERRIDA LEITOR DE BLANCHOT

Oswaldo FONTES FILHO*

- **RESUMO:** Nas leituras literárias de Derrida o pensamento “padece” das alteridades e desvios do gesto estilístico. Razão porque o filósofo se detém com particular interesse em *L’instant de ma mort*, elíptica narrativa blanchotiana que confia à voz literária a expressão do intraduzível sentimento da própria morte. O testemunho veraz, obsedado pelos jogos de enunciação do ficcional – no que Derrida chama “o lugar passional da escrita literária” –, recorta diversamente a questão da atestação autobiográfica. A exigência de veracidade, sinceridade e objetividade da instância autoral vê-se ali submetida a uma “cumplicidade perturbadora entre a ficção e o testemunho”. Este artigo percorre em *Demeure* (1998) alguns lugares da hermenêutica derridiana, em sua frequência do que permanece inconfessável na narrativa suspensiva do Eu blanchotiano, modo de surpreender a voz autobiográfica em suas afasias de fundo.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Jacques Derrida. Maurice Blanchot. Testemunho. Ficção. Discurso do eu.

“Escrever sua autobiografia, seja para se confessar, seja para se analisar, seja para se expor aos olhos de todos, à maneira de uma obra de arte, talvez seja procurar sobreviver, mas por um suicídio perpétuo – morte total enquanto fragmentária. Escrever-se é deixar de ser para se confiar a um hóspede – outrem, leitor – que não terá doravante por tarefa e por vida senão sua inexistência.” (BLANCHOT, 1980, p. 105).

Assume crescente importância nos textos dos últimos anos de produção de Jacques Derrida um pensamento do acontecimento: “O que fazer com o que advém?”. A questão marca ali indistintamente os temas da hospitalidade, do dom, do perdão, do segredo, da amizade, do testemunho. O reflexo ético de tal insistência parece claro: o que Derrida chama o “fantasma do indecível” solicita a cada

* UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de História da Arte. Guarulhos – SP – Brasil. 07112-000 – osvaldo.fontes@unifesp.br

acontecer uma subjetividade refratária às instâncias da adequação a si; um Eu afeito à (ou desfeito pela) interpelação inderivável dos eventos.

Dizer a “singularidade incalculável e excepcional” do acontecimento é propósito que em Derrida solicita uma linguagem (do) impossível, às bordas do ilegível – ou, ao menos, uma desconfiança quanto a toda forma de apropriação da língua. Ele solicita, ainda, uma hermenêutica de dificultosa sustentação, feita de astuta obliquidade filosófica e de direta sensibilidade aos desvios ficcionais. Não é, pois, casual que em dado momento essa tarefa sinalize ao filósofo o trabalho de anomia da ficção: “Oni-potência-outra”, ela perturba a articulação do *logos* como valor de discernibilidade entre o falso e o verdadeiro. É porque a literatura conforma-se no decurso de “[...] acontecimentos de cortes absolutamente singulares, inaugurais, instituintes, sem passado e sem imitação possíveis [...]” (DERRIDA, 2005, p. 79), que ela se mostra passível de assumir a condição de Outro do discurso regrado da filosofia. Seu gênio, irredutível a axiomas de fechamento ou de completude, lança-se a todas as contaminações e indecisões. Razão porque, conclui Derrida (2005, p. 50), a literatura capacita-se a “[...] retirar ou denegar o poder e o direito de decidir, de optar entre realidade e ficção, testemunho e invenção, concretude e imaginação, imaginação do acontecimento e acontecimento da imaginação.”

Se a literatura joga inocentemente em subverter distinções – com que se compraz uma leitura desconstrutora, ocupada em desrecalcar as escolhas feitas junto a sistemas dicotômicos –, Derrida retira particular proveito reflexivo do fato de a narrativa blanchotiana dispor sobre um “limite indecível” a partilha entre ficção e testemunho. Tal se dá particularmente em *L’instant de ma mort* (1994), brevíssimo relato onde a voz autoral confia ao literário o testemunho inqualificável da própria morte.

Uma *Prière d’insérer* na edição Galilée de *Demeure*, o texto de Derrida (1998, p. 1, grifo do autor) em torno de *L’instant de ma mort* antecipa o viés dificultoso de uma hermenêutica do testemunho literário:

A testemunha “jura dizer a verdade”, ela promete a veracidade. Mas mesmo onde não cede ao perjúrio, a atestação não pode deixar de entreter uma perturbadora cumplicidade para com a *possibilidade*, ao menos, da ficção. Onde situar, a partir disso, entre atestação e ficção, a literatura? uma história da literatura e uma história *contada* pela literatura? Esta não renuncia a nenhuma das duas possibilidades, a nenhum dos dois riscos (o testemunho e a ficção). Ela não se mantém sobre um limite comum, nos confins equívocos dessas duas linguagens?

Uma “possibilidade impossível de dizer o acontecimento” é motivo fértil nos últimos escritos de Derrida. A expressão “a possibilidade do impossível”, emprestada do pensamento heideggeriano da *Ereignis*, concorre a uma ética

aporética que repensa as figuras da responsabilidade face à “inapropriabilidade do que acontece”. Nos lugares bem conhecidos da lógica derridiana da aporia – a justiça rebelde à regra, o “fantasma do indecível” em cada acontecimento de decisão, a ilegalidade de toda invenção –, uma ética da alteridade propõe o sujeito apartado dos lugares da adequação a si, ao sabor da interpelação inapropriável do acontecer. Assume, pois, interesse para Derrida avaliar a fertilidade desconstrutora da relação testemunho-ficção em literatura. Assim, a leitura da voz literária por parte do filósofo engaja uma reflexão sobre o direito da literatura de dispor (e de decidir acerca) das “virtualidades espectrais” e, por conseguinte, das mentiras, perjúrios e fragmentações do verdadeiro passíveis de matizar todo testemunho real e responsável dos acontecimentos. Com o que avaliar o valor argumentativo de um rebatimento da presumida “irresponsabilidade” da ficção sobre uma “justa referência à verdade”. Com o que, ainda, recortar diversamente a questão de uma partilha da língua, da corresponsabilidade da competência linguística, retórica, ou mesmo pragmática. Desconstruir os conceitos clássicos da veracidade biográfica ou autobiográfica importa em uma intervenção da hermenêutica precisamente ali onde classicamente é devida, por direito, a exclusão da ficção e da arte. “Na origem mesmo do testemunho veraz, da autobiografia de boa fé, da confissão sincera [...]”, torna-se crível estatuir uma compossibilidade essencial: “[...] a possibilidade da ficção e da mentira, do simulacro e da literatura.” (DERRIDA, 1998, p. 49, grifo do autor).

Os recondicionamentos derridianos do testemunho autobiográfico, tomado nos moldes da escrita do desastre em Blanchot, “hospedaria” o outro (a morte mesma), à maneira de uma obra de arte, isto é, manifestaria a verdade concedendo ao leitor a responsabilidade de recebê-la através da mentira ou da ficção. Assim, uma narrativa de bom senso, exigida por um conceito banal de testemunho – no que se poderia tomar por um autobiográfico de boa fé –, cede terreno a um espaço de desconstrução literariamente conformado, onde o que Derrida chama a “loucura da língua” – sua capacidade de ser hóspede-refém (*hôte, otage*) do outro – permite, enfim, a experiência de certa “possibilidade impossível de dizer o acontecimento” (DERRIDA, 2012, p. 235).

*

Blanchot e Derrida são, ambos, meticolosos na tarefa arriscada de provocar a escritura com aquilo que lhe permanece inapreensível, e o pensamento com o que se lhe revela aporético. Assim, tanto o escritor quanto o filósofo repensam os limites de seus respectivos gêneros e de seus dogmas de veracidade e objetividade. Tal engajamento está particularmente caracterizado em suas potencialidades crítico-expressivas junto a um texto particularíssimo, escritura elíptica no jogo com a seriedade e a veracidade do testemunho.

De fato, *L’instant de ma mort* é texto elíptico ao extremo, com ares de narrativa autobiográfica, mas que se detém na intimidade do autor com a morte.

Mesmo porque não há ali nenhuma tentativa de interpretação, nenhuma procura por um sentido a acontecimentos que levaram o protagonista à situação de morte iminente. Lê-se uma única notação discreta de sentimento: “[...] uma sensação de leveza irreal experimentada diante da morte, uma espécie de beatitude (nada feliz, porém).” (BLANCHOT, 1994, p. 10). “Sentimento não analisável”, anota em seguida o narrador, como que a matriz de uma textualidade rarefeita que não admite chave interpretativa. Nada mais. Um livro, dir-se-ia, quase não escrito, uma escritura proposta como intransitiva, indecisa entre o empírico e o essencial, as “linguagens disparatadas” do mundo e o silêncio (à semelhança da morte) “sempre pendente” da literatura. Um livro, enfim, para dar testemunho de um Eu-que-morre, sabedor – como frisa Blanchot (2010, p. 65) em *A conversa infinita* – que é um impostor o Eu que se arvora o “direito arrogante de dizer-se”; e que o Eu-que-morre “[...] não morre nunca como ‘Eu’, em primeira pessoa.”

Ocorre de Derrida propor para esse texto um extraordinário aparelho interpretativo, oito vezes mais extenso que aquele que ele comenta. Em *Demeure/Morada*, uma hermenêutica filosófica das mais severas, exaustiva, escrupulosamente decalca o texto blanchotiano, dá-lhe morada em uma idiorritmia exuberante, porém rigorosa. Se ali é dada morada, para além do texto-objeto, à longa tradição de meditações sobre a morte, sobre o *memento mori*, nenhuma apropriação conceitual parece tergiversar o que de suspensivo permanece no texto literário. Com que apontar, a partir da filosofia – em particular, a partir da conhecida formulação no Heidegger de *Sein und Zeit* do pensamento da morte como uma “possibilidade do impossível” –, para a intendência máxima do escritor, saído da vida sem morrer para a dedicação exclusiva à literatura e ao silêncio que lhe é peculiar.

Em vista da desproporção notável entre os dois volumes, entre o texto e sua hermenêutica, cumpriria desde já indagar sobre a legitimidade de tal inflação discursiva quando se passa do literário ao filosófico, da narrativa à sua interpretação. A indagação se impõe tanto mais quanto se sabe que esse filosófico (essa interpretação) põe-se a trabalhar literalmente entre “[...] a mentira e a verdade, mais precisamente acerca da veracidade biográfica ou autobiográfica de uma testemunha que fala de si mesma e pretende contar não sua vida, mas sua morte, sua quase ressurreição, uma espécie de Paixão – nos limites da literatura.” (DERRIDA, 1998, p. 11).

O emprego do termo “paixão” talvez explique a multiplicação das palavras. A “coisa nomeada ‘literatura’”, explica Derrida (1998, p. 17), teria se conservado para ele como um enigma sem fundo, uma reserva enigmática, uma elipse perto da borda de toda língua. “Nada para mim permanece até o presente momento tão novo e incompreensível, a um tempo próximo e estranho, quanto a coisa nomeada literatura, e por vezes e sobretudo *o nome sem a coisa*”. Derrida (1998, p. 17, grifo do autor) lê a literatura blanchotiana com paixão, mas também *como* paixão, para além de qualquer deposição dos sentidos (a “coisa nomeada”), ou de qualquer

disposição do significante (o “nome sem a coisa”); uma paixão que, ele arremata, “[...] liga-se ao milagroso, fantástico, fantasmático, espectral, à aparição, ao tocar do intocável, à experiência do extraordinário, à história sem natureza, à anomalia.” Razão porque a figura de Derrida leitor de Blanchot presta-se a evidenciar um modo de relação crítico, um modo de pensar o texto literário no que este talvez mais se furte ao filósofo: a ficção, entendida como escritura do que acontece para além das condições de possibilidade e de apropriabilidade do sujeito egológico; escritura, pois, que dá a refletir o desvio da própria língua, seu deslocamento de toda genealogia *bon enfant*, sua traição do gênero, sua *de-generação*; ou então seu desenraizamento do nome/da norma, seu ganho em *a-nomalia*.

Razão, pois, para circunscrever na leitura que dessa ficção propõe Derrida uma inevitável inquietação das partes, quase que um lance de crueldade para com a experiência hermenêutica, como a exigir-lhe a apreensão de uma anomalia da língua *como tal*, isto é, como *o outro* de todo discurso transitivo do saber. O discurso filosófico seria *afetado*, *alterado* em sua essência pelos poderes de dramatização da ficção. E a literatura assumir-se-ia como a *paixão* da filosofia, seu acontecer (TOUDOIRE-SURLAPIERRE, 2006). Tal em vista do que Derrida chama a “Onipotência-outra” da ficção, seu tino de perturbar a articulação do *logos* como valor de discernibilidade entre o falso e o verdadeiro. A “lei da Onipotência-outra da Literatura”, implica que

[...] jamais nos será permitido decidir se a expressão ‘*na realidade*’ contido nas narrativas literárias é ainda imanente à ficção, tal um tremor da sobrecarga ficcional, um efeito suplementar da invenção, seja da ficção autobiográfica, seja ainda do sonho ou da imaginação, ou se, ao contrário, a ficção leva seriamente em conta esse rasgão da malha, ainda que seja para recuperar e recosturar mais adiante, sob mil disfarces, a referência ao que efetivamente se passou, ao que de verdade teve lugar neste lugar, na realidade. (DERRIDA, 2005, p. 19).

Em *L’instant de ma mort*, o que teve lugar uma única vez, numa certa data, num dia de 1944, na vida de seu autor/narrador, a iminência da morte por fuzilamento durante a guerra, parece “não ter lugar” na narrativa, ou melhor, parece ocorrer tão somente na oscilação muito pouco ruidosa entre a ficção e o testemunho. Uma referência assim tão esgarçada “ao que efetivamente se passou” parece requerer uma contra-hermenêutica desconstrutivista, onde ler importaria na “[...] repetição aventureira e sempre agnóstica do que se dá como o sentido do texto lido.” (ARTOUS-BOUVET, 2006). O efeito mais evidente de tal regime de leitura parece ser o de contribuir a um discurso filosófico suspenso às suas derivas, “alterado” em seu anseio congênito por sentidos, e que Derrida chama as “reservas de indecível” da ficção.

*

Quem poderia efetivamente falar do instante de sua própria morte? Quem poderia dizer: eis como vivi minha morte? Um sobrevivente? Um ressurgido da morte? Um resistente? Um alucinado? Aquele que permanece (*demeure*) e aquele que alucina (*demeuré*) partilham rica etimologia, fonte de enigmática costura entre *morrer*, *testemunhar* e *sobreviver*. Assim, com que veracidade poderia emitir uma atestação, no sentido do que se autoriza a falar, a testemunhar sobre um acontecido, aquele para quem sobreviver significa permanecer (*demeurer*) no “tormento da injustiça” por ter sido resgatado *in extremis* da morte em razão de sua pertença a “uma classe nobre”? Com que legitimidade depõe, ainda que apenas literariamente, aquele que se sente assombrado por aqueles outros que, em vista de sua posição social inferior, morreram em seu lugar?

Fato é que a narrativa de Blanchot permite abrir para a questão do poder ambíguo, mesmo fantasmático, do autor, da autoria. A partir daquele “instante” que o narrador de *L’instant de ma mort* acreditou ser sua última hora, uma “pendência” – derradeira palavra do texto – se depreende, isto é, uma autoridade, uma exemplaridade assim como uma iminência, um atraso para consigo mesmo, duplo sentido que faz com que algo possa se escrever, mas para além de um Eu categórico, para além da certeza e da posse de si.

Quem diz “o instante de minha morte”, quem pode ainda escrevê-lo, viveu aquele instante sem viver a morte que ele anunciava. Lê-se nas linhas derradeiras: “O instante de minha morte, doravante sempre em instância/pendente” (BLANCHOT, 1994, p. 20). A frase remete a um instante passado que se prolonga. Um “doravante” assinala que importa falar do futuro de algo passado; importa dizer, nas entrelinhas, confiando o intraduzível ou o não analisável à literatura, como um homem terá tido de viver, terá podido viver, no aguardo de sua real morte. O narrador blanchotiano perdura na pendência da morte. Ele vive como se a espera o tivesse para sempre estigmatizado com todo o peso de uma injustiça; como se esperar fosse já morrer no aguardo da morte. Em tal perspectiva, pergunta-se, que subjetividade assina, doravante, essas linhas? Que instância permite distinguir a parte do sonho e aquela da realidade? *L’instant de ma mort* constituiria mera ficção, ou narrativa de formação – nos modos de uma auto-iniciação à morte? Real balanço dos acontecimentos ou desobra do simulacro literário?

Eis a frase de abertura: “Lembro-me de um adolescente – um homem ainda jovem – impedido de morrer pela própria morte – e talvez por culpa da injustiça.” (BLANCHOT, 1994, p. 7). Derrida (1998, p. 67) sustenta que se poderia “[...] passar anos em torno dessa frase, desse ‘talvez’, cuja modalização ficcionaliza e fragiliza tudo o que se segue, toda a narrativa e toda a interpretação que ela suscita.” Ora, “[...] não se testemunha, no tribunal, perante a lei, a golpes de talvez [...]”, lembra Derrida (1998, p. 68); contudo, o que permanece incompatível, um erro e uma injustiça, pode bem constituir, no relato literário, duas ordens que se cruzam.

Atente-se, agora, a um dos derradeiros parágrafos, momento de narração de uma morte interiorizada, introjetada, cuja incomensurabilidade faz com que a “primeira morte” perca qualquer “privilégio ontológico” (DE VRIES, 1998, p. 40):

Subsistia, porém, no instante em que o fuzilamento era uma mera expectativa, a sensação de leveza que eu não saberia traduzir: libertado da vida? o infinito que se abre? Nem felicidade, nem infelicidade. Nem a ausência de medo e talvez já o passo além. Sei, imagino que essa sensação não analisável mudou o que lhe restava de vida. Como se a morte fora dele não pudesse doravante senão se chocar com a morte dentro dele. Estou vivo. Não, estás morto. (BLANCHOT, 1994, p.16-17, 2010, p. 211).

Se há um sujeito que diz em solilóquio “Estou vivo”, a quem atribuir a voz apostrofante e julgadora do Outro, que afirma: “Não, estás morto”? Sintagma indecomponível que destina a escritura ao desastre e o desastre à escritura. Derrida (1998, p. 62) entende estar às voltas com um documento quase testamentário, condensado ao extremo, como uma prova material, após um silenciar da narrativa literária que durou 32 anos (desde *L’attente l’oubli*). Mas ali, o *Eu*, voz narrativa, cede abruptamente ao *Ele* do narrado para, por fim, derivar obliquamente, em perda de centralidade, a uma fala neutra (o anafórico *nem...nem*), indiferente a todo poder de esclarecimento. Ao analisar tal deriva, a fim de interrogar a instância autoral, Derrida terá propositalmente escolhido uma ficção literária baseada num episódio verídico: Blanchot, “impedido de morrer pela morte mesma”, segundo seus próprios termos, salvo *in extremis* do fuzilamento, em 20 de julho de 1944.

O “instante de *minha* morte” ostenta o título. O emprego do possessivo – contrafação inesperada da suposta impessoalidade da experiência da morte – permite pressupor tratar-se de um testemunho que finalmente vem a público. Ora, o testemunho, avalia Derrida (1998, p. 31), “[...] deveria permanecer estranho à literatura, e, sobretudo na literatura, ao que se dá como ficção, simulação ou simulacro.” Ocorre que uma instância jurídica, uma vez que se trata aqui de testemunho, é irreduzível ao ficcional: “não há testemunho”, lembra Derrida (1998, p. 31), “[...] que em si mesmo não implique estruturalmente a possibilidade da ficção, do simulacro, da dissimulação, da mentira e do perjúrio [...]” – isto é, ele complementa, “[...] a possibilidade também da literatura, da inocente ou perversa literatura que joga inocentemente em perverter todas essas distinções.” Em suma, o testemunho por natureza se resguarda da ficção; ao mesmo tempo em que se deixa assombrar; parasitar por aquilo mesmo que exclui de seu foro interior: a possibilidade da “perversa literatura”.

Ora, a narrativa de *L’instant de ma mort* gira em torno de uma impossível frase – “*Estou morto*” – e, mais ainda, da “experiência não experimentada” – *expérience*

inéprouvée, sintagma blanchotiano por excelência – do morrer. Portanto, tratar-se-ia de uma indecível matéria ficcional, inverificável testemunho autobiográfico no qual o filósofo encontra como que silenciadas, sob a forma exemplar de uma paradoxal experiência da morte que aconteceu sem ter ocorrido, questões relativas à responsabilidade, à impossível atestação da verdade, à guarda do segredo, à desconfiança quanto aos acontecimentos, à relatividade de toda atestação, à possibilidade da ficção no interior mesmo do testemunho.

Seja como for, haveria um particular proveito reflexivo no fato de a narrativa blanchotiana dispor sobre um “limite indecível” a partilha entre ficção e testemunho. “Esse limite é uma chance e uma ameaça [...]”, estima Derrida (1998, p. 31), “[...] o recurso a um tempo do testemunho e da ficção literária, do direito e do não direito, da verdade e da não verdade, da veracidade e da mentira, da fidelidade e do perjúrio.” A leitura do filósofo engaja uma reflexão sobre o direito da literatura de dispor (e de decidir acerca) do que em sua ética do acontecimento Derrida chama as “virtualidades espectrais” e, por conseguinte, dispor das mentiras, perjúrios e fragmentações do verdadeiro que venham matizar todo testemunho real e responsável dos acontecimentos. Afinal, complementa Derrida (1998, p. 51), “[...] a literatura, por um acréscimo de ficção, outros diriam de mentira, passa por testemunho real e responsável da realidade histórica – sem por isso mesmo assiná-lo, pois que se trata de literatura e que o narrador não é o autor de uma autobiografia.”

A autorização para tudo dizer, ajuíza por fim Derrida (1998, p. 69), faz do literato “[...] alguém que não é responsável diante de ninguém, nem mesmo de si, e por qualquer de seus personagens ou caracteres, portanto, por tudo quanto tenha escrito, dito ou feito.” Essa autorização para tudo dizer implica no direito a uma não resposta absoluta. Essa não resposta possui o mérito maior de sua heterogeneidade em relação às modalidades do poder e do dever. Encontra-se aqui, sublinha Derrida (1995, p. 66), “uma condição hiperbólica da democracia”, em sua contrafação de “certo conceito determinado e historicamente limitado de democracia”, afeito à

[...] figura de um sujeito que é calculável, imputável e responsável, um sujeito-tendo-de-responder [*devant-répondre*], tendo-de-dizer [*devant-dire*] a verdade, tendo de testemunhar de acordo coma palavra jurada (“toda a verdade, nada mais que a verdade”), perante a lei [*devant la loi*], tendo de revelar o segredo [...].

Por força de uma palavra tornada inimputável por assumida irresponsabilidade, a leitura derridiana do acontecimento ficcionalizado assume o peso de algumas questões práticas, no sentido ético ou deontológico do termo, suscitadas pela desestabilização da dicotomia entre ficção e testemunho. Questões tais como: quais

os direitos da ficção literária frente ao documento não literário? Quem autoriza quem a desvelar algo de secreto numa obra pública? Qual a possibilidade de um testemunho secreto? Enfim, a quem pertence de direito o direito ao silêncio, para não dizer ao perjúrio, à ruptura com os critérios da responsabilidade?

*

A literatura “[...] guarda em reserva indecível aquilo mesmo que ela confessa, mostra, manifesta, exhibe, expõe à saciedade.” (DERRIDA, 2005, p. 36).
Donde presenciamos o fascínio de Derrida por uma passagem tal como esta em *L’instant de ma mort*:

Sei – sei-o – que aquele em quem os alemães já miravam, esperando apenas a ordem final, experimentou então uma sensação de leveza extraordinária, uma espécie de beatitude (nada feliz, porém) – alegria soberana? o encontro da morte com a morte?

Em seu lugar, eu não tentaria analisar aquela sensação de leveza. Talvez ele houvesse se tornado subitamente invencível. Morto-imortal. Talvez o êxtase. Na realidade, o sentimento de compaixão pela humanidade sofredora, a felicidade de não ser imortal nem eterno. Desde então, viu-se ligado à morte por uma amizade sub-reptícia. (BLANCHOT, 1994, p. 10).

Derrida recomenda (1998, p. 81) que se faça aqui, “em silêncio”, justiça à pontuação. O anacoluto “Sei – sei-o –”, sem ponto de interrogação, destila um estremecimento da assertiva: o saber e sua indecisão. Pontos de interrogação então se multiplicam, mas há a omissão do verbo: “alegria soberana? o encontro da morte com a morte?”. Por fim, a locução adverbial “talvez”, que suspende toda asserção do narrador-testemunha: abordagem negativa/dubitativa do que resta a dizer. A soberania da alegria prevaleceria talvez, na morte mesma, sobre o poder opressor? “Morto-imortal. Talvez o êxtase.” Um léxico de ressonância mística, evocado pelo segredo mesmo e pela singularidade de uma experiência não experimentada: saída de si, beatitude, alegria, leveza, “talvez o êxtase”, diz a testemunha de si como um outro. O que impede o trabalho da análise procura por uma virtualidade aleatória em torno do discurso do possível “talvez”. Lê-se, então: “Em seu lugar, eu não tentaria analisar”. E, mais à frente: “Subsistia, porém, no instante em que o fuzilamento era uma mera expectativa, a sensação de leveza que eu não saberia traduzir.” (BLANCHOT, 1994, p. 11 e p. 16). Que instâncias, afinal, garantem-se frente ao que não é passível de análise ou tradução? A experiência testemunhada seria extrínseca à literatura? Por fim, surge o “sentimento de compaixão pela humanidade sofredora”, referendada por um suspeitíssimo “na realidade”. E o que permanece intraduzível diz-se ser o que “subsistia” no instante. Derrida (1998, p. 85) comenta:

[...] esse que foi eu não é mais o *ego cogito*; o “eu penso que acompanha todas as minhas representações” é somente uma forma vazia na qual nada reconheço, esse “eu” universal não era eu, o eu que vos fala, não mais posso responder do que foi, nem mesmo do que pensou ou ressentiu esse outro eu, mais outro que qualquer outro...

“Sei”, “Sei-o”, “Sei-o?”. “Sei, imagino”. Ao refletir o testemunho não mais *em relação ao* conceito de ficção, mas *a partir* dele, a partir do ausentar-se às próprias instâncias de veracidade, à própria singularidade, Derrida dá a pensar uma filiação insuspeita, secreta, quase que escandalosa, entre literatura e filosofia. Fato é que, deslocadas as fronteiras entre o real, o possível, o fictício e o provável, *L’instant de ma mort* mostra-se uma narrativa que põe à prova todas essas categorias e assina, por assim dizer, “[...] uma palavra pública [...] na ordem do que chamamos a ficção literária.” (DERRIDA, 1998, p. 54).

O que atestaria tal assinatura? Derrida (1998, p. 51) lembra que, na concepção clássica da atestação, na tradição jurídica, “[...] um testemunho não deve ser uma obra de arte nem uma ficção.” Vê-se como a narrativa de Blanchot desestabiliza, em um jogo tão desnordeante quanto perigoso, essas relações entre ficção e verdade autobiográfica, assim como aquelas “[...] do direito e do não direito, da verdade e da não verdade, da veracidade e da mentira, da fidelidade e do perjúrio.” (DERRIDA, 1998, p. 31). Razão, pois, para o filósofo se perguntar, para além de uma ficção de testemunho, acerca do testemunho de ficção, do testemunho em regime literário, do testemunho de um acontecimento real sob cobertura da ficção ou, inversamente, do uso do testemunho e, particularmente, da confissão de verdade, como simulacro literário.

Derrida permite supor que o recorte, a partição dos termos, é infinitamente mais complexa no plano literário que no plano jurídico. E lembra (DERRIDA, 1998, p. 58) que, desde *La folie du jour*, em 1949, Blanchot põe radicalmente em dúvida todo “conceito mesquinho do testemunho”, assim como opõe a todos os comissários de polícia, médicos e psiquiatras – mas também aos críticos literários e professores universitários, “incompetentes em sua suposta competência mesma”, todos organizadores do juízo, ministradores do diagnóstico, e que sempre procuram submeter a narrativa à lei do sentido –, diversa experiência, insólita, próxima da loucura e da morte.

Efetivamente, a experiência da morte em *L’instant de ma mort* faz de um ponto de suspensão um ponto de encontro “[...] entre o que está para acontecer e o que acaba de acontecer, entre o que virá e o que acaba de advir, entre o que vai e vem. Mas como o mesmo. A um tempo virtual e real, real como virtual.” (DERRIDA, 1998, p. 82). Suspensão literária e iminência suspensa. “Interrupção do morrer” e “último prazo suspensivo”: a última vez valeria ainda como a imagem mesma de Derrida leitor de Blanchot. Literalmente “na iminência” ou, antes, “em pendência”, em face

de uma literatura que, “apóstrofe suspensiva”, permite meditar sobre o “encontro da morte como antecipação da morte mesma”. Na impossibilidade de escrevê-lo como tal, de escrever um livro sobre um instante – *L’instant de ma mort* não seria propriamente um livro –, Blanchot procura escrever a partir da impossibilidade mesma do escrever, e testemunhar surdamente a incomensurabilidade entre o tempo do fantasma ou do simulacro ficcional (aquele da experiência testemunhal) e a cronologia objetiva e realista do mundo.

O que restaria então a ler? Algo que não se escreve, justamente, algo outro que não um “deitar fatos em escrita”, mas que permanece (*demeure*) submetido a uma ficção de testemunho. Algo cuja exigência de veracidade, de sinceridade ou de objetividade verifica-se desautorizada em face de uma “atestação impossível”, aquela da “experiência não experimentada daquele que morre”. Ora, o filósofo permite-se sustentar:

[...] é o acontecimento, portanto uma paixão – pois a experiência do que acontece deve ser paixão, exposição ao que não se vê vir e que não se saberia prever, dominar, calcular ou programar –, é *essa* paixão, tal como é descrita no instante de minha morte, que conduz a filosofia e torna possível a lógica especulativa. (DERRIDA, 1998, p. 122, grifo do autor).

Na narrativa blanchotiana sobreviver não se opõe a viver: a relação é diversa, lembra Derrida (1998, p. 60), não de identidade, mas de diferença. Na verdade, a literatura remete a filosofia à exploração de diversa temporalidade: aquela não crível de uma iminência do que sempre já passou. A se considerar a análise derridiana, haveria “[...] um tempo próprio do que se mantém, permanece (*demeure*) naquele instante de minha morte [...]”, lá onde a forma significante *demeure* joga com o que “morre” (*meurt*), com “a experiência não experimentada de quem morre”. A última frase de *L’Instant de ma mort* parece mesmo emblematizar esse “tempo próprio do que se mantém” à espera, em retração: “Somente permanece o sentimento de leveza que é a morte mesma ou, para dizê-lo mais precisamente, o instante de minha morte doravante sempre pendente.” (BLANCHOT, 1994, p. 20).

Não deixa de ser paradoxal essa menção à “morte mesma”. O que permanece é um “sentimento de leveza”, que não é um sintoma, ressalta Derrida; ou uma verdade, a morte mesma, o ser ou a essência ou o próprio da morte, do acontecimento mesmo, de si mesmo. Não há “a morte mesma”; há somente esse “mais precisamente”, como escreve Blanchot, a instância do instante de minha morte, a instância de minha morte doravante sempre em pendência, aguardando ser julgada, avaliada, valorada. Associação do “sempre” com o “doravante”; persistência do sempre, isto é, insistência ao longo do tempo, na duração de uma vida – a um tempo o tempo presente e a eternidade sem fim –, persistência aliada ao “doravante” que significa “a partir de agora e no futuro”, portanto “mais tarde”,

sempre mais tarde. Haveria aqui, ainda, algo que se termina sem precipitação. A literatura, como sempre sustentou Blanchot, nunca pode “acabar bem”, ela que, à semelhança de toda esterilidade romântica, só pode acabar mal, fim que se chama suicídio, loucura, decrepitude, esquecimento. Haveria, por fim, “um doravante que diz tudo”, e o que não é insignificante, algo da ordem de um *pathos*: “o sentimento de compaixão pela humanidade sofredora...”; ainda, um “[...] lamentar-se com o qual, como com os restos, como com um discurso, seria preciso saber encerrar.” (DERRIDA, 1998, p. 139).

Ao mostrar o funcionamento em evasiva da última frase da narrativa de Blanchot, Derrida faz como se o acontecimento de uma iminência diferida tornasse a narrativa derradeira de *L’instant de ma mort* “nova, inédita, singular e perturbadora”, ao mesmo tempo em que a repetição de tudo quanto Blanchot havia até então escrito. Anacronia singular do tempo. Talvez seja o que precisamente as últimas palavras de *L’instant de ma mort* procuram evocar: “[...] o *instante como instância* [...] nomeia a estrutura e a aporia do que não se deixa ser apropriado, o que não pertence propriamente a alguém, a *ninguém*.” (DE VRIES, 1998, p. 43, grifo do autor).

Não por acaso, a reflexão se conclui assumindo a necessidade de silenciar a filosófica leitura de Blanchot; a impossibilidade de uma experiência filosófica de tudo quanto se narra em *L’instant de ma mort*, em particular da “alegria soberana” no instante mesmo da morte, à qual, contudo, a literatura se entrega na plena irresponsabilidade, ela que assombra, como sua própria possibilidade, o testemunho dito veraz, responsável, sério, crível, real. Esse assombrar, conclui Derrida, talvez seja a paixão mesma, o lugar passional da literatura, como “direito incondicional de tudo dizer, a desobediência mesma”. Mesmo porque a literatura permanece sem essência ou substância, dependente de um “estatuto jurídico precário” (DERRIDA, 1998, p. 29-30).

Em enredo onde se mesclam paixão e testemunho, sob fundo de certa fantasmagoria, e de certa degenerescência, não surpreende que surja a alusão a uma carta enviada pelo próprio Blanchot a Derrida (1998, p. 109): documento, pois, supostamente veraz, prova material que atestaria de fora a realidade do acontecimento ocorrido, e orientaria a recepção do texto para uma leitura autobiográfica, testemunhal. Nessa carta o escritor afirmava: “20 julho. Há 50 anos, conheci a felicidade de quase ser fuzilado”. Conhecer a felicidade é, pois, viver um absoluto relativo, viver a relativização de um absoluto quando um decreto de morte, por exemplo, não põe fim ao morrer. O que significa exatamente que a felicidade é vivida num arrancamento a si como imposição: outro modo de dizer que o absoluto é relativo, pois que depende de circunstâncias exteriores, não de uma vontade própria. Consequentemente, escrever sua felicidade é tentar apesar de tudo (e apesar do paradoxo) se encontrar nessa ausência do sujeito a si mesmo, sem que esse reconhecimento seja uma reapropriação, mas, antes, uma abertura à

alteridade de cada qual – ou melhor, à sua capacidade de mover-se na imobilidade. Ler literariamente seria, pois, no sentido forte da expressão, tentar partilhar suas emoções de leitor (de si próprio), mas como um leitor “alterado”, por assim dizer, face à leitura, leitor afásico do Eu, capaz, por isso mesmo, de assumir a pulsão de morte que triunfa no ato da escrita não como um fato de “biografia”, mas como trunfo de uma tanatografia, de uma escrita que testemunha acerca de sua própria impossibilidade, de sua própria inoperância.

Não surpreende que a data mencionada por Blanchot na carta-documento, 20 de julho, mostre ser um derradeiro engodo. Modo sutil de confirmar o estatuto de ficção de *L’instant de ma mort* ou ao menos de sua natureza ambígua. E modo de lembrar que, entre o testemunho supostamente não literário e não fictício e um testemunho em regime literário, algo torna toda delimitação problemática: há testemunho não literário na narrativa, enquanto a ficção já joga seus sortilégios na carta privada. Assim, uma verdade se entretetece, uma verdade que não mais diz respeito necessariamente à realidade histórica, mas que remete ao registro nada transitivo da lembrança, da memória – onde viceja o regime dos tempos incomensuráveis, da objetividade e do fantasma ou simulacro ficcional –; mas também, lembra Derrida (1998, p. 77), da experiência testemunhal.

No acontecimento da morte uma partilha da finitude parece motivo particularmente deslocado: seja pela “cumplicidade perturbadora entre a ficção e o testemunho”, seja porque, como se viu, as categorias assim inquietadas, fragilizadas (sobretudo o paradigma vida/morte), decompõem os conceitos clássicos da atestação e da autobiografia. A literatura transpõe ficticiamente a dialética do impossível e do contingente (do empírico e do essencial) mobilizada por toda relação com a morte. Uma relação impossível com a morte, o impossível tornado possível enquanto impossível: eis o que torna “insensata” a narrativa para o escritor; eis o que desafia a análise para o filósofo. Possível/impossível: dois modos não necessariamente antitéticos em Derrida de se reportar ao que é Outro. A literatura, convocada na pontuação, muda de sua intencionalidade flutuante, presta-se assim a “confessar o inconfessável” (DERRIDA, 1998, p. 70 e p. 114), qual seja: que a tarefa do saber é impossível no tocante ao acontecer em sua irredutibilidade.

O que torna *L’instant de ma mort* uma narrativa tão silenciosa, secreta, na instância mesma da confissão e para além de toda confissão – pois a força dessa narrativa é aquela de mostrar a seu leitor como o testemunho é destinado a permanecer secreto, ainda que proferido (cf. DERRIDA, 1998, p. 32) –, o que então torna essa narrativa tão secreta é justamente a “experiência não experimentada” da morte. Pela singularidade dessa experiência não experimentada a literatura assume-se como o lugar mesmo do segredo. “Testemunhar um segredo, atestar que há segredo, mas sem revelar o coração do segredo [...]”; mas também “testemunhar a ausência de atestação”, atestar “um segredo que nem mesmo se pode deixar de guardar” (confissão de um segredo permanecido secreto): eis, como afirma Derrida

(1998, p. 33), o duplo sofrimento de uma mesma paixão: paixão da morte na vida, inenarrável tema de Blanchot; e paixão pela palavra capaz de testemunhar a favor do ausentar-se da palavra (atestada), intraduzível competência linguística de *L'instant de ma mort* .

FONTES FILHO, O. An undecidable discourse of the self, between fiction and testimony: regarding Derrida's reading of Blanchot. **Itinerários**, Araraquara, n. 40, p. 29-43, jan./jun., 2015.

■ **ABSTRACT:** *In Derrida's literary readings the thought "suffers" from the stylistic alterities and detours. In consequence, the philosopher seems particularly concerned with L'instant de ma mort, Blanchot's elliptical narrative that relies on the untranslatable testimony about a (non)experience one cannot claim as one's own. The truthful testimony, haunted by a literary fiction – in which Derrida calls "the passionate place of literary writing" –, implies some breaking of the rules of autobiographical attestation. The requirement of truthfulness, honesty or objectivity of the authorial voice appears subjected to a disturbing complicity between fiction and testimony. This paper examines in Demeure (1998) Derrida's hermeneutical examination of what is beyond confession in Blanchot's discourse of the self; it thereby intends to point out some events of aphasia on autobiographical voice.*

■ **KEYWORDS:** *Jacques Derrida. Maurice Blanchot. Testimony. Fiction. Discourse of the self.*

REFERÊNCIAS

ARTOUS-BOUVET, G. L'Autre texte: Derrida lecteur du littéraire. **Fabula: Littérature, Histoire, Théorie**, Paris, n. 1, fev. 2006. Disponível em: <<http://www.fabula.org/lht/1/Artous-Bouvet.html>>. Acesso em: 20 out. 2014.

BLANCHOT, M. **L'Écriture du désastre**. Paris: Gallimard, 1980.

_____. **L'instant de ma mort**. Montpellier: Fata Morgana, 1994.

_____. O instante da minha morte. Tradução de André Telles. **Serrote**, São Paulo, n. 6, p. 209-211, 2010.

DE VRIES, H. "Lapsus absolu": notes on Maurice Blanchot's The instant of my death. **Yale French Studies**, n. 93, p. 30-59, 1998.

DERRIDA, J. Passions: "An oblique offering". In: _____. **On the name**. Translated by David Wood. Stanford: Stanford University Press, 1995. p. 3-31.

_____. **Demeure**: Maurice Blanchot. Paris: Galilée, 1998.

_____. **Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio**. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

_____. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. Tradução de Piero Eyben. **Cerrados**, Brasília, v. 21, n. 33, p. 228-251, 2012.

TOUDOIRE-SURLAPIERRE, F. Derrida, Blanchot, “Peut-être l’extase”. **Fabula: Littérature, Histoire, Théorie**, Paris, n. 1, fev. 2006. Disponível em: <<http://www.fabula.org/lht/1/Toudoire-Surlapierre.html>>. Acesso em: 20 out. 2014.

Recebido em 31/10/2014

Aceito para publicação em 12/15/2015



O CONCEITO DE AUTOFICÇÃO: DEMARCAÇÕES A PARTIR DA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Anna FAEDRICH*

- **RESUMO:** O conceito de autoficção tem sido marcado por indefinições, confusões e contradições que acabaram por cristalizar um argumento que sustenta a impossibilidade de defini-lo de forma mais nítida. Um dos efeitos dessa confusão conceitual tem sido um misto de vulgarização e uso inadequado do termo, que passou a caracterizar toda sorte de obras pertencentes ao campo das “escritas do eu”. Neste texto, procuro demarcar de forma mais precisa as fronteiras que definem a obra autoficcional, apresentando as características que considero necessárias para seu melhor enquadramento conceitual. O argumento se desenvolve em diálogo com os textos teóricos mais relevantes e com base em exemplos da literatura brasileira contemporânea.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Autoficção. Literatura brasileira contemporânea. Teoria da literatura.

A popularização e o uso – até certo ponto indiscriminado – do termo autoficção têm produzido uma confusão conceitual sobre o neologismo de Serge Doubrovsky (1977), implodindo seu valor heurístico. Não conseguimos até o momento produzir uma formulação mínima, consensual, para servir de diretriz na pesquisa sobre autoficção, no campo da teoria da literatura. Estamos diante do que Mounir Laouyen (1999) denominou “recepção problemática” deste conceito, um desconhecimento a seu respeito, apesar do artigo extenso e hermético de Laouyen não contribuir para minorar o problema. Neste texto, o objetivo é demarcar melhor as fronteiras que definem uma obra autoficcional. Para tanto, apresento as características que considero ser necessárias dos textos autoficcionais, em diálogo com os textos teóricos mais relevantes e com base em exemplos da literatura brasileira contemporânea.

* UFF – Universidade Federal Fluminense. Niterói – RJ – Brasil. 24220-900 – anna.faedrich@gmail.com

A autoficção não deve ser confundida com um texto autobiográfico

Os estudos sobre a autobiografia de Philippe Lejeune contribuíram para a “guinada subjetiva” (SARLO, 2007) na literatura. No contexto dos anos 1960, com a “morte do autor” barthesiana, em que autor perdia o poder sobre o texto publicado, e o texto e o leitor ganhavam autonomia, foi preciso iniciar um estudo sério sobre essa prática autobiográfica tão típica da cultura francesa e tão desprestigiada no campo literário. Lejeune (2013, p. 538) afirma que, nessa época, ele descobria “[...] que a autobiografia podia também ser uma arte. E que esta arte, novíssima, ainda tinha de ser inventada.” A sua grande contribuição para os estudos teóricos foi a noção de “pacto autobiográfico”, uma concepção de contrato de leitura entre o autor e o leitor, o que seria inadmissível no ideário vigente de autonomia do texto.

Esse contrato de leitura consiste nos princípios de veracidade e de identidade entre Autor, Narrador e Personagem-protagonista ($A = N = P$). O leitor interpreta o texto autobiográfico (autobiografias, confissões, testemunhos, diários, memórias etc.) como a “verdade do indivíduo”, diferenciando-o do romance. Neste, o compromisso com a realidade é impreciso (*flo*), diferente da autobiografia, em que o pacto de veracidade traz consequências legais para o autor. Afinal, o pressuposto do leitor é que o conteúdo traduz a verdade, comprometendo o autor. Tal comprometimento é impensável no campo romanesco, em que o princípio de invenção e de não-identidade caracterizam o gênero. Já na autoficção se estabelece com o leitor um **pacto oximórico** (JACCOMARD, 1993), que se caracteriza por ser contraditório, pois rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional). Mesclam-se os dois, resultando no contrato de leitura, marcado pela ambiguidade, em uma narrativa intersticial.

A noção de pacto é fundamental para esclarecer o conceito de autoficção, diferenciando práticas distintas dentro do campo da “escrita do eu”. O quadro explicativo a seguir ilustra os diferentes contratos de leitura e os princípios de cada gênero (Quadro 1):

alguém famoso, “digno de uma autobiografia”. Justamente por ser uma celebridade desperta interesse e curiosidade no público-leitor. Na autoficção, um autor pode chamar a atenção para a sua biografia por meio do texto ficcional, mas é sempre o texto literário que está em primeiro plano. Os biografemas estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si.

Exemplo da usual confusão entre os conceitos de autobiografia e autoficção foi a recente menção à autoficção enquanto “um novo termo para uma prática já antiga”, feita pelo escritor Cristovão Tezza². As *Confissões*, de Rousseau, foi o exemplo citado, mas o considero inadequado, com base no enquadramento conceitual que proponho neste artigo. Trata-se, a rigor, de um texto autobiográfico, com grande valor literário, de um autor consagrado da literatura francesa.

Equívoco similar foi Michel Laub (2014) classificar um livro de memórias de Mathieu Lindon como autoficção. Embora *O que amar quer dizer* (LINDON, 2014) possa ser lido como um romance, como afirma Laub (2014), Lindon (2014) não estabelece um pacto ambíguo e preserva o pacto autobiográfico com seu leitor. Espera-se dele contar suas experiências **fatuais** com Michel Foucault. É também essa recepção que Lindon espera de seu leitor.

Afirmações como essas, que equalizam textos autobiográficos à autoficção, acabam por borrar as fronteiras deste conceito relevante para o entendimento de boa parte da literatura contemporânea. Escrever sobre si é, sim, uma prática antiga, como sugeriu Tezza. *Confissões*, literatura de testemunho, diários, memórias e autobiografias são exemplos desse tipo de escrita. Quando questionamos a possibilidade de representar o real pela linguagem ou relativizamos a verdade, é fácil cairmos na tentação de considerar tudo ficcional. Ora, dizer que toda escrita do eu é uma prática autoficcional, justificando ser impossível não inventar e preencher as lacunas da memória com ficção, é a mesma coisa que negar à autoficção sua especificidade e ao autor sua intenção. Nesse sentido, é necessário considerar o pacto estabelecido pelo autor com o leitor, já que o sujeito/autor “ressuscitou” como figura performática nas últimas décadas e hoje está inserido no cerne do debate epistêmico: “[...] produziu-se no campo dos estudos da memória e da memória coletiva um movimento de restauração da primazia desses sujeitos expulsos durante os anos anteriores. Abriu-se um novo capítulo, que poderia se chamar ‘O sujeito ressuscitado’.” (SARLO, 2007, p. 30).

Sébastien Hubier (2003, p. 125-126, tradução nossa) afirma que a autoficção é “anfibiológica”, ou seja, pode ser lida como romance e como autobiografia, e “[...] deixa ao leitor a iniciativa e a ocasião de decidir por ele mesmo o grau de veracidade do texto que ele atravessa.”³ Cabe ao leitor definir os limites entre a ficção e a realidade. Como relatou Evando Nascimento (2014, p. 32, grifo nosso),

² No III Seminário Caminhos da Literatura Brasileira, realizado na UFF, em agosto de 2014.

³ “[...] *laisse au lecteur l’initiative et l’occasion de décider par lui-même du degré de véracité du texte qu’il traverse.*”

O leitor sabe de ponta a ponta que se trata de um romance ou de um ensaio que tem um compromisso com a verdade da vida do autor, embora aqui e ali esse compromisso possa ser traído. **Já na autoficção esses limites entre ficção e realidade se embaralham bastante**, sobretudo porque frequentemente o nome do autor, do narrador e do personagem coincidem. Por mais paradoxal que seja, esse excesso de referencialidade é que gera o questionamento dos limites. [...] **Os dispositivos autoficcionais fazem fracassar o pacto de verdade e até mesmo de verossimilhança entre autor e leitor.** Creio que isso tem ocorrido desde a antiguidade, mas, no século XX, **a narrativa que renunciou o recurso foi sem dúvida *Em Busca do tempo perdido***, cujo narrador-personagem Marcel coincide em inúmeros aspectos com o autor Marcel Proust. [...] Muitos dos episódios de *Em Busca*, narrados em primeira pessoa, parecem colados à vivência autoral, mas também há tanta fantasia que é impossível estabelecer um pacto autobiográfico totalmente confiável com os leitores dos mais diversos lugares.

Pensar na relevância do conceito de autoficção para classificar um tipo de produção literária cada vez mais popular requer demarcar sua especificidade em relação às demais escritas do eu, apontando condições necessárias e suficientes para delimitá-lo. Afirmar que autoficção é o exercício literário em que o autor se transforma em personagem do seu romance, misturando realidade e ficção, é apenas um passo; condição necessária, mas não suficiente.

Ambiguidade

Misturar realidade e ficção não é uma condição estrita à autoficção e se encontra em romances históricos e romances autobiográficos, por exemplo. A diferença essencial está em **como** isso é feito. O já referido *O Ateneu* só pode ser classificado como autobiográfico após a verificação de informações extratextuais que, em nenhum momento, são sugeridas pelo autor na tessitura. Raul Pompeia (1996) não cria e não tem a intenção de criar um pacto de leitura marcado pela ambiguidade. Já na autoficção, é necessária a intenção de abolir os limites entre o real e a ficção, confundir o leitor e provocar uma recepção contraditória da obra.

A **ambiguidade** criada textualmente na cabeça do leitor é característica fundamental de uma autoficção. Há um jogo de ambiguidade referencial (é ou não é o autor?) e de fatos (é verdade ou não? Aconteceu mesmo ou foi inventado?) estabelecido intencionalmente pelo autor. Não há dúvidas de que antes do neologismo autores já criavam esse pacto contraditório de leitura, sem ter um termo que o nomeasse; apesar de ser menos frequente no passado, o exercício autoficcional é anterior à sua formulação conceitual. Doubrovsky insiste que se ele

é o inventor do termo, não é, certamente, o “da coisa”⁴, e dá exemplos de autores do gênero romanesco em que narrador e personagem já se confundiam, como Louis-Ferdinand Céline (1894-1961) e Sidonie Gabrielle Colette (1873-1954)⁵.

A ambiguidade entre real e ficcional é potencializada pelo recurso frequente à identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, embora existam variações e nuances na forma como o pacto se estabelece. O nome do autor pode vir explícito dentro da narrativa, como faz Ricardo Lísius (2012, 2013) em *O céu dos suicidas* e *Divórcio*; o nome do autor pode aparecer apenas com as iniciais, como faz Gustavo Bernardo (2010) em *O gosto do apfelstrudel*; o livro pode estar escrito na terceira pessoa do discurso, como a “falsa terceira pessoa” empregada por Cristovão Tezza (2007) em *O filho eterno*; o autor pode usar um pseudônimo que equivalha ao seu nome próprio; ou ainda ocultar seu nome, já que o autor é narrador-protagonista de seu próprio romance, sendo desnecessário se (auto) mencionar, a exemplo do livro *Antiterapias*. Aqui, Jacques Fux (2014, p. 43), autor-narrador em primeira pessoa, não revela o seu nome ao longo do romance, mas deixa pistas provocativas ao leitor, que propositalmente aproximam autor, narrador e personagem:

Na verdade, temos todos os mesmos medos, receios, sonhos. Mas *eu* sou o centro dessa ficção. O olhar do narrador está voltado para mim. Eu, judeu, protegido por vários úteros, inserido em muitos pequenos mundos. Família, escola, amigos, diáspora.

Nota-se que ele diz “o olhar do narrador está voltado para mim”, sendo este um olhar autorreflexivo. Enquanto leitores, somos guiados pela voz deste narrador, masculino, que se diz o centro da ficção. No decorrer do livro, o narrador mostra-se consciente da fabulação que faz de si mesmo, criando a ambiguidade do espaço que é ao mesmo tempo autobiográfico e ficcional.

Um homem com qualidades simples e com muita sensibilidade. Assim, minha vida e minha família, apesar de especiais, não eram únicas. Outras vidas e outras literaturas fatalmente teriam sido como a minha. Será que é por isso que **falo e falseio** aqui a minha vida e a minha literatura? Sou ou não sou especial?

⁴ Esse tipo de afirmação por parte de Doubrovsky é tardia. Primeiramente, ele diz ter criado o conceito de autoficção para definir a sua própria prática literária – todos os seus romances seriam autoficcionais; inclusive, o *Fils* seria o primeiro exemplo do gênero. Porém, com o passar do tempo e a repercussão do debate, o teórico francês foi flexibilizando seu discurso e relativizando suas asseverações. Por isso, podemos, hoje, falar numa “atualização do conceito de autoficção”, tendo em vista as mudanças no discurso do próprio criador do neologismo.

⁵ A afirmação aparece na entrevista concedida a Philippe Vilain (2005, p. 177), onde Doubrovsky afirma “[...] *si j'ai inventé le mot je n'ai absolument pas inventé la chose, qui été pratiquée avant moi par très grands écrivains.*”

Somos todos escolhidos? Escolhemos os nossos caminhos? *Je m'en fou*. Sigo vivendo, escrevendo, **rememorando e inventando**. E sendo normal. (FUX, 2014, p. 16, grifo nosso).

Fux cria um texto metaficcional, preocupado com o seu próprio fazer literário, considerando seu domínio da teoria literária⁶.

Estou me lembrando. Testemunho minhas lembranças. Preencho meus esquecimentos com literatura. Com ficção. Acontecimentos que realmente aconteceram? Onde estão eles? (FUX, 2014, p. 63).

As nossas histórias, muitas vezes, são falaciosas, modeladas pelo tempo, pela mente, pelo desejo e pelas frustrações. Mas posso, a partir da literatura, fantasiar minha vida. Posso recontá-la como Dom Quixote ou como Forrest Gump. E, remodelando minha memória, remodelaria meu passado. (FUX, 2014, p. 18).

O narrador afirma escrever uma autoficção, mesclando fatos advindos da memória, falível por definição, e preenchendo as lacunas do esquecimento com ficção.

Escrita de si e escrita do outro

Outra associação frequente à autoficção são os livros cujo enredo trata de aspectos íntimos e/ou polêmicos da vida do autor ou de seu círculo de convivência. Trata-se de livros com intenção de impactar ao exibirem a intimidade de uma pessoa próxima, e de sucesso editorial garantido por um público leitor *voyeur*. Um exemplo é o livro *Merci pour ce moment*, da ex-primeira-dama francesa Valérie Trierweiler (2014)⁷, que faz um “acerto de contas” com o presidente Hollande,

⁶ É interessante observar que Jacques Fux é doutor em Letras, tal como Silviano Santiago – que é professor, crítico e teórico literário –, sendo, portanto, altamente consciente do seu fazer literário. Ambos exercem dupla função: atuam juntamente na prática (escrevem autoficções) e na teoria literária (são críticos do conceito). Santiago há muito tempo vem trabalhando com essas noções fronteiriças na sua literatura e utiliza o romance *O falso mentiroso* como espaço para jogar linguisticamente com as noções pertinentes a todo debate em torno do conceito de autoficção – falso/verdadeiro; mentira/verdade; real/imaginário; ficção/realidade; incerteza; identidade(s); fragmentação do sujeito; autorreferência; metaficção etc.

⁷ O modo como o livro foi escrito e produzido é um tanto curioso, a autora escreve da forma mais secreta possível, atenta a todos detalhes, já prevendo a repercussão polêmica de sua publicação e a possibilidade de boicote: “O livro só chega às livrarias francesas nesta quinta, mas na quarta-feira já era o mais encomendado no site da *Amazon* francesa. A obra foi escrita em total sigilo e sua produção e distribuição parecem um romance de espionagem. Para manter o segredo, os livros foram impressos na Alemanha e só foram transportados de caminhão para a França na quarta-feira. Trierweiler utilizou

em resposta à descoberta e divulgação pela imprensa de seu caso extraconjugal. A autora se vinga do presidente francês ao revelar sua intimidade. É possível que estes livros sejam confundidos com autoficções. Contudo, esta confusão não deve ocorrer, já que estamos diante de obras cujo teor espelha motivações midiáticas, originadas de razões eticamente questionáveis e com qualidade literária dúbia. Em relação à autoficção, falta, no mínimo, o pacto ambíguo.

A este propósito, no já mencionado “Autoficção e mamadeira”, Laub (2014) menciona os desdobramentos da ética nesse perfil de literatura, sem entrar no mérito estético. Afirma que “[...] estamos na era da narrativa confessional, do interesse mórbido na intimidade alheia [...]”; por isso livros como o de Valérie e Lindon acabariam tendo “vantagem mercadológica” (LAUB, 2014)⁸. Entretanto, quem compra o livro de Lindon (2014) não quer saber o que ele inventou sobre a sua relação com Foucault, e sim o que ocorreu de fato. Esse é o contrato de leitura; há uma intenção de verdade. A “vantagem mercadológica” desses livros – a meu ver, erroneamente considerados autoficções – é equivalente à vantagem da autobiografia, pois não compramos autobiografia de desconhecidos. O movimento parte do autor para a obra, não da obra para o autor, como na autoficção. Mas textos autoficcionais podem também funcionar como arma de vingança.

Divórcio, de Ricardo Lísias (2013), é uma autoficção dessa linhagem. No Brasil, a autoficção como meio de revanche não é recurso tão frequente quanto na França. O próprio Doubrovsky se valeu dele, principalmente em relação às suas amantes. Os dilemas éticos, ainda que recorrentes, não são atributo necessário da autoficção.

Vale aqui uma nota mais detida sobre impasses éticos e jurídicos experimentados por Doubrovsky. Em “*L’autofiction dans le collimateur*” (DOUBROVSKY, 2013), o autor francês analisa a autoficção sob o ponto de vista jurídico, dando-nos um depoimento dos prejuízos que suas obras lhe trouxeram. Doubrovsky (2013) aponta o problema que considera fulcral da autoficção: “[...] escrever sobre si é inevitavelmente escrever também sobre os outros [...]”⁹, o que leva a dilemas éticos e problemas jurídicos. Por esse motivo, ao transformar a sua vida em romance, opta por trocar os nomes das pessoas envolvidas. Mas nem sempre a solução é satisfatória. Quando escreveu sobre sua relação com a estudante Mary Ann, a personagem se chamou Marion, mantendo-se a proximidade da pronúncia do nome, em inglês; sua esposa Claire, depois de ler o romance do marido, pediu para que ele não empregasse mais o nome dela, o que o fez substituir Claire

um computador não conectado à internet para evitar vazamentos. O trabalho sai por uma pequena editora, Les Arènes, a fim de limitar o número de pessoas envolvidas na publicação.” (FERNANDES, 2014).

⁸ Para Laub (2014), “[...] quem publica algo do gênero precisa assumir as consequências de suas escolhas [...]”, senão é querer ficar apenas com a parte boa da mamadeira.

⁹ “*Ecrire sur soi, c’est inévitablement écrire aussi sur les autres.*”

por Claudia. Mesmo com essas trocas, as pessoas continuavam reconhecíveis. Em *Un amour de soi* (DOUBROVSKY, 1982), ele descreve detalhadamente sua relação extraconjugal com “Rachel” (pseudônimo criado pelo autor). Porque Rachel seria facilmente identificada em seu meio profissional, Doubrovsky se aconselhou com um advogado, que lhe sugeriu mudar os detalhes do relato, para não correr o risco de ser processado ou ter a circulação de seu livro proibida.

Nesta questão, é difícil definir os limites da autoficção e até onde um escritor pode expor a vida íntima do outro, quando este não deseja isso?¹⁰

Escrita literária

Para discutir estas que considero ser características da autoficção – ainda que não seja redutível a elas – volto ao *Antiterapias* (2012), de Jacques Fux (2014). A começar pelo título instigante: o que seria uma *antiterapia*? Segundo o próprio autor, o prefixo *anti* funciona como negação, no projeto estético de sua autoficção, da ideia que temos de terapia como prática do desnudamento, do contar sobre si da forma mais clara possível. E, com isso, chama a atenção para a questão literária, para o embelezamento característico da literatura que ludibria o leitor e o próprio autor. Este é um dos critérios da autoficção: o rebuscamento no trato com o texto e com a linguagem. Ou seja, os autores têm uma preocupação estética e linguística, procuram uma forma original de se (auto)expressar. Por esse motivo, não é raro nos depararmos com a inscrição da palavra **romance** na capa de um livro autoficcional, que funciona como estratégia de afastamento do gênero autobiográfico e de inserção no campo literário. O risco de associação com a autobiografia acontece porque a autoficção ainda não está totalmente estabelecida.

¹⁰ Segundo Doubrovsky (2013), “a liberdade de expressão tem seus limites” e *Un amour de soi* era uma vingança. Ele afirma que usou a literatura como uma forma de se vingar, aproveitando da vantagem de ser escritor, mesmo sabendo do risco que corria. O francês conta sobre a publicação e o sucesso de *Livre Brisé* (DOUBROVSKY, 1989). O sucesso, nesse caso, teve um preço alto. Ele foi acusado de ter matado a sua mulher por amor à literatura. Depois de ler o capítulo sobre seu alcoolismo, a esposa do autor bebeu vodca até morrer. Doubrovsky escreve uma longa autodefesa para o caso, mas mesmo assim afirma que não se sente perdoado pelo sucesso obtido, e que vive em profunda depressão desde que sua mulher morreu. A conclusão de Doubrovsky é que somente o escritor e o juiz podem, “em sua alma e consciência”, decidir os limites do que pode ou não ser dito/publicado, ou de como será dito. De um lado, temos o escritor e seu direito de liberdade de expressão, do outro temos a “vítima” com seu direito de privacidade. Sobre a publicação de *Livre Brisé*, o escritor francês diz que legalmente não é culpado de nada e que a mulher estando morta não poderia processá-lo. Outra informação relevante para pensarmos a delicada questão é o fato de ele dizer que se trata de uma “autobiografia (ou autoficção) autorizada”, já que ele ia mostrando os capítulos para ela e recebendo o aval para publicação. Nos soa problemático pensar 1) no uso das palavras autobiografia e autoficção como sinônimos pelo próprio Doubrovsky, depois de todo esforço que ele, “o pai da autoficção”, teve em estabelecer as devidas diferenças; 2) pensar numa “autoficção autorizada”, uma vez que o emprego da palavra ficção, em sua definição original, funcionaria justamente para aliviar o seu autor das censuras.

O trabalho com a linguagem, a polissemia e as intertextualidades não esgotam os sentidos em *Antiterapias*. O livro inicia de maneira inusitada, ao invés de epígrafes, deparamo-nos com o que Fux chama de prefácios, cujos autores são Marcel Proust, Mario Vargas Llosa, Jorge Luis Borges, Ferreira Gullar, Sigmund Freud, Isaac Bashevis Singer, Primo Levi, Rousseau e Leon Tolstói. Estas e outras vozes estarão presentes ao longo da narrativa. A divisão de capítulos também é elaborada e cada capítulo refere-se a uma profissão. São 21 profissões, seguidas da conjunção “ou” e uma frase explicativa e/ou alternativa da profissão: “ASTROFÍSICO ou Aquele que sonha as estrelas”, “ARQUEÓLOGO ou Aquele que inventa o passado”, “DELINQUENTE ou Aquele que subverte uma época”, “ANTROPÓLOGO ou Aquele que inventa o porvir” etc. Por fim, um posfácio, cujo título é “Autor ou Aquele que plagia a outra dor”, última profissão que encerra o livro. Outra característica peculiar do texto é a abundância de intertextualidade, que levam o próprio autor a se questionar sobre o que seria um plágio, uma vez que somos aquilo que lemos e trazemos conosco todas essas vozes: “[...] o edifício imenso da recordação. Ficção. Literatura. Plágio. As memórias não são mais dos fatos, e sim dos sentimentos vividos. Assim sinto.” (FUX, 2014, p. 37). Em entrevistas, Fux diz que sua intenção é a de que o leitor, a cada nova leitura, perceba novas intertextualidades num texto que se quer infinito. No fragmento abaixo, vemos a presença dos versos de Drummond:

Não imaginava e nem fazia ideia de que o fato de eu ter pipiu e Silvinha não o ter poderia resultar em grandes prazeres. E eu seguia amando. **Que pode uma criatura, senão, entre as criaturas, amar? Amar e esquecer, amar e malamar, amar, desamar, amar?** E, apesar de nunca declarar publicamente meu amor, meus olhos não o escondiam. (FUX, 2014, p. 20, grifo nosso).

Neste outro, a intertextualidade com Fernando Pessoa e seu heterônimo Álvaro de Campos mostra a apropriação que Fux faz de textos predecessores a fim de escrever a sua autoficção a partir de todas as vozes que o constitui:

Eu tive que negar meu grande amor. Ela me perguntou se aquilo seria verdade. Neguei. Nego. Negarei. O meu amor era só meu. Não era e não podia ser compartilhado ainda. Era jovem demais para me expor. Revelar-me. Descobrir-me. **O amor é a exposição ao que você próprio julga ridículo. Como todas as cartas de amor.** E eu não estava preparado. Não estou preparado. Estarei? (FUX, 2014, p. 20, grifo nosso).

Os exemplos acima revelam atributos do texto autoficcional, em que cada autor busca a sua própria forma, transgredindo a linear, que o distinguem do texto autobiográfico clássico. Há o esforço por um projeto estético de recriação estrutural,

marcado pela fragmentação, e linguística – “Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo.”, diz Guimarães Rosa em conversa com Günter Lorenz (1991). A forma adquire, por sua vez, um objetivo ético de resgatar o valor da vida. Para os Formalistas Russos (TOLEDO, 1973), renovar a percepção é um desejo de novidade pela fuga do racional, da vida mecânica, da automatização do pensamento. Se, na linguagem cotidiana, nós “reconhecemos” os objetos; na linguagem poética, os objetos devem ser “vistos”. É o que eles denominam de **estranhamento** ou **desfamiliarização**. Se o mundo moderno faz com que as coisas percam o sabor, cabe à arte devolvê-lo. A linguagem literária é aquela que causa o **desvio** na leitura, mostrando um desejo de novidade, uma renovação da percepção por uma alquimia que devolve o “frescor” à linguagem. Esta seria, então, a função da arte para os Formalistas Russos.

Escrita terapêutica

Na formulação original, Doubrovsky relaciona autoficção à psicanálise, considerando ambas “práticas da cura”, o que explica o aspecto dramático da autoficção. Não são raras declarações dos autores sobre a necessidade de escrever um romance a partir do trauma, visando mitigar a dor e conferir maior inteligibilidade à experiência traumática, até então caótica. Em *Antiterapias*, o aspecto dramático ganha um tom mais leve do que outros exemplos na literatura brasileira, como *Ribamar* (CASTELLO, 2012), *A chave de casa* (LEVY, 2007) ou *O céu dos suicidas* (LÍSIAS, 2012).

Mesmo que se discorde de caracterizar a autoficção como recurso terapêutico, a exemplo de Luciene Azevedo (2014, p. 233), se reconhece o “desnudamento” e reconstrução do autor, mediado pela escrita:

[...] ainda que eu tenda a rejeitar a autoficção como ‘terapia’, porque me parece que isso implicaria em um utilitarismo rasteiro, acho que a ideia pode ter relação com [...] uma certa demanda (do público) por ver, reconhecer um sujeito desnudando-se, (de)compondo-se por escrito, na frente do leitor, construindo um sujeito na realidade das palavras.

Desnudar-se para se enxergar e se entender melhor. Escrever para aliviar. Fabular um sofrimento para elaborá-lo. Colocar na realidade das palavras uma experiência traumática para compartilhar o sofrimento e reestruturar o caos interno. Ricardo Lísiás – autor e personagem – recorre à literatura para se recuperar da dor produzida pela revelação de informações chocantes sobre si ou, em outro momento, para compartilhar o trauma que vivenciou com o suicídio de seu amigo.

Nesse sentido, Doubrovsky (1988, p. 77, tradução nossa) afirma que “[...] a autoficção é a ficção que decide, enquanto escritor, dar a mim mesmo e por mim

mesmo, nela incorporando, no sentido pleno do termo, a experiência da análise, não apenas na temática, mas na produção do texto.”¹¹ O autor se propõe a “explorar as profundezas inconscientes de sua intimidade, elucidar coisas ainda obscuras”, em uma “análise interminável”.

Vê-se que a evolução do debate sobre o conceito e a própria produção literária associam a escrita terapêutica à autoficção. A escrita terapêutica, deve-se sublinhar, é característica própria às “escritas do eu”, vai além da autoficção e é irreduzível a esta. Esta é uma das razões pela qual caracterizar a autoficção como “escrita terapêutica”, mesmo que possa nos aproximar de sua compreensão conceitual, não ajuda a defini-la. O argumento pode soar inusitado, dada a frequência com que as autoficções são, de fato, escritas terapêuticas. Exatamente aqui reside a dificuldade. Embora se observe que as obras autoficcionais recorram ao texto como forma de terapia, é possível pensar teoricamente em autoficções que prescindam desse recurso, ao contrário das demais características mencionadas nas seções anteriores deste texto. Pode-se, portanto, retirar o caráter terapêutico da escrita do leque de atributos que demarcam o conceito de autoficção, sem prejuízos. A escrita terapêutica é um recurso e característica frequente das autoficções, se associa a esta, mas não é condição necessária para sua existência.

Conclusão

O conceito de autoficção tem sido marcado por indefinições, confusões e contradições que acabaram por cristalizar um argumento que sustenta a impossibilidade de defini-lo de forma mais nítida. Um dos efeitos dessa confusão conceitual tem sido um misto de vulgarização e uso inadequado do termo, que passou a caracterizar toda sorte de obras pertencentes ao campo das “escritas do eu”.

Neste texto, procurei demarcar de forma mais precisa as fronteiras que definem a obra autoficcional, apresentando as características que considero necessárias para seu melhor enquadramento conceitual. O argumento se desenvolveu em diálogo com os textos teóricos mais relevantes e com base em exemplos da literatura brasileira contemporânea.

Primeiro, apoiada na noção de pacto, argumentei que a autoficção se diferencia da autobiografia e do romance autobiográfico. Na autoficção, se estabelece com o leitor um *pacto oximórico* (JACCOMARD, 1993), que se caracteriza por ser contraditório, pois rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional). Mesclam-se os dois, resultando no contrato de leitura marcado pela ambiguidade,

¹¹ “*Autofiction, c’est la fiction que j’ai décidé, en tant qu’écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l’expérience de l’analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte.*”

em uma narrativa intersticial. A noção de pacto é fundamental para esclarecer o conceito de autoficção, diferenciando práticas distintas dentro do campo da “escrita do eu”.

Segundo, argumentei que a autoficção tem uma **forma específica** de construção da ambiguidade entre realidade e ficção. Embora a mistura entre realidade e ficção se encontre também em romances históricos e romances autobiográficos, na autoficção é intenção deliberada do autor abolir os limites entre o real e a ficção, confundir o leitor e provocar uma recepção contraditória da obra. A **ambiguidade** criada textualmente na cabeça do leitor é potencializada pelo recurso frequente à identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, embora existam variações e nuances na forma como este pacto se estabelece.

Terceiro, sustentei que escrever sobre si requer escrever sobre o outro e que tal exigência pode se converter em dilemas éticos e problemas jurídicos. Tais problemas emergem quando se utiliza a obra também como forma de vingança, o que tem sido comum também em alguns textos autoficcionais. Contudo, essas questões não devem ser tomadas como fulcrais no conceito de autoficção. Ainda mais, não se deve confundir a obra autoficcional com obras cujo teor espelha motivações midiáticas, originadas de razões eticamente questionáveis, com valor literário dúbio e sem o pacto ambíguo. A interseção entre os dois tipos é apenas aparente.

Quarto, diferente do gênero autobiográfico a autoficção se diferencia também por ter um rebuscamento no trato com o texto e com a linguagem, com dimensões próprias ao fazer literário, tais como as preocupações estéticas e linguísticas, além da busca por uma forma original de se (auto)expressar. A autoficção continua a se contaminar com o usual preconceito e rebaixamento literário conferido à autobiografia. As estratégias editoriais de qualificar como romances as autoficções, na tentativa de apartá-la da autobiografia, indica a aproximação que ainda se faz entre ambas. Sustentei que tal associação é indevida e tende a se diluir na medida em se reconheça os atributos da obra autoficcional.

Quinto, mostrei que a evolução do debate sobre o conceito e a própria produção literária associam a escrita terapêutica à autoficção, mas que esta é uma característica própria às “escritas do eu”, irreduzível à autoficção. Portanto, mesmo que tal característica possa nos aproximar do conceito de autoficção, não é uma condição necessária para defini-lo. Embora se observe ser um padrão as obras autoficcionais recorrerem ao texto como forma de terapia, teoricamente, elas podem prescindir desse recurso, ao contrário das demais características que conformam o conceito aqui apresentado.

Os argumentos aqui apresentados sugerem ser possível – e desejável – precisar o conceito de autoficção, sem desconsiderar que a fluidez da produção literária apresenta, à formulação de um conceito estanque, dificuldades. Estas são potencializadas pela impossibilidade de distanciamento decorrente da proximidade

histórica dessa prática de escrita no campo da literatura. Contudo, tais dificuldades não devem elidir esforços visando conferir valor heurístico ao conceito, para auxiliar a compreensão de parte relevante da produção literária contemporânea.

FAEDRICH, A. Autofiction concept: demarcations of the concept from contemporary Brazilian literature. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun., 2015.

■ **ABSTRACT:** *The concept of autofiction has been marked by uncertainties, confusions and contradictions that eventually ended up crystallizing an argument that supports the impossibility to define it more clearly. One effect of this conceptual confusion has been a mixture of vulgarization and inappropriate use of the term that has come to characterize all works belonging to the field of “selfwriting”. In this paper, I try to demarcate more precisely the boundaries that define the autoficcional work, presenting the features that I consider necessary for its best conceptual framework. The argument is developed in dialogue with the most relevant theoretical texts and based on examples of contemporary Brazilian literature.*

■ **KEYWORDS:** *Autofiction. Contemporary Brazilian literatura. Literature theory.*

REFERÊNCIAS

ALBERCA, M. **El pacto ambiguo:** de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

AZEVEDO, L. Entrevista. In: FAEDRICH, Anna. **Autoficções:** do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. 2014. 251 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. p. 233-236.

BERNARDO, G. **O gosto do apfelstrudel:** romance. 4. ed. Rio de Janeiro: Escrita Fina, 2010.

CASTELLO, J. **Ribamar.** Alfragide: Leya, 2012.

DOUBROVSKY, S. **Fils:** roman. Paris: Éditions Galilée, 1977.

_____. **Un amour de soi.** Paris: Gallimard, 1982.

_____. **Autobiographies:** de Corneille à Sartre. Paris: PUF, 1988. (Collection Perspectives Critiques).

_____. **Le livre brisé.** Paris: Grasset, 1989.

_____. L'autofiction dans le collimateur. **autofiction.org**, 23 maio 2013. Disponível em: <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2013/05/23/Serge-Dobrovsky>>. Acesso em: 10 ago. 2014.

FERNANDES, D. Presidente socialista 'desdenha pobres', diz ex-primeira-dama francesa em livro. **BBC Brasil**, Paris, 4 set. 2014. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/09/140904_livro_trierweiler_hollande_df_rm.shtml>. Acesso em: 4 nov. 2014.

FUX, J. **Antiterapias**. 2. ed. Belo Horizonte: Scriptum, 2014.

HUBIER, S. **Littératures intimes**: les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction. Paris: Armand Colin, 2003.

JACCOMARD, H. **Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine**: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar. Genève: Droz, 1993.

LAOUYEN, M. L'autofiction: une réception problématique. **Fabula**, Paris, 19 dez. 1999. Disponível em: <<http://www.fabula.org/colloques/frontieres/208.php>>. Acesso em: 10 mar. 2010.

LAUB, M. Autoficção e mamadeira. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15 ago. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/michellaub/2014/08/1500413-autoficcao-e-mamadeira.shtml>>. Acesso em: 16 ago. 2014.

LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Nouvelle éd. augmentée. Paris: Seuil, 1996.

_____. Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 537-544, 2013.

LEVY, T. S. **A chave de casa**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

LINDON, M. **O que amar quer dizer**. Tradução de Marília Garcia. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LÍSIAS, R. **O céu dos suicidas**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012.

_____. **Divórcio**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.

LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F. (Org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 49. (Coleção Fortuna Crítica, 6).

NASCIMENTO, E. Entrevista. In: FAEDRICH, Anna. **Autoficções**: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. 2014. 251 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. p. 218-224.

POMPEIA, R. **O Ateneu**. 16. ed. São Paulo: Ática, 1996. (Original publicado em 1988).

SARLO, B. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

TOLEDO, D. O. (Org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973.

TEZZA, C. **O filho eterno**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

TRIERWEILER, V. **Merci pour ce moment**. Paris: Éditions les Arènes, 2014.

VILAIN, P. **Défense de Narcisse**. Paris: Grasset, 2005.

Recebido em 27/10/2014

Aceito para publicação em 12/05/2015



A FIGURA DO ESCALPELADO: SOBRE *DIVÓRCIO*, DE RICARDO LÍSIAS

Milena MAGALHÃES*

- **RESUMO:** No romance contemporâneo *Divórcio*, autor, narrador e protagonista portam o mesmo nome: Ricardo Lísias. E essa mesma nomeação para o que se convencionou ser visto como instâncias distintas do gênero romanesco é apenas o aspecto mais visível da indecidibilidade que atravessa o livro. Ao utilizar vários gêneros próximos ao espaço biográfico, aquilo que Diana Klinger denomina de “constelação autobiográfica”, como o diário, os emails, as fotos, as anotações e o próprio testemunho, o que Lísias faz é reiterar o impasse. Analisar tais questões é a proposta deste trabalho.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Romance contemporâneo. Autobiografia. Ricardo Lísias.

Em que acreditar

Uma das provas de que, em *Divórcio*, apesar das diatribes, não devemos duvidar de imediato quando o narrador protagonista diz tratar-se de uma história de amor pode estar na figura do “escalpelado”, descrita por Roland Barthes (2003, p. 147), em *Fragmentos de um discurso amoroso*, como “[...] sensibilidade própria do sujeito amoroso, que se torna vulnerável, exposto na carne viva aos mais leves ferimentos.” O narrador-protagonista do romance, lançado no ano passado pela editora Objetiva, no selo Alfaguara, é a própria figura do escalpelado. Nele, um homem casado há menos de quatro meses, após ler o diário de sua esposa, pede o divórcio. O relato é sobre o que ocorre depois desse acontecimento, reconstituído por meio de anotações, e-mails, fragmentos do diário da ex-mulher. A superação passa pela ideia de percurso, visto que, nesse período, o protagonista começa a correr para participar da corrida de São Silvestre. Já no primeiro parágrafo, a visão distanciada do próprio corpo, como se fosse um outro, antecipa a imagem do corpo sem pele, presente em toda narrativa; corpo que somente recuperará sua inteireza após o trajeto de quinze quilômetros da corrida de São Silvestre, ordenados como os capítulos do romance. A sensibilidade própria do sujeito amoroso, visto como

* UFSB – Universidade Federal do Sul da Bahia. Área de Linguagens e Artes. Teixeira de Freitas – BA – Brasil. 45987-176. UNIR – Universidade Federal de Rondônia. Departamento de Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Vilhena – RO – Brasil. 76980-000 – milena_guidio@yahoo.com.br

sujeito descarnado, escarpado, ganha contornos dramáticos no romance, quando diversas estratégias relacionam o que acontece com o narrador de modo análogo ao que ocorreu com o autor. É o que escreve Ricardo Lísias quando interpelado pela Folha de São Paulo, em matéria de 3 de agosto de 2013: “Meu livro tem um ponto de partida pessoal e traumático e a partir dele criei um texto de ficção. A literatura não reproduz a realidade, mas sim cria outra.” (KACHANI, 2013)¹.

Ao refletir sobre esses diversos gestos autorais de Ricardo Lísias, buscase, neste artigo, seguir bem de perto a letra do romance. Tendo como princípio que todo gesto crítico deveria vir *a partir da* leitura dos textos literários, antes de formalizar qualquer generalidade², interessa-me investigar os procedimentos formais que embaralham o gesto autobiográfico e o ficcional e põem em questão a constituição dessa *outra* realidade, defendida por Lísias, devido à fusão das diversas instâncias do sujeito. Autor, narrador e protagonista portam o mesmo nome: Ricardo Lísias. Essa mesma nomeação para o que se convencionou ser visto como instâncias distintas do gênero romanesco funciona como uma *prova* de leitura que manifesta a indecidibilidade que atravessa o livro. Por mais que o autor, de *carne e osso* – não mais o escarpado, o descarnado –, tenha proferido uma série de negações dos discursos que trazem à tona tal indecidibilidade, esta é suscitada tanto pelos procedimentos formais quanto pelos discursos que margeiam o livro. Isto é, no uso do “eu”, há um cálculo de aproximação com as instâncias autobiográficas. Como um dos efeitos do gesto autoral, que já havia aparecido em seu livro anterior, *O céu dos suicidas* (LÍSIAS, 2012), e também em estratégias de apresentação de trabalhos avulsos, Lísias se põe na posição de ter que dar explicações sobre uma questão sensível à crítica literária: a tendência à simulação da enunciação autobiográfica como ficcional, cuja prática, em linhas gerais, faz a literatura brasileira contemporânea identificar-se com a veia testemunhal. Nesse sentido, embora as denegações sejam a tônica de seu discurso como comentador dos próprios procedimentos, Lísias, o escritor, estabelece outra relação com o leitor, ao enredar seu livro nos acontecimentos da sua vida. E essas formas de enunciação são várias, desde o *release* da editora até às entrevistas dadas por ele, bem como a contracapa do livro, de modo que, reiteradamente, no invólucro da produção do livro, nas etapas anteriores à recepção, há um “cálculo” que produz as discussões posteriores que possibilitam, ou mesmo direcionam, a relação com o autobiográfico.

Não há *traição*, portanto, quando parte da recepção, seja em resenhas de jornais diários ou em textos mais elaborados, trata, prioritariamente, da interface real e ficção, obrigando-o a “explicar-se”. O jogo foi organizado previamente,

¹ Além de encontrarmos essa declaração na *Folha de São Paulo*, verificamos, também no *O Estadão*, a recorrência desta frase como parâmetro para os nossos comentários (RODRIGUES, 2013).

² Paul de Man (1999, p. 131), em “A retórica da cegueira”, afirma: “Antes de qualquer generalização sobre a literatura, os textos literários têm de ser lidos, e a possibilidade da leitura nunca pode ser considerada garantida.”

mediante sucessivas *dobras* que diluem o “dentro” e “fora” da obra, na medida em que etapas anteriores à publicação do livro encontram-se *no* livro, fazendo com que contos como “Divórcio”, “Meus três Marcelos” e “Sobre a arte e o amor”, que tratam do mesmo “caso” do romance, se associem de forma irremediável à sua tessitura narrativa, como quando relata as circunstâncias em que publicou o conto homônimo ao livro: “Presumo, porém, que tenha revisado o conto ‘Divórcio’. Também fui atrás do contato do editor da revista *piuí*. Não sei como o obtive, mas dez dias depois da aula sobre a ética na obra de Julio Cortázar, submeti o conto à publicação.” (LÍSIAS, 2013, p. 157). A reiteração de marcas de dúvidas (“presumo”, “Não sei como”) acompanha a informação factual facilmente comprovável: o conto “Divórcio” está publicado, na edição 62, da revista *Piauí*, de novembro de 2011, na seção de ficção. Essa irrupção do “fora” no “dentro” da obra forja também uma resolução ética dos gestos (“[...] dez dias depois da aula sobre a ética na obra de Julio Cortázar [...]”), que, entretanto, não está completamente resolvida. A forma direta da inserção de fatos estabelece uma tensão com as questões éticas que ultrapassa o “caso” Lísias. A impossibilidade de saber onde está o corte, ou mesmo se há, entre um discurso e outro constitui um problema para a literatura, que pode resumir-se em uma pergunta (de impossível resolução): até onde a literatura pode ir? Na verdade, é uma velha questão que agrega novos matizes a cada vez que irrompe um “acontecimento” como o livro de Lísias, sobretudo por que, na cena literária brasileira contemporânea, o embaralhamento entre vida e obra, corpo e *corpus*, de modo geral, não se dá por meio de “notas” de escândalo.

Diferentemente do livro de Cristovão Tezza, *O filho eterno*, outro romance que causou bastante discussão acerca das “escritas do eu”, o apelo não é “emocional” – e isso não deixa de ser interessante, se acreditarmos que se trata de uma “história de amor”. O apelo advém da exposição da privacidade, o que parece violar senão uma lei, ao menos uma “regra tácita” da cena literária brasileira, na qual a presença do “outro” que há em todo discurso do “eu”, em geral, não se dá de maneira afrontosa, não viola, se podemos dizer, o corpo do outro, o *corpus* que compõe esta dita cena. Não é, por exemplo, a descrição de torturas por conta da ditadura nem os seus efeitos prolongados na psique dos sujeitos; é uma via, por falta de palavra melhor, mais *antipática* e, por isso, mais perigosa para o escritor.

Luciene Azevedo (2013, p. 106), a partir do acesso a textos enviados por Lísias para uma “lista on-line de admiradores de literatura”, analisa o “desvio” em direção ao autobiográfico que passa a figurar na assinatura desse escritor, especificando as estratégias de apresentação dos três contos mencionados. Ao comentar sobre o último, ela pondera: “A exposição espetacularizada de um episódio privado pode ser entendida como mera estratégia para a vingança do ressentido, tomando a ficção como escudo. No entanto, talvez haja algum rendimento se apostamos que, na profusão exibicionista da primeira pessoa, há um jogo.” Isto é, permite-se, até certo ponto, a “exposição espetacularizada”, desde que o “jogo” explicita, demarque e,

até mesmo, realce o caráter ficcional. Antes de sua análise na qual demonstra as mudanças de sentido do binômio público/privado, Arfuch (2010, p. 83) afirma que “Para além de sua conotação topológica, o binômio público/privado costuma ser apresentado como uma dicotomia em que por definição um dos termos implica certa negatividade.” É essa negatividade “cristalizada” que produz as reações ambíguas em relação ao romance de Lísias.

Entretanto, as relações conturbadas entre público/privado e, por que não, real/ficção são também determinadas pelas estratégias discursivas que margeiam o texto dito ficcional e, nesse caso, trata-se de outro tipo de “jogo”. Ainda que as estratégias internas do romance sejam decisivas para se ultrapassar a fase da mera curiosidade do leitor, quando se está com um *objeto explosivo* na mão, tendo-se a chance de (re)conhecer fatos relativos à privacidade de um escritor, essas estratégias, talvez, não sejam as mais importantes para a recepção. Quando um livro nos faz esquecer que estamos diante de acontecimentos que podem ter, de fato, acontecido? Em que acreditar? No cálculo da exposição? Ou no cálculo da ficção? Qual é o gesto engendrado nessas duas possibilidades? A hipótese é a de que, mais uma vez, estejamos diante de uma aporia alicerçada pela própria literatura, e isso inclui as discussões sobre o valor que damos a ela; algo comum quando nos referimos à literatura brasileira contemporânea que, parece, necessita continuamente provar a sustentação de seus parâmetros.

A intimidade traída

Diana Klinger (2012, p. 11), em seu livro *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, afirma que “É precisamente essa transgressão do ‘pacto ficcional’, em textos que, no entanto, continuam sendo ficções, o que os torna tão instigantes: sendo ao mesmo tempo ficcionais e (auto)referenciais, estes romances problematizam a ideia de referência e assim incitam a abandonar os rígidos binarismos entre ‘fato’ e ‘ficção’.” Na abertura do livro de Lísias, a ênfase está no distanciamento da ideia de representação, o que forja uma espécie de “fora do livro” que será decisivo para o discurso que predominará em *Divórcio*. Em primeira pessoa, o eu fala de um “eu” visto de uma razoável distância de si. Mais exatamente, o eu profere o impossível: “A gente vive a morte acordado.” (LÍSIAS, 2013, p. 7). Não há outro lugar em que tal frase possa fazer mais sentido do que no discurso literário. Neste, o sujeito pode dizer “estou morto” sem a necessidade de aferir noções como as de verdade e validade. A potência de ambiguidade, lançada nesse início, em nenhuma outra parte do romance possuirá um efeito tão forte. Encerrado no que parece ser um cubículo, denominado “cafofo”, o narrador encena um corpo que se movimenta com muita dificuldade. E a sensação de claustrofobia, de sufocamento, de “quase-morte”, como ele define, toma conta das duas primeiras páginas. É um eu que contempla a luta do seu “eu”

para sobreviver. Considerando-se as devidas diferenças, é um gesto próximo ao do “eu” do filósofo Jacques Derrida (2008, p. 32), em “Circonfession”, quando profere também uma frase impossível, impensável: “postumo como respiro”. A fronteira, se há uma, entre os discursos que circundam o livro e o que se tenta impor no interior do romance começa a ser levantada nestas primeiras páginas:

Depois de quatro dias sem dormir, achei que tivesse morrido. Meu corpo estava deitado na cama que comprei quando saí de casa. Olhei-me de uma distância de dois metros e, além dos olhos vidrados, tive coragem apenas para conferir a respiração. Meu tórax não se movia. Esperei alguns segundos e conferi de novo.

A gente vive a morte acordado.

...

Ardeu porque meu corpo estava sem pele. (LÍSIAS, 2013, p. 7).

É curioso que em um romance, no qual, aparentemente, pretende-se dizer tudo, exista uma metáfora tão forte como a do corpo sem pele, que remete ao impalpável, ao impossível, relacionando essa perda de pele à constante sensação de morte. De antemão, o não enfrentamento imediato com o que vai narrar é a primeira isenção de responsabilidade protagonizada pelo narrador-personagem. Não é uma morte, mas, ainda nas palavras de Barthes (2003, p. 5), um “abismarse”; uma “morte livre do morrer”, ocasionada pela ausência da amada ou pelas causas dessa ausência. Estabelece-se, assim, o luto. Se ele tivesse morrido ali, no “cafofo”, a culpa não seria dele. Tampouco seria um simples “aconteceu”, embora nesse início, não haja, ainda, nenhum discurso de mágoa, de ódio, destinado ao ser amado. É, de fato, um intervalo: “Tenho pontos obscuros na minha vida entre agosto e dezembro de 2011.” (LÍSIAS, 2013, p. 7). É, aqui, um discurso amoroso, ainda que apenas aludido, realçado pela sensação de abismo advinda da quase-morte. De acordo com Barthes (2003, p. 4), “[...] o abismo é um momento de hipnose. Uma sugestão age, que me ordena desmaiar sem me matar. Daí, talvez, a suavidade do abismo: não tenho nenhuma responsabilidade nisso, o ato (de morrer) não cabe a mim: confio-me, transfiro-me (a quem? a Deus, à Natureza, a tudo, menos ao outro).”

Como sugerido, o início do romance serve para estabelecer a relação com o ficcional. O tom de rememoração se estabelece, mas nenhuma acusação ainda foi destinada. Os dados factuais se resumem à explicitação de uma data e à alusão à ex-mulher; todo o resto está coberto pelo impossível: corpo sem pele, cadáver sem pele, a visão e o toque no caixão. Quando a cena se expande, numa espécie de grande angular, com o narrador-protagonista na rua, o efeito já não é o mesmo. E a sua constituição psicológica adquirirá o contorno que se sedimentará

no restante do livro. O olhar sobre si não mais alcançará a mesma profundidade, pois agora estará direcionado às atitudes dos outros. E aos outros, caberá, quase sempre, o ônus da culpa. A coragem, então, se dissipará um pouco, no sentido de que a responsabilidade sobre o intervalo, ou, nas palavras do narrador, sobre “os pontos obscuros”, não será de todo assumida. É como se a primeira imagem, voltada totalmente para o próprio corpo, fosse falsa. Nesse sentido, efetiva-se a aproximação com os discursos memorialistas. O “eu” demonstra toda a dificuldade de falar de si sem inferir a responsabilidade de suas angústias e impasses ao outro. A passagem seguinte diz muito sobre esse movimento:

Quem pensa sem ar: ninguém, por exemplo. Você pode chorar desesperadamente na avenida mais importante da América Latina. Ninguém vai te ajudar. Ninguém me perguntou nada quando entrei na linha errada do metrô e olhei confuso para o letreiro. Eu precisava que um velho me dissesse algo, ou uma moça, mas ninguém me olhou no metrô de São Paulo no pior dia da minha vida. (LÍSIAS, 2013, p. 9).

De modo ainda sutil, o sentimento de repulsa ao outro que se instaurará no decorrer da narrativa ganha, aqui, uma imagem poderosa. A solidão das grandes cidades expressa, sem nenhuma dubiedade, a dificuldade do viver-junto, o total isolamento a que se habitua o morador das grandes cidades. Todos se olham e não se veem. Ninguém se importa. É fácil, portanto, ficar do lado de quem tem essa percepção, porque está sofrendo as consequências desse individualismo. Os arranjos narrativos parecem, assim, todos feitos para estabelecer uma cumplicidade com o leitor, ao menos nas páginas iniciais. Assim, a questão da indiferenciação do escritor-narrador-personagem instaura-se definitivamente como problema, no sentido de que sempre surgirão questões como: repudiar o que conta o narrador é o mesmo que repudiar o escritor? Ou repudiar o gesto do escritor de espetacularizar a própria privacidade produz a rejeição do que diz o narrador? São questões que não parecem alheias à narração, uma vez que nesse primeiro momento o narrador esforça-se para demonstrar o contrário do que afirma o segundo fragmento do diário da ex-esposa que aparece junto desses trechos e funciona como a voz do outro, da outra: “19 de julho de 2011./ Casei com um homem que não viveu. O Ricardo ficou trancado dentro de um quarto lendo a vida toda.” (LÍSIAS, 2013, p. 15, grifo do autor).

Esse esforço de narrar a vida, para demonstrar que houve, sim, experiências significativas passa pela narração da overdose que o narrador teve no período da faculdade, assim como o tipo de relação sexual que mantinha com determinada personagem, identificada apenas como [X]; e numa escrita que se satura a cada novo trecho, adquirindo um tom que se distancia do alusivo para beirar à “pornografia do real”, no instante mesmo da instalação do dizer acerca dos modos

de composição: “Durante todo o segundo semestre de 2011, além de começar a correr seriamente, preenchi muitas folhas com frases autobiográficas. Além disso, fiz mil outras anotações. A [X] aparece em sete delas. Ela gostava de lamber, muito devagar, toda a extensão do meu pau, mas raramente o colocava dentro da boca.” (LÍSIAS, 2013, p. 14).

As proposições iniciais permitem encenar questões intemporais: como viver com o espanto da alteridade absoluta, quando o outro antes dividia a sua intimidade, sua nudez absoluta? O corpo sem pele prenuncia-se como um castigo e uma revanche: por ter-se deixado ver em sua nudez absoluta, o narrador vinga-se ao recuperar outra pele, já inacessível ao outro. É, assim, um corpo que sai de seu estágio inicial de perda mediante a exposição à fadiga, ao cansaço da corrida. O ponto de inflexão é um acontecimento traumático e é em torno dele que os outros fatos se insurgem, mais do que surgem.

A proposta de “dizer tudo”, como dito, passa pela adoção de uma linguagem que beira ao *chulo*, como que para não deixar dúvida do que há de pornográfico na exposição de fatos considerados privados. A estratégia é relacionar o pornográfico das cenas sexuais ao pornográfico das relações sociais, sugerindo que estas, sim, são revestidas de hipocrisia, de segredos que todos lutam para não ser revelados. A indiscrição estaria nas relações corrompidas pela insistência da manutenção das aparências a qualquer custo, e não no gesto de quem irrompe contra essa corrupção de valores. A destinação da diatribe resta, portanto, indistinta. O sujeito a que se destina a revolta é uma classe, é coletivo, de modo que a insurgência do personagem Ricardo se dá de forma quase quixotesca. Um Dom Quixote que põe em jogo o seu próprio caráter, valendo-se do lugar da literatura para tudo poder dizer. Se há algo de verdadeiro no romance de Lísias, algo que de fato aconteceu, a posição dessa classe social a que pertence sua ex-esposa deveria sofrer um considerável abalo, mas esse abalo, de certo modo, logo se esgarça. O distanciamento do conceito de literatura da ideia de verdade cria um invólucro de proteção ao livro de Lísias. Não existe um diário – materializado – da ex-esposa, embora, no interior do romance, existam frases como estas, em letras garrafais: “ACONTECEU NÃO É FICÇÃO” (LÍSIAS, 2013, p. 16).

Tudo pode ser ficção e, agora, a contraprova, se interessasse, teria de ser dada pela ex-esposa, não a personagem do romance, mas a jornalista que foi casada com o escritor. O próprio livro procura dar conta de especificar as diferenças: “Não estou tratando de uma pessoa em particular. Minha ex-mulher não existe: é personagem de um romance.” (LÍSIAS, 2013, p. 128). Os suportes que, geralmente, envolvem os gêneros biográficos estão supostamente protegidos pelo manto da ficcionalidade: os fragmentos do diário, as fotografias, os emails, etc. Os critérios se embaralham, porque os gêneros biográficos que sugerem uma aproximação com a noção de verdade são contaminados pelo romance, porém não é menos verdade dizer que o romance também é perturbado pela “constelação biográfica”; estão todos asfixiados

e, neste sentido, a capa do livro, em que um rosto está envolto por um plástico, num movimento de asfixia, é muito bem pensada.

Acaso escolhesse contar tudo em uma entrevista, Lísias poderia ser questionado; já sugerir que contou no romance o mantém a salvo de todo processo judicial. Talvez por isso as indiscrições e certo ar de moralidade: faz parte do mesmo plano o modo como a esposa gostava de fazer sexo (com a janela aberta) com o modo como se relaciona socialmente, movida por interesses. Deve-se colocar em dúvida o caráter de uma mulher que, depois de uma discussão, pede para que o marido enfie toda a mão no seu rabo, por ter ficado irritada com um comentário dito por ele? Adiante, falaremos mais sobre esse discurso contra a mulher. No momento, interessa-nos pensar como o discurso da sinceridade produz efeitos distintos quando proferido no interior de um romance, mesmo que seja denominado de romance autobiográfico ou mesmo autoficção; as duas denominações mais comuns nos textos que se seguiram à publicação.

A complexidade do sujeito, que põe a termo categorias como verdade, sinceridade, transparência, não é levada em conta pelo narrador de *Divórcio* e, conseqüentemente, as personagens são desfiguradas de modo caricatural. São “tipos” da área jornalística, sobretudo a cultural. Por outro lado, as suas notas (notas autobiográficas, anotações para a escrita do romance, listas, fotografias, o relato do romance propriamente dito) servem para atribuir ao narrador as mesmas noções subtraídas do outro (autenticidade, verdade, sinceridade), num movimento astucioso que abrange toda a narrativa em movimentos pendulares: ora é tudo mentira, ora é tudo verdade, mas a “mentira” diz respeito apenas ao fato de tratar-se de um romance, em que o “aconteceu” se põe como da ordem do que foi “inventado”.

A adoção de um discurso intencionalmente extremado, para evidenciar o estado alterado do sujeito que fala, às vezes, não funciona, sobretudo quando intenta relacionar as atitudes da ex-esposa a um sujeito coletivo que é sempre visto com desconfiança: a classe média brasileira e, mais especificamente, a classe artística e a jornalística. Ao “dedurar” os outros, a intenção é (auto)afirmar-se o contrário daqueles que acusa: “Mas vou extrair uma personagem típica da sociedade brasileira: o frágil dedo-duro. O rapaz é delicado, fala devagar e costuma ser simpático com todo mundo. É homossexual, mas não gosta de falar disso. Não quer assumir, pois a vida privada dele não é uma questão política.” (LÍSIAS, 2013, p. 188-189). Nesse sentido, o contradiscurso seria de que a “vida privada” é, sim, “uma questão política”. E por ser questão política pode “virar” literatura.

Os suportes do eu e do outro

Derrida (1993, p. 89), em uma das inúmeras reflexões sobre a indecidibilidade entre autobiografia e literatura, em uma nota do livro *Passions*, afirma:

[...] se houver dissociação entre o eu e “eu”, entre a referência a mim e a referência a (um) “eu” no exemplo de meu eu, esta dissociação, que poderia somente se assemelhar a uma diferença entre “uso” e “menção”, permanece uma diferença pragmática, e não propriamente linguística ou discursiva. Ela não precisa estar necessariamente marcada *nas* palavras. As mesmas palavras, a mesma gramática podem responder às duas funções. Simultânea ou sucessivamente.

O filósofo franco-argelino refere-se à indecidibilidade produzida pelo discurso do “eu”, que necessita de outros marcadores para saber quem, na verdade, profere “eu”. E se esses marcadores tiverem a função de confundir em vez de esclarecer, não há diferenças linguísticas que possam ajudar a solucionar a questão; é aí que se instala o incômodo da recepção. No caso do romance de Lísias, é o narrador, o autor, o personagem quem fala? Essa não é uma questão recente. A questão feita ao livro de Lísias é a mesma de Barthes (1992) ao texto clássico de Balzac, *Sarrasine*³. A diferença estaria na intensidade com que agora esta se coloca. Não havendo diferença entre o eu que escreve e o “eu” sobre o qual se escreve, se este também diz “eu”, o romance joga com essas diferentes instâncias, confundindo-as, aproximando-as e distanciando-as *simultânea e sucessivamente*.

No livro de Lísias, o espaço romanesco passa a ser o que acolhe todas as formas de maneira perversa. Embora não se afaste do registro repleto de indicadores referenciais, o impulso parece ser o de mostrar até onde se pode ir com a escrita. Em vez do desejo impossível de silêncio próprio do fato traumático, o que surge, no narrador, é uma vontade de tudo dizer e da forma mais crua possível. Estranhamente, mas que condiz bem com a estratégia narrativa, o livro é pontuado pelo elogio ao silêncio, como ocorre nestes fragmentos: “Só gente vulgar não gosta de silêncio. ... O silêncio é uma obra de arte tão eloquente quanto os objetos sagrados que vi nas catacumbas de Budapeste. O rio Danúbio é um clichê.” (LÍSIAS, 2013, p. 85-86). A persuasão sub-reptícia quer nos fazer acreditar que a quebra de silêncio só se realiza porque há gestos sobre os quais é impossível calar, pois seria o mesmo que compactuar com a hipocrisia – não exatamente de uma mulher, mas, como já dito, de uma classe. Nesse caso, explicam-se os diversos indicadores de referência que recobrem a narrativa. São uma espécie de reconstituição do percurso do escritor, criando uma bem-sucedida inversão temporal e conceitual: não é a vida que se transforma em obra, mas a obra que adentra violentamente na vida: “[...] lembrei que no primeiro conto que escrevi na vida, há mais de dez anos, a personagem também repassava na cabeça uma série de coisas para tentar manter a lucidez. Estou de fato dentro de um texto que escrevi.” (LÍSIAS, 2013, p. 80).

³ “Quem fala?...” é a questão que Barthes (1992, p. 73) lança a *Sarrasine*, em *S/Z*, para concluir que: “Impossível, aqui, atribuir à enunciação uma origem, um ponto de vista. E esta impossibilidade é uma das medidas que permitem apreciar o plural de um texto.”

O “estar de fato dentro de um texto” possibilita a contaminação mencionada anteriormente, produzindo um metatexto sobre as condições e as possibilidades da escrita de si, o que leva, inevitavelmente, à questão da responsabilidade. E aquele que profere eu, no interior do romance, utiliza-se bastante da ironia para embaralhar as instâncias: “Ainda que eu me contradiga em outro lugar desse texto e no que possa eventualmente dizer sobre essa merda toda em que me joguei, o diário que reproduzo aqui é sem nenhuma diferença o mesmo que xeroquei antes de sair de casa. Aliás, não há uma palavra de ficção nesse romance.” (2013, p. 172).

É uma ironia a última frase proferida na citação, mas uma ironia possível que se sustenta pela apropriação de outros gêneros, como o diário e a carta. Lísias trata o diário como o suporte da “sinceridade” da ex-mulher. O que ela diz ali é verdadeiro; logo, tudo que disse a ele é falso. De certo modo, esta é a conceituação de diário, que se constitui como a escrita que “acolhe” a sinceridade daquele que escreve, como o lugar de fala sobre si sem amarras. Metáforas como desnudamento, sinceridade absoluta, exposição da alma lhe são comumente associadas. Depositário das confissões mais íntimas, o diário estaria a salvo, portanto, da persuasão própria dos discursos que se dirigem ao outro. No entanto, é possível *violiar* cada uma dessas afirmações acerca do diário. A frase dita pela ex-esposa, que aparece algumas vezes no romance, sugere outras propriedades do diário: “Ricardo, você descobriu a minha sombra.” (LÍSIAS, 2013, p. 88). O eu que fala no diário, como em qualquer escrita, é já um outro que constrói um “eu” – em última instância também ficcional, o que é totalmente ignorado por Lísias. Vem daí a violência dos enxertos no romance. Anunciado como a fala da ex-esposa, com um selo de autenticidade reiterado, o diário é fragmentado ao longo do livro, de modo que a cada novo trecho “publicado”, a cada recorte, seguido de cortes propositais, avulta a imagem de uma mulher ambiciosa, que tem uma visão muito dura sobre as pessoas com quem convive, dentre elas o marido e os amigos dele. Como diz o narrador, uma mulher que o traiu quando estavam casados há apenas 40 dias e escreveu isso em seu diário sem aparentar nenhum sentimento de culpa.

Assim, *Divórcio* é também um livro *contra* a mulher, e aí se insere na longa série literária que usurpa a sinceridade do feminino. A ex-esposa passa a ser a figura da dissimulação, do fingimento. É ela quem, diante de um corpo adormecido, nu, comete a injúria da escrita, destilando, na ausência do sujeito, o veneno que não tem coragem de espalhar quando ele está presente. O sujeito descarnado que fragmenta, seleciona as partes do diário da ex-esposa, expondo *seus* segredos inconfessáveis, não perdoa, se se tratasse de perdão, mas também não pode ser perdoado, na medida em que dobra o gesto da escrita do diário da ex-esposa. É também na escrita, pela escrita, que profere o inconfessável, que viola o segredo da intimidade. Por outro lado, tudo se passa *na* literatura. E, como já afirmou Jacques Derrida, (1993, p. 67), “[...] há na literatura, no segredo exemplar da literatura, uma chance de dizer tudo sem tocar no segredo.”

Sob esse prisma, a carta que compõe o fim do livro é autoexplicativa. É uma carta de amor risível, grotesca. Não escancara o segredo, porque não há segredo. Não é uma pessoa jurídica que responde à intim(id)ação da justiça; tampouco é um sujeito. É um simulacro do sujeito que ama e que atribui à escrita a cura desse amor e, por isso, reivindica o direito de escrever: “Você se dá ao direito de mentir sobre mim por todo lado, mas acha que pode impedir-me de escrever um texto de ficção. Sempre querendo tudo!” (LÍSIAS, 2013, p. 234).

Embora todo livro seja, de certa forma, endereçado à ex-mulher, há diversos procedimentos que embaralham esse endereçamento. A especificação do destino da carta, aparentemente, é mais evidente. Entre parênteses, o remetente performa a total responsabilidade sobre o que diz – “note como vou assinar tudo o que estou dizendo” (LÍSIAS, 2013, p. 234-23) –, o que não é bem verdade, pois o faz a partir de uma exigência de crença de ficcionalização, de modo que toda a culpa jogada nos gestos da ex-mulher somente funciona se pensarmos a carta como o gesto desesperado de um homem traído que tenta se recompor, mas que ainda não se livrou de toda a mágoa ocasionada pelos acontecimentos – “Entenda: nosso casamento acabou por culpa única e exclusiva sua. Deixe de ser torpe e mentirosa.” (LÍSIAS, 2013, p. 234). Produz-se, assim, um efeito de inverossimilhança, uma vez que uma carta encabeçada por um título e uma citação de Adorno não pode ser tão simplória no entendimento dos atos do outro. Isto é, a carta continua, com o intuito de reiterar, a cadeia de discursos legitimadores do ato de escrita do narrador-personagem. “Uma resposta ao caos: sobre o amor”, com a citação “O cisco em teu olho é a melhor lente de aumento”, de Adorno, nesse sentido, faz ecoar a performatividade própria desse gênero, de dirigir-se ao outro, muitas vezes, no intuito de convencê-lo de algo. Então, sob o aparente envio a um único destinatário, a ex-mulher, há pelo menos outro destinatário presumido: os leitores do livro.

Se pensarmos na fórmula controversa de Barthes (2003, p. 45), extraída do exercício de escrita do apaixonado Werther, de que “pensar em alguém” é “esquecê-lo ... e despertar muitas vezes desse esquecimento”, entendemos que a carta é destinada a mostrar que não há mais nada a dizer além dessas palavras finais e que, no entanto, enuncia esse vazio justamente a quem o provocou. O nada a dizer transforma-se em tudo ainda a dizer, nem que seja pela última vez. E algo mais perturba o epílogo, a última vez, pois uma das leis da carta é a espera da resposta. Ainda que essa resposta não ocorra, ainda que a carta não chegue nem mesmo ao seu destino, como é o risco de todo envio, “[...] como desejo, a carta de amor espera resposta: impõe implicitamente ao outro que responda, sem o que sua imagem se altera, torna-se outra.” (BARTHES, 2003, p. 47). Nesse sentido, tanto os fragmentos de diário quanto a carta fariam parte de um mesmo movimento; e nenhuma pureza poderia ser reivindicada, *esperada*.

Por fim, uma consequência importante dos enxertos autobiográficos no romance de Lísias está no fato de ele, mantendo a indecidibilidade, fazer uso dos

lances autobiográficos como uma experiência literária, como aquilo que coloca o ficcional em movimento, retirando a objetividade do discurso. O que deveria estar “fora” do discurso está “dentro”, seja no que se refere à composição do romance, seja ao que é dito neste. Ao relatar uma condição de perda a partir da figura do escalpelado, Lísias põe em jogo as relações entre corpo e *corpus*, texto e contexto. Ao jogar com o seu nome próprio, disseminando-o por seus textos, prefigura uma nova relação com a literatura. Seja no uso de um discurso entre gêneros, no limite de gêneros, seja com o tratamento dado aos gêneros de que se apossa, Lísias dramatiza a relação com a própria assinatura, de modo que essa relação serve para pôr a “questão”, pô-la em questão. Se a desconfiança, expressa não apenas neste texto, mas em muitos outros sobre o livro, normalmente, advém daquilo que parece transpor o que se espera da literatura, ele desafia a desconfiança por meio da soberba: “Acredito que a arte deva desafiar qualquer tipo de poder. *Divórcio* é a minha profissão de fé contra essas neoditaduras.” (LÍSIAS, 2013, p. 184).

Ao manter-me próxima ao romance, articulando o que podemos chamar de estratégias narrativas, busquei retomar, de certa forma, parte das *crenças* que se espalham no romance de Lísias de forma contraditória, ambígua e, por vezes, violenta. Há, nas escritas do eu que se espalham na produção brasileira contemporânea, muitas questões que, se não podem para ser resolvidas, deixam incompleto o projeto de autores como Lísias. É, ainda, sob o espectro da morte que a literatura é pensada, e a frase “morro só mais uma vez”, estampada na contracapa do livro, traço branco em fundo preto, enfatiza o aspecto fantasmal de categorias como ficcionalidade e autonomia. O que está em jogo, e é isso que um livro como o de Lísias possibilita, é saber se o autor na contemporaneidade está morto no momento mesmo em que escreve, em que se deixa ler, ou se é preciso estabelecer novos parâmetros de leitura. O acontecimento da obra, de modo inesperado, intempestivo, como todo acontecimento, parece deixar em suspenso esta “morte”, por mais que, no seu interior, seja defendida de modo veemente, pois uma coisa é o que a obra “diz”, outra o que diz o autor, e mais outra o que diz a sua comunidade de leitores. E é possível afirmar, no que se refere a essa comunidade, que nada é menos seguro para os novos pressupostos de leitura do que a confirmação de desaparecimento do “eu” – em todos os seus possíveis lugares de existência.

MAGALHÃES, M. The scalped character: about Divorce from Ricardo Lísias. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 61-74, jan./jun., 2015.

■ **ABSTRACT:** *In the contemporary novel Divórcio, the author, the narrator and the protagonist are named Ricardo Lísias. And this nomination, applied to what is considered a distinctive instances of romance genre, is only the most noticeable aspect of the indetermination in the story. By using various text genres close to the biographical space, which Diana Klinger names as “autobiographic constellation”, such as diary, emails, pictures, notes and testimonies, what Lísias does is a reiteration of the deadlock. The purpose of this paper is to analyze those questions.*

■ **KEYWORDS:** *Contemporary novel. Autobiography. Ricardo Lísias.*

REFERÊNCIAS

ARFUCH, L. **O espaço biográfico:** dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

AZEVEDO, L. Ricardo Lísias: versões de autor. In: CHIARELLI, S.; DEALTRY, G.; VIDAL, P. **O futuro pelo retrovisor:** inquietudes da literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Rocco, 2013. p. 83-109.

BARTHES, R. **S/Z.** Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso.** Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: M. Fontes, 2003.

DE MAN, P. **O ponto de vista da cegueira:** ensaios sobre a retórica da crítica contemporânea. Tradução de Wlad Godzich. Lisboa: Augelus Novus & Cotovia, 1999.

DERRIDA, J. **Passions.** Paris: Galilée, 1993.

_____. Circonfession. In: BENNINGTON, G.; DERRIDA, J. **Derrida.** Paris: Seuil, 2008.

KACHANI, M. Ponto de partida para romance ‘Divórcio’ foi ‘pessoal e traumático’. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 3 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/08/1320746-ponto-de-partida-para-romance-divorcio-foi-pessoal-e-traumatico.shtml>>. Acesso em: 9 ago. 2014.

KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro:** o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LÍSIAS, R. **O céu dos suicidas.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

_____. **Divórcio.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

RODRIGUES, M. F. Na ficção, as estribeiras perdidas do amor. **O Estadão**, São Paulo, 2 ago. 2013. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,na-ficcao-as-estribeiras-perdidas-do-amor,1059991>>. Acesso em: 9 ago. 2014.

Recebido em 31/10/2014

Aceito para publicação em 27/05/2015



GRACILIANO RAMOS: CONFIGURAÇÕES AUTOBIOGRÁFICAS

José Antonio SEGATTO*

Maria Célia LEONEL**

- **RESUMO:** Se, para muitos teóricos e/ou críticos, toda obra literária tem algo de autobiográfico, na produção de Graciliano Ramos ele é manifesto. O fato de traços da biografia do escritor apresentarem-se em sua obra, em maior ou menor grau e de modo diferenciado, levou-nos a procurar estabelecer uma proposta de classificação de seus escritos em que esses elementos são mais visíveis ou em que a autobiografia se configura por meio da personagem de ficção. Com esse objetivo, foram levantados os componentes relativos ao campo da autobiografia e analisados os modos como eles se manifestam. Partindo desse exame, pudemos identificar, na produção de Graciliano Ramos, quatro espécies de recorrência à autobiografia, que nos permitiram chegar a uma proposta de distinção das obras de acordo com a seguinte tipologia: autobiografia histórica ou convencional em *Infância* de 1945; autobiografia de testemunho em *Memórias do cárcere* de 1953; autobiografia de ficção em *Angústia* de 1936 e autobiografia de personagem de ficção em *São Bernardo* de 1934. A análise dos textos em pauta demandou a reflexão sobre as relações entre memória e história, objetividade e subjetividade, confissão e testemunho entre outras. Para tal empreendimento investigativo recorremos a elaborações teórico-analíticas de estudiosos como Antonio Candido, Alfredo Bosi, Mikhail Bakhtin, Philippe Lejeune e Giorgy Lukács entre outros.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Graciliano Ramos. Autobiografia. História. Testemunho. Confissão. Personagem de ficção.

Literatura e autobiografia

Ian Watt (1990, p. 16) trata da forma do romance, destacando, em primeiro lugar como fundamento da nova narrativa, a substituição da “[...] tradição coletiva pela experiência individual como árbitro decisivo da realidade; e essa transição constituiria uma parte importante do panorama cultural em que surgiu o romance.”

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Sociologia. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – segatto@fclar.unesp.br

** UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Literatura. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – mcleonel@fclar.unesp.br

Acrescenta que Defoe, não levando em conta a “teoria crítica predominante em sua época”, construiu a obra

[...] a partir de sua própria concepção de uma conduta plausível das personagens. E com isso inaugurou uma nova tendência na ficção: sua total subordinação do enredo ao modelo da memória autobiográfica afirma a primazia da experiência individual no romance da mesma forma que o *cogito ergo sum* de Descartes na filosofia. (WATT, 1990, p. 16).

Isso nos permite dizer que a memória autobiográfica é uma das balizas principais do romance moderno. Se traços e componentes biográficos e autobiográficos estão presentes na literatura ao longo de quase toda a sua história, no romance, aparecem com maior frequência, orientando formas e conteúdos narrativos. Giorgy Lukács (1976, p. 347), nos anos 30 do século XX, afirmava que “[...] os resultados mais importantes do romance histórico moderno mostram claramente uma tendência à biografia.” Em outro ensaio, o mesmo autor assevera: “Como na obra de vários e notáveis escritores épicos – pensando somente em grandes figuras como Rousseau, Goethe, Tolstoi –, assim também na obra épica de Gorki a autobiografia ocupa um lugar importante.” (LUKÁCS, [19--], p. 304). No mesmo sentido, pode-se citar a caracterização de Lucien Goldmann (1967, p. 12), segundo a qual “[...] o romance é, necessariamente, biografia e crônica social, ao mesmo tempo.” Também Wilhem Dilthey (apud LINS, 1963, p. 158) assegura que “[...] a autobiografia não é senão a expressão literária da *autognosis* do homem acerca de sua vida.”

Assim sendo, o recurso à autobiografia da personagem de ficção não só é bastante usual no romance como resultou em muitas obras clássicas como as de Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*), Johann Wolfgang von Goethe (*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*), passando por Fiódor Dostoievski (*Recordação da casa dos mortos*) e Marcel Proust (*Em busca do tempo perdido*), até Italo Svevo (*A consciência de Zeno*) e James Joyce (*Ulisses*).

No Brasil, esse método de construção ficcional gerou grandes obras, que vão de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *D. Casmurro* de Machado de Assis a *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa.

Mas não foi somente como autobiografia de personagem de ficção que a forma autobiográfica tornou-se usual. Mikhail Bakhtin (2003, p. 139) sugere a possibilidade de classificação da autobiografia em tipos ou modalidades distintas, pois os componentes autobiográficos “[...] podem ter caráter confessional, caráter de informe prático puramente objetivo sobre o ato (o ato cognitivo do pensamento, o ato político, prático, etc.), ou, por último o caráter de lírica.”

De fato, várias modalidades autobiográficas foram elaboradas historicamente, tornando-se clássicas. Para fins de ilustração, podem-se lembrar, como diferentes tipos de autobiografia, as confissões tanto de Santo Agostinho (século V) quanto de

Jean-Jacques Rousseau (século XVIII) e, avançando até o século XX, ainda a título de exemplo, obras como *Trópico de câncer* de Henry Miller, *A grande viagem* de Jorge Semprun, *É isto um homem* e *Os afogados e os sobreviventes* de Primo Levi, *Autobiografia precoce* de Eugène Evtuchenko, *Confesso que vivi* de Pablo Neruda e tantas outras.

Tendo em vista tais premissas, o objetivo do trabalho é levantar traços autobiográficos na produção de Graciliano Ramos e analisar o modo como eles – em maior ou menor grau – manifestam-se. Se, para muitos escritores, críticos e/ou teóricos, toda obra literária tem algo de autobiografia, nas composições do romancista alagoano esses elementos aparecem de maneira acentuada. Otto Lara Resende, em 1992, toma o título do ensaio crítico de Antonio Candido, “Ficção e confissão”, como indicativo do entrelaçamento, na obra do escritor, da realidade com a imaginação. Tal imbricação seria tão forte “[...] a ponto de deixar passar o equívoco de que o ficcionista não é senão um disfarce do memorialista. À medida que envelhecia, escritor nacionalmente reconhecido, Graciliano foi abrindo o jogo autobiográfico.” (RESENDE, 1992, p. 3-6).

Partindo dessas condições, procuramos identificar em seus livros algumas espécies ou subespécies de autobiografia literária que consideramos plausível serem distinguidas por meio da seguinte tipologia: autobiografia convencional ou histórica, *Infância* de 1945; autobiografia de testemunho, *Memórias do cárcere* de 1953; autobiografia de confissão, *Angústia* de 1936 e autobiografia de personagem de ficção, *São Bernardo* de 1934.

Naturalmente, em cada um desses grupos – autobiografia convencional, de testemunho, de confissão, de personagem de ficção – as características mencionadas não abrangem a escrita em sua totalidade, mas são predominantes no convívio com outras formas de autobiografia que, nesse caso, podem ser consideradas como suplementares. Por meio dessas diferentes espécies de narrativa, nas obras em tela, ao representar a vida e as relações sociais, figuras e tipos singulares em situações particulares, o escritor expõe, criativamente, as complexas e múltiplas conexões da condição humana com questões universais.

Autobiografia convencional ou histórica

O tipo de autobiografia que denominamos convencional ou histórica é a mais clássica e tradicional; sua caracterização é, de certa forma, consensual entre os analistas das formas autobiográficas. Nela, o indivíduo real narra, geralmente de maneira não detalhada, num determinado tempo e espaço, sua própria existência. É o que Philippe Lejeune (1975) denomina “pacto autobiográfico”: casos em que há identidade entre autor, narrador e personagem, o que, por sua vez, remete à assinatura, à identidade, à responsabilização autoral pela nomeação do agente criador na capa do livro.

O autor expõe suas experiências como ser social, de maneira presumivelmente objetiva, ou seja, como se deram historicamente ou como supõe que tenham ocorrido; incorpora técnicas e procedimentos tanto da história e do ensaio quanto da ficção, do memorialismo e da crônica. Não obstante a pretensa objetividade, há sempre algum grau de inventividade e fabulação; a versão dos fatos, das relações, das experiências é relatada seletivamente, decantada e mesmo transfigurada.

Essa modalidade de autobiografia, entendemos, é a mais adequada para caracterizar as peculiaridades das reminiscências ou evocações infantis de Graciliano Ramos na obra de memórias *Infância* de 1945. Nesse livro, o autor narra, de maneira relativamente abreviada, seus primeiros anos de vida de 1894 – quando se dá a mudança da família de Quebrangulo em Alagoas para Buíque em Pernambuco (ele teria entre dois e três anos) –, a 1904. A obra conta também a mudança da família para Viçosa, em Alagoas, o que ocorreu em 1900.

Combinando relato genérico com narração pormenorizada e misturando o veraz com a fantasia, a memória do adulto – já quinquagenário – reconstrói o tempo passado, o pretérito remoto quase perdido no tempo de criança, pela lembrança e pelo testemunho, amalgamando recordações do real (ou do que imagina ser real) com elementos fictícios.

Principia pela vaga e mais recôndita lembrança, no deslocamento da família para Buíque, do vaso “cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta”, ressaltando: “Ignoro onde o vi, quando o vi.” Acrescenta ainda: “[...] é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu ter comunicado a pessoas que a confirmaram [...]” (RAMOS, 1975, p. 9), de forma que a matéria da lembrança daquele momento é incerta e nebulosa.

Na sequência, descreve, em novo capítulo, a mutação da paisagem nas duas estações do ano, preponderantes naquela região, alternando-se inverno chuvoso e sol causticante mais a aridez da seca:

Mergulhei numa comprida manhã de inverno. O açude apoiado, a roça verde, amarela e vermelha, os caminhos estreitos mudados em riachos, ficaram-me na alma. Depois veio a seca. Árvores pelaram-se, bichos morreram, o sol cresceu, bebeu as águas, e ventos mornos espalharam na terra queimada uma poeira cinzenta. Olhando-me por dentro, percebo com desgosto a segunda paisagem. Devastação, calcinação. (RAMOS, 1975, p. 20).

Outro momento, o do verão, inicia capítulo com esse título e mostra que os vestígios e as impressões daquela época apresentam-se sem muita nitidez ou perceptibilidade:

Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a

criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade. Sem dúvida as árvores se despojaram e enegreceram, o açude estancou, as porteiras dos currais se abriram, inúteis. É sempre assim. Contudo ignoro se as plantas murchas e negras foram vistas nessa época ou em secas posteriores, e guardo na memória um açude cheio, coberto de aves brancas e flores. [...] Talvez até o mínimo necessário para caracterizar a fazenda meio destruída não tenha sido observado depois. Certas coisas existem por derivação e associação; repetem-se, impõem-se – e, em letra de forma, tomam consistência, ganham raízes. (RAMOS, 1975, p. 26).

Na medida em que o narrador vai relatando como se deu a socialização do garoto – processo que, no dizer de Alfredo Bosi (2013), foi longo e sofrido – a perda da inocência, a memória do adulto torna-se mais objetiva, realista e clara. Entretanto, é necessário que se repita, as memórias são seletivas e depuradas – o autor faz escolhas quanto ao que mencionar, havendo nitidamente a predominância de determinados aspectos e momentos em detrimento de outros. Segundo Álvaro Lins (1963, p. 154), essa seleção não é arbitrária, “[...] mas determinada por impressões que se prolongaram nele, que o influenciaram, que marcaram depois os seus sentimentos, ideias e visões de adulto.” A memória teria conservado prioritariamente “[...] os momentos de infelicidade, tristeza e solidão, as humilhações e decepções da infância.” (LINS, 1963, p. 154).

Outro crítico, João Luis Lafeté (2004, p. 293), na mesma direção, vê *Infância* “como um livro de inversão”, em que “[...] cada elemento de idílio, cada tendência a idealizar os verdes anos, é posto de ponta-cabeça. É como se o maravilhoso fosse rigorosamente parodiado: um conto de fadas às avessas.” Dessa maneira, Graciliano Ramos reconstitui aspectos de sua vivência de menino, no mais das vezes, despindo-os de encantos e ilusões, realçando a realidade nua e crua, rude e dura, ou, como diz Álvaro Lins (1963, p. 153), “[...] sem qualquer poesia, nenhum sonho, nenhuma fantasia na infância triste e solitária [...]”.

É traço constante no livro, o sentimento de humilhação da criança fraca e tímida, maltratada pelos pais, brutalizada pela vida – em casa e na escola – refugiada na solidão do mundo interior. Os momentos em que há contato mais próximo com familiares, como a mãe ou a meio-irmã, são poucos.

O universo infantil do romancista era apartado dos demais em consequência das relações sociais e humanas legitimadoras da injustiça e da coação: “[...] de um lado, crianças submissas e maltratadas, do outro lado, adultos cruéis e despóticos. Pais, mães, mestres, todos os adultos pareciam dotados da missão particular de oprimir as crianças.” (LINS, 1963, p. 155). Assim, enquanto o escritor adulto revela o mundo infantil, o menino exprime o homem Graciliano. É um testemunho “[...] sobre o menino que ele foi, sobre o ser adulto em que as asperezas do mundo acabaram por transformá-lo.” (FARIA, 1975, p. 263).

Além da rememoração das adversidades da socialização naquele meio hostil, o escritor recorda fatos e indivíduos que permitem, de certo modo, a reconstituição das relações sociais no sertão nordestino, fornecendo um painel não só humano, mas também sociopolítico daquele espaço e tempo: poder político local, violência e candura, opressores e subjugados, protetores e desamparados, coronéis e cangaceiros, fazendeiros e vaqueiros, vigários e mestres-escola, soldados, viajantes, ex-escravos, meretrizes. Muitos dos tipos sociais parecem mesmo personagens de ficção (CANDIDO, 1955, p. 57), o que poderíamos exemplificar com o mendigo Venta-romba, a professora Maria do Ó, o avô paterno, a irmã natural Mocinha, o vizinho Chico Brabo, Senhorinha e com outros mais. Aliás, muitas dessas pessoas-personagens já haviam aparecido em *Angústia*, em 1936, como personagens, como bem notou Octávio de Faria (1975). É o caso do avô materno José da Silva, do padre João Inácio, do cabo José da Luz, de Rosenda, do vaqueiro Amaro, do cangaceiro José Baía, além de outros.

Antonio Candido (1955, p. 77) afirma mesmo que o romancista “[...] substituiu-se ele próprio aos personagens e resolveu, decididamente, elaborar-se como tal em *Infância*, aproveitando os aspectos facilmente romanceáveis que há nos arcanos da memória infantil.”

Portanto, na reconstituição da memória do tempo da infância, os fatos, as ações, as relações são ressignificados ou reconstruídos pelo adulto; embora tenha muito de inventividade e também de verossimilhança, a memória não é desligada ou apartada do mundo verídico, das relações sociais e humanas concretas.

Autobiografia de testemunho

A noção de autobiografia de testemunho, neste trabalho, provém de sugestiva indicação de Alfredo Bosi (2002, p. 126) em ensaio sobre o livro *Memórias do cárcere*, em que afirma que obras como essa constituem uma mistura de “memória individual com história”, pois se trata de produção que não é “nem ficcional, nem documental, mas testemunhal”. Assim, “o testemunho vive e elabora-se em uma zona de fronteira”, entre a tendência a um determinado patamar de objetividade e um certo grau de subjetividade condizente com a narração em primeira pessoa (BOSI, 2002, p. 222). Com isso, surge a questão: “[...] como a memória de fatos históricos se fez construção literária pessoal sem descartar o seu compromisso com o que vulgarmente se entende por **realidade objetiva**?” (BOSI, 2002, p. 221, grifo do autor). O estudioso afirma ainda: “Pontuando firmemente as suas distâncias em relação ao discurso histórico, nem por isso, a escrita do testemunho aceita confundir-se com a prosa de ficção.” (BOSI, 2002, p. 236).

Da mesma forma que Alfredo Bosi, Luiz Costa Lima (2006, p. 358) caracteriza esse livro de Graciliano Ramos como um testemunho, “um texto híbrido, documento e literatura”.

Obra póstuma, inconclusa – faltou um capítulo (ou dois) conforme informação de Ricardo Ramos (1970, p. 307-308) – e sem revisão do autor, publicada em 1953, logo após a sua morte, *Memórias do cárcere* começou a ser redigida dez anos após o encarceramento. Depoimento, memória, resultado de observação ou testemunho, trata-se do relato do período de quase um ano – de março de 1936 a janeiro de 1937 – em que Graciliano Ramos passou em prisões, durante o governo de Getúlio Vargas. Tal narrativa autobiográfica comporta uma tensão permanente entre subjetividade e objetividade, imaginação e realidade, ficção e verdade.

Logo no início das memórias, o escritor justifica a demora em contar “casos passados há dez anos” (RAMOS, G., 1970, p. 3), esclarecendo que não foram os órgãos e as normas da “república novíssima” (estado de exceção com censura e repressão) que o impediram de escrevê-las antes. Discordando de intelectuais que afirmam não terem produzido “coisas excelentes por falta de liberdade”, afirma: “Liberdade completa ninguém desfrutou: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer.” (RAMOS, G., 1970, p. 4). Na realidade, acrescenta, “nosso pequenino fascismo tupinambá” de maneira alguma impediu alguém de escrever, somente “[...] nos suprimiu o desejo de entregarmo-nos a esse exercício.” Todavia, implacável consigo e com os outros, assevera: “De alguma forma nos acanhamos.” (RAMOS, G., 1970, p. 4).

Sem os esboços que fez ao longo dos primeiros meses de prisão – “[...] num momento de aperto fui obrigado a atirá-los na água.” (RAMOS, G., 1970, p. 6) –, viu-se impelido a reconstituir fatos, momentos, pessoas, gestos por meio da rememoração. Segundo o autor, se, por um lado, a perda desse material criou dificuldades, por outro, ofereceu algumas vantagens, pois, caso contrário, ver-se-ia inclinado a “consultá-lo [as anotações] a cada instante” (RAMOS, G., 1970, p. 6), conferindo detalhes desnecessários. Mas alerta:

Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente [...] Nesta reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, exponho o que notei, o que julgo ter notado. Outros devem possuir lembranças diversas. Não os contesto, mas espero que não me recusem as minhas: conjugam-se, completam-se e não dão hoje impressão de realidade [...] Afirmarei que seja absolutamente exatas? Leviandade. (RAMOS, G., 1970, p. 6).

Assim sendo, o relato testemunhal de Graciliano Ramos contém muito de imaginação, conjugando o possível e o ilusório. O escritor lembra que a narrativa em primeira pessoa assemelha-se ao romance, mas garante que não é o caso: “Se

se tratasse de ficção, bem: fala um sujeito mais ou menos imaginário.” (RAMOS, G., 1970, p. 7).

Além disso, alega que o agoniou o fato de ter “[...] de jogar no papel criaturas vivas, sem disfarces, com os nomes que têm no registro civil.” E ainda: “Repugnava-me deformá-las, dar-lhes pseudônimos, fazer do livro uma espécie de romance; mas teria eu o direito de utilizá-los em história presumivelmente verdadeira?” (RAMOS, G., 1970, p. 3).

Procurou, dessa maneira, fixar, por meios tanto objetivos quanto sensíveis, elementos da aparência e da essência de indivíduos e relações, fatos, concepções e valores daquele mundo cruel e degradante das masmorras criminais e políticas. “Fiz o possível por entender aqueles homens, penetrar-lhes na alma, sentir as suas dores, admirar-lhes a relativa grandeza, enxergar nos seus defeitos a sombra dos meus defeitos.” (RAMOS, G., 1970, p. 7). É nessa indeterminação que expôs suas memórias do cárcere, reconstituindo o fluxo da lembrança.

As memórias têm início com as ameaças, a demissão do cargo público e a prisão arbitrária no dia 3 de março de 1936. Nunca soube ao certo porque foi preso; não foi interrogado ou processado nem denunciado formalmente: “Não me acusaram, suprimiram-me.” (RAMOS, G., 1970, p. 21). Vê-se, repentinamente, numa situação kafkiana. Pressupunha que fora acusado de ser comunista, o que ainda não era, pois só passou a integrar o Partido Comunista depois de ser libertado.

Acredita ter sido denunciado, sem dúvida, por motivos políticos, sejam eles elevados ou torpes. Indaga porque estavam se preocupando em prender um “revolucionário chinfrim” (RAMOS, G., 1970, p. 21) ou um simples “[...] rabiscador provinciano detestado na província, ignorado na metrópole.” (RAMOS, G., 1970, p. 65).

Ao narrar a intimação ameaçadora de um general num quartel de Recife, observa:

Recurso ingênuo ameaçar as pessoas à toa, sem saber se elas se apavoram. No Brasil não havíamos atingido a sangueira pública. Até nos países inteiramente fascistas ela exigia aparência de legalidade, ainda se receava a opinião pública. Entre nós execuções de aparato eram inexequíveis: a covardia oficial restringia-se a espancar, torturar prisioneiros, e de quando em quando se anunciavam suicídios misteriosos. Isso se aplicava a sujeitos mais ou menos comprometidos no barulho de 1935. Mas que diabo tinha eu com ele? (RAMOS, G., 1970, p. 64).

Dos mesmos motivos arbitrários que o levaram à prisão sem justificativa legal, ele tomou conhecimento nos diversos calabouços por onde passou. Um acontecimento que narra de forma dramática é o relativo a Francisco Chermont, filho do senador Abel Chermont, opositor do governo, cujo encarceramento devia

servir de lição ao pai e que foi brutalmente seviciado por delinquentes na prisão. Graciliano arremata, estupefato, a narração do episódio: “A realidade não tinha verossimilhança.” (RAMOS, G., 1970, p. 293).

Outro caso que o impressionou foi o do marítimo Tiago que, prestando serviços num navio da marinha inglesa de passagem pelo Brasil, desceu no Rio de Janeiro. Desentendendo-se com o taxista que queria cobrar-lhe um valor escorchante, foi chamado de comunista. Preso, acabou indo parar na Colônia Correccional. Reconhecido o engano, no entanto, o delegado preferiu mantê-lo detido, pois não é “[...] bom que esse negócio seja contado lá fora.” (RAMOS, G., 1970, p. 126).

Nos diversos presídios por que passou (quartéis de Maceió e Recife, Pavilhão dos Primários da Casa de Correção do Rio de Janeiro, Colônia Correccional de Ilha Grande e presídio da Detenção, também no Rio), conviveu com indivíduos das mais diversas profissões, com diferentes tipos e diferentes índoles: militares, médicos, jornalistas, advogados, professores revolucionários e variados opositores do regime, ao lado de criminosos comuns, assassinos, ladrões, arrombadores, tarados e bandidos de todas as gradações do submundo do crime. Muitos deles tiveram o perfil traçado e alguns parecem mesmo personagens típicos de romance, de modo que não se sabe onde começa a figura real e onde termina a imaginária ou talvez tudo se deva à maestria do escritor.

No que se refere a exemplos de figuras do testemunho de Graciliano, comecemos com as generosas: o capitão Lobo do quartel de Recife que lhe ofereceu, com suas economias, um empréstimo para que pudesse sobreviver no cárcere; o soldado que lhe trouxe água, mais de uma vez, quando estava com sede no porão do navio; o padeiro que lhe ofereceu a cabine para escrever; o Cubano, delinquente e líder da Colônia Correccional, que se tornou seu amigo e protetor. Mas há o soldado “negro boçal” que lhe “dirigira a pistola à espinha, à ilharga, ao peito” (RAMOS, G., 1970, p. 133); o estivador Desidério, rude e áspero, que o desancou em reunião do coletivo. Além de outras figuras importantes sobre as quais manifesta opinião, temos Luiz Carlos Prestes, a quem qualifica como “estranha figura de apóstolo disponível” (RAMOS, G., 1970, p. 49).

Ainda assim, em entrevista a Homero Senna (1977, p. 57), declara “– Em qualquer lugar estou bem. Dei-me bem na cadeia... Tenho até saudades da Colônia Correccional. Deixei lá bons amigos.” Por isso, os seres elaborados pelo autor de *Infância* revelam, ao mesmo tempo, “[...] o grandioso e o comum, os extremos da sordidez e da nobreza.” (SODRÉ, 1970, p. xxv-xxvi). Juntamente com a caracterização dessas personagens, dois episódios narrados pelo autor – o de sua chegada e o de sua despedida da Colônia Correccional de Ilha Grande – são testemunho exemplar das entranhas do Estado discricionário e iníquo naquele trágico momento histórico. O “sujeito miúdo, estrábico e manco”, aparentando “ter uma banda morta”, “bichinho aleijado e branco, de farda branca e gorro certinho, redondo”, que recepcionou os presos na chegada à colônia, foi “incisivo e rápido”

em seu discurso: “– Aqui não há direito. Escutem. Nenhum direito. Quem foi grande, esqueça-se disto. Aqui não há grandes. Tudo igual. Os que têm protetores ficam lá fora. Atenção. Vocês não vêm corrigir-se, estão ouvindo? Não vêm corrigir-se: vêm morrer.” (RAMOS, G., 1970, p. 65).

A propósito dessa recepção, Graciliano escreve:

Embora não me restasse ilusão, a franqueza nua abalou-me: sem papas na língua, suprimiram de chofre qualquer direito e anunciavam friamente o desígnio de matar-nos [...] Isso me trouxe ao pensamento a brandura de nossos costumes, a índole pacífica nacional apregoada por sujeitos de má-fé ou idiotas. Em vez de meter-nos em forno crematório, iam destruir-nos pouco a pouco. (RAMOS, G., 1970, p. 65).

Na despedida, em diálogo com o médico do presídio, Graciliano declara a disposição de escrever um livro relatando o que sofreu e testemunhou naquele inferno – “novecentos homens num curral de arame”, “vivendo como bichos” (RAMOS, G., 1970, p. 67). A isso, o médico enraivecido resmungava contra as autoridades por mandarem para lá “gente que sabia escrever” (RAMOS, G., 1970, p. 150).

Memórias do cárcere, mesmo não sendo ficção, contém, como foi dito, muito de imaginação. Ao narrar fatos reais e expor indivíduos efetivamente existentes, o autor constrói, muitas vezes, personagens que aparentam ser apenas verossímeis ou mesmo fictícias, fruto da invenção e da fantasia. No livro, narrador e autor são figuras indistintas e parecem ser, em diversos momentos, personagens-protagonistas da história. Também não é mero registro ou descrição de episódios e condutas, tramas e dramas, feitos e sujeitos reais – o autor testemunha aquilo que foi, que teria (ou poderia ter) sido, avaliando, atestando, narrando aquela história.

Autobiografia confessional

Antonio Candido (1955, p. 11), no início do conhecido balanço crítico da obra de Graciliano Ramos, tratando do percurso de sua produção, chama a atenção do leitor para a necessidade de dispor-se a uma experiência que, “[...] principiada na narração dos costumes, termina pela confissão das mais vívidas emoções.” No mesmo ensaio, ao analisar o romance *Angústia*, em especial a personagem-narradora Luís da Silva, o estudioso coloca a questão: “[...] até que ponto há elementos da vida do romancista no material autobiográfico do personagem?” (CANDIDO, 1955, p. 46). Cremos que a resposta está adiante, na página 49, ao afirmar que *Angústia* parece conter “[...] muito de Graciliano Ramos, tanto no plano consciente (pormenores biográficos) quanto no inconsciente (tendências profundas, frustrações), representando sua projeção pessoal até aí mais completa

no plano da arte.” (CANDIDO, 1955, p. 49). E, se o escritor não é Luís da Silva, a personagem-narradora “[...] é um pouco o resultado do que, nele, foi pisado e reprimido.” (CANDIDO, 1955, p. 49).

Levando em conta tais sugestões de Antonio Candido (1955) que se referem, de um lado, à classificação dos romances (de costumes e de confissão da personagem) e, de outro, à relação deles com a vida do autor, entendemos poder pensar *Angústia* como, de certa maneira, a escrita da confissão do próprio Graciliano e qualificá-lo como autobiografia confessional. Para tanto, baseamos-nos em alguns dos significados do verbo *confessar* apresentados em dicionário – “declarar, revelar”; “reconhecer a verdade, a realidade de (ação, erro, culpa, etc.)”, “declarar (pecado[s])”; “deixar perceber ou transparecer” (FERREIRA, 1999, p. 525). São esses os significados que encontramos em Antonio Candido (1955, p. 49), pois o livro conteria “pormenores biográficos” derivados da dimensão consciente – “declarar”, “declarar (pecado[s])” – e “tendências profundas, frustrações” derivadas da dimensão inconsciente – “deixar perceber ou transparecer”. Essa consideração leva à pergunta: como sabemos que pormenores, tendências e frustrações do escritor estão representados em *Angústia*? O crítico assevera que, a despeito de Graciliano Ramos ter dito não ser Paulo Honório, Luís da Silva ou Fabiano, a meninice de Luís da Silva

[...] é, pouco mais ou menos, a narrada em *Infância*. Só que reduzida a elementos da etapa anterior aos dez anos, quando morou na fazenda, à sombra do avô materno (aqui paterno) e na vila de Buíque; aproveitou, pois a parte do sertão, como que para dar maior aspereza às raízes do personagem. (CANDIDO, 1955, p. 49).

Conforme informações do próprio escritor em *Memórias do cárcere*, ainda de acordo com o crítico (CANDIDO, 1955, p. 46), Graciliano teria emprestado ao protagonista de *Angústia*, além de “emoções e experiências dele próprio”, “[...] algo de muito seu: a vocação literária, o ódio ao burguês e coisas ainda mais profundas.” Com isso, pode-se “[...] talvez dizer que Luís é um personagem criado com premissas autobiográficas; e *Angústia*, uma autobiografia potencial, a partir do eu recôndito.” (CANDIDO, 1955, p. 46). Mas, é importante dizer, nada disso caberia ser mencionado sem a análise de *Infância* e de *Memórias do cárcere*, agudamente autobiográficos.

Cada uma das, digamos, doações do escritor ao protagonista de *Angústia* é destacada pelo crítico (CANDIDO, 1955). No que diz respeito à atitude literária, o procedimento do autor de *São Bernardo* é de “uma espécie de irritação permanente contra o que escreveu”, o que “toca ao paroxismo” em Luís da Silva (CANDIDO, 1955, p. 47). No que tange à aversão ao burguês, em toda a produção de Graciliano Ramos manifesta-se tal posição, que vem a par de “[...] frequente acentuação da sua

canhestrice, rusticidade, laconismo, em face dos brilhantes [...]” em *Memórias do cárcere* (CANDIDO, 1955, p. 48). No protagonista de *Angústia*, está a “[...] repulsa enojada, ou agressiva indiferença, pelos homens do Instituto Histórico, os ricos, os altos funcionários, os literatos.” (CANDIDO, 1955, p. 48).

A nosso ver, a par desses elementos pessoais que podem ser rastreados em *Angústia*, um dos pontos mais fortes na aproximação entre o escritor e a figura de ficção está no fato de Luís da Silva, “personagem que produz uma pseudo-autobiografia” (TEIXEIRA, 2004, p. 14), ser o autor de sua história e querer escrever um livro que o torne famoso. As reiteradas preocupações de Graciliano Ramos em *Memórias do cárcere* quanto à recepção dos romances até então publicados – *Caetés* e *São Bernardo* – e daquele que possivelmente seria publicado em breve (*Angústia*) indicam a relação entre o escritor empírico e o virtual Luís da Silva.

O narrador-protagonista do romance em pauta, além de mencionar o desejo de escrever um livro, acredita que a saída de sua vida medíocre e malograda estaria no reconhecimento público que a edição de um livro lhe granjearia. São muitas às vezes em que, em *Angústia*, a personagem devaneia tendo a escritura do próprio livro como motivação. Na página 12, lemos: “Felizmente, a ideia do livro que me persegue às vezes dias e dias desapareceu.” Na 46, resume sua relação com a escritura, afirmando ter-se habituado a escrever, a julgar que seus escritos “não prestam”.

Acrescenta ainda ter adquirido “cedo o vício de ler romances” e poder, “com facilidade, arranjar um artigo, talvez um conto.” (RAMOS, 1953, p. 46). Compôs, “[...] no tempo da métrica e da rima, um livro de versos. Eram duzentos sonetos, aproximadamente.” (RAMOS, 1953, p. 46). Como um vizinho lhe oferecesse pagamento por um dos piores deles, passa a vendê-los. Na página 144, sonha acordado: “Faço um livro, livro notável, um romance.” Supõe ataques e defesas nos jornais e assegura “Vou crescer muito.” Na mesma página ainda se pode saber que, às vezes, passa “[...] uma semana compondo esse livro que vai ter grande êxito e acaba traduzido em línguas distantes.” Afirma que esse momento de megalomania – que se repete – o “enerva” e que anda “no mundo da lua”, chega atrasado ao trabalho, e, na página 145, revela que responde às falas alheias com “verdadeiros contrassensos”. Diz também que voltar ao mundo cotidiano causa-lhe “[...] esforço enorme, e isto é doloroso”, não consegue “voltar a ser o Luís da Silva de todos os dias”. A excitação desses dias o abate, por isso, escreve: “Felizmente passam-se meses sem que isso apareça.”

Ainda tendo como mote a relação com a literatura, Luís da Silva supõe uma cena que, num certo sentido, retoma a de Tomás Antônio Gonzaga em *Marília de Dirceu*. Casar-se-ia com a datilógrafa e seriam “[...] felizes. Ela trabalharia menos. [...] Eu escreveria um livro de contos, que ela datilografaria nas horas vagas, interessando-se.” (RAMOS, 1953, p. 104).

A lembrança da moça leva o narrador-protagonista a outro tópico fundamental no romance – as exigências da sexualidade que lhe trazem embaraços: “Onde andaria a datilógrafa de olhos agateados? O que é certo é que eu precisava de mulher. Devia acabar com aquela maluqueira e meter-me na farra.” (RAMOS, 1953, p. 105). Lembrando, na sequência, os tempos de grande penúria, quando passou fome, diz que, se pudesse, “[...] mataria o cidadão para roubar-lhe um níquel.” (RAMOS, 1953, p. 105) e acrescenta: “A fome desaparecera, mas a falta de mulher atormentava-me. As que passavam na rua tinham cheiros violentos, e eu andava com as narinas muito abertas, farejando-as, como um bode.” (RAMOS, 1953, p. 106).

O escritor alude, em *Memórias do cárcere*, a tais questões, tratando de si mesmo, o que leva Antonio Candido (1955, p. 35) a dizer que, nesse livro, Graciliano refere-se ao sexo que “[...] lhe ocasionava rebeliões periódicas e violentas – confinadas à esfera do desejo. Em *Angústia*, romance de carne torturada, esta violência rompe as comportas, se objetiva e alcança o seu complemento, que é a ânsia de destruição.”

Podemos considerar que os aspectos que levantamos até aqui, relativos à possibilidade de relação entre o homem Graciliano Ramos e o narrador-protagonista de *Angústia*, dizem respeito ao que é mais recôndito, ou seja, projeções como a vocação para a escrita e a dificuldade de avaliar a própria produção, o ódio aos “brilhantes” e aos “ricaços”, que acentuam a “sua canhestrice”, e o desejo sexual. Todavia, *Angústia* também traz elementos conscientes, que povoam *Infância* e a que a crítica já se referiu, como é o caso de Octavio de Faria (1975) e de Álvaro Lins (1963).

De fato, nas conhecidas rememorações do passado em que Luís da Silva se compraz, ele afirma: “[...] na areia do Cavalão-Morto, os meus companheiros, alunos de mestre Antônio Justino [...]” (RAMOS, 1953, p. 127). Em *Infância*, Graciliano Ramos (1975, p. 48) menciona “o Cavalão-Morto, areal mal afamado” e seu “Antônio Justino, homem sem profissão” marido da professora D. Maria (RAMOS, 1975, p. 49).

Além disso, na autobiografia da meninice, temos a cena de “Chegada à vila” em que o menino, no novo espaço, entra em uma casa cuja porta estava aberta e vê uma mulher que, “[...] sentada numa esteira, dava papa a um menino. Embrulhei-me. E, descobrindo um gato, perguntei de quem era o gato. D. Clara respondeu que era dela.” (RAMOS, 1975, p. 46). O escritor e narrador Graciliano diz que saiu da casa, andou na calçada, e escreve ainda: tendo enxergado “[...] outra porta, enveredei por ela, detive-me na sala de jantar, percebi o gato, a esteira, o menino e D. Clara. Tornei a perguntar de quem era o gato e obtive a mesma resposta. Esperei mais algumas palavras. Não vieram – e saí desapontado.” (RAMOS, 1975, p. 46-47). Um trecho de *Angústia* recria as duas vezes em que o menino entrou na mesma casa, com pequena diferença: agora a mulher amamenta o filho (RAMOS, 1953, p. 127).

José Baía, o cabo José da Luz, Padre Inácio (em *Infância é João Inácio*), Amaro, Rosenda, Teotoninho Sabiá, Carcará, todos esses seres de *Infância*, como foi dito, revivem em *Angústia*, ou melhor, em termos cronológicos de publicação, reaparecem na autobiografia da infância. Enfim, muitas são as personagens, os fatos e as cenas da vida de criança de Graciliano Ramos reinventados ou referidos em *Angústia*.

Pelo exposto, portanto, é possível classificar esse romance como autobiografia de confissão, embora possa ser, ao mesmo tempo, categorizado como autobiografia de personagem de ficção como *São Bernardo* e este livro, como autobiografia de confissão do protagonista.

Autobiografia de personagem de ficção

Como assinalado no início deste trabalho, o emprego da autobiografia de personagem de ficção tem sido recorrente na história do romance moderno, nele consagrado e tornado clássico. Nesse tipo de composição, a história é narrada por uma personagem que, tendo uma “identidade no interior da trama”, narra suas experiências humanas e sociais (BOSI, 2002, p. 122). Ou, como diz Bakhtin (2003, p. 11), “[...] o autor guia a personagem e sua orientação ético-cognitiva no mundo essencialmente acabado da existência.” Mas, o mesmo estudioso (BAKHTIN, 2003, p. 177) lembra que o escritor não deve invadir o mundo que cria, sob pena de destruir-lhe “a estabilidade estética”. De fato, a relação entre escritor e personagem-narradora sempre contém muitas mediações e peculiaridades e, como afirma Candido (1970, p. 68) – no mesmo diapasão de Bakhtin –, há limites à possibilidade de criar, pois a imaginação do escritor “não é absoluta, nem absolutamente livre”.

O método em pauta é utilizado em quase todos os romances de Graciliano Ramos – a exceção é *Vidas secas* – e empregado de forma exemplar em *São Bernardo*. Como se sabe, o romance começa com o narrador anunciando o desejo de escrever um livro contando a própria história. Seria um empreendimento coletivo, realizado por meio da divisão do trabalho, a ser concretizado por ele e seus amigos (João Nogueira, Padre Silvestre e Azevedo Gondin). Ele planejaria o livro e colocaria seu nome na capa. Depois de algumas tratativas iniciais, o projeto coletivo fracassou: “O mingau virou água.” (RAMOS, 1952, p. 8). Mas, após abandoná-lo por um tempo, afirma ter iniciado o trabalho com recursos próprios, o que é considerado benéfico, pois diz haver fatos que não revelaria a ninguém “cara a cara”. Vai relatá-los porque publicaria com pseudônimo (RAMOS, 1952, p. 9). Tinha clareza de que as dificuldades seriam muitas, dado que – tendo passado a vida toda dedicado a tarefas duras e brutas – não estava “acostumado a pensar” e “a pena é um objeto pesado” (RAMOS, 1952, p. 10). E acrescenta: “Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me parecem acessórias e dispensáveis.

Também pode ser que habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes.” (RAMOS, 1952, p. 9). E ainda: “As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária. Se não quiserem, pouco se perde. Não pretendo bancar o escritor.” (RAMOS, 1952, p. 11).

Não obstante todas as adversidades da empreitada, começa, aos cinquenta anos, a redigir o livro contando sua história. Em poucas páginas, narra ter sido órfão de pai e mãe, ter tido infância miserável e infausta. Criado pela negra Margarida, foi guia de cego e vendedor de doces. Trabalhou com enxada até os dezoito anos, “[...] ganhando cinco tostões por doze horas de serviço.” (RAMOS, 1952, p. 14). O primeiro ato digno de referência foi o esfaqueamento de João Fernandes por causa de Germana; preso por quase quatro anos, aprendeu a ler na cadeia. Livre, envolveu-se em diversos negócios: “A princípio o capital se desviava de mim, persegui-o sem descanso, viajando pelo sertão.” (RAMOS, 1952, p. 14). Passou muitas agruras, sofreu sede e fome, dormiu na areia dos rios secos, brigou “com gente que fala aos berros” e realizou negócios de “armas engatilhadas” (RAMOS, 1952, p. 14).

Toda essa parte de sua vida é exposta em apenas algumas páginas por meio de uma síntese compositiva, caracterizada pela linguagem direta e seca. É dessa maneira que se vai construindo o caráter da personagem-narradora – figura bruta, áspera, arrojada e enérgica.

Nos capítulos seguintes, o protagonista relata sua volta ao local de origem, a cidade de Viçosa em Alagoas. Ali, utiliza-se de todos os meios e modos para apoderar-se da decadente fazenda São Bernardo. Empreendedor obstinado e ambicioso, moderniza a fazenda, introduzindo novas técnicas e melhoramentos. Bem sucedido, estabelece relações próximas com o poder local e estadual, chegando mesmo a receber a visita do governador. O ritmo rápido da narrativa acompanha a mesma velocidade da ação do protagonista: a composição é concentrada na luta incessante e incansável pela riqueza e pelo poder. Tem uma vida ascética e age como um predestinado a acumular bens. Típico representante do capitalismo, numa região e num tempo em que predominam relações mercantis incipientes, Paulo Honório encarna as possibilidades de ascensão por meio da mudança e da racionalização, ao mesmo tempo em que concentra concepções e práticas cruéis, incíveis e insensíveis:

Paulo Honório reduz tudo ao seu interesse egoísta: os homens não são senão instrumentos de sua ambição, meios que utiliza para a obtenção do próprio fim, a realização individual a que se propõe. A construção de um burguês, eis o conteúdo da primeira parte de *São Bernardo* [...] Esta desenfreada ambição capitalista é o conteúdo do “demonismo” de Paulo Honório. (COUTINHO, 1990, p. 130).

Antonio Candido (1955, p. 26) chama a atenção para o único caso de gratidão do protagonista ao recolher a velha que cuidou dele na infância, “[...] com a espécie de ternura de que é capaz.”

Um belo dia, amanheceu pensando em casar com o intuito de ter um herdeiro. “Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar.” (RAMOS, 1952, p. 63). Não o move a necessidade de uma companheira e, muito menos, a paixão ou o afeto. Pelo contrário, empenha-se em uma busca que se assemelha à procura de “um objeto, uma propriedade”. Ao pedir Madalena em casamento, como ela lhe diz que precisava de tempo para refletir – apesar das vantagens que a união poderia oferecer a ela – Paulo Honório afirma: “Se chegarmos a um acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu.” (RAMOS, 1952, p. 98). Habitado a esse universo do comércio ainda fala em negócio, mas a verdade é que a escolha de Madalena deveu-se ao fato de ter-se inclinado afetivamente para ela.

Realizado o casamento, Paulo Honório tenta tratar a mulher como objeto de posse, procurando assenhorear-se dela e nela mandar, como era seu hábito. Como isso não é possível, tiraniza a mulher com o ciúme degradante. Tal sentimento torna-se cada dia mais acentuado, pois, à medida que a vai conhecendo melhor, desenvolve por ela, no mínimo, uma admiração que não compreende: “Descobri nela manifestações de ternura que me sensibilizaram. E, como sabem, não sou homem de sensibilidades.” (RAMOS, 1952, p. 144).

O suicídio da mulher acarretou o infortúnio do protagonista, mas levou-o a tomar “consciência de sua condição” (COUTINHO, 1990, p. 134): “Coloquei-me acima da minha classe, creio que me elevei bastante [...] Julgo que me desnorteei numa estrada [...] não consigo modificar-me, é o que mais me aflige.” (RAMOS, 1952, p. 206-207).

Corroído pelo sentimento de frustração, percebe a inutilidade da vida que levou, orientada exclusivamente para a acumulação de capital: “Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivos, a maltratar-me e a maltratar os outros.” Percebe a consequência disso tudo, o endurecimento: “[...] calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada.” (RAMOS, 1952, p. 204).

Derrotado, desolado e desnortado, vendo o mundo ao seu redor desgovernar-se, Paulo Honório coloca-se a possibilidade de suspensão e de procurar, “[...] compondo a narrativa de sua vida, o significado de tudo que lhe escapa [...]”, como afirma Lafetá (1977, p. 192), ou ainda, “buscar o sentido de sua vida” (LAFETÁ, 1977, p. 193). De fato, a elaboração do romance teria visado situar-se e localizar “[...] o sentido perdido e encontro final e trágico consigo mesmo e com a solidão.” (LAFETÁ, 1977, p. 197).

Antes de Lafetá, Antonio Candido (1955, p. 33), na mesma direção, escreveu a propósito da criação de *São Bernardo*:

Paulo Honório sente uma necessidade nova, – escrever – e dela surge uma construção nova: o livro em que conta a sua derrota. Por ele, obtém uma visão ordenada das coisas e de si; no momento em que se conhece pela narrativa destrói-se enquanto homem de propriedade, mas constrói com o testemunho da sua dor a obra que o redime. E a inteligência se elabora nos destroços da vontade.

Outro analista – Álvaro Lins (1963, p. 162) – por sua vez, problematizou a competência e/ou a qualificação do narrador para conceber e compor uma obra literária com extraordinária elaboração artística. *São Bernardo* “[...] não suporta o artifício de ser apresentada como escrita por um personagem primário, rústico, grosseiro, ordinário, da espécie de Paulo Honório.” Essa contradição apontada pelo crítico aparece não raramente nos romances de autobiografia de personagem de ficção e remete também à relação entre autor e narrador-personagem que colocamos no início deste tópico por meio de proposições de Bakhtin e Antonio Candido.

Categorias impuras

Alguns dos principais analistas da obra de Graciliano Ramos assinalaram a presença de aspectos autobiográficos em seus romances. Álvaro Lins (1963, p. 144) afirma, de maneira talvez exagerada, mas que não deixa de ser ilustrativa: “Existem homens que explicam as suas obras, como há obras que explicam seus autores. No caso do Sr. Graciliano Ramos, é a obra que explica o homem.”

Antonio Candido (1955, p. 58), por seu lado, constatou que, no caso de *Angústia*, por exemplo, a ficção “[...] explica a vida do autor, ao contrário do que se dá geralmente.” Além disso, observou que ficção e confissão são indissociáveis na obra do escritor e que, por meio delas enxerga o mundo “sem disfarce, através de si mesmo” (CANDIDO, 1955, p. 80).

Outros estudiosos também evidenciaram esses traços, como foi visto ao longo deste trabalho: Otto Maria Carpeaux (1977), Octávio de Faria (1975), Alfredo Bosi (2002, 2013), João Luiz Lafetá (2004) etc. Compreensão oposta a essa encontramos em Franklin de Oliveira (1977) e Carlos Nelson Coutinho (1990). De nossa parte, entendemos que a produção literária de Graciliano Ramos contém uma peculiar natureza autobiográfica e ela pode, para efeito de análise, ser classificada segundo as modalidades que apresentamos neste texto (histórica, testemunhal, confessional e de personagem de ficção).

Antonio Candido (1955, p. 57) pondera mesmo que “[...] toda biografia contém maior ou menor dose de romance, pois frequentemente ele [o romancista] não consegue pôr-se em contato com a vida sem recriá-la.” Mas adverte: “Sentimos sempre um certo esqueleto de realidade escorando os arrancos de fantasia.” Lembra,

no mesmo ensaio, que muitas das criaturas reais presentes em *Infância* já estavam em *Angústia* (CANDIDO, 1955, p. 58), como foi aqui mostrado.

Octávio de Faria (1975, p. 261), por sua vez, considera que personagens reais das memórias – figurantes em *Angústia*, que estariam depois em *Infância* – teriam “[...] mais força e mais poder sugestivo (tanto sobre nós, leitores, quanto sobre as ações do herói) do que certos personagens criados pelo romancista.” O mesmo crítico (FARIA, 1975, p. 263), valendo-se de uma constatação de Adolfo Casais Monteiro, afirma que Paulo Honório e Luís da Silva “[...] não passariam de verdadeira projeção dele próprio [Graciliano Ramos]”. Voltando a Antonio Candido (1955, p. 73-74), este observa o seguinte: “Dentro do próprio romancista, percebemos que o menino brutalizado de *Infância*, o prisioneiro de *Memórias do cárcere*, é alguém cheio de violência reprimida e largos claros de abulia, para a qual a vontade é condição de sobrevivência.” Álvaro Lins (1963, p. 153) vai além ao afirmar que Graciliano Ramos “[...] não tem pena dos seus personagens, porque está projetado neles, e dispõe de forças suficientes para de si mesmo não ter pena nenhuma. [...] Sim: é em *Infância* que poderemos encontrar a significação de *São Bernardo* e *Angústia*. As memórias da vida real explicam o mundo de ficção do romancista.”

O próprio Graciliano Ramos, em discurso de agradecimento num jantar em homenagem ao seu quinquagésimo aniversário, aborda de forma elucidativa as relações de analogia e dessemelhança com as personagens que criou em sua produção literária. Afirma não ser Paulo Honório, Luís da Silva ou Fabiano, como dito em página anterior deste trabalho, e acrescenta: “É possível que eu tenha semelhança com eles e que haja [...] conseguido animá-los.” (RAMOS, 2012, p. 212).

Sendo a autobiografia um recurso de construção ficcional ou histórico consagrado, a abordagem desse tipo de texto continua a por e a repor problemas para discussão e desafios para a análise. Obras como as examinadas suscitam indagações de variada natureza – como a relação entre narrador e autor, objetividade e subjetividade, memória e história, confissão e testemunho, ficção e verossimilhança, forma e conteúdo – além de outras próprias do universo autobiográfico sobre o qual procuramos refletir. Contudo, deve ser reiterado que a tipologia de autobiografia aqui proposta, não considera, de modo algum, categorias puras. Os casos concretos apresentam-se, em geral, de forma mesclada e embaralhada em que os diversos tipos se contaminam. É mesmo difícil delimitar as fronteiras que peculiarizam uma ou outra, pois, muitas vezes elas são quase imperceptíveis.

SEGATTO, J. A.; LEONEL, M. C. Graciliano Ramos: autobiographical configurations. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 75-95, jan./jun., 2015.

- **ABSTRACT:** *Many critics claim that every literary work has an autobiographical dimension, but in Graciliano Ramos' literary production the presence of this dimension is patent. Motivated by the fact that some biographical features are present in his works to a greater or lesser degree, we propound a classification of his writings according to the more visible presence of these features or the configuration of the autobiography by the fictional character. In order to do so, we have identified the components that form the autobiographical field and we have analyzed how they are instantiated. We identified in the fictional work of Graciliano Ramos four usages of the autobiography that allowed us to propound the following typology: historical or conventional autobiography in Infância (published in 1945); testimonial autobiography in Memórias do cárcere (published in 1953); fictional autobiography in Angústia (published in 1936) and autobiography of the fictional character in São Bernardo (published in 1934). The analysis of the novels required the reflection on the relations between memory and history, objectivity and subjectivity, confession and testimony, among others. In order to do so, we referred to the analytical approaches of Antonio Candido, Alfredo Bosi, Mikhail Bakhtin, Philippe Lejeune e Giorgy Lukács, among others.*
- **KEYWORDS:** *Graciliano Ramos. Autobiography. History. Testimony. Confession. Fictional character.*

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: M. Fontes, 2003.
- BOSI, A. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. Passagens de Infância de Graciliano Ramos. In: _____. **Entre a literatura e a história**. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 87-111.
- CANDIDO, A. Ficção e confissão. In: RAMOS, G. **Caetés**. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1955. p. 10-82.
- _____. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 51-80. (Coleção Debates, 1).
- CARPEAUX, O. M. Visão de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, S. (Org.). **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. p. 25-33. (Fortuna crítica, v. 2).
- COUTINHO, C. N. **Cultura e sociedade no Brasil**: ensaios sobre ideias e formas. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990. p. 117-165. (Coleção Nossa Terra).

FARIA, O. Graciliano Ramos e o sentido do humano. In: RAMOS, G. **Infância**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Martins, 1975. p. 255-269.

FERREIRA, A. B. H. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GOLDMANN, L. **Sociologia do romance**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

LAFETÁ, J. L. O mundo à revelia. In: RAMOS, G. **São Bernardo**. 27. ed. Rio de Janeiro: Record, 1977. p. 173-197.

_____. Três teorias do romance: alcance, limitações, complementaridade. In: _____. **A dimensão da noite e outros ensaios**. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 285-295. (Coleção Espírito Crítico).

LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Paris: Les Éditions du Seuil, 1975. (Collection Poétique).

LIMA, L. C. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

LINS, Á. Valores e misérias das vidas secas. In: _____. **Os mortos de sobrecasaca**: obras, autores e problemas da literatura brasileira: ensaios e estudos 1940-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 144-169.

LUKÁCS, G. **Ensayos sobre el realismo**. Buenos Aires: Siglo Veinte, [19--].

_____. La forma biográfica y su problemática. In: _____. **La novela histórica**. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1976. p. 347-373. (Georg Luckás – Obras completas, 9).

OLIVEIRA, F. Graciliano Ramos. In: BRAYNER, S. (Org.). **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. p. 310-316. (Fortuna crítica, v. 2).

RAMOS, G. **São Bernardo**. 4. ed. São Paulo: Martins, 1952.

_____. **Angústia**: romance. 6. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953.

_____. **Memórias do cárcere**. 6. ed. São Paulo: Martins, 1970. 2 v.

_____. **Infância**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Martins, 1975.

_____. **Garranchos**: escritos inéditos. Organização de Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record, 2012.

RAMOS, R. Explicação final. In: RAMOS, G. **Memórias do cárcere**. 6. ed. São Paulo: Martins, 1970. v. 2, p. 305-308.

RESENDE, O. L. Graciliano: processo aberto no centenário. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 out. 1992. Mais! p. 3-6.

SENNA, H. Revisão do modernismo. In: BRAYNER, S. (Org.). **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. p. 46-59. (Fortuna crítica, v. 2).

SODRÉ, N. W. Prefácio. In: RAMOS, G. **Memórias do cárcere**. 6. ed. São Paulo: Martins, 1970. v. 1, p. ix-xxix.

TEIXEIRA, I. Angústia e seus autores. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 7 mar. 2004. Mais! p. 154.

WATT, I. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

Recebido em 28/10/2014

Aceito para publicação em 02/05/2015



ESCRITA DO EU, ESCRITA DO OUTRO: A CONSTRUÇÃO DO SUJEITO FICCIONAL NA NARRATIVA REGIONALISTA EM PRIMEIRA PESSOA

Luciana MURARI*

- **RESUMO:** Este artigo analisa os livros regionalistas *Contos gauchescos*, de João Simões Lopes Neto, *Lereias*, de Valdomiro Silveira e *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, que possuem em comum a narração em primeira pessoa. Objetiva-se compreender a criação de um sujeito ficcional que elabora um discurso que simula a fala típica de regiões específicas do país: o Sul, o interior paulista e o sertão mineiro, respectivamente. Uma das principais problemáticas que se impõem é a da oralidade, já que essas obras adotam adaptações de linguagem em busca de simular a expressão oral. Analisa-se também a forma como essa literatura lida com a perspectiva da subjetividade, levando em conta que a adoção da primeira pessoa convida à criação de situações emotivas e íntimas, direcionando frequentemente o texto no sentido da confissão. Por fim, observamos o quanto este tipo de “escrita do Eu” funda-se, na verdade, em uma espécie de “discurso do Outro” interno à economia da narrativa, demonstrando, assim, a autoconsciência da obra regionalista como uma linguagem mediadora entre as diferenças internas à cultura nacional.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Regionalismo literário. Oralidade. Cultura escrita. Alteridade. Identidade.

A literatura regionalista é comumente rotulada como um gênero voltado para a representação de realidades sociais à margem dos intercâmbios materiais e simbólicos característicos da vida moderna. Sua tônica seria, por isto, a revelação do que cada um destes contextos teria de original, considerando-se que seu insulamento em relação aos influxos externos teria permitido a conservação das culturas tradicionais. A exterioridade é tida como uma de suas características inerentes: mais do que o homem individualizado, interessaria ao regionalismo o ambiente físico, os modelos de comportamento, as práticas que o caracterizavam como um representante de seu grupo social. Contrariamente, a literatura urbana estaria mais próxima de supostos valores humanos universais e sintonizada com

* PUCRS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Programa de Pós-Graduação em História. Porto Alegre – RS – Brasil. 90619-900. lmurari@hotmail.com

a interioridade, portanto mais afeita aos estudos de caráter e à revelação de traços psicológicos individuais¹.

Este artigo aborda a incursão do regionalismo literário brasileiro na narrativa em primeira pessoa. As narrativas regionalistas, programaticamente dedicadas ao “Outro” interno, manifestações do que seria um universo pitoresco a ser inventariado e patrimonializado pelo brasileiro culto devotado à tradição, decidem dar voz a seu próprio objeto, deslocando-se para o homem do campo que, de narrado, passa a narrador, não apenas um observador do mundo externo, mas também um observador de si mesmo, mergulhado no meio social, mas também em sua própria interioridade. Ou seja, é criada uma ficcional “escrita do Eu”, que depende não apenas de adotar um novo foco narrativo, mas também de tornar minimamente verossímil a observação de si e do mundo, na perspectiva de um sujeito participante de um universo cultural que não é o do escritor e nem o do leitor. Apesar disto, podemos perceber os cruzamentos e hibridações destes universos, decorrentes do caráter incipiente da modernização brasileira até a primeira metade do século XX e das raízes culturais rurais ainda decisivas na formação do país.

Este estudo será realizado com base em três obras regionalistas escritas em primeira pessoa: as coletâneas *Contos gauchescos* (1912), de João Simões Lopes Neto, e *Lereias* (1945), de Valdomiro Silveira² e o romance *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa. Para viabilizar esta análise, é necessário compreender a profundidade do problema crítico e historiográfico que o regionalismo nos propõe.

O Eu, o Outro

A lógica dualista nos ensina a compreender o mundo segundo polarizações que o classificam, simplificando-o. Assim, a função taxonômica da linguagem nos oferece parâmetros gerais para a interpretação da realidade: cidade-campo, moderno-arcaico, atual-antigo, masculino-feminino, diurno-noturno. Ainda que

¹ Um exemplo disto pode ser encontrado na recente história do romance de 30 escrita por Luís Bueno (2006), que recorre a esta dicotomia para caracterizar a oposição entre o “romance social” e o “romance intimista” ou “psicológico” na década de 1930. Ao mesmo tempo, o autor trata de dissolvê-la, ao demonstrar que a obra de Graciliano Ramos, por exemplo, pode ser vista, simultaneamente, como expressão da realidade social do Nordeste brasileiro e como exploração psicológica de personagens torturados por dilemas existenciais que exprimem convergências e confrontos violentos com o meio social.

² No “Prefácio de primeira edição” de *Os caboclos* (1920), Agenor Silveira registra a existência de outros seis volumes de contos já escritos por Valdomiro Silveira, dentre os quais consta “Leréias, narrativas escriptas em dialecto” (SILVEIRA, 1928). Esta primeira versão não corresponde inteiramente ao que conhecemos hoje, pois, em reedição contemporânea de *Lereias*, Enid Yatsuda Frederico (2007, p. XXXVI) afirma que o conto “Aquela tarde turva...” foi escrito em 1936.

imaginemos uma gradação entre cada um dos pontos extremos da dicotomia, tais pontos continuam a definir categorias opostas que acabam, ao fim e ao cabo, por se definirem mutuamente. Tais dualidades podem, no limite, ser traduzidas pela contraposição mais radical entre diferença e igualdade, que caracteriza os fundamentos do pensamento humano, e que se expressa, entre outras derivações, no tema da identidade pessoal. Desde os gregos, este tema vinculou-se ao que seria o atributo mais especificamente humano: o ato de pensar; e, daí, à consciência da “mesmidade”, a capacidade de observar-se a si mesmo e de constatar a continuidade de si ao longo do tempo (LEVITA, 1977).

A dicotomia entre identidade e alteridade é, como todas, passível de matizações e questionamentos. Em situações particulares, entretanto, ela pode assumir uma inflexão particularmente problemática: a definição das identidades individuais e sociais em conjunturas de transição em que profundos abalos culturais podem conduzir não apenas à dissolução das polaridades, como a sua mútua reversão. Este processo é característico de contextos de transformação social profunda em que a consciência da continuidade temporal do Eu, a “mesmidade”, vê-se perturbada.

O romantismo, por exemplo, pode ser compreendido como um construto cultural originado da consciência da ascensão da modernidade na Europa, definindo-se como um paradoxal apego aos valores pretensamente superiores do passado, em uma conjuntura de aguda percepção da mudança como imperativo das forças da história. Além disto, é característica desta corrente estética a negação do mundo moderno, somada, entretanto, a uma aguda consciência da individualidade e da subjetividade. Espécie de “consciência autocrítica” da sociedade urbana e industrial, o movimento romântico valorizou o problema identitário, inseparável das mistificações em torno dos valores do passado: a infância (germe do Eu), a inspiração mística, o povo camponês, a espontaneidade, o amor, a natureza e, em tom grandiloquente, a nacionalidade, identidade coletiva fundamental construída a partir deste arsenal mitológico (SALIBA, 2003; LÖWY; SAYRE, 1995).

A própria condição de construção das culturas nacionais é contraditória, uma vez que se baseia na denegação do caráter essencialmente moderno das nações, que se querem depositárias de uma ancestralidade encarnada pela vida tradicional do campo. A identidade nacional nasce, assim, da idealização de um Outro, o povo camponês, que seria o único portador de uma natureza supostamente autêntica, uma vez que salvo da força destrutiva da modernidade, destinada a aplainar as diferenças. À medida que o povo se torna fonte de toda a legitimidade política, sua cultura supostamente espontânea e orgânica converte-se em portadora da identidade coletiva (THIESSE, 1999).

Consagrada a cultura nacional pela geração romântica, décadas depois esta vai ser adotada como modelo estético para outra corrente de representação da identidade coletiva, o regionalismo, que herda seu interesse pelo povo camponês, tido como remanescente de uma cultura original, nutrida pelo contato direto com

a natureza e verdadeiramente representativa da diversidade escondida *no interior* das grandes nações – e que, em geral, é definida como demonstração de sua riqueza e não de fracionamento. A literatura põe-se, então, a recriar o jogo da identidade, adotando doravante um sotaque mais realista, que reforça a função etnográfica atribuída à literatura e valoriza seu tom descritivo e documental (THIESSE, 1991).

Na cultura brasileira, a percepção das especificidades do gênero regionalista e sua percepção crítica conduziram a uma “desleitura” do gênero – e mais comumente a sua “não leitura” –, apontada por Marisa Lajolo (1993) em um texto essencial para sua reavaliação crítica, “Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história?”. Lançando mão de um olhar diacrônico que percorre os principais marcos da historiografia literária brasileira, a autora demonstra como, desde o romantismo, os temas da cor local e da representação das realidades naturais e rurais, à margem do processo de atualização do país, foram definidos a partir de uma perspectiva normatizadora: a literatura interessada nos grandes dramas humanos “universais” é urbana, já que a escrita sobre as regiões “atrasadas” dedica-se a generalidades exteriores que não definem indivíduos configurados em sua subjetividade, mas apenas “tipos”³.

Assim, Lajolo (1993) observa o quanto a sociedade urbano-industrial definiu padrões temáticos e estéticos a partir dos quais o regionalismo passou a ser visto como uma manifestação anômala, intrinsecamente inviável, um mal recorrente na cultura brasileira, que se queria sincronizada com os padrões modernos, tidos como “universalidades”, ou seja, pretensamente próprios à condição humana. O melhor exemplo disto é o que Lajolo (1993, p. 315) descreve eloquentemente como “Regionalismo em banho de mau humor”. A autora refere-se ao estudo publicado em 1950 por Lúcia Miguel-Pereira em seu *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*, ainda hoje constantemente citado como referência para a conceituação e avaliação crítica do gênero⁴.

Do ponto de vista do jogo identitário, o regionalismo repete o padrão romântico, mas radicaliza a percepção das diferenças internas à nação. Em relação à cultura letrada e urbana, o homem do campo é a manifestação de uma alteridade, mas é também a expressão de um Eu coletivo verdadeiro, portador de uma essência que, pertencente ao universo das vinculações comunitárias, pode se deslocar metonimicamente da localidade em direção à região, e da região em direção à nação. A cultura popular é, assim, representada com doses variáveis de idealização

³ Em sua caracterização do herói, Mikhail Bakhtin (2003) opõe o “tipo” ao “caráter”. Enquanto este último seria uma categoria antes de tudo plástica, o “tipo” é uma variante pitoresca em que não há qualquer conexão do herói com os princípios éticos e com as categorias fundamentais de compreensão de mundo de um dado contexto, uma vez que essas são tidas como dadas. Enquanto o “caráter” exige uma certa simbolização da materialidade exterior, o “tipo” apenas realizaria seu inventário exterior, construindo-se a partir de uma generalização feita a partir de fora, e não problematizada.

⁴ Veja-se, por exemplo, o estudo de Chiappini (1995).

e realismo, podendo adquirir tons que vão do poético ao derrisório, mantendo seu instinto de registro etnográfico, ambiental e/ou linguístico.

O problema da identidade se torna, então, mais complexo: o Eu moderno, que se percebe descaracterizado, busca as fontes de sua verdadeira cultura em um Outro, o homem do campo, inspirador em sua pureza e autenticidade, mas temível em sua comunicação com os fantasmas do irracional. Compreende-se, assim, que o problema essencial da linguagem regionalista seja a intermediação entre perspectivas inseparáveis e contraditórias entre si: identidade e alteridade, individual e coletivo, fascínio e medo.

Decorre daí um dos grandes desafios que a linguagem regionalista apresenta a leitores e críticos: o interesse etnográfico conduz à valorização da fala regional como meio de acesso a uma expressão autêntica e espontânea, componente necessário ao realismo da representação e à sua validade documental; por outro lado, a linguagem escrita e padronizada segundo os modelos da língua culta interfere definitivamente na literatura “rural”, direcionada, no fim das contas, ao homem, ao menos medianamente letrado, ciente das convenções de validação artística em vigor em determinado momento. Tal escrita convida à conjugação destas perspectivas opostas, o que conduz à duplicidade do registro linguístico, que se expressa, o mais comumente, na oscilação entre o discurso culto do narrador e a tentativa de replicar, no discurso direto, a fala do personagem.

A criação de “discursos híbridos” pela escrita regionalista não consiste apenas em um problema estético, mas implica considerar também aspectos sociológicos e ideológicos. No clássico artigo “A literatura e a formação do homem”, Antonio Candido (1972) identificou o que seria uma contradição latente do regionalismo, cindido entre as convenções literárias estabelecidas a partir da norma culta e as exigências expressivas do tema, que apelavam a uma criação linguística capaz de veicular de modo verossímil a fala do homem inculto. A partir daí, Candido identificou dois modelos de opção estilística. Um deles é o de Coelho Neto, que, como a maior parte dos cultores do gênero, teria criado uma dualidade de fundo ideológico que cindia claramente a linguagem literária entre o registro erudito e a “deformação” da língua pela fala popular, anotada através de adaptações gramaticais, fonéticas e lexicais que buscavam reproduzir a linguagem oral. O outro modelo é o criado por Simões Lopes Neto⁵ que, ao transferir a fala a um narrador pertencente ao universo do narrado, criou um estilo que dispensou ajustes mais radicais da língua, limitou as adaptações prosódicas e concentrou-se na criação de um ritmo que mimetiza a fala, sem deturpação da norma.

O resultado, na visão do crítico, é ideologicamente oposto: o primeiro, ao aprofundar a diferença entre os registros, amplia a distância entre o leitor e

⁵ Simões Lopes Neto é usualmente lembrado como precursor desta prática. Entretanto, é possível registrar a existência de experiências anteriores, como o conto “O gado do Valha-me Deus”, nos *Contos amazônicos* de Inglês de Souza, de 1893 (FREDERICO, 2007, p. XXVI).

o mundo rural, que assim se desumaniza; o segundo criaria, ao contrário, um potencial humanizador de identificação e de aproximação solidária do leitor com o homem interiorano. A problemática do presente artigo deriva, justamente, dos efeitos desta adoção do discurso em primeira pessoa, considerando que o uso de tal procedimento estilístico implica em recolocar o problema da criação identitária na literatura regionalista e criar uma nova forma de enfrentar a dualidade que nela se impõe entre as expressões do Eu e do Outro.

Escrita do Eu

O deslocamento do foco narrativo da prosa regional para a primeira pessoa implica em dois desafios maiores para a linguagem literária: a expressão escrita emula a fala em toda a extensão do texto, ao mesmo tempo que a perspectiva do narrador aproxima-se da introspecção, diversificando-se em relação ao relato de “casos” – ou “causos”. A busca de reprodução literária da expressão oral dá-se, predominantemente, pela anotação de peculiaridades linguísticas evidenciadas pelo contraste (agora implícito) com a escrita normatizada, enquanto a expressão em primeira pessoa acena para a subjetividade e seus efeitos temáticos e estéticos.

A adoção do foco narrativo em primeira pessoa e a busca da sonoridade oral permite aos textos estudados a criação de uma poética capaz de remeter ao repertório imagético de uma prática social valiosa nas chamadas “sociedades tradicionais”: a transmissão coletiva de histórias. A troca de experiências por múltiplos narradores anônimos ajudava a manter e fazer circular episódios, crenças e saberes relevantes para uma comunidade. Exercitada no ambiente doméstico e nos círculos de convívio baseados em afinidades pessoais, familiares e sociais, a comunhão de narrativas era uma prática rotineira que transferia eventos particulares para a generalidade de um patrimônio coletivo que os difundia (BENJAMIN, 2012).

No conto “Pedaço de cumbersa”, que abre *Lereias*, encontramos uma singular representação de outra das características da narrativa oral na cultura popular, qual seja, a tendência à continuidade: um caso remete a outro caso, de maneira que as histórias alimentem-se mutuamente, como se estivessem sendo desenroladas como um longo fio de episódios que compõem a unidade de um repertório social. Assim termina o conto: “Agora pr’a diante é que me aconteceu coisa inda mais pior...” (SILVEIRA, 2007, p. 10). No *Grande sertão*, Riobaldo explicita a necessidade de usar as técnicas dos contadores de histórias: “Sobre assim, corria no meio dos nossos um conchavo de animação, fato que ao senhor retardei: devido que mesmo um contador habilidoso não ajeita de relatar as peripécias todas de uma vez.” (ROSA, 1986, p. 367).

Sobre o tema da oralidade, Walter J. Ong (2002) afirma que este é o fundamento da linguagem, sendo o som seu primeiro suporte. A natureza da palavra escrita é bastante diversa, pois desvia o foco para a visualidade e gera uma imensa expansão

do potencial linguístico, uma vez que não apenas representa uma transformação no meio de expressão, mas uma completa reestruturação do pensamento. Assim, uma vez que a escrita é interiorizada, ela se expressa também em nível da fala, reorganizando a expressão oral de acordo com os padrões de organização da mente e da vivência assimilados através do letramento. Como o emprego da escrita não implica apenas em adotar um novo suporte – espacial e visual – para a palavra, mas também em utilizar-se de padrões cognitivos e verbais assimilados juntamente à forma grafada, qualquer tentativa de emulação da oralidade na literatura é problemática por natureza.

Cria-se, na maior parte do legado regionalista, a duplicidade de registro linguístico citada acima: em discurso direto, os personagens têm sua fala expressa através de variações sintáticas, léxicas e fonológicas que seriam capazes de evocar a “oralidade”; em discurso indireto, o narrador utiliza a linguagem escrita normatizada, quando não rebuscada e erudita⁶. A narração em primeira pessoa elimina a dualidade de registros ao empregar exclusivamente o discurso direto, embora a possibilidade da anotação de variações linguísticas no interior do universo do narrado também deva ser percebida.

Em *Grande sertão: veredas*, o protagonista-narrador Riobaldo é um ex-chefe de jagunços, porém alfabetizado e intelectualmente curioso, que rememora o passado muitos anos depois, já na condição de proprietário de terras. O registro de sua elocução, dotada de um ritmo similar à cadência da fala, contém diversas variações de pronúncia e “desvios” gramaticais próprios à linguagem popular, mas não chega a criar estranhamento generalizado. Como foi observado por Milton Azevedo (2003, p. 78), no entanto, a escrita registra a diferença linguística que separa o narrador de personagens de extração social inferior, através de representações mais radicais da linguagem oral popular, como ao reportar a fala dos catrumanos: “Dou de comer à mea mul’ é e três fi’o, em debaixo de meu sapé”, e do cego Borromeu “Ossenhor perfeitamén...” Quanto aos demais jagunços, “todos eu achava muito ignorantes, grosseiros cabras”, como João Goanhá: “– Eu cá, ché, eu estou p’l qu’o ché pro fin expedir...” (ROSA, 1986, p. 392, p. 524, p. 50 e p. 235).

Da mesma forma, o narrador altera o registro no sentido inverso quando busca reproduzir a fala dos personagens poderosos, como Zé Bebelo: “Então, honrado vou. Mas, agora, com sua licença, a pergunta faço: pelo quanto tempo eu tenho de estipular, sem voltar neste Estado, nem na Bahia? Por uns dois, três anos?” (ROSA,

⁶ Raramente se encontra, na narrativa regional, a fala do homem urbano culto em discurso direto, a menos que este seja um “sertanejo exilado” ou “repatriado”, mesmo que provisoriamente. Um dos exemplos possíveis é “Corpo fechado”, de *Sagarana*. Neste conto, que reproduz alguns diálogos de um sertanejo com um médico local (que é também o narrador em primeira pessoa), encontram-se na “fala” deste último tanto formas orais, como “com’passou” (por “como passou”) e “das Dor” (por “das Dores”), quanto registros de acordo com o padrão. O pronome “para” é assim grafado quando presente na elocução do médico, mas a representação da fala do protagonista sertanejo o registra sempre na forma “pr’a” (ROSA, 1976).

1986, p. 245). Além disto, quando o próprio Riobaldo reporta-se ao passado e se vê na condição de um chefe ainda inseguro que necessita pronunciar uma sentença capaz de impor sua autoridade sobre o bando de jagunços e conquistar sua confiança, sua fala não é apenas correta, como assume um tom solene que remete ao discurso jurídico:

– Delibero o certo: o primeiro que eu vi, foi essa égua. Ela tinha que receber a morte... Ah, mas égua não é gente, não é pessoa que existe. E que? Ah, então, não é cabível que se mate a égua, por tanto que a minha palavra decidida era de se matar um homem! Não executo. A alçada da palavra se perdeu por si e se gastou – pois não está dito? Acho e dou que o negócio veio ao terminado. (ROSA, 1986, p. 423).

Recorde-se, neste último caso, que o narrador do conto é o Riobaldo já idoso, que havia tido maiores oportunidades de exercitar seu gosto pelos livros e, portanto, de expressar-se na linguagem erudita. De qualquer maneira, talvez a habilidade da fala ajude a explicar a confiança que inspirou junto aos jagunços, pois “[...] menos me entendiam, mais me davam poderes de chefia maior.” (ROSA, 1986, p. 476).

Tal recurso de adaptação do registro linguístico às circunstâncias da narrativa demonstra a singular autoconsciência do gênero regionalista, e está presente também nos *Contos gauchescos*. No “Chasque do Imperador”, Blau Nunes narra um diálogo travado com o Duque de Caxias, e registra a fala deste último da seguinte maneira: “Bem, cabo, você vai ficar na minha companhia; há de ser o meu ordenança de confiança. Quer?” (LOPES NETO, 1999, p. 55). Neste momento, a representação da fala de Blau Nunes abandona a peculiar expressão oral do pronome pessoal empregada no diálogo entre o narrador e seu interlocutor ficcional em todos os contos, o “vancê”, e adota a forma escrita padrão, o que depende de supor que o narrador nativo tenha um conhecimento, mesmo que básico, também da linguagem culta, a ponto de incorporá-la a seu próprio discurso com a fala de outrem⁷.

A expressão da linguagem oral, portanto, contém ela própria diferentes tonalidades, o que fortalece a ideia de que, tanto quanto como registro da fala, o uso de formas linguísticas não convencionais atende ao requisito de testemunhar e evidenciar diferenças, não apenas relacionadas a posições sociais, mas também a situações narrativas específicas contidas no interior da narrativa principal, no caso dos *Contos gauchescos* e do *Grande sertão*. Logo, a imitação da oralidade não atende apenas a uma convenção de verossimilhança incorporada, de diferentes maneiras, à linguagem da literatura regionalista, como atua como um recurso expressivo mediador capaz de ampliar a plasticidade da narrativa de acordo

⁷ Este procedimento de inserção da língua padrão na fala de Blau Nunes, ainda que intermeada de vocábulos regionais, é utilizado em outros trechos deste conto, e surge também em “O mate do João Cardoso” e “Os cabelos da china”.

com demandas representacionais variadas, relacionadas à diversidade social, aos diferentes registros da fala e às relações de poder.

No caso de *Lereias*⁸, os contos possuem diversos narradores ficcionais, e, embora existam diferenças na forma de expressão da oralidade – os pronomes pessoais são grafados alternadamente como “você”, “vancê” e “vacê” –, todos eles aderem perfeitamente ao universo cultural do caipira, em geral com poucas variantes dentro do modelo dialetal de uma cultura tida como bastante homogênea⁹. No entanto, neste caso, a inserção do discurso direto na fala do narrador em primeira pessoa quando este conta um “caso” cria um problema formal. Em “Ciumada”, por exemplo, a história evolui, em grande parte, através da reprodução de diálogos em discurso direto, sem que a passagem de uma para a outra voz sofra qualquer intervenção do narrador ao longo de alguns trechos (SILVEIRA, 2007, p. 93-100). Isto faria com que o narrador fictício se visse obrigado a utilizar recursos vocais específicos ou que o “ouvinte” ficcional da história tivesse que imaginar a alternância própria ao diálogo. Além disto, o conto supõe uma onisciência que seria impossível a este narrador, que reporta detalhadamente as falas dos personagens e as circunstâncias de uma história tida como real, mas da qual não foi observador. O mesmo pode ser observado em Simões Lopes Neto (1999, p. 36). Guimarães Rosa, por sua vez, ao reproduzir um diálogo em discurso direto, trata este problema alternando entre as falas as expressões “Ele disse” e “Eu disse” (ROSA, 1986, p. 293).

Para além das questões formais, o deslocamento da narrativa para a primeira pessoa reformula a reprodução literária da experiência coletiva. A conversão da cultura popular à enunciação letrada a partir de vivências pessoais abre para o gênero, na forma da “escrita do Eu”, um terreno relativamente pouco explorado. Sentimentos, exames de consciência e testemunhos ganham força, pois a perspectiva se pessoaliza, permitindo uma maior aproximação do leitor com as esferas do íntimo e do estritamente individual, ainda que estas estejam mergulhadas no sistema de crenças das sociedades rurais. O que seria um “objeto” – o “jagunço”, o “caboclo”, o “gaudério” – assume pretensamente uma “voz própria” e passa a decodificar a experiência através de manifestações mais idiossincráticas, algo incoerente com a visão tradicional do regionalismo como um gênero que tenderia a sufocar a subjetividade em favor do amplo quadro natural e sociocultural.

Em *Lereias*, alguns dos contos podem ser definidos como “casos”, relatos episódicos, sendo tema predominante o amor, em geral frustrado. Isto dá margem

⁸ No Dicionário Cândido de Figueiredo, de 1913, a palavra “lereia” é definida como uma conversa sem utilidade. Seria uma corruptela de “léria”, termo utilizado em *Grande sertão: veredas* (ROSA, 1986, p. 438). O subtítulo “histórias contadas por eles mesmos” foi acrescentado a partir da segunda edição de *Lereias*, em 1975.

⁹ Valdomiro Silveira colaborou com Amadeu Amaral na escrita de *O dialeto caipira*, obra lançada em 1920, dedicada a ele, a Cornélio Penna e a Alberto Faria.

a falas que oscilam entre a culpa, decepção, confissão e perplexidade, narrativas cujo encaminhamento exprime traços subjetivos de personalidade e interpretações dos dados do real fictício, de acordo com inclinações pessoais e motivações nem sempre conscientes.

Ao mesmo tempo, estas devem também ser compreendidas em sua moldura sociológica. Em seu estudo da cultura caipira no interior paulista, Antonio Candido (2010) observou a progressiva substituição do critério familiar pela decisão pessoal na escolha do cônjuge, mesmo dentro da família patriarcal. Em um período de transição, é compreensível que ambas as possibilidades sejam representadas no repertório de Valdomiro Silveira. Na maior parte dos contos, não há impedimentos sociais maiores à realização do casamento, mas dois deles adotam como tema o amor interdito pela autoridade paterna, “Sonharada” e “A consulta do Lau”: “E nhô pai, intão, era um home’, em casa, brabo a conta inteira: haverá de fazer só o que ele mandava, e não buzinar, porque, no caso contrário, ficava tudo ruim.” (SILVEIRA, 2007, p. 30-31). Os dois contos reportam a angústia de jovens impedidos de fazer valer sua vontade pessoal, mas, enquanto um se subordina e amarga um sentimento de culpa que busca na narração de sua história pessoal algum alívio ou perdão, o outro decide-se a fugir com a namorada. Chamam a atenção, nestes contos, a intensidade da expressão dramática dos sentimentos e o desespero em face das normas da família patriarcal – ao contrário de qualquer visão das sociedades rurais que anule a percepção do indivíduo e a consciência de suas escolhas e de sua liberdade.

Em outros contos de *Lereias*, a frustração amorosa provém das idiossincrasias das personagens, ressaltadas como dados de personalidade, caprichos ou manifestações de temperamento. Isto confere às narrativas um tom confessional que faz com que estas se desviem decisivamente da generalidade do “caso”: “Apinchei-me p’r’um canto da casa, p’ra não me escutarem os gemidos que eu não podia sujar, e chorei tal e qual uma criança.” (SILVEIRA, 2007, p. 130). Ao contrário da natureza pública dos “casos”, este tom implica na criação de uma intimidade com o interlocutor ficcional, ao mesmo tempo que dá vazão a procedimentos de autoanálise que fazem com que o narrador ponha-se, em alguns dos contos, a definir-se a si mesmo e a ressaltar seu sentimento de individualidade: “Eu não sei se já teve arguêem neste mundo que fosse ansim ver eu: quando escuto uma cantoria linda, ou o dobre dum pass’o no escuro do mato, ou a voz d’ua criatura fermosa em lugar de aparte, fico turvo, fico soronga, fico fora de si.” (SILVEIRA, 2007, p. 52).

Por outro lado, Walter Benjamin (2012, p. 204-205) demonstrou como a narração tradicional sobrevive ao tempo e é capaz de transformar-se ao longo dele justamente porque não fecha seu significado, não explica nada, ao mesmo tempo que resiste à análise psicológica. Ao pessoalizar o universo regionalista, Silveira (2007, p. 109) o conduz a uma direção mais próxima do moderno romance, dando espaço a manifestações do inconsciente ou da loucura, como aquela narrada no

conto sugestivamente intitulado “Força escondida”, em que acompanhamos o depoimento de um homem torturado pelo reconhecimento de sua incapacidade de controlar seus acessos psicóticos, que o haviam levado a assassinar a própria esposa.

Nos *Contos gauchescos*, a perspectiva da subjetividade contribui decisivamente para a verossimilhança dos contos, uma vez que Blau Nunes, ao mesmo tempo que desfila “casos”, é participante ou observador direto da maioria deles. Sua condição é a exemplaridade, como “genuíno tipo – crioulo – rio-grandense (hoje tão modificado)”. Esta se desdobra ao longo do tempo, dada sua condição de testemunha dos fatos históricos mais relevantes da história da província e do estado, e ao longo do espaço, já que a situação ficcional remete a uma viagem por todo o território do Rio Grande do Sul (LOPES NETO, 1999, p. 11).

Em que pese a conversão de Blau Nunes em símbolo da identidade regional, isto se faz a partir de seu testemunho direto ou indireto, ou da manifestação de sua visão pessoal dos eventos narrados. As marcas de sua personalidade estão, assim, presentes ao longo da coletânea, embora raras vezes o narrador seja, de fato, o protagonista dos casos. Simultaneamente, essas marcas acabam por neutralizar muito do tom solene que os contos poderiam assumir. O melhor exemplo neste sentido é “Duelo de farrapos” que, apesar de remeter a um evento histórico relevante, participa de uma criação imaginária coerente com o universo ficcional da obra e reconhece as especificidades de uma narração em primeira pessoa. Como demonstrou Flávio Loureiro Chaves (2001, p. 156-157), não é a história o fio condutor do conto, e sim a fala de Blau, que permite desvendar sua psicologia ao fugir do grande panorama épico. Não é como testemunha do evento que o narrador se insere na intriga, mas a partir de sua memória infantil, na qual foi capaz de localizar a súbita percepção de sua completa solidão no mundo, em meio às escaramuças de um duelo histórico frente ao qual se coloca como um observador distraído e perdido em suas próprias inquietações:

O coronel encruzou os braços ar... Mas qual... aqueles não eram gente disso, não?

E cruzaram, de novo. Em cima da minha cabeça um sabiá pegou a cantar... e era tão desconchavado aquele canto que chora no coração da gente, com aqueles talhos que cortavam o ar, que eu, que já tinha lanhado muito cristão caramuru, eu mesmo, fiquei, sem saber como, com os olhos nos peledores, os ouvidos no sabiá, mas o pensamento andejando... nos pagos, no meu padrinho, no Jesu-Cristo do oratório da minha mãe... (LOPES NETO, 1999, p. 104).

Esta subjetivação da narrativa alcança maior intensidade e maiores possibilidades de desenvolvimento em *Grande sertão: veredas*, uma longa exploração da memória através da qual o narrador-protagonista busca respostas

para suas angústias existenciais. Adicionalmente, manifesta o zelo por sua individualidade, o que reforça o centramento do romance no mundo interior, em torno do qual giram o sertão, a jagunçagem e os casos inseridos na narrativa maior: “O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Diverjo de todo o mundo...” (ROSA, 1986, p. 8). A consciência e a defesa da individualidade são aspectos fundamentais do romance, em que o narrador desfia sentenças definitivas sobre assuntos diversos – muitas vezes especulações abstratas, quando não filosóficas –, e se autodefine em vários trechos: “Comigo, as coisas não têm hoje e ant’ontem ou amanhã: é sempre”; “até hoje sou homem tratado”; “Nasci devagar. Sou é muito cauteloso”; “Quando gosto, é sem razão descoberta, quando desgosto, também”; “Mas eu sou do sentido e reperdido. Sou do deslembado. Como vago vou” (ROSA, 1986, p. 119, p. 124, p. 155, p. 162 e p. 468).

Um espírito de confissão acompanha a narrativa de Riobaldo, que atinge fortes acentos líricos quando este expressa seu amor por Diadorim. Levando-se em conta que o interlocutor ouve uma história, que só será desautorizada no final do romance, do que seria o amor homossexual entre dois jagunços, vendo-se também convidado a se pronunciar sobre um virtual pacto demoníaco, o tom confessional desempenha uma função não desprezível no contexto. Sua contrapartida são sentimentos difusos de medo, culpa e incompreensão revelados diretamente ao longo da narrativa episódica, que encaminham o profundo exame de consciência de Riobaldo em busca de paz de espírito. Da rememoração dos eventos decorre uma esperança, ainda que paradoxal, de esquecimento: “Algum dia, depois de hoje, hei de esquecer aquilo” (ROSA, 1986, p. 345).

O intimismo da narrativa é, por outro lado, entretecido com a apresentação dos fatos concretos relativos à guerra dos jagunços, pois é em diálogo com os fatos do passado que as especulações do protagonista ganham lugar. A intensa subjetividade do romance permite, por outro lado, que a confissão seja realizada de forma tão tortuosa que muito do dito acaba sendo desdito, o que potencializa o sentimento de incerteza que subjaz à angústia do narrador: “Eu tinha culpa de tudo, na minha vida, e não sabia como não ter. Apertou em mim aquela tristeza, da pior de todas, que é a sem razão de motivo: que, quando notei que estava com dor-de-cabeça, e achei que por certo a tristeza vinha era daquilo.” (ROSA, 1986, p. 251).

Os exemplos mais óbvios deste processo incessante de investigação interior são os diversos argumentos, dispersos pelo texto, acerca da existência ou não do Demônio, da realização ou não do pacto. A reconstituição da experiência ativada pela narrativa acaba, ela mesma, por converter-se em argumento de autodefesa: Riobaldo diz não possuir qualquer remorso, alegando que a boa memória permitia a ele ter uma visão completa e detalhada dos eventos, enquanto a “luzinha dos santos-arrepentidos se acende é no escuro” (ROSA, 1986, p. 123). A clareza a respeito do passado permitiria a ele reconstituir motivações, palavras e gestos pretéritos não

alimentando, assim, dúvidas quanto a sua inocência. Estas dúvidas se manifestam, contudo, ao longo de toda sua “fala”.

A “escrita do Eu” operada a partir da autoconsciência de Riobaldo deve, de fato, ser tida como a mais acabada realização deste artifício de deslocamento do foco narrativo em nossa tradição regionalista. Vemos que alguns dos problemas fundamentais da criação desta estética estavam já colocados pelos antecessores de Guimarães Rosa. No entanto, qualquer estudo sobre a adoção do ponto de vista do homem interiorano, como condutor da narrativa regional, deve enfatizar também um outro aspecto do problema: a questão da identidade, evidenciada pela conversão do “Eu” em voz narrativa, não podendo ser abordada sem que se reflita sobre o tema paralelo da alteridade. Afinal, tratamos aqui de um “Eu” escrito por mãos alheias e que nem sempre se dirige a seus pares dentro da situação ficcional: resta investigar, afinal, com quem “fala” esta voz.

Escrita do Outro

A fala guarda estrita dependência em relação ao contexto de sua enunciação, o “presente existencial”, na expressão de Ong (2002, p. 99), em que uma pessoa real se dirige a outras pessoas reais em um lugar e tempo específicos, o que inclui não apenas a expressão oral, mas muito mais que palavras – expressões faciais e gestuais, efeitos vocais, ritmo, aspectos ambientais e circunstanciais, estados de espírito. Leitores e escritores, ao contrário, não contam com qualquer dado extratextual, de forma que todos estes elementos devem ser, de alguma forma, incorporados à narrativa.

Na escrita regional em primeira pessoa, uma vez que a condição fictícia do processo de enunciação é a transmissão oral, e não a criação literária, tal explicitação do contexto se torna bastante problemática, e em poucas oportunidades podemos vê-la insinuar-se. Em *Lereias*, o narrador de “Força escondida” revela, ao final, que a conversa se dá em uma prisão, e que o caso narrado era o motivo que levou o narrador até lá, então relatado a uma autoridade que o inquiria, por causa de uma apelação da sentença. Em “Aquela tarde turva...”, temos a resposta de alguém à pergunta do interlocutor a respeito de suas opções de vida, durante uma visita doméstica (SILVEIRA, 2007, p. 119-126). Nos demais contos, pouco se pode supor sobre as circunstâncias do encontro, já que seu narrador está “dentro” da cena.

Nos *Contos gauchescos*, a situação ficcional que forma o pano de fundo da narração é a viagem de um jovem, acompanhado de um guia gaudério, pelo interior do Rio Grande do Sul. Alguns dos episódios narrados nascem explicitamente de situações vividas durante a viagem, contexto que havia sido explicitado no *Prólogo* da coletânea:

– Está vendo aquele umbu lá embaixo, à direita do coxilhão?

A la fresca... que demorou a tal fritada! Vancê reparou? Quando nos apeamos era a pino do meio-dia... e são três horas, largas...

– Vancê pare um bocadinho; componha os seus arreios que a chinha está muito pra virilha. E vá pitando um cigarro enquanto eu dou dois dedos de prosa àquele andante.

– Olhe! Aí está um peão do major Vieira; jogo o pescoço se ele não traz invite pra ir lá, hoje, festejar o Natal na estância!... (LOPES NETO, 1999, p. 119, p. 71, p. 39 e p. 25).

Em *Grande sertão: veredas*, sabemos já de início as circunstâncias em que se dá o “depoimento” de Riobaldo: quando o visitante expressa a intenção de retirar-se, o fazendeiro comunica a ele a permanência mínima exigida: “Visita, aqui em casa, comigo, é por três dias!” (ROSA, 1986, p. 17 e p. 494). E, de fato, esta é a duração da conversa. Pouco se revela sobre o ambiente ficcional de narração, exceto dados esparsos sobre a viagem do forasteiro – seu projeto de seguir viagem e cruzar o Liso do Sussuarão, por exemplo –, e alguns poucos detalhes, como: “Vai assim, vem outro café, se pita um bom cigarro. Do jeito que é retorço meus dias: repensando. Assentado nesta boa cadeira grandalhona de espreguiçar, que é das de Carinhanha.” (ROSA, 1986, p. 270). Estas situações definem circunstâncias imaginárias que delimitam o espaço da narração.

A identidade do “ouvinte” ficcional destas histórias é variável, e muito eloquente acerca da forma como a convenção regionalista estabeleceu-se na literatura brasileira. Começando por *Lereias*, na maior parte dos contos os interlocutores do narrador caipira são outros participantes daquele mesmo universo cultural. Em alguns deles, a situação ficcional é o relato de “casos”, sem que, necessariamente, o emissor seja participante deles, o que reproduz a condição cultural da narrativa como espaço de difusão da experiência. Alguns dos contos criam conversas em que duas ou mais vozes são “ouvidas” (“Cantador”, “Ciumada”). Em dois deles, os emissores são homens apaixonados e saudosos que se dirigem a mulheres ausentes, como se falassem sozinhos ou escrevessem cartas, prestando contas com o passado e declarando seu amor frustrado (“Ao correr das águas” e “Enredos”). Em um destes, a “fala” endereçada à mulher é dividida com outro ouvinte (“Enredos”).

Nas obras em pauta, a força simbólica da oralidade como expressão da prática narrativa social soma-se aos recursos do foco em primeira pessoa e da criação da figura imaginária de “ouvintes” a quem se dirige esta voz narrativa. Embora as obras estudadas configurem-se, em sua maioria, como monólogos, já que apenas uma voz se pronuncia, a situação ficcional deixa claro que o que temos são conversas, a maioria delas, diálogos. Os *Contos gauchescos*, o *Grande sertão: veredas* e alguns

dos contos de *Lereias* deixam explícita a existência de um personagem que não pertence ao universo cultural do narrador. O “ouvinte” ficcional é, nestes casos, a parte silenciosa do diálogo, um interlocutor que não se faz ouvir, mas que tem sua presença claramente demarcada. Estas obras criam, assim, o que seriam “diálogos defectivos”.

O “ouvinte silencioso” que aí encontramos não é apenas outra pessoa, é um Outro, e esta alteridade é a condição de sua inclusão no processo narrativo ficcional, ou seja, o que se busca nele é aquilo que o faz “diferente”. Para Emmanuel Lévinas (2010), a compreensão de outrem e a interlocução com ele são processos relacionais que se tornam indistintos, pois, desde que invocamos uma existência, a permitimos e a aceitamos. A palavra cria uma nova relação e se torna a condição da tomada de consciência do Outro, cujo entendimento depende não apenas de dirigir-me a ele, mas também de dirigir-me a ele como um ser particular. Compreender a outrem, portanto, significa comunicar a ele como o compreendo. Isto, entretanto, configura uma relação de violência, já que, neste processo, submeto-o ao meu poder, fazendo com que ele dependa de mim para existir, pois o nomeio, dele faço um instrumento e um fim. “Compreendo-o a partir de sua história, do seu meio, de seus hábitos.” (LÉVINAS, 2010, p. 30).

A literatura rural renova os procedimentos discursivos de invocação do Outro ao criar esta primeira pessoa ficcional que aparentemente inverte a relação usual entre o escritor e o escrito. Ao invés do letrado que fala a outros letrados sobre as coisas do interior, encontramos nestes casos um letrado que assume a voz do interiorano e a converte em escrita, transferindo o papel de interlocutor para um ouvinte ficcional legitimado por sua alteridade.

Em *Lereias*, este processo é utilizado em “Magia”, relato de um evento aparentemente sobrenatural, em que o diálogo nasce da busca de resposta a uma experiência que havia transtornado o juízo do protagonista. O jovem vê no interlocutor o homem culto que, como detentor do conhecimento, teria condições de encontrar uma resposta ao mistério ou de autorizar a resposta que o próprio narrador havia encontrado ao refletir sobre o tema: “[...] mas porém vacê, que é tão estudado, me diga por que foi que me apareceu a tal moça, e me levou p’r’aquele rumo, e suverteu de repente?” (SILVEIRA, 2007, p. 49). Em “A consulta do Lau”, o narrador sente-se culpado por haver-se submetido ao autoritarismo paterno e abandonado a namorada grávida, buscando em um “Doutor” – não sabemos se médico ou advogado – externar seu sentimento de culpa e encontrar uma forma de vencer a tristeza que se instalara nele desde o trágico evento da morte da moça e do filho deles:

Agora, seo doutor, eu quero é que vancê me diga si eu devo algum crime p’r’amôr de este causo. Todos dizem que vancê é um home’bom, que tem dó da pobreza e é sombra dos perseguidos e dos atormentados: por isso também

lhe peço p'r o leite que vancê mamou nos peitos de sua mãe, que me ensine depois como é que hei de matar esta tristeza e como é que hei de apagar esta nódea tão preta e tão delorida que trago no fundo do meu coiração. (SILVEIRA, 2007, p. 35).

Os *Contos gauchescos*, por sua vez, formam uma coletânea de textos independentes, todos inseridos em uma mesma situação ficcional, explicitada no *Prólogo*. Este também está escrito em primeira pessoa, mas seu emissor não coincide com o dos contos, e se expressa na língua padrão. A apresentação da obra, dirigida a um certo “patrício”, convida a escutar a voz de Blau Nunes, convertido em expressão do antigo povo gaúcho. É que, atingido pelas ondas migratórias que transformaram radicalmente seu perfil demográfico, o Estado deveria “estocar” e difundir o patrimônio cultural gaúcho, repertório que simbolizava as origens do povo, sua trajetória histórica e sua fixação à terra. Isto demonstra o caráter didático e programático que o autor imprimiu, à sua maneira, ao livro, ao representar os processos tradicionais de narração e dá-lo a conhecer às “novas gerações”.

Nos contos ali reunidos, a voz é deslocada para o velho gaúcho ao qual tínhamos sido apresentados no texto de abertura da coletânea, e passa a se dirigir a um “ouvinte ficcional”, que vem a ser o autor do *Prólogo*. Este não apenas ouve, mas também escreve, e supõe-se que suas anotações tenham dado origem aos contos, ou seja, que eles tenham sido recolhidos diretamente da fonte popular. Na situação ficcional, o contexto é a oralidade, e o *Prólogo* termina com as palavras: “Patrício, escuta-o”. O veículo desta “escuta” é, entretanto, a literatura. Logo, a escrita do Eu contém em si uma escrita do Outro, pois o jovem “patrãozinho”, acompanhado pelo velho contador de histórias, coloca-se na posição de um etnógrafo que anotasse os dados colhidos junto a um “informante”: “Que foi? Ah! Quebrou-se a ponta do lápis? Amanhã vancê escreve o resto: olhe que dá para encher um par de tarcas!” (LOPES NETO, 1999, p. 115). Ao longo dos relatos ficcionais, são diversas as expressões que marcam o diálogo entre o guia e o viajante, muito embora os virtuais comentários e respostas deste último jamais sejam anotados.

O *Grande sertão: veredas*, por sua vez, combina dois procedimentos empregados por Simões Lopes Neto e Valdomiro Silveira na produção desta “escrita do Outro”: a busca de um interlocutor culto, pretensamente dotado de instrumentos para lidar com o incompreensível e encontrar respostas para a angústia do narrador, e a imaginação deste Outro como alguém capaz de transmitir a história contada por meio da escrita. Ao escolher um interlocutor externo ao ambiente cultural do interior do Brasil, os escritores parecem inserir-se a si mesmos dentro do circuito tradicional de transmissão da experiência através do ato de narrar, operando a conversão desta linguagem aos códigos literários estabelecidos. As ideias da alteridade e da identidade são aqui, mais uma vez,

intercambiáveis, uma vez que o autor é um Eu, agente da enunciação, mas se impõe ficcionalmente como Outro (o interlocutor ficcional). Da mesma maneira, o homem interiorano conduz a narrativa como um sujeito, um Eu dotado de voz própria, ao mesmo tempo que é, para o escritor culto, um Outro, cuja diferença autoriza sua transformação em objeto de estudo.

De fato, as marcas do interlocutor no romance de Guimarães Rosa formam uma luxuosa moldura fictícia que nos dá acesso à psique de Riobaldo: “– Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho.” (ROSA, 1986, p. 187). Isto permite a revelação de traços de sua personalidade projetados na figura do visitante, na qual “escrita do Eu” e “escrita do Outro” se sobrepõem¹⁰. Homem do sertão, Riobaldo mira o mundo, aprecia o comportamento refinado, sente-se atraído por tudo o que vem do “estrangeiro”, tem verdadeiro fascínio pelo conhecimento livresco, que associa ao meio urbano: “Ah, eu só queria era ter nascido em cidades, feito o senhor, para poder ser instruído e inteligente!” (ROSA, 1986, p. 358). Se, por um lado, isto permite a ele acreditar que “as ideias instruídas do senhor me fornecem paz”, por outro lado é justamente esta distância cultural que faz com que o velho Riobaldo sintasse encorajado a discorrer sobre o passado que o atormentava, como se o afastamento do ouvinte o afastasse também da consciência do vivido, despertada pela narrativa:

O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, talvez por isto mesmo. Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais comigo. Mire veja: o que é ruim, dentro da gente, a gente perverte sempre por arredar mais de si. Para isso é que o muito se fala?” (ROSA, 1986, p. 29).

O Grande sertão: veredas e os *Contos gauchescos* buscam, desta maneira, recriar o universo da fala, mas o fazem à sombra da autoimagem do escritor regionalista, em seu processo de coleta de dados para a recriação literária da narratividade tradicional. Como escreveu Valdomiro Silveira, em 1895 (apud DIAS, 1984, p. 1), “Eu, do meu esconderijo, ouvia e anotava tudo [...]. Só a cabo de certo tempo observei que me observavam, dissimulei mais ainda, sumi carteira e lápis do bolso do jaquetão de inverno, e saí a conversar com a caipirada.” Simões Lopes Neto e Guimarães Rosa encontram interlocutores menos desconfiados. No romance de Rosa, o trabalho de pesquisa empreendido pelo interlocutor de

¹⁰ Uma indicação do narrador permite imaginar que, como o próprio autor, o “ouvinte” que dialoga com o chefe de jagunços convertido em fazendeiro seja um médico envolvido em expedições pelo interior de Minas Gerais: “O senhor escute meu coração, pegue no meu pulso” (ROSA, 1986, p. 517). No entanto, este interlocutor nunca recebe o tratamento de “doutor”, mas sempre o de senhor, ao contrário do que ocorre em “Corpo fechado”, escrito na perspectiva de um médico atuante no interior que relata os fatos vividos a partir de sua relação com o protagonista.

Riobaldo é acompanhado detalhadamente pelo próprio narrador: “O senhor escreva no caderno: sete páginas”; “o senhor aí escreva: vinte páginas...”; “Vida vencida de um, caminhos todos para trás, é história que instrui vida do senhor, algum? O senhor enche uma caderneta.” (ROSA, 1986, p. 441, p. 482 e p. 527). A máscara da oralidade institui a escrita como um pacto silencioso entre o forasteiro que busca o mistério e o interiorano que busca o saber.

O artifício de sugerir a oralidade através de adaptações da linguagem escrita que definem as variantes dialetais a partir do contraste com a norma gramatical possui uma longa história na tradição literária brasileira. Forma simbólica de recuperação do processo narrativo como prática social de intercâmbio simbólico e de promoção da coesão do grupo, esta técnica consagra-se, acima de tudo, como marca da diferença do mundo iletrado em relação ao letrado, diferença que tanto os separa quanto os une. Os separa porque a formação de um discurso “bilíngue”, que alterna entre o escrito “normatizado” e o falado “anômalo”, evidencia a existência de desníveis culturais no interior da nacionalidade. E, ao mesmo tempo, os une, porque a duplicidade da escrita pode também ser lida como forma de intercâmbio entre aportes culturais distintos, igualmente participantes da cultura brasileira.

O texto regionalista reafirma-se, desta maneira, como território híbrido. Dentro da concepção performática de nacionalidade defendida por Homi Bhabha (1998), isto exige uma percepção do problema regionalista que reconheça a tensão entre a conversão do povo em imagem previamente implantada na consciência histórica e a concepção deste mesmo povo na multiplicidade de suas formas de vida, construído por meio da narrativa, em sua performance enunciativa presente, na qual o signo nacional se repete e vibra em “narrativas da cisão, da ambivalência e da vacilação” (BHABHA, 1998, p. 209). Coloca-se neste espaço a divisão da nação em si própria, na representação da memória e da subjetividade, o que permite vê-la como um espaço de significação liminar, constituído a partir de dentro. A criação de um narrador regionalista ficcional em primeira pessoa radicaliza este processo, pois conduz o povo como “objeto da história nacional” em direção ao povo “sujeito de sua narrativa”. Isto revela a capacidade do gênero de negociar a heterogeneidade interna da nacionalidade, instituindo um diálogo em que a “escrita do Eu” e a “escrita do Outro” organizam-se como formas interativas de encenar diferenças.

MURARI, L. Writing the self, writing the other: the construction of the fictional subject in regionalist narratives in first person. **Itinerários**, Araraquara, n. 40, p. 97-117, jan./jun., 2015.

■ **ABSTRACT:** *This paper analyses the books Contos gauchescos by João Simões Lopes Neto, Lereias by Valdomiro Silveira and Grande sertão: veredas by João Guimarães Rosa, which are all written in first person. The analysis aims to understand the construction of a fictional subject who imitates orality, in order to simulate the typical speech of Brazilian regions: the South, the inlands of São Paulo and the bush (“sertão”) in Minas Gerais, respectively. Orality is one of our main interests, as these books use adaptations of the written language to simulate oral expression. The paper examines also how these books deal with subjectivity, taking into account that first person writing encourages emotional, intimate situations, directing the text towards a confessional tone. Lastly, we state that writing the self leads to writing the Other, showing that regionalist literature produces, in the heart of narrative, an otherness discourse, considering regionalism a self-conscious language that works to mediate internal differences in national culture.*

■ **KEYWORDS:** *Literary regionalism. Orality. Literacy. Otherness. Identity.*

Referências

AZEVEDO, M. M. **Vozes em branco e preto:** a representação literária da fala não-padrão. São Paulo: Edusp, 2003.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** Tradução de Maria Emsantina Galvão G. Pereira. São Paulo: M. Fontes, 2003.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-240. (Obras escolhidas; 1).

BHABHA, H. K. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: _____. **O local da cultura.** Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 198-238.

BUENO, L. **Uma história do romance de 30.** São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 2006.

CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. **Ciência e Cultura**, Campinas, v. 24, n. 9, p. 803-809, 1972.

_____. **Os parceiros do Rio Bonito:** estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CHAVES, F. L. **Simões Lopes Neto**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, Ed. da Universidade, 2001.

CHIAPPINI, L. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 15, p. 153-159, 1995.

DIAS, C. L. S. **Paixão de raiz**: Valdomiro Silveira e o regionalismo. São Paulo: Ática, 1984.

FIGUEIREDO, C. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Lisboa: Clássica, 1913.

FREDERICO, E. Y. Introdução. In: SILVEIRA, V. **Lereias**: histórias contadas por eles mesmos. São Paulo: M. Fontes, 2007. p. IX-XXXVIII.

LAJOLO, M. Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história? In: FREITAS, M. C. (Org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 297-327.

LÉVINAS, E. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Tradução de Pergentino Stefano Pivato. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

LEVITA, D. J. **El concepto de identidad**. Tradução de Margarita Mizraji. Buenos Aires: Marymar, 1977.

LOPES NETO, J. S. **Contos gauchescos**. Porto Alegre: Martins, 1999.

LÖWY, M.; SAYRE, R. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contramão da modernidade. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

SALIBA, E. T. **As utopias românticas**. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ROSA, J. G. Corpo fechado. In: _____. **Sagarana**. 18. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976. p. 256-286.

_____. **Grande sertão**: veredas. 29. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ONG, W. J. **Orality and literacy**: the technologizing of the world. New York: Routledge, 2002.

SILVEIRA, V. **Os caboclos**. 2. ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1928.

_____. **Lereias**: histórias contadas por eles mesmos. São Paulo: M. Fontes, 2007.

*Escrita do eu, escrita do outro: a construção do sujeito ficcional
na narrativa regionalista em primeira pessoa*

THIESSE, A.-M. **Écrire la France**: le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.

_____. **La création des identités nationales**: Europe XVIII^e-XX^e siècle. Paris: Seuil, 1999.

Recebido em 31/10/2014

Aceito para publicação em 15/05/2015



AUTOBIOGRAFIA: RELAÇÃO FANTASMÁTICA ENTRE AS ESCRITAS DO EU E AS ESCRITAS DE SI

Deise Quintiliano PEREIRA *

- **RESUMO:** Por intermédio do projeto autobiográfico sartriano, cuja produção literária nos propõe inúmeras maneiras de “escritura de si”, este trabalho traz à luz as discussões sobre a singularidade e a alteridade, o eu e o outro, o “bio” e o “gráfico”, inscrevendo nossa proposta de abordagem na verificação de como o percurso escritural desse projeto nos permite passar em revista nuanças que balizam a problemática identidade do escritor.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Autobiografia. Gênese. Escritura de si.

Escritas do “eu” e escritas do “si”

Gênero problemático no meio do caminho entre a história, destinada à coletividade, e a criação romanesca, dedicada à singularidade, a biografia é, como constata Philippe Lejeune (2008), um dos gêneros mais praticados e menos estudados. *O pacto autobiográfico* apresenta-se como um livro que reúne ensaios de reflexões de Lejeune esparsos por mais de 30 anos sobre um tema que está longe de produzir ou buscar um consenso. Uma resposta aos detratores da autobiografia no meio acadêmico e literário – defensores da **alta** cultura e da **verdadeira** literatura – revela-se uma dificuldade, levando Serge Doubrovsky a criar a “palavra-valise **autoficção**” (LEJEUNE, 2008, p. 81, grifo nosso), nos anos 1970, para definir seu livro *Fils*, libertando, assim, o desejo de narrar a experiência vivida da etiqueta incômoda de autobiografia.

Em 1971, Lejeune lança seu primeiro livro dedicado ao tema, *A autobiografia na França*. Em seguida, em 1975, pelas edições Seuil – mas primeiramente na revista *Poétique* – aparece seu ensaio mais conhecido no Brasil, que é *O pacto autobiográfico*. A interessante estratégia de apelo à cumplicidade do leitor é reformulada em 1986 (*O pacto autobiográfico bis*), seguida por sua releitura, em 2001, (*O pacto autobiográfico, 25 anos depois*). Em mais essa etapa de reavaliação do texto primevo, seu autor reflete sobre o caráter muito normativo da proposta original, criticada por muitos, justificando sua política em teorizar

* UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras – Departamento de Letras Neolatinas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20521-050 – deisequintiliano@uol.com.br

um gênero até então banido do cânone. Havia ali uma forte ancoragem no modelo estruturalista que irrompeu como uma avalanche norteadora de diversas epistemes: antropologia, filosofia, psicanálise, literatura, linguística ou sociologia, as quais não atravessariam incólumes o longo desfiladeiro pedregoso urdido nas entranhas do formalismo russo.

O revisionismo produziria seus resultados: a organização dos ensaios alarga e democratiza seu *cópus*: “[...] democratizei-me: passei a me interessar pela vida de qualquer um e pelas formas mais elementares e também mais comuns do discurso e da escrita autobiográfica. Devo essa mudança de direção a Sartre.” (LEJEUNE, 2008, p. 66). Assim, partindo de textos autobiográficos de autores consagrados – nas sendas tradicionais das *Confissões* (Santo Agostinho) – a investigação de Lejeune toma outro curso, incorporando a autobiografia como discurso literário, mas também como fato cultural: os relatos do homem comum; as edições de autor; as autobiografias dos que não escrevem compostas em colaboração; a influência da mídia na formação da figura do autor.

Nosso exegeta da biografia à la Rousseau funda, em 1992, a APA, quer dizer, a *Associação para a autobiografia e para o patrimônio autobiográfico*. Suas perquirições vão se estender a diversas figurações de autorrepresentação – o cinema, as artes plásticas, a correspondência – o que lhe permitirá repassar em revista o conceito originário de pacto, verificando sua adequação a **outras formas de expressão de si**.

Ao deslocar seu foco para a **escrita de si** cotidiana, sigilosa, como o diário, atentando para o aspecto fragmentário das formulações decorrentes da mudança de suporte (do caderno ao computador; do sigilo à auto-exposição na internet e nos blogs), a ampliação do *cópus* implicará o deslocamento da sua orientação teórica inicial. Sem perderem o valor de objeto estético, **as escritas do eu** passam a ser consideradas um ato social, tomando o caminho da crítica cultural, mobilizando outras disciplinas: “Tornei-me historiador aprendendo a trabalhar com arquivos, e sociólogo, aprendendo a fazer pesquisas... frequentei mais antropólogos e psicólogos que analistas de literatura. O resultado é que meus colegas de área me olham hoje de cara feia e me perguntam onde, para mim, termina a literatura.” (LEJEUNE, 2008, p. 9).

Desde o início de seu percurso, a busca por um instrumental crítico mais tradicional – como a narratologia ou o formalismo russo – representou um caminho oblíquo para chegar a seus fins: a valorização do discurso autobiográfico e sua inclusão no campo da literatura. Já no *Pacto*, a postura crítica de Lejeune se opõe ao conservadorismo, ainda que seu interesse se restrinja às autobiografias de escritores consagrados. O rigor e o estilo neutro do primeiro *Pacto* – com vistas a abordar um gênero desconsiderado pela crítica tradicional ou tido como irrelevante – vão pouco a pouco cedendo lugar a uma argumentação que inclui a invenção e pode ser ilustrada pelo próprio diário de adolescência do autor.

O resultado é cada vez mais um estilo metafórico, subjetivo, modificando-se como seu objeto, conforme poderemos verificar nos últimos textos que relatam as pesquisas sobre diários no computador e os blogs. Há um interesse cada vez mais crescente entre nós pelo tema da memória e pelas **escritas de si**, tanto no campo da sociologia, da antropologia, da história ou da construção de *selves* individuais. No início dos anos 1980, após acolher a dilatação de sua pesquisa sob o abrangente título **relatos de vida**, nosso autor vê-se finalmente confrontar com as expressões **escritas do eu** ou **escritas de si**, expandindo, definitivamente, o espaço de atuação e incorporando a **verdadeira literatura**, isto é, a ficção.

Quanto à oscilação no intercambiamento dos conceitos sinônimos, é bastante curiosa a afirmação do teórico que optamos por destacar: “Quanto à passagem, nessas fórmulas, do **eu** ao **si**, desconfio que haja aí um reflexo do pudor cristão. Pascal disse isso: **o eu é detestável**. O **si** tem um lado búdico, geral, altruísta – é mais aceitável.” (LEJEUNE, 2008, p. 82, grifo do autor). Passados quinze anos, de 1986 a 2001, é nesse contexto que pode-se compreender a dinâmica do engenho e da arte de Lejeune. Em *L'autobiographie en France*, o autor de *Moi aussi* evoca uma espécie de pré-história de tudo o que precede Rousseau e no *Pacto autobiográfico* esclarece que as análises decorrentes da história só adquirem sentido nos tempos modernos, aproximadamente, a partir de 1770, período recortado pelo investigador que conduzirá ao conceito operacional intitulado **ilusões de perspectiva**, desdobrando-se, por seu turno, em **ilusão de eternidade** e **ilusão de nascimento**, presentes na narrativa que abordaremos a seguir.

A gênese autobiográfica: o “bios” e o “graphein”

As biografias compõem uma parcela significativa da produção literária sartriana, propondo-nos diferentes maneiras de “escritas de si”. Dentre essas, destaco a novela *A infância de um chefe*; o “diário de guerra”; os *Diários de uma guerra esquisita*; as entrevistas autobiográficas; as biografias de escritores; a narrativa autobiográfica, *As palavras* – intitulada ao longo do decênio da gênese autobiográfica de Sartre (1953-1963) – João Sem Terra, irmão do rei Ricardo Coração de Leão. Com a elaboração desses textos, Sartre tenta responder à pergunta obsessiva que o leva a produzir biografias: como a alteridade, a investigação do outro, conduz à ipseidade, ao conhecimento de si mesmo? A imprecisão dos limites que cindem o “auto” do “biográfico”, na obra sartriana, começa a delinear-se com base num relato do escritor, em carta enviada a Simone Jolivet, uma namorada da juventude: “Só consigo me interessar pela narrativa da vida de grandes homens. Vou tentar encontrar nelas uma profecia da minha própria vida.” (SARTRE, 1983, p. 14).

Através de um rastreamento minucioso de suas múltiplas facetas, os personagens nos quais o escritor busca essa resposta é sempre um ser privilegiado.

Isto pode ser verificado nas suas biografias de Flaubert, Baudelaire, Jean Genet, bem como nos ensaios sobre Mallarmé, Tintoretto e Leconte de Lisle. Em sua crítica literária, Alain Buisine (1988, p. 54, grifo do autor) reconhece o caráter de busca identitária que norteia o projeto (auto)biográfico sartriano: “[...] seja romancista ou pintor, poeta ou escultor, Sartre passa de um para outro *apenas* na esperança, infinitamente deceptiva e adiada, de compensar seu próprio enfraquecimento identitário, construindo uma imagem de si mesmo aos seus próprios olhos.” Isso ocorre porque, para Buisine (1985, p. 117), “[...] toda pintura remete à crucial questão do [meu] *autoportrait*: uma situação verdadeiramente aterrorizadora visto que ela torna possível o fato de toda imagem olhada por mim interrogar-me simultaneamente sobre minha própria imagem.”

Tal afirmação permite-nos vislumbrar nos fundamentos do projeto (auto)biográfico sartriano um diálogo com a proposta de Montaigne de constituir um **autorretrato**. Todavia, enquanto Montaigne considera-se objetivamente, como se fosse “outro”, visando atingir o autoconhecimento, Sartre parte de um conhecimento mais universal do homem, isto é, da **realidade humana**, na tentativa de promover uma consideração objetiva de sua própria singularidade.

Tamanha é a absorção de Sartre pela escrita (auto)biográfica que uma análise mais detida desse modo literário de expressão possibilitaria inferir, na trilha de Gerd Bornheim, (1998, p. 26), que “[...] todas as suas pesquisas são como aprestos necessários para a exploração do fato biográfico.” Também, segundo Bornheim (1998, p. 36), na obra de Sartre, a sucessão de fatos e episódios exteriores transformam-se no caudal de uma história viva, onde não se verificam “[...] nem exterioridade inaugural, nem interioridade viciosa, mas o esforço de síntese entre o indivíduo e o século, o homem e o mundo [...]”, este homem sempre visto em situação.

Assim, Sartre confere à (auto)biografia um caráter mais racional e científico, o que permite a Philippe Lejeune reconhecer nele o primeiro escritor a fundar a técnica da biografia baseada na adoção de um método verdadeiramente original. De acordo com Lejeune (1975, p. 202), Sartre cria novas estruturas narrativas que implicam uma renovação geral da antropologia e dos modelos de descrição e explicação do homem.

O ponto de partida da tarefa (auto)biográfica sartriana não é a nostalgia da infância: “[...] o leitor já deve ter compreendido que detesto a minha infância e tudo o que lhe diz respeito.” (SARTRE, 1964, p. 135). O que importa é, sobretudo, a preocupação teórica, a ambição sistematizante de um escritor que já refletia, desde sua primeira obra filosófica, *A transcendência do ego*, sobre a questão do sujeito.

Apoiada no engajamento, a concepção literária sartriana prima pela objetividade e pela transparência: “[...] a função de um escritor é chamar um gato de gato. Se as palavras estão doentes, cabe a nós curá-las.” (SARTRE, 1948, p. 281). Essa perspectiva insinua-se igualmente nos escritos (auto)biográficos do

autor, nos quais a linguagem representa um instrumento de apreensão da realidade. Nesse sentido, os *Diários de uma guerra esquisita* permitem a compreensão do estatuto maior que Sartre (1995, p. 329) atribui ao projeto (auto)biográfico: “[...] engajei-me numa forma de existência fulgurante e um tanto excessiva, sem vida interior e sem segredos.”

O fascínio pela objetividade seria ainda referido no seu *Autoportrait à soixante-dix ans*:

Acho que a transparência deve substituir completamente o segredo. Sonho com o dia em que dois homens não guardarão mais segredos um do outro porque não guardarão de ninguém. [...] Cada um de nós deveria poder dizer, diante de um entrevistador, o que há de mais profundo em si. [...] Eu tento ser o mais translúcido possível. [...] Eu tento ser o mais claro possível com vistas a revelar inteiramente minha subjetividade. (SARTRE, 1976, p. 141-143).

Sartre parece, então, evocar um retorno ao **biográfico**, contra as conquistas da modernidade, isto é, a um **biografismo**, tributário da autenticidade e da veracidade dos fatos narrados. Assim sendo, o escritor refutaria hibridismos, polifonias e polissemias que são a marca de uma retórica biográfica contemporânea. Limitando-se ao exercício de acumulação de documentos exatos e verificados, ordenados numa narrativa que conduz univocamente do nascimento à morte, essa proposta cria uma certa ilusão retrospectiva: “Eis a miragem: o futuro mais real que o presente. Não é de se admirar: numa vida terminada, é o fim que consideramos a verdade do começo.” (SARTRE, 1964, p. 168-169).

Todavia, Alain Buisine (1991, p. 10) bem observa que o ecletismo pós-moderno enfraquece as defesas da historiografia científica e que de todos os questionamentos lançados, o sujeito não saiu intacto, nem idêntico a ele mesmo:

O biográfico, pelo menos nas suas mais interessantes experimentações contemporâneas, não esqueceu as lições de nossa modernidade. [...] O que me parece hoje decisivo é que a autobiografia não é mais o outro da ficção. Não há mais de um lado a imaginação romanesca, que se autoriza todas as invenções e do outro a reconstituição biográfica laboriosamente obrigada a submeter-se à exatidão referencial dos documentos. A própria biografia é produtora de ficções, começando mesmo a compreender que a ficcionalização faz parte do gesto biográfico.

Não são mais dicotomizadas, então, as distinções entre imaginação literária e documento autêntico (ou autenticidade), ficção romanesca e “verdade” de uma vida, intuições pessoais do biógrafo e revelações dos seus mais próximos, projeções (auto)biográficas e existência efetivamente vivida. As (auto)biografias refletem,

desta sorte, a impossibilidade de limitar-se à esfera de acumulação documental verídica, que vise à uma *aveuglante vérité*, capaz de refletir uma *translucidité totale*.

Uma análise mais detida da elaboração (auto)biográfica sartriana demonstra que, progressivamente, o escritor dribla a aparente ingenuidade de retorno a um paradigma de confissão rousseauísta, formidavelmente definido por J. Starobinski (1971), em *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*, onde é o desejo de transparência que institui o obstáculo mais contundente a um **dizer verdadeiro**: “[...] quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade de sua natureza; e esse homem serei eu. Apenas eu. Sinto meu coração e conheço os homens.” (ROUSSEAU, 1959, p. 5).

Sartre (1976, p. 143-144) parece perceber essa impossibilidade, admitindo, em determinado momento, a Michel Contat: “Tudo ver, ser inteiramente visto, [...] como qualquer um, tenho um fundo escuro que se recusa a ser dito – O inconsciente? – Absolutamente. Falo de coisas que sei... a gente não pode dizer tudo, você bem sabe.” Contrariando sua proposta inicial de transparência, o escritor revelaria ainda: “[...] como todo escritor, eu me escondo.” (SARTRE, 1976, p. 105). Tal constatação insinua-se ainda na ficção sartriana. Personagem de *A idade da razão*, Mathieu vê ruir o projeto de transparência total, numa reflexão sobre seu relacionamento com Marcelle:

Nós nos dizíamos sempre tudo, ele pensa. Marcelle me dizia tudo, ah! [...] Ele estava lá, sentado na banquetta do café, os olhos fixos no chão como se alguma coisa tivesse se quebrado. Aconteceu, a conversa *aconteceu*. Nem visto, nem ouvido, eu não estava lá, eu não soube de nada, [...] as palavras foram ditas. Eu não soube de nada. (SARTRE, 1982, p. 655-656, grifo do autor).

Desmascarando as estratégias sartrianas de elaboração de um discurso confessional, Philippe Lejeune (1975, p. 197-243) demonstra de que modo, em *As palavras*, o desejo assumido pelo autor de domínio total dos sentidos inaugura uma modalidade (auto)biográfica – a **fábula teórica**, governada por uma ordem dialética.

Lejeune esclarece, também, como o desejo de transparência de **si a si mesmo** e **aos outros** implica, em Sartre, o resultado de uma reconstrução teórica. A indagação sartriana, que figura no *incipit* de *O idiota da família* (SARTRE, 1971-1972, p. 7), “[...] o que se pode saber de um homem hoje?”, não é, então, válida apenas para a compreensão de Flaubert e de sua biografia, mas para a definição de todo o projeto (auto)biográfico sartriano. O modo de compreensão de si que *As palavras* propõem revela-se, assim, indissociável das investigações teóricas enunciadas na *Crítica da razão dialética*. Por isso, em oposição à noção de autobiografia, num sentido clássico, Serge Doubrovsky (1991) elabora o conceito de **autoficção**, visando dar conta da dimensão fluida que reveste os fatos biográficos.

Essas constatações levam ainda Doubrovsky (1991, p. 19, grifo do autor) a considerar que “[...] o que era na autobiografia tradicional **história**, torna-se sutilmente, em Sartre, **demonstração**, os dois registros confundindo-se numa unidade indissolúvel.” A originalidade da proposta sartriana reside no fato de essa fusão ideal dos dois discursos traduzir-se numa impossibilidade assumida por Sartre: “*As palavras* é uma espécie de romance também, um romance no qual acredito, mas que apesar de tudo continua a ser um romance.” (SARTRE, 1976, p. 146).

O recurso à forma romanesca para a exploração do fato (auto)biográfico impossibilita sua inscrição enquanto lugar de uma evidência, de uma transparência, de uma verdade: “[...] um romance é o lugar de um discurso problemático que o domínio de nenhum sentido *a priori* poderia governar. Desde o início, o texto propõe uma leitura plural, irreduzível àquela que o escritor, em nome de uma ideologia, poderia tentar impor-lhe.” (DOUBROVSKY, 1991, p. 20).

Apesar da aparente dissonância no plano teórico, a realização concreta do projeto sartriano conforma-se às aspirações de tal perspectiva (auto)biográfica, uma vez que o caminho de acesso à subjetividade, em Sartre, é intermediado pela construção ficcional. Em *Jean Genet, ator e mártir* (SARTRE, 1952, p. 83), o escritor admite: “Isso aconteceu assim ou de modo diferente, com toda verossimilhança. Pouco importa: o que conta é que Genet viveu e não cansa de reviver esse período de sua vida como se tivesse durado apenas um instante.” O ficcionismo biográfico insinua-se, igualmente, no estudo dedicado a Flaubert:

Eu confesso: isto é uma fábula. Nada prova que tenha acontecido assim. E pior ainda, a ausência dessas provas – que seriam necessariamente fatos singulares – remete-nos, apesar da fábula, à esquematização, à generalidade, minha narrativa aplica-se, assim, aos neófitos em geral, não a Gustave em particular. (SARTRE, 1971-1972, p. 139).

Essa posição corrobora a hipótese de que o biógrafo sempre reinventa o biografado, sendo ainda ratificada por Kerbrat (1997, p. 29-30), ao afirmar que a autobiografia não tem meios para realizar sua promessa de exatidão, pretendendo ser exata sem possuir as condições de sê-lo.

Em suas recordações de guerra, Sartre assume resolutamente a defesa da ficção. Ao ler no jornal a seguinte crítica de Emile Bouvier, professor e crítico literário, “Duvido que o Sr. Sartre torne-se um grande romancista, pois ele parece rejeitar o artifício e no artifício há **arte** [...]”, o escritor reage, violentamente, afirmando: “[...] que idéia esquisita ele faz de mim, se acredita que rejeito o artifício. Ora bolas, bem sei que num romance é preciso mentir para ser verdadeiro. Mas adoro esses artifícios, sou mentiroso por gosto, senão não escreveria nada.” (SARTRE, 1995, p. 374-375).

Uma reversão radical opera-se, pois Sartre admite que a obra é capaz de rivalizar com a vida, podendo até mesmo esclarecê-la: “A obra nunca revela os segredos da biografia, podendo ser apenas o esquema ou o fio condutor que permite descobri-los na própria vida.” (SARTRE, 1995, p. 109). Como observa Vincent Coorebyter (1998, p. 108), o paradoxo do “mentiroso” força-nos a desconfiar dos modos como Sartre tentava compreender-se, descrevendo-se em diferentes momentos da sua existência, a ponto de não se saber mais “[...] se o texto é um produto da vida ou a própria vida um produto do texto autobiográfico.” Aliás, Alain Buisine (1990, p. 51, p. 52 e p. 66) já havia lançado essa hipótese em “Nascimento de um biógrafo: soldado Sartre, setor 108”. Pura coincidência ou antecipação de fatos, os personagens de *A náusea* prefiguram, em boa parte, o percurso do homem Sartre: engajamento, prisão na guerra, fraternidade entre os prisioneiros, biografias etc.

Referindo-se ao seu estudo sobre Flaubert, Sartre (1976, p. 94) concede, finalmente, que as biografias são articuladas como *des fictions vraies, des vérités fictives*: “Gostaria que lessem meu estudo como um romance porque, de fato, é a história de uma aprendizagem que conduz ao fracasso de toda uma vida. Gostaria, ao mesmo tempo, que o lessem pensando que é a verdade, que é um romance verdadeiro.”

Numa entrevista concedida por ocasião da estréia de *Sequestrados de Altona*, Sartre já defendia essa posição ao afirmar: “[...] é a partir de pequenos acontecimentos verdadeiros que são inventados pequenos acontecimentos falsos.”¹ Nas recordações de guerra, o escritor prenunciara a perda definitiva da **ilusão biográfica**: “Fui penetrado até as vísceras do que chamarei ilusão biográfica, que consiste em acreditar que uma vida vivida possa assemelhar-se a uma vida contada.” (SARTRE, 1995, p. 279).

Estatuto de verdade que subjaz à proposta autobiográfica², a promessa de definir-se com exatidão, numa representação fiel da realidade, não se coaduna com as premissas de autonomia e liberdade criadora, inerentes ao pacto literário/ficcional. Nesse sentido, os diários e a autobiografias revelam-se uma impossível via de acesso à subjetividade pois, como afirma Kerbrat (1997, p. 103): “[...] a autobiografia designa-se pelo seu título, ela é auto-referencial, é uma **escrita de**

¹ *Le Monde*, 17 de setembro de 1959, entrevista concedida a Claude Sarraute.

² Inúmeras são as discussões teóricas que envolvem a ficcionalização das biografias e os tênues limites que dissociam (ou associam) ficção e realidade no pacto literário. A esse respeito, remeto aos já referidos textos de Philippe Lejeune, bem como a Paul de Man (1984), “Autobiography as De-Facement”, em *The rhetoric of romanticism*; Linda Hutcheon (1988), *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction* e, ainda, às pertinentes análises sobre o romance biográfico de M. Bakhtin (1984, p. 221 et seq., 1978, p. 237-398) *Esthétique de la création verbale* e *Esthétique et théorie du roman*.

si, isto é, um modo de expressão que presta conta da sua própria dificuldade de elaboração.”

Os escritos autobiográficos de Sartre são acompanhados, ratificados e até mesmo desmentidos por um sem-número de *entretiens* recolhidos e registrados, às vezes filmados, por aqueles que lhe são mais próximos. Esse conjunto de textos é acrescido de manuscritos, fichas, dossiês, folhas soltas, folhas esparsas datilografadas e fotocópias, produzidas durante o que se convencionou denominar o decênio autobiográfico sartriano (1953-1963).

O resultado dessas elaborações surge num texto final publicado em capítulos, em 1963, na Revista *Les Temps modernes*, e compilado, no ano seguinte, no livro *As palavras*, pela Editora Gallimard³. As questões de método, com as quais Sartre ocupava-se há muito tempo, são sintetizadas, de maneira original, em *As palavras*. O romance desenvolve-se num processo dialético que marca, paradoxalmente, a dependência e a independência de Sartre com relação à História, o que ressalta a potência verdadeiramente original deste projeto. A gênese narrativa da história de Poulou – cognome do jovem Sartre – inscreve-se no âmago de uma certa burguesia e de suas representações sociais e culturais. Como afirma Burgelin (1994, p. 32), a História, sob a pena de Sartre, não é nem rigorosa no detalhe, nem cronologicamente correta, mas o sentimento de viver na História, de ter uma relação substancial e alimentadora com ela, faz parte do húnus sartriano.

É preciso passar pela Alsácia de 1850 para se compreender a história de Sartre e a História oferece-lhe os recursos da construção de um romance e de um mito. Esta é a extraordinária *démarche* sartriana, na elaboração de *As palavras* – fundar seu próprio mito – um mito inexoravelmente ligado à narrativa das origens.

Assim sendo, em *As palavras*, Sartre faz-se mitólogo de sua infância. É este estatuto de mito que dá à narrativa sua tonalidade: “Hoje sei que transformar sua vida em narrativa é simplesmente viver. Somos homens-narrativa.” (LEJEUNE, 2008, p. 74), oscilando, incessantemente, entre a ingenuidade de um discurso aparentemente infantil, forjado por um escritor adulto, e a astúcia de uma construção mental fortemente articulada, perpassada, no seu eixo vertical, por uma gênese (auto)biográfica expressa pela análise do retrato de *artistas*, no sentido lato e sartriano do termo.

PEREIRA, D. Q. Autobiography: the phantasmatic relation between autobiographical writings and self- writings. **Itinerários**, Araraquara, n. 40, p. 119-129, jan./jun., 2015.

³ Existe uma gravação do texto integral de *Les mots*, interpretado por Michel Bouquet, com uma introdução falada de Arlette Elkaïm-Sartre, filha adotiva do autor, datada de 1988, distribuída em 5 áudio-cassetes, com duração de 6h e 30 min., distribuidora Auvidis.

- **ABSTRACT:** *This paper, by means of the Sartrian autobiographic project, whose literary production proposes us several manners of “self-writing”, highlights debates on singularity and alterity, the self and the other, the “bio” and the “graph”, to exam how the scriptural trajectory of this project allows us to revisit the nuances that mark out the problematic identity of the writer.*
- **KEYWORDS:** *Autobiography. Genesis. Self-writing.*

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Esthétique et théorie du roman**. Paris: Gallimard, 1978.
- _____. **Esthétique de la création verbale**. Paris: Gallimard, 1984.
- BORNHEIM, G. **O idiota e o espírito objetivo**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.
- BUISINE, A. Naissance d'un biographe: soldat Sartre, Secteur 108. **Les Cahiers de Philosophie**, Lille, n. 10, p. 50-71, 1990.
- _____. Biofictions. Le biographique. **Revue des sciences humaines**, Lille, v. 88, n. 4, p. 8-13, out.-dez. 1991.
- _____. Sartre-Flaubert, le dialogue des morts. **Magazine Littéraire**, Puiseaux, n. 250, p. 54-56, fev. 1988.
- _____. Li philosophe louche. **Revue des Sciences Humaines**, Lille, n. 198, p. 109-140, abr./jun. 1985.
- BURGELIN, C. **Les mots de Jean-Paul Sartre**. Paris: Gallimard, 1994.
- COOREBYTER, V. Le miroir aux origines. In: IDT, G. (Org.). **Sartre: trois lectures: philosophie, linguistique, littérature**. Paris: Université de Paris X, 1998, p. 73-115. (Études sartriennes, 7).
- DOUBROVSKY, S. Sartre: autobiographie/autofiction. **Revue des Sciences Humaines**, Lille, n. 224, p. 17-26 e p. 254-264, out.-dez. 1991.
- HUTCHEON, L. **A poetics of postmodernism: history, theory, fiction**. New York: Routledge, 1988.
- KERBRAT, M.-C. **Leçon littéraire sur l'écriture de soi**. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.

_____. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha, tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MAN, P. *Autobiography as De-Facement*. In: _____. **The rhetoric of romanticism**. New York: Columbia University Press, 1984. p. 67-82.

ROUSSEAU, J.-J. *Les confessions*. In: _____. **Œuvres complètes. Tome I**. Paris: Gallimard, 1959. p. 4-424.

SARTRE, J.-P. **Qu'est-ce que la littérature?** Paris: Gallimard, 1948.

_____. **Saint Genet**: comédien et martyr. Paris: Gallimard, 1952.

_____. **Les mots**. Paris: Gallimard, 1964.

_____. **L'idiote de la famille**. Paris: Gallimard, 1971-1972. 3 v.

_____. **Situations, X**: politique et autobiographie. Paris: Gallimard, 1976.

_____. **Œuvres romanesques**. Édition établie par Michel Contat et Michel Rybalka. Paris: Gallimard, 1982. (Bibliothèque de la Pléiade).

_____. **Lettres au Castor et à quelques autres**: 1926-1963. Paris: Gallimard, 1983. 2 v.

_____. **Les carnets de la drôle de guerre**. Nouvelle édition augmenté d'un carnet inédit. Paris: Gallimard, 1995.

STAROBINSKI, J. **Jean-Jacques Rousseau**: la transparence et l'obstacle. Paris: Gallimard, 1971.

Recebido em 16/10/2014

Aceito para publicação em 21/04/2015



ESCRITAS DE SI E UMA AGENDA CONTEMPORÂNEA: O INEVITÁVEL FIM DO PACTO AUTOBIOGRÁFICO?

Rodrigo ORDINE*

■ **RESUMO:** A teoria de Philippe Lejeune (1996) foi responsável por um marco epistemológico para pesquisas no campo do gênero autobiográfico. Neste artigo, contudo, propõe-se a reavaliação das definições iniciais do pesquisador francês a partir da análise da obra *Beira-mar* (1985), de Pedro Nava, em diálogo com as proposições críticas de José Carlos da Costa (2007). Aventa-se, ainda, a referencialidade a outras obras literárias, tais quais *Romance negro com argentinos* (2001), de Luisa Valenzuela, *O aleph* (2001), de Jorge Luís Borges e *Como me hice monja* (2004), de César Aira. Em acréscimo, pretende-se discutir o gênero autobiográfico a partir da posição crítica de teóricos como Robert Folkenflik (1993) e Jerome Bruner (1993), objetivando defender uma noção de ficção como manufatura, apoiada no conceito de ficcionalidade, como definido por Heidrun Krieger Olinto (2003). Dessa forma, intenciona-se assinalar, como uma das agendas contemporâneas das escritas de si, a hipótese da prescindível categoria de pacto autobiográfico para a composição, recepção e/ou análise de obras literárias de cunho autorreferencial.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Pacto autobiográfico. Ficção. Manufatura. Ficcionalidade. Escritas de si.

O estudo da memória, enquanto um dos elementos constituintes das identidades individual e coletiva, é um dos aspectos que caracterizam a pesquisa literária dos últimos anos do século XX e início do XXI. O que se pode notar é a existência de movimentos de resgate de múltiplos elementos que, se não fossem recolhidos e preservados, tenderiam ao desaparecimento (tais quais acervos de escritores e material epistolar), como aponta Cecil Zinani (2010). Além disso, a memória nos processos de construção e reconstrução de identidades individuais tem sido utilizada como articulador literário para problematizar um passado que demanda significado e/ou ressignificação: dando vozes aos que não podem falar, criam-se personagens que se atrelam a suas memórias e delas fazem a leitura de si mesmos, evocando memórias como proteção, prisão e/ou procurando interpretar um presente continuamente atingido por memórias traumáticas, de culpa e de desconforto.

* UNILAB – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira. Instituto de Humanidades e Letras. Redenção – CE – Brasil. 62790-000 – ordine@unilab.edu.br

Assim, as escritas de si, termo que acaba por englobar as mais variadas produções literárias no que se refere a gêneros (autobiografia, romance memorialista, autoficção, entre outros), têm sido utilizadas para narrar, ainda que de forma fragmentária, tanto os grandes eventos que envolvem personalidades destacadas (num movimento de memória histórica) quanto acontecimentos que compõem a vida dos seres ordinários.

Pedro Nava (1985), escritor brasileiro, através dos volumes de seu relato memorialístico¹, em especial *Beira-mar*, cria um narrador que articula história e ficção de modo a configurar o panorama de seus anos pregressos. Dialogarei, inicialmente, com o pesquisador José Carlos da Costa (2007), com a intenção de problematizar o processo de construção autobiográfica de *Beira-mar* no que tange o conceito de “pacto autobiográfico” composto por Philippe Lejeune (1996). Em seguida, proporei reflexões quanto a obras literárias de outros autores para construir o raciocínio que pretendo defender.

Costa (2007) afirma que a narrativa de *Beira-mar* está repleta de menções a objetos que revelam a compreensão do narrador quanto ao patrimônio histórico pessoal e familiar, apontando, ainda, para o movimento de tomada de posse de sua herança histórica (COSTA, 2007, p. 47). Uma das passagens da obra remete ao recolhimento do espólio do avô, major reformado. Espadas, retratos, documentos e fardas compõem as lembranças materiais de seu avô e são vistas pelo narrador Nava como fundamentais para a reconstrução de sua trajetória de vida. Essa memória-documento de um período histórico é também uma memória-pessoal na medida em que encerra em si a história dos seres que tiveram contato com tais objetos. Os objetos e as memórias que eles fazem brotar (tanto como enclausurar) são apontados pelo narrador como elementos fundamentais para a continuação da escrita dos próximos volumes de seu relato memorialístico: “Sem esse arquivo eu não teria podido completar a história da minha família materna e seria impossível o *Baú de ossos*.” (NAVA, 1985, p. 13).

Costa (2007) ainda registra que, no centro da preocupação quanto à preservação do material e dos documentos familiares (bem como quanto ao modo cuidadoso de elaborar seu relato), está o respeito à história factual, configurando um narrador memorialista que procura preservar a herança e a memória de um tempo, como afirmaria José Castelo (1988, p. 5 apud COSTA, 2007, p. 48) a respeito do processo criador das memórias de Nava: “Nava era um memorialista cauteloso. Antes de redigir cada um dos volumes de sua obra, despachava pelo correio um questionário às personalidades ainda vivas que seriam citadas, para se prevenir contra as imprecisões.” Ao assumir a posição de José Castelo, é possível

¹ O ciclo memorialístico de Pedro Nava é composto por: *Baú de ossos* (1972); *Balão cativo* (1973); *Chão-de-ferro* (1976); *Beira-mar* (1976); *Galo-das-trevas* (1981); *O círio perfeito* (1983). Há, ainda, a obra póstuma e incompleta, *Cera das almas* (2006). As datas informadas aqui se referem à primeira edição.

perceber que a abordagem de Costa (2007), na análise de *Beira-mar*, está centrada no conceito de pacto autobiográfico de Philippe Lejeune (1996). Contudo, antes de demonstrar os motivos que me levam a essa afirmação, pretendo recuperar parte das premissas de Lejeune.

A teoria do pensador francês foi construída, basicamente, a partir de três estudos: *Le pacte autobiographique*, escrito em 1972 e publicado em 1975; *Le pacte autobiographique (Bis)*, publicado em 1986 e presente na obra *Moi aussi*; e *Le pacte autobiographique, 25 ans après*, fruto de um congresso sobre autobiografia na Espanha, em 2001. Daqui por diante, identificarei os trabalhos de Lejeune por *Lpa*, *LpaBis* e *Lpa25*, respectivamente, apenas para facilidade metodológica.

Em *Lpa*, Lejeune (1996, p. 13, tradução nossa) questiona: “É possível definir a autobiografia?”². A princípio, realmente parece ser bastante complexa tal definição, visto que suscita uma delimitação num mundo cheio de confissões, testemunhos, memórias, casos, biografias, diários, entre outros ainda. Para prosseguir com sua proposta, o autor elabora uma definição do conceito de autobiografia para depois constituir o *corp*us de análise: assim, autobiografia será um: “[...] relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando se centra na sua vida pessoal, especialmente sobre a história de sua personalidade.”³ (LEJEUNE, 1996, p. 14, tradução nossa).

Tal definição pôde ser criticada justamente por ter sido elaborada antes de uma análise do *corp*us, o que a torna uma definição fechada e extremamente arbitrária. Além disso, também é possível discordar, neste primeiro momento, das ressalvas quanto aos gêneros que são tidos pelo autor como não participantes do modelo autobiográfico: as memórias, que em geral não se relacionam a fatos particulares da vida do personagem; as biografias, por não haver identidade entre autor, narrador e personagem; o romance pessoal, onde apenas o autor e o narrador são idênticos; o autorretrato, por não ser escrito; o ensaio, por não ser retrospectivo; o diário, pela falta de perspectiva narrativa e, finalmente, o poema, por não se tratar de prosa.

Contudo, embora se possa observar problemas no posicionamento de Lejeune, prefiro ver nele o gérmen de criação de um ponto de disseminação do pensar sobre autobiografia, bem como entendê-lo como o responsável pela sistematização de muitos conceitos. Além disso, deve-se levar em consideração o jovem Lejeune em início de construção de um pensamento sobre as possibilidades e potencialidades da autobiografia.

É possível ver, por outro lado, que, em *LpaBis* (LEJEUNE, 1986, p. 15, tradução nossa), o autor procura fazer uma releitura de suas colocações iniciais, justificando seu método:

² “*Est-il possible de définir l'autobiographie?*”

³ “[...] *récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.*”

Na minha mente a definição era um ponto de partida para iniciar uma análise crítica dos fatores que entram na percepção de gênero. Mas, fora de contexto, citado como uma “autoridade”, pode parecer sectária e dogmática... Meu ponto de partida transformou-se em um ponto de chegada.⁴

Já em *Lpa25*, Lejeune (2001), ao analisar *Lpa* para a audiência do congresso sobre autobiografia na Espanha, revê seu caminhar desde os primeiros estudos sobre a autobiografia e as conclusões a que ele chegou. Nessa fala, abarcará todas as noções propostas em 1975, a fim de esclarecer sua posição, criticando-se em muitos pontos. Como tinha percebido já em *LpaBis* (LEJEUNE, 1986), o surgimento de novos modelos (por conta do advento da *web* e das profundas mudanças das sociedades) suscitam novas questões sobre o processo autobiográfico e o autor se dispõe, em 2016⁵, a comentar novamente toda a sua teoria.

Ainda em sua primeira obra, Lejeune propõe o termo “pacto autobiográfico”, como sendo, a princípio, a afirmação do próprio texto sobre a sua identidade. O pesquisador francês aponta que suas formas são muito diversas, mas, em todas, há a manifestação da intenção – como uma assinatura. Assim, o leitor aceita a obra autobiográfica como tal, crendo que, como autobiografia, uma história pautada na verdade será contada e, assim, estabelece-se o pacto.

Diferentemente do pacto romanesco, quando o leitor aceita sua ficcionalidade, no autobiográfico a verdade é o princípio para a leitura da obra. Em *Lpa*, Lejeune (1996, p. 31, tradução nossa) coloca:

[O pacto autobiográfico]: é o caso mais frequente (porque, muitas vezes, mesmo que não conste na capa do livro de modo solene, o pacto se configura dispersado e repetido ao longo do texto). Exemplo: As confissões de Jean-Jacques Rousseau, o pacto existe a partir do título, é desenvolvido no preâmbulo, e confirmado em todo o texto pelo uso de “Rousseau” e “Jean Jacques”.⁶

⁴ “*Dans mon esprit la définition était un point de départ pour lancer une déconstruction analytique des facteurs que entrent dans la perception du genre. Mais, isolée de son contexte, citée comme une ‘autorité’, elle pouvait apparaître sectaire et dogmatique... Mon pont de départ se transformait en point d’arrivée.*”

⁵ O pesquisador possui um sítio eletrônico onde disponibiliza seus estudos e informa os visitantes sobre eventos relacionados aos estudos autobiográficos. Nele, compromete-se a rever sua teoria no ano de 2016. Cf. Lejeune (2014).

⁶ “[*Pacte autobiographique*]: *c’est le cas le plus fréquent (car très souvent, pour ne pas figurer en tête du livre de façon solennelle, le pacte figure néanmoins dispersé et répété tout au long du texte). Exemple: les Confessions de Jean-Jacques Rousseau; le pacte figure dès le titre, il est développé dans le préambule, et confirmé tout au long du texte par l’emploi de ‘Rousseau’ et de ‘Jean-Jacques’.*”

Essa ideia será retomada em *LpaBis* e *Lpa25*. Interessantemente, sua definição de pacto autobiográfico mostra que o narrador que constrói a história, ao “propor” o acordo de verdade, incita o leitor a entrar no jogo, o que sugere um acordo assinado pelas duas partes. Logo, toma-se como factual uma história e, assim, o leitor crê estar lendo algo ocorrido e verdadeiro.

Contudo, ao se tomar esse pensamento, conclui-se que a representação e a formação da identidade do personagem (obviamente, na autobiografia clássica, do narrador e do autor também) se dá na medida em que o leitor aceita o pacto: por isso centenas de autobiografias pretendem mostrar belos momentos da vida do personagem a fim de lhe garantir uma identidade positiva frente ao público leitor⁷. Portanto, para Lejeune, o pacto autobiográfico é fundamental na tentativa de se formar uma identidade – já que ela será encarada como real / verdadeira assim que o pacto for “assinado”.

Discordando de muitos preceitos do pacto autobiográfico de Lejeune, Robert Folkenflik (1993) mostra que, em geral, as autobiografias são em primeira pessoa, entretanto sua posição demarca que esse fator não exclui as outras formas existentes. Além disso, aponta o americano que uma autobiografia pode ser em prosa ou em verso, pode estar preocupada com a verdade ou não, já que o factível, segundo ele, não é interesse maior para as questões da autobiografia. Todavia, para aquelas autobiografias consideradas essencialmente ficcionais, o estudioso revela necessitar de uma gama maior de discussões teóricas para compreendê-las. Folkenflik (1993) aponta ainda que geralmente a autobiografia é escrita em idade avançada ou ainda na meia-idade, mas nada impede que ela seja escrita por um jovem. Muito embora apresente esses desvios em relação à teoria de Lejeune, o pensamento do pesquisador demonstra concordância em relação a outros pontos: por exemplo, na correlação entre a identidade do autor e a do protagonista e na marca essencial do passado (enquanto diários, por outro lado, tendem a remeter ao presente com mais intensidade).

Para além das configurações apresentadas acima, há o trabalho de Jerome Bruner (1993), que traz reflexões, a meu ver, fundamentais para a análise que empreenderei mais adiante. O pressuposto inicial de Bruner (1993, p. 38, tradução nossa) é que:

[...] uma autobiografia não é e não pode ser simplesmente uma maneira de significar ou se referir a uma ‘vida vivida’. Sou da opinião de que não há tal coisa como uma ‘vida vivida’ a se referir. Nessa visão, uma vida é criada ou construída pelo ato da autobiografia. [...] Construção e reconstrução são

⁷ É curioso notar que muitas dessas autobiografias são escritas por *ghost writers*, indivíduos com certo talento para a escrita e que fazem o papel de registrar as histórias contadas pelo “autobiógrafo”, muito embora sem aparecer na obra publicada. Embora digna de análise, essa configuração não será tratada neste artigo. Para mais informações, cf. Wilson (1991) e Oliver e Schmeinong (2000).

interpretativas. Como todas as formas de interpretação, a maneira como nós construímos nossas vidas está sujeita às nossas intenções, às convenções interpretativas disponíveis para nós, e aos significados impostos sobre nós pelos usos de nossa cultura e idioma.⁸

Ao levantar a importância da questão interpretativa e da força da cultura, Bruner (1993) mostra que a autobiografia não pode ser vista apenas como expressão pessoal, mas como um produto cultural plenamente construído. O autor defende, portanto, que o perceber e o lembrar – importantes para o ato autobiográfico – são, na verdade, processos de construção e reconstrução. Assim, a autobiografia é composta por meio de linhas interpretativas escolhidas/selecionadas pelo autobiógrafo que, ao criar um narrador, re-escreve a cultura. Bruner critica Lejeune ao dizer que seu conceito de pacto autobiográfico é um grande conjunto de critérios híbridos, como linguagem, sujeito, narrador e a situação do autor (se ele é a mesma pessoa que o protagonista). Ainda em crítica ao estudioso francês, Bruner (1993, p. 42, tradução nossa) pontua:

Ele pensa nelas [linguagem/sujeito/autor/narrador] como propriedades definidoras de um gênero autobiográfico. Mas elas não poderiam ser melhor consideradas como convencionais “condições de felicidade” geralmente impostas em atos de auto-revelação? Nesse sentido, a auto-revelação pode ser concebida como um ato de fala convencional, com as suas próprias condições de felicidade, assim como a promessa, o aviso e a declaração são atos de fala com suas condições. Minha própria visão é de que definições de um gênero (particularmente a autobiografia) servem principalmente como desafios para a invenção literária. Será que Lejeune realmente quer batalhar com *The last puritan*, de Santayana (na forma de um romance), com *Memories of a catholic girlhood*, de Mary McCarthy (publicados pela primeira vez como contos e depois reagrupados com comentários intersticiais como uma autobiografia), ou *Manhood*, de Michel Leiri (que se esforça para quebrar as regras de narrativa e de retrospectiva)? E que tal Wordsworth e o critério de prosa?⁹

⁸ “[...] *an autobiography is not and cannot be a way of simply signifying or referring to a ‘life as lived’*. I take the view that there is no such thing as a ‘life as lived’ to be referred to. On this view, a life is created or constructed by the act of autobiography. [...] *Construal and reconstrual are interpretive. Like all forms of interpretation, how we construe our lives is subject to our intentions, to the interpretive conventions available to us, and to the meanings imposed upon us by the usages of our culture and language.*”

⁹ “*He thinks of them [language/subject/author/narrator], as defining properties of an autobiographical genre. But might they not better be considered as conventional ‘felicity conditions’ imposed on acts of self-revelation generally? In this sense, self-revelation might be conceived of as a conventional speech act with its own felicity conditions, much as promising, warning, and declaring are speech acts with theirs. My own view is that definitons of a genre (particularly autobiography) serve principally*

Dessa forma, é importante observar que, à medida em que o autobiógrafo escreve sua obra, constrói um narrador perante o mundo, perante si mesmo, perante seu “destino” e perante sua própria interpretação, posturas que criam o conceito, defendido por Bruner, de *impersonating*, que traduzirei como “personificação”.

Esse conceito está pautado na proposta de que, na autobiografia, o eu que representa a identidade autor-narrador-personagem não é o eu que viveu, não é o eu que passou por todas as experiências, mas é o eu que atua na história. Assim, se um professor escreve sua autobiografia, o professor está personificando um professor, agindo como se fosse um, mas o professor que atua na obra literária não seria o mesmo que a escreve. Logo, parte daí toda a ligação que Bruner faz da autobiografia e da ficção, sendo a primeira uma extensão da segunda. Para advogar em favor de seu ponto de vista, Bruner (1993, p. 56, tradução nossa) assevera:

Enquanto a vida burocrática pós-moderna se torna mais insuportavelmente compartimentada, somos compelidos cada vez mais a “desempenhar um papel” em cada um dos compartimentos que podemos ocupar – personificar o que se é suposto ser. Assim como a ciência social “pós-moderna” – destaco Erving Goffman – explora a apresentação da face, o romance se mostra preocupado com o drama e as ironias da personificação. A autobiografia logo acompanha. A vida pode estar bem lá atrás?¹⁰

O que gostaria de enfatizar é que uma escrita memorialística não pode ser analisada tendo-se em mente se o que está sendo relatado aconteceu ou não. O compromisso da memória é mais demonstrar o que pôde/pode ser relatado do que configurar o sentido de história factual, visto que, no processo da escrita memorialística, além da seleção de fatos com exclusão de uns e acréscimo de outros (nem sempre de fato acontecidos), o que se deve levar em consideração é justamente o processo construtor de uma narrativa de memória: a ficção, como derivação do termo latino *fingere* , que remete ao processo de manufatura, trabalho manual, com os dedos (no inglês, *fingers*).

Assim, deve-se optar por não mais questionar se há confiabilidade na narrativa autobiográfica, mas compreender que é preciso a “[...] emergência da categoria de

as challenges to literary invention. Does Lejeune really want to do battle with Santayana’s The last puritan (in the form of a novel), Mary McCarthy’s Memories of a catholic girlhood (first published as short stories and them regrouped with interstitial comments as an autobiography), or Michel Leiri’s Manhood (which strives to break the rules of narrative and retrospection)? And what of Wordsworth and the prose criterion?”

¹⁰ *“As postmodern bureaucratic life becomes more unbearably compartmentalized, we are compelled increasingly to ‘play a role’ in each of the compartments we may occupy – to impersonate what we are supposed to be. Just as ‘postmodern’ social science – I single out Erving Goffman – explores the presentation of face, so the novel becomes preoccupied with the drama and the ironies of impersonation. Soon autobiography follows. Can life be far behind?”*

ficcionalidade para caracterizar, de forma específica, os processos comunicativos do sistema social parcial literatura [...]”, como propõe Heidrun Krieger Olinto (2003, p. 81).

O termo “ficcionalidade” é explicado por Olinto (2003, p. 81-82) da seguinte maneira:

[...] a produção e a recepção adequadas de textos literários não se baseiam em valores de verdade, os quais, entretanto, são prioritários no contexto referencial dos modelos sociais do mundo. Elas, ao contrário, se fundamentam em valores e princípios considerados válidos de acordo com certas normas poéticas prevalentes em determinado tempo e em determinados grupos sociais e culturais. Esta chamada convenção de ficcionalidade, aparentemente até hoje vigente na socialização de membros que querem/devem participar da comunicação literária, dispensa a convenção de factualidade, que, no entanto, permanece relevante em outros sistemas sociais.

Logo, o que deve ser evidenciado é que relatos memorialísticos devem ser compreendidos sob a luz de um ato artesanal, de construção, como mostra Clifford Geertz (1989, p. 11 apud KLINGER, 2007, p. 72): “Trata-se, portanto, de ficções: ficções no sentido de que são ‘algo construído’, ‘algo modelado’ – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não factuais ou apenas experimentos do pensamento.”

Retornando à narrativa memorialista de *Beira-mar* (NAVA, 1985), podemos observar que uma memória visual, corroborada por fotografias, institui-se como uma das forças de lembrança do narrador, não só porque fotografias são provas físicas do acontecimento do fato, mas também porque ajudam a lembrar, a reconstruir um fato possivelmente distante na mente. José Carlos da Costa (2007, p. 48) afirmará, a esse respeito, que a narrativa de memórias traz os “guardados” e com eles reconstrói a experiência: “Reconstruindo a experiência, exorcizam os fantasmas do passado e perenizam o vivido.”

Não obstante o valor factual das fotografias como mecanismo de apoio à memória, antes de prosseguir o raciocínio sobre *Beira-mar* (NAVA, 1985), torna-se imperativo problematizar essa última asserção de Costa (2007) e, para tal, proponho analisar os dois centros conceituais do argumento: a reconstrução da experiência e a exorcização dos fantasmas do passado. Ao aventar esse encaminhamento, pretendo menos impor crítica severa ao trabalho de Costa e mais desenvolver a hipótese que defendo aqui: que o pacto autobiográfico tem se tornado um conceito limitado pela própria época de sua criação e as escritas de si contemporâneas estão justamente se posicionando, consciente ou inconscientemente, pelo fim de barreiras impositivas tal qual o termo lejeuniano. Importa acentuar que indico o grau de consciência dessa agenda apenas por

meio difuso, uma vez que o que categorizo como “consciente” e “inconsciente” está relacionado a um tipo de posicionamento assumido na composição de escritas de si, isto é, se há uma postura clara e definida em um projeto literário que agencie discussões quanto à produção e consumo de escritas de si ou se, frente às atuais disposições sócio-culturais-históricas, esse movimento esteja, de modo imperativo mas inconsciente, implicado como fruto do tempo e espaço contemporâneos. Com isso quero evidenciar que concebo pelo menos duas alternativas para entender essa categorização, muito embora extrapole o objetivo da reflexão central deste artigo: eventualmente há escritas de si que, quando analisadas, dão margens a constatações de existência de um definido projeto de questionar limites narrativos e/ou determinantes teóricos, conquanto haja também aquelas que, mesmo sem um projeto cristalino, configuram-se da mesma forma questionadoras e inovadoras, tal seria o modo como as novas conformações das sociedades do século XXI lhes requisita. Em outras palavras, no que tange esse grau de consciência, vejo que há projetos literários confeccionados para endereçar uma agenda contra os limites teóricos para a escrita de si; por outro lado, mesmo naqueles nos quais não se assumam um projeto literário declarado, é plausível preconizar que as conjecturas das sociedades contemporâneas reforcem as transformações nas escritas de si, uma vez que tais categorias de textos lidam frequentemente com conceitos como identidade, passado, memória, entre outros, que vêm recebendo constantes revisitações epistemológicas. Dessa forma, opto por apenas referenciar esse comportamento duplo que ora resguardo ao caráter de hipótese a ser futuramente considerada.

Assim, recuperando a discussão inicial do parágrafo anterior, sugeriria pensar a possibilidade da reconstrução de uma experiência. A meu ver, a expressão é vaga, uma vez que pode indicar o ato de devolver a forma, o aspecto, a ordem ou a constituição original, podendo levar a incompreensões de ordem estrutural: devolver a constituição original pode querer apresentar uma ideia de que é possível ter novamente algum objeto em estado exatamente igual ao estado anterior à sua deterioração ou término. Isto é, o prefixo “re-”, atrelado ao substantivo “construção”, não me parece indicar com precisão se ele aponta para a repetição do ato a fim de criar o mesmo objeto (construir o mesmo objeto de modo idêntico ao qual se apresentava antes) ou se sugere a construção de algo novo, embora com traços de similitude ao primeiro. Como nesta discussão trato da experiência, preciso salientar que somente compreendida por sua segunda possibilidade interpretativa o conceito de “reconstrução de uma experiência” torna-se possível. Argumento dizendo que, quando somos levados a uma lembrança através da visão de um objeto (ou mesmo por meio de um dos outros cinco sentidos), mesmo que lembremos de momentos sociais nos quais ocorreram fatos que foram memorizados e, enquanto memória, estão carregados de sentido, não será possível a vivência da mesma experiência naquele passado. Logo, só é possível que essa reconstrução

seja a construção de uma nova experiência, embora com traços de conformidade com aquela do passado. É o narrador do presente que se volta para um passado que, de certa forma, nunca deixou de ser presente, pois está diretamente ligado à vivência desse presente.

Em outras palavras, quando um objeto nos remete a uma lembrança, a memória é ativada e se inicia uma busca pela reconstrução da cena na qual estavam embutidos o objeto propagador da lembrança e as sensações que se supõem pertinentes àquela ocorrência do passado, ambos sucedendo em meio a uma situação social específica. Mesmo que se possa “ver e sentir perfeitamente a cena” e que esta traga a sensação do vivido, com suas emoções e seus sentimentos, a experiência não será a primeira, visto seu carácter único. Toda e qualquer apreensão da experiência prima serão outras experiências e não a original. Além do mais, o indivíduo conspurcado pelo presente, já não é o mesmo ser do passado, pois os processos de construção de identidades, embora impregnados pelas experiências progressas, não podem ser compreendidos como uma simples junção de todas as experiências a formar um conjunto unitário. Aqui, a soma das partes é maior que o todo. Uma identidade não é nada mais do que um *constructo*, isto é, uma ficção, entendida neste artigo como manufatura, e corroborada com a noção de “ficcionalidade” defendida por Heidrun Krieger Olinto (2003). Manufatura esta que não pode nunca ser completada, pois estará, constantemente, sendo reinterpretada sempre que necessário. Dito isso, é importante, portanto, esclarecer que é esse o peso que dou ao termo reconstrução, onde quer que ele tenha sido usado por minha voz autoral neste artigo.

Um bom exemplo desse processo pode ser encontrado na obra *Romance negro com argentinos*, de Luisa Valenzuela (2001). Muito embora o cenário do romance seja Nova Iorque, a ditadura e a repressão argentinas, por meio da memória, assombram as personagens principais, influenciando suas visões de mundo. As identidades das personagens no presente do romance foram, obviamente, forjadas pelos acontecimentos da época da ditadura, mas, mesmo quando cenas do presente acessam a memória do passado, as personagens já não são mais aquelas do passado. Transformaram-se, e o fizeram a partir de um horizonte de expectativa criado por eles e mediado por outros significativos, como proposto pelo sociólogo Peter Berger (1991).

A pesquisadora Cecil Zinani (2010), a propósito de *Romance negro com argentinos*, defende que menções a arrombamentos realizados pela polícia, a exigência de se raspar a barba para fazer algum documento, o pulo de Roberta ao ouvir seu nome soando como metralhadora, “Roberta, ta, ta, tatatata, ta, ta!” (VALENZUELA, 2001, p. 58) e a simples visão de um manequim transportado para fora da loja de roupas onde Roberta e Augustín se encontravam constituem elementos que desencadeiam reações violentas nos dois portenhos, “[...] tornando presente um fato e uma situação que está distante no tempo e no espaço.” (ZINA-

NI, 2010, p. 5). Todavia, argumento contrariamente: os fatos do passado nunca estão distantes no tempo e no espaço, pois foram eles que contribuíram para a construção e reconstrução de quem se é hoje, ou seja, eles são constantemente presentes, mesmo que se sinta que esses fatos são controláveis porque estão cuidadosamente armazenados na memória, gerando a noção de que eles fazem parte do passado. Além disso, tempo e espaço são, nos meandros da memória, indissociáveis. Em acréscimo, como se viu acima, não seria possível revivermos uma experiência pregressa *in toto*. O que se pode fazer é elaborar uma ilusão necessária, a fim de achar que é possível, ao recordar, reviver o já vivido, e contribuir para a forja de uma sensação de controle (de ordem, de sentido, de organização) de uma história de vida.

No que se relaciona ao segundo centro conceitual da declaração de Costa (2007), a proposição de que se pode “exorcizar os fantasmas do passado”, é plausível indicar alguma incredulidade de minha parte. Da mesma forma que não se pode reviver a experiência passada em sua totalidade (logo, o revivido será outra experiência), mesmo que haja o irrompimento de uma forte memória sobre a experiência ocorrida, creio ser um equívoco afirmar categoricamente que é possível exorcizar os fantasmas das memórias, pois eles estão justamente dentro de nossa nova identidade, a do presente, e sua permanência é fundamental para que se tenha a ilusão de uma narrativa de vida coerente e cronologicamente formada. Talvez, por isso, sejam ouvidas, com certa frequência, frases do tipo “Isso me fez assim” ou “Sou assim por conta daquilo que me aconteceu”.

Os estudos sobre o Holocausto e sobre a memória traumática parecem apontar justamente para meu ponto de vista, isto é, a incapacidade de, pela narração da memória, extinguir as experiências de crise. O que as narrativas da memória podem é reescrever essas experiências, transformando-as em algum grau, mas não apagando-as, retirando-as, como creio que determina o verbo “exorcizar”.

Análises sobre as narrativas de sobreviventes como Primo Levi e Charlotte Delbo geraram um grande interesse na chamada “memória traumática” nos anos de 1990, principalmente por conta do volume editado por Cathy Caruth (1995), *Trauma: explorations in memory*. Embora o conceito de trauma tivesse uma aplicação vasta dentro de uma série de eventos históricos e disciplinas acadêmicas, o Holocausto proporcionou um caso limítrofe e gerou muitos estudos naquele campo. Neil Levi e Michael Rothberg (2003, p. 16) assinalam claramente que os estudos sobre trauma também estavam preocupados em discutir a ideia de um “passado sem solução” com relação a uma cumplicidade intelectual, como nos casos de Martin Heidegger e Paul de Man.

Por outro lado, quero esclarecer que é possível alguma transformação no estado de crise das experiências, mas só se a entendermos a partir do conceito de grau de resiliência, isto é, o tipo de resposta que é dada por um indivíduo quando da ocorrência de um trauma. Dependendo da forma como a resposta a um trauma

pode(pôde) ser elaborada instaura-se um processo de *coping* ou enfrentamento, que é caracterizado pelo modo de articulação do estresse envolvido no trauma¹¹.

Uma outra questão se apresenta em relação às formas de transmissão das memórias ligadas a eventos traumáticos: quando os filhos de sobreviventes do Holocausto atingiam a idade adulta, a transferência ou não do trauma do Holocausto para a próxima geração se tornou o foco central do trabalho de Marianne Hirsch (1997), a partir do qual ela cunha o termo “pós-memória” para descrever as maneiras pelas quais indivíduos podem ser assombrados por um passado que não experienciaram pessoalmente, mas que foi “transferido” a eles, muitas vezes inconscientemente, por membros da família.

Logo, o que se pode compreender é que a memória de um indivíduo pode estar repleta de dados imprecisos e de experiências não vivenciadas por protagonismos, entretanto, quando a memória irrompe no corpo, em algum momento ela se apresenta como sendo a verdade, uma memória que, no presente, será sempre tida como verdadeira e co-formadora de uma identidade, muito embora – frente a contestações de testemunhas oculares de um evento – venha a ser reinterpretada sob o signo da imprecisão, da inverdade ou da transferência. Dessa maneira e por muitas vezes, inconscientemente se apela para as memórias de outros seres significativos, tornando-as pessoais e particulares. Destarte, a premência da existência de um pacto autobiográfico, ao se pensar qualquer categoria ou gênero textual que lide diretamente com memória, parece-me jazer em um domínio já não mais interessante às escritas de si. É nesse sentido que opto por focalizar que há, em especial nas escritas de si contemporâneas, uma agenda a favor do abandono do conceito do pacto lejeuniano.

Essa invocação à memória de outrem pode ser vista em Pedro Nava (1984) que, no primeiro volume de suas memórias, *Baú de ossos*, cria um narrador que assume um tempo do qual não teve vivência, buscando em indivíduos relativos (familiares e amigos) elementos para agregar ao seu conhecimento de época, segundo informa Costa (2007). Embora não se configure de fato como pós-memória, essa “tomada de memória” proporciona dois momentos distintos: o autor Nava não viveu a época, mas dela se apossou para criar o narrador Nava, uma outra entidade forjada tanto pelas suas experiências próprias quanto pelas memórias dos outros. Não seria improvável supor que o autor teve sua identidade reconstruída por meio do ato de manufaturar o seu narrador. Buscando mais dados para sua história de vida, possivelmente descobriu-se outro.

Um bom exemplo desse caráter multifocal da memória é o “Caso da Sabina”, conto que primeiro é publicado em *Baú de ossos* (NAVA, 1984, p. 244-245) e depois em *Beira-mar* (NAVA, 1985, p. 406). Segundo Costa (2007), na conclusão do relato, o leitor fica sabendo que o narrador ouviu o caso de um amigo, e essa

¹¹ Uma discussão adequada desses conceitos extrapolaria o objetivo deste artigo. Para mais dados, cf.: Ordine (2013).

lembrança, portanto, não seria sua, mas sim de Levi Coelho da Rocha: “(Essa história eu a ouvi de um contemporâneo de meu Pai, Levi Coelho da Rocha, médico em Belo Horizonte. Se não estiver conforme, outro, do tempo, que a conte melhor)” (NAVA, 1984, p. 245).

O que é importante ressaltar dessa passagem é que, muito embora o caso da Sabina não seja uma memória original do narrador Nava, a lembrança de lho terem contado é sua memória, permitindo um encadeamento de lembranças que formam uma espiral memorialística. Nesse sentido, deve-se novamente observar o caráter ficcional (manufatura, construção) das narrativas memorialísticas, como o narrador Nava pontua: “Porque para mim perdem o caráter de criaturas humanas no momento em que começo a **escrevê-los**. Nessa hora eles viram **personagens** e criação minha.” (NAVA, 1985, p. 199, grifo do autor).

Numa outra obra, *O aleph*, de Jorge Luís Borges (2001), pode-se encontrar material suficiente para complementar as problematizações quanto às relações entre memória e tempo, bem como a noção de ficção como manufatura, a fim de embasar minha asserção quanto ao fim do arbítrio do pacto autobiográfico de Lejeune (1996) nas escritas de si. Em acréscimo, é lícito notar que, embora eu tenha tutelado a presença de uma agenda favorável ao fim do pacto autobiográfico nas escritas de si contemporâneas, é razoável intervir em prol da constatação de que há produtos literários cujas narrativas (ou mesmo seus processos de escrita e composição – suas fontes primárias, por exemplo) adiantassem a morte do conceito lejeuniano. A versão de *O aleph* para o inglês (BORGES, 1970), de tradução de Norman Thomas di Giovanni, traz comentários escritos por Jorge Luís Borges. Entre esses, Borges assinalou que Beatriz Viterbo existiu de verdade e que ele estava profunda e desesperadamente apaixonado por ela. O autor argentino ainda pontua que escreveu o conto depois de sua morte (BORGES, 1970, p. 8). Contudo, no pós-escrito, datado de 1943, o conto é dedicado a Estela Canto. Além de sugerir alguma dúvida quanto à identidade da personagem feminina, Beatriz Viterbo ou Estela Canto, a primeira edição de *O aleph* foi publicada em 1949. Numa outra obra, a de Miguel de Torre Borges (1987), sobrinho de Jorge Luís Borges, a primeira página do manuscrito de *O aleph* é apresentada e traz uma outra informação de data para o pós-escrito: 1944. Em sequência, a obra de Miguel de Torre Borges (1987) traz uma fotografia de Jorge Luís Borges com Estela Canto em março de 1945. Nesse jogo de composição e escrita, primeiro tem-se um pós-escrito composto antes do escrito (o conto) e, se Beatriz Viterbo era Estela Canto, o pós-escrito foi redigido antes dela morrer.

Para um último exemplo, gostaria de assinalar brevemente a análise que Diana Klinger (2007) faz da obra de César Aira, *Como me hice monja* (2004). Segundo a pesquisadora, embora a obra carregue muitos elementos da narrativa autobiográfica, o narrador de primeira pessoa promete contar a história de sua vida a partir do evento de sua transformação em freira. De modo curioso, o narrador é

adereçado como “César”, dado que se choca com o título da obra e com o fato da posição religiosa ser feminina. O leitor será colocado em cheque já nas primeiras páginas do romance.

Assim, mediante as problematizações abordadas, resta compreender que o que parece estar presente em muitas das obras citadas é justamente o caráter fluído das escritas de si, as quais apontam frequentemente para um debate quanto aos limites entre fato e ficção. Contudo, essa oposição só será possível se ainda se seguir uma definição de ficção como embuste. Assumindo-se o caráter manufatureiro da ficção, não há contenda quanto ao grau de veracidade de uma obra, em especial as escritas de si em suas variantes narrativas. Dessa forma, não será necessário exigir um teor de honestidade em um relato de primeira pessoa, quando esta é autor e narrador, para que a escrita tenha peso autobiográfico. Mais do que um pacto, o importante é a construção: se as técnicas literárias utilizadas para narrar uma história de vida forem observadas e avaliadas, será possível perceber que os jogos literários de extrapolação de limites, de regras pré-definidas, servem a uma agenda. E, na maioria das vezes, uma agenda que reflete, no mundo literário, um outro mundo também construído: as sociedades que são criadas, institucionalizadas e mantidas por indivíduos e suas histórias de vida.

ORDINE, R. Ego-writings and a contemporary agenda: the inevitable end of the autobiographical pact? **Itinerários**, Araraquara, n. 40, p. 131-146, jan./jun., 2015.

■ **ABSTRACT:** *Philippe Lejeune's theory (1996) was responsible for a remarkable epistemological framework for researches in the field of the autobiographical genre. In this article, however, I propose a reassessment of the initial definitions created by the French researcher analyzing Beira-mar (1985), by Pedro Nava, in dialogue with the critical propositions suggested by José Carlos da Costa (2007). I also intend to make reference to other literary works, such as Romance negro com argentinos (2001), by Luisa Valenzuela, O Aleph (2001), by Jorge Luis Borges and Como me hice monja (2004), by César Aira. In addition, I aim at discussing the autobiographical genre from the perspectives of Robert Folkenflik (1993) and Jerome Bruner (1993), objectifying to defend a notion of fiction as manufacturing, supported by the concept of fictionality as defined by Heidrun Kreiger Olinto (2003). Thus, I seek to point out, as one of the agendas of contemporary self-writings, the hypothesis of a dispensable autobiographical pact category for the composition of literary works of self-referential nature.*

■ **KEYWORDS:** *Autobiographical pact. Fiction. Manufacturing. Fictionality. Ego-writing.*

REFERÊNCIAS

BERGER, P. L. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1991.

BORGES, J. L. **The aleph and other stories, 1933-1969**: together with commentaries and an autobiographical essay. Tradução de Norman Thomas di Giovanni. Boston: E. P. Dutton, 1970.

_____. **O aleph**. Tradução de Flávio José Cardoso. São Paulo: Globo, 2001.

BORGES, M. T. **Borges, fotografías y manuscritos**. Buenos Aires: Ediciones Renglon, 1987.

BRUNER, J. The autobiographical process. In: FOLKENFLIK, R. (Ed.). **The culture of autobiography**: constructions of self-representation. Stanford: Stanford University Press, 1993. p. 38-56.

CARUTH, C. (Ed.). **Trauma**: explorations in memory. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995.

COSTA, J. C. A construção do relato memorialístico em Beira-mar e o sentido da narrativa de memórias na América Latina. **Temas e Matizes**, Cascavel, v. 6, n. 12, p. 46-58, ago. 2007. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/temasematizes/article/viewArticle/2488>>. Acesso em: 30 nov. 2013.

FOLKENFLIK, R. Introduction. In: _____. (Ed.). **The culture of autobiography**: constructions of self-representation. Stanford: Stanford University Press, 1993. p. 1-20.

HIRSCH, M. **Family frames**: photography, narrative, and postmemory. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LEJEUNE, P. **Moi aussi**. Paris: Seuil, 1986.

_____. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1996.

_____. **Le pacte autobiographique, 25 ans après**. 2001. Disponível em: <http://www.autopacte.org/Pacte_25_ans_apr%E8s.html>. Acesso em: 14 fev. 2013.

_____. **Autopacte**. Disponível em: <<http://www.autopacte.org/>>. Acesso em: 20 mar. 2014.

LEVI, N.; ROTHBERG, M. (Ed.). **The holocaust: theoretical readings**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003.

NAVA, P. **Baú de ossos: memórias 1**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Beira-mar: memórias 4**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

OLINTO, H. K. Literatura/cultura/ficções reais. In: OLINTO, H. K.; SCHOLLHAMMER, K. E. **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003. p. 87-103.

OLIVER, A.; SCHMEINONG, A. Ghost writers. **Analysis**, Oxford, v. 60, n. 268, p. 371-379, 2000.

ORDINE, R. Memória e realidade traumática: uma análise de Sôbolos rios que vão. In: RIBEIRO, G. (Org.). **Cá e acolá: experiências e debates multiculturais**. Fortaleza: Edições UFC, 2013. p. 205-223.

VALENZUELA, L. **Romance negro com argentinos**. Tradução de Paloma Vidal. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

WILSON, M. The ghost writer: Kafka, “Het Achterhuis”, and history. **Studies in American Jewish Literature**, University Park, v. 10, n. 1, p. 44-53, 1991.

ZINANI, C. J. A. História e memória na narrativa latino-americana contemporânea. In: FAZENDO GÊNERO: DIÁSPORAS, DIVERSIDADES, DESLOCAMENTOS, 9., 2010. Santa Catarina. **Anais...** Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010. p. 1-10. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277899121_ARQUIVO_TextoHistoriaeMemoria.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2014.

Recebido em 01/10/2014

Aceito para publicação em 03/04/2015



A AUTOFICÇÃO NA LITERATURA ALEMÃ CONTEMPORÂNEA E SUAS DISTINÇÕES

Helmut GALLE*

- **RESUMO:** O artigo discute o conceito da autoficção, analisando três livros recentes da literatura alemã. Nele, é questionado o uso de uma definição ampla e historicamente extensa que tende a substituir o termo da autobiografia pelo novo conceito da autoficção, alegando que ficção esteja, em primeiro lugar, definida por elementos imaginários (inventados). Por autoficção *sensu stricto* sugere-se que seja considerada exclusivamente a literatura que propõe um pacto intencionalmente ambíguo, jogando com a imagem do autor empírico mediante elementos fictícios (ou ambíguos). As obras autobiográficas, porém, que utilizam estratégias narrativas da escrita ficcional, sem abrir mão da referencialidade do conteúdo, constituem uma nova classe da escrita autobiográfica que pode ser chamada de autonarração, de acordo com A. Schmitt.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Autobiografia. Autoficção. Escrita do eu. Autonarração. Literatura alemã contemporânea.

Autoficção, um gênero?

Quando alguém, que você e eu chamaríamos de “desinformado sobre a teoria literária”, me pergunta com o que estou trabalhando atualmente e eu respondo que pesquiso autobiografia e autoficção, a reação costuma ser um olhar surpresa: Autoficção? O que seria isso? Quando esclareço que se trata de um híbrido, tanto romance quanto autobiografia, em outras palavras, uma autobiografia inventada, ou seja, um romance, cujo protagonista é o autor empírico, isso não costuma esclarecer a questão: Pode haver algo assim? Como isso funciona? Não são poucos os críticos literários que compartilham desse ceticismo dos leigos, mesmo que uma série de publicações – especialmente na França, e recentemente também em regiões de língua alemã (KRAUS, 2013; PELLIN; WEBER, 2012; WAGNER-EGELHAAF, 2008, 2013; ZIPFEL, 2009a, 2009b) – afirmem se ocupar exatamente desse fenômeno que claramente oferece dificuldades à nossa imaginação. Realmente é difícil para a maioria das pessoas imaginar que um texto seja ficcional e referencial ao mesmo tempo. Expressemos-nos em termos

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-080 – hgalle@usp.br

da teoria da ficção: ou o autor descreve um mundo inventado ou aquele no qual ele e nós nos encontramos e ao qual normalmente nos referimos quando falamos e agimos, mesmo que seja sabidamente problemático reconhecer a realidade desse mundo como tal ou representá-la verbalmente. É claro que mesmo os mundos inventados são construídos mais ou menos com base naquele que nos é conhecido, porque sem isso eles não seriam minimamente compreensíveis, mas nós nos acostumamos, mais tardar desde o século XVIII, a diferenciar entre textos que fazem referência à realidade compartilhada e aqueles que são produto da imaginação do autor e que apenas nos permitem participar durante um tempo limitado do jogo imaginativo sem que os “fatos” propostos tenham consequências para nossas ações diárias. No lugar de uma noção “ingênuo” da verdadeira realidade, podem-se colocar conceitos como o de “enciclopédia” de Umberto Eco (1994), o “princípio de realidade” de Kendall Walton (1990) ou a “semântica da realidade” de Remigius Bunia (2007) para conciliar o senso comum com o ponto de vista científico. A diferenciação entre realidade e ficção de fato continua intacta no mundo cotidiano. Um fenômeno paradoxal como a autoficção tem dificuldade de se estabelecer neste mundo de tal forma que ele, por exemplo, praticamente não existe no mercado editorial alemão. Mesmo na França e nos EUA, poucos são os textos que são definidos como autoficção¹. Quando se faz uma busca por “autoficção” nas páginas da *Amazon*, tem-se como resultado muito mais títulos de crítica literária do que de obras de literatura que tenham sido designadas como tal por seus autores ou editoras. Romances, contos e autobiografias são, portanto, classificados como autoficção pela crítica, onde se coloca a pergunta natural sobre com que direito isso é feito.

Pois mesmo entre os críticos literários não há consenso até o momento sobre o que deve ser entendido por autoficção². Serge Doubrovsky, o criador do termo, já causou confusão quando afirmou em 1977, em seu romance *Fils* (“Filho” / “Meadas”), que este se tratava de uma “ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais”³ (Doubrovsky, 1977, contracapa), enquanto que aparentemente o “ficcional” se encontraria somente na representação verbal e literária do acontecimento⁴. Essas características por si só não são, de forma alguma, constitutivas

¹ No Brasil, no entanto, o termo parece gerar uma verdadeira conjuntura entre autores, críticos e resenhistas como comprovam o depoimento de Silviano Santiago (2008), o artigo de Marco Rodrigo Almeida (2014) na *Folha* e a contracapa do livro de Ricardo Lísias (2013) que insinua que o autor até “[...] ultrapassa os limites da autoficção e alcança um novo terreno, em que a literatura – a literatura combativa, desafiadora – tem a última palavra [...]” – seja este terreno o que for.

² Cf., entre outros, Colonna (2004, p. 227-242) e Ferreira-Meyers (2013).

³ Todas as traduções foram realizadas pelo autor do artigo.

⁴ Doubrovsky (1977, grifo nosso) afirma na contracapa do livro: “*Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fictions, d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut, autofiction, d’avoir confié le langage d’une*

de ficção para uma considerável fração dos críticos literários. Assim Frank Zipfel (2009a, p. 299) notou, em concordância com Jacques Lecarme (1995), que o livro de Doubrovsky “[...] absolutamente não contém elementos fictícios [ou seja: inventados – nota do autor]”, em vez disso, Zipfel vê a “construção” como o elemento ficcional – contudo, ela “não é realmente específica da ficção”. As estratégias narrativas reclamadas por Doubrovsky como responsáveis pelo aspecto ficcional de seu livro tendem mais à categoria de escrita designada por Jakobson (1979) como “poeticidade” e por Genette (1992) como “dicção”, categoria a qual também pode ser utilizada por textos factuais⁵. Desse ponto de vista, o conceito de autoficção trazido à vida por Doubrovsky seria supérfluo, um “gênero ruim” (LECARME, 1993) ou “pouco sério” (DARRIEUSSECQ, 1996), uma vez que tanto o texto quanto a definição se adequam facilmente à forma moderna da autobiografia, que foi erroneamente compreendida por Doubrovsky como memórias da vida de grandes pessoas que encontram um público devido o seu conteúdo, e não devido ao cuidado com o seu formato literário.

Todavia, a criação do conceito realizada por Doubrovsky encontrou ressonância entre os críticos literários, que, na esteira do pós-estruturalismo, colocaram a autobiografia sob a suspeita geral de ser ficcional (assim como fizeram com a historiografia e a escrita factual de forma geral). Sob esse ponto de vista “panficcional”, a autobiografia *Poesia e Verdade* de Goethe, assim como toda a escrita autobiográfica posterior, já é caracterizada pela “ficcionalização do fato” (BÖNING, 2000). Outros autores (PELLIN; WEBER, 2012, p. 11) não chegam tão longe, mas afirmam “[...] que o fenômeno recentemente descrito como autoficção já pode ser detectado na literatura desde o início do século XX.” Nessa abordagem da autobiografia, o conceito de autoficção é bem-vindo, e não serve para denominar um novo fenômeno, mas para substituir um conceito errado por um correto. O fato de a autobiografia ser criada a partir de uma memória subjetiva é suficiente para que Carola Hilmes (2001), citando Bollacher e Gruber (2000, p. 8), a qualifique como uma ficção completa:

A autorreflexão do eu e a afirmação de sua história ocorre no modo de memória. Mas esta é aparentada com a imaginação. Assim, a imaginação se torna um elemento essencial inclusive na narrativa autobiográfica. “A autobiografia se manifesta portanto [...] como autoficção que eleva a história de vida à forma literária [...]”.

aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, que espère faire maintenant partager son plaisir.”

⁵ Sobre o conceito da literaricidade cf. Winko (2009) e Jannidis, Lauer e Winko (2009).

Pode-se questionar a equação entre memória e imaginação, mas para estes autores, conseqüentemente, a autobiografia sempre teria sido autoficção, o que apenas não teria sido percebido anteriormente. Mas, uma vez que isso foi percebido, a autobiografia passou a ser na atualidade “[...] uma forma de experiência e de narração que não é mais transitável.” (GASSER, 2012, p. 27)⁶. Aqui a teoria reclama uma autoridade normativa, que se arroga a julgar qual estilo de escrita é condizente com seu tempo e qual não é. Mas, acima de tudo, se perde de vista o que é o especificamente novo que esse neologismo, afinal, deveria nomear. Até mesmo para Martina Wagner-Egelhaaf (2013, p. 8, grifo do autor), a crítica literária alemã mais envolvida com o tema não pode se decidir se a autoficção é um fenômeno novo ou velho, quando ela escreve:

Entre as constelações categoriais de “obra” e “vida” ou, utilizando conceitos da crítica literária recente, de “ficção” e “autobiografia”, surgiu nas últimas décadas a categoria de “autoficção”, que tem suas raízes no conhecimento de que **todo** a autobiografia trabalha com o uso de ficção, como o título das memórias de Goethe, *Poesia e Verdade*, já dava a entender.

Quando se parte do princípio de que romance e autobiografia implicaram em pactos de leitura distintos – ao menos do século XVIII ao século XX –, que a autobiografia de Goethe demandou portanto ser lida como um texto sobre sua vida e obra reais (o que certamente também ocorreu na práxis), então a afirmação de que aqui se “trabalha com o uso de ficção” só pode querer dizer que o autor incorporou elementos (ficcionais) inventados – o que vai contra o pacto de leitura –, enganando seus leitores, ou que ele utilizou estratégias narrativas que são genuinamente ficcionais. É no mínimo questionável se isso justifica o diagnóstico de “ficção”. De qualquer forma, o conceito de “autoficção” nessas abordagens tende a perder a sua seletividade e a se tornar uma espécie de container modista que serve para agrupar tudo o que foi entendido como autobiografia até hoje.

Ainda assim há tentativas de determinar a autoficção de uma forma mais precisa, acima de tudo no debate francês que se faz mais intenso. Com referência a esse debate, Frank Zipfel (2009b) formulou duas definições: uma ampla com analogia a Vincent Colonna (2004), e uma estrita relacionada a Marie Darrieussecq (1996). Em seu artigo publicado no manual sobre o gênero “autoficção”, sua explicação geral é:

Uma “autoficção” é um texto, no qual uma personagem que manifestamente pode ser reconhecida como o autor (através do mesmo nome ou de uma derivação inconfundível dele, através de dados da sua vida, ou da menção

⁶ Michaela Holdenried (2009) e Martina Wagner-Egelhaaf (2000) se expressam de forma semelhante.

a obras passadas) entra em cena em uma narrativa claramente identificada como ficcional (o gênero se determina mediante o paratexto ou os modos de narrativa especificamente ficcionais). (ZIPFEL, 2009b, p. 31).

E ele especifica:

Em uma definição ampla, se entende por autoficção narrativas que se declarem ficcionais – por exemplo, através da definição de gênero “romance” –, nas quais o autor aparece como personagem; em uma definição estrita, narrativas que ofereçam ao leitor tanto o pacto autobiográfico quanto o pacto ficcional. (ZIPFEL, 2009b, p. 31).

A primeira definição também abrangeria a *Divina Comédia* de Dante e “O Aleph” de Borges, obras que oferecem o claro pacto de leitura ficcional⁷, mas que encenam o autor como protagonista, ou seja, que não têm mais a ver com autobiografia do que o assim chamado romance autobiográfico: a ficção incorpora material da experiência de vida de forma indeterminada sem insinuar para o leitor que o texto seja de fato autobiográfico. A segunda delimita o conceito a textos que explicita – e intencionalmente subvertem o pacto de leitura, deixando o leitor incerto sobre a sua designação. Isso certamente não se aplica ao grande número de autobiografias (também as contemporâneas), sobre as quais os críticos alegam que se elas utilizam elementos fictícios ou “modos de narrar ficcionais” – desde que não sejam identificadas pelo leitor como ficcionais⁸. Ao contrário disso, as autoficções de fato seriam aquelas que criam ambiguidade consciente e manifestamente, entretanto, ainda não foi definido com que intenção isso ocorre. Na literatura de língua alemã, esse tipo poderia ser identificado retrospectivamente desde os anos 1960, algo como *Abschied von den Eltern* (Despedida dos Pais) de Peter Weiss, os livros de Paul Nizon a partir de *Canto*, *Montauk* de Max Frisch, *Kindheitsmuster* (Figuras de infância) de Christa Wolf, *Wunschloses Unglück* (Bem aventurada infelicidade) de Peter Handke, a “etnopoesia” de Hubert Fichte e *Nachgetragene Liebe* (Amor rancoroso) de Peter Härtling, nos quais o autobiográfico real começa a colocar-se no lugar do fictício, sob o signo da autenticidade da verdade subjetiva, sem que isso houvesse conduzido a um novo gênero ou uma nova definição da ficção num primeiro momento. Apenas a partir dos anos 1990, surgiram, na minha opinião, livros que, de fato, se esforçam **intencionalmente** para causar uma oscilação na determinação do pacto. Ou seja, autoficção no sentido da definição estrita de Zipfel (2009a, 2009b). Entre eles, sem dúvida, W. G. Sebald (2003), que, contudo, não coloca o **autoficcional** no primeiro plano, mas o utiliza como pano

⁷ No caso de Dante, essa clareza existe pelo menos para o leitor moderno; no que diz respeito aos pactos de leitura na literatura medieval ainda há muita polêmica.

⁸ Incluo nesse grupo, entre outras, as autobiografias de Günter Grass e Joachim Fest.

de fundo da ficção sobre personagens terceiras. Alguns autores da literatura pop – como Rainald Goetz, Stuckrad-Barre e Thomas Meinecke –, e Elfriede Jelinek com a sua prosa de internet, me parecem jogar de forma ainda mais evidente com a ambivalência autoficcional.

Com *Das bin doch ich* (Mas esse sou eu, 2006) de Thomas Glavinic, *Hoppe* (2012) de Felicitas Hoppe e *Leben* (Vida, 2013) de David Wagner, a autoficção de língua alemã parece ter se estabelecido definitivamente como gênero, sendo que todos os três autores explicitamente misturam o momento autobiográfico com um pacto claramente ficcional, reconhecível, entre outros, através do uso de estratégias narrativas ficcionais – como o tempo presente – e a apresentação paratextual. Não obstante, pode-se reconhecer claras diferenças nesses textos, que justificam que o livro de Wagner, apesar de toda a aparente ficcionalidade, seja distinguido dos outros dois e, por fim, se defina em uma categoria própria.

Quem narra o romance *Hoppe*?

1. Os anos canadenses

Em todo o mundo, não importa em que jornal, Hoppe sempre conta a mesma história: como ela, dotada de bigodes e rabo, como um rato, segurando uma linguiça com a mão esquerda e um pão com a direita, vai à praça do mercado de sua cidade natal Hameln para ganhar um trocado no teatro ao ar livre, sob a condução do caçador de ratos e diante de turistas de todo o mundo. Como ela imediatamente gasta o dinheiro recém-adquirido, compra flores para sua mãe (“a rainha dos anfitriões”) e um pacotinho de cigarros para seu pai (“o construtor do primeiro teatro de fantoches”), para depois convencer seus irmãos a um passeio na *Miramare*, uma sorveteria de Hameln, “que floresce no verão e, no inverno, quando os italianos sazonalmente se mudam para o Sul, se transforma em um espaço para exposição de peles.” Até que Hoppe, trinta anos depois, “finalmente se levanta” e embarca em um barco de Hamburgo para ver o mundo com os próprios olhos: “Um passeio, nada mais do que uns dias e eu estou de volta, sento novamente à mesa, a segunda pessoa comendo a partir da direita.” (*Pigafetta*, 1999). (HOPPE, 2012, p. 13).

A referência entre aspas à *Pigafetta*, primeiro romance de Hoppe, faz parte da citação – essa é a maneira como a autora se refere a seus próprios livros, frequentemente citados dentro do texto. Como se pode reconhecer nesse parágrafo introdutório, o romance de Felicitas Hoppe (2012) é narrado em terceira pessoa, isso quer dizer, a vida da personagem “Hoppe”⁹ – também “Felicitas” e “Felicitas

⁹ Para facilitar a diferenciação, a partir daqui os nomes dos autores sempre serão citados entre aspas quando se referirem às personagens das histórias. O nome do autor empírico permanecerá sem marcações.

Hoppe” –, é contada por uma narradora que assina seus comentários ocasionais com “fh”; o mesmo “fh” que agradece ao final do livro pela bolsa do *Deutscher Literaturfonds*. À personagem “Hoppe” são atribuídos, juntamente a diversos textos não publicados (e talvez irreais), os livros reais de Felicitas Hoppe, por exemplo, *Pigafetta* e *Frühstück der Friseur* (Café-da-manhã dos cabeleireiros). A ambiguidade do pacto se dá porque a autora Felicitas Hoppe escreve sobre uma personagem que leva o nome “Felicitas Hoppe” e que é representada de maneira idêntica à autora através de diversas características biográficas: sua procedência de Hameln e a obra literária, entre outros. O uso da inicial “fh” como “assinatura” pelo narrador insinua a identidade da autora e da narradora, no que o triângulo de identidades introduzido por Lejeune (1975) e Genette (1992) (autor = narrador = personagem) parece ser preenchido. Entretanto, à primeira vista, a definição como gênero “romance” e a narrativa em terceira pessoa criam incertezas. A identidade da narradora e da personagem são questionadas, pois no romance não há uma pessoa que narre sobre si própria de uma “forma natural”, como em uma autobiografia clássica. Ora, há em muitas autobiografias uma completa consciência da diferença entre os três estágios do sujeito: aquele que vivência o momento passado, aquele que lembra este momento e aquele que conta sobre o momento. Esta consciência leva vários autobiógrafos ao uso da terceira pessoa, como já em Goethe (“o menino”) e é sistematicamente executado em *Kindheitsmuster* de Christa Wolf, onde três pessoas gramaticais distintas são responsáveis pela diferenciação das camadas temporais e dos diferentes aspectos do sujeito. É certo que a voz da narradora de *Hoppe* não se identifica em nenhum momento com a personagem sobre a qual ela narra a história, isso quer dizer, o gesto da narração não corresponde ao da auto-, mas ao da **bi**ografia. Nesse sentido, a identidade sinalizada pelo nome torna-se uma identidade meramente formal e nominal: a autora não é idêntica nem com a personagem, nem com a narradora, cujas afirmações dificilmente podem ser entendidas como factuais, já que as fontes citadas por ela (com exceção de algumas obras) são completamente inventadas, tendo, assim, o gênero da autobiografia apenas uma função parodística e ficcional.

A narradora apresenta ao leitor uma história dupla. Por um lado, ela se refere definitivamente à biografia real da autora, que cresceu em uma família absolutamente normal em Hameln e anos depois fez uma viagem de navio cargueiro ao redor do mundo. Por outro lado, ela sugere ao leitor que essa versão – a saber, a que foi espalhada pela própria “Hoppe” – não é a verdadeira. Em vez de ter passado por uma típica infância e adolescência alemã, “Hoppe” teria se mudado com o seu pai solteiro para o Canadá quando ainda era criança, e teria tido uma amizade próxima com o jogador de hockey no gelo Wayne Gretzky e sua família (“The Great Gretzy” é uma celebridade histórica real do esporte norte-americano). Essa história – que não é “fantástica”, mas certamente é fantasiada – sobre os “anos

canadenses” de “Hoppe” é o início de uma trajetória um tanto burlesca, à qual também pertencem uma carreira como dirigente e o amor a um jogador de críquete cego na Austrália. Todos os episódios são suficientemente maravilhosos para que sejam facilmente definidos pelo leitor como obra da imaginação, e a história real de Hoppe volta e meia surge na narrativa, mas é imediatamente desmentida como “incorreta”. Esse jogo com verdade e fantasia ainda é ampliado, no que ela se refere à sua família real através de transformações metafóricas (sua mãe é a “rainha das anfitriãs” e seu pai é o “construtor do primeiro teatro de fantoches”). Assim, logo fica claro para o leitor que ele não deve acreditar em nada do que é narrado e que a etiqueta romance foi corretamente utilizada. O curioso e paradoxal nesse jogo é que o leitor poderia acreditar que “fh” seja a voz autêntica de Felicitas Hoppe, que apresenta um relato factual sobre si mesma. Mas, de fato, “fh” é uma voz inventada, ou seja, fictícia, que apresenta um relato ficcional sobre a personagem fictícia “Hoppe”.

O jogo de Hoppe com a (auto-)biografia encontra um sentido no que ele entretém e é divertido devido à forma como a autora Hoppe dá asas à sua imaginação e sempre inventa situações engraçadíssimas, nas quais “Hoppe” tem um papel central. Embora esteja claro que não foi a autora empírica que vivenciou tudo isso, o leitor não tem outra possibilidade a não ser imaginar a figura da autora nessas situações, ao menos por tanto tempo quanto ele se deixe conduzir pela ficção, pois as aspas que eu aqui coloco sobre o papel para diferenciar a autora empírica e a personagem ficcional parecem não funcionar bem em nossa imaginação. A autoficção produz, portanto, um efeito duplo: em primeiro lugar, o romance ganha um certo encanto com sua ação um tanto louca, no fato dele não narrar a história de uma personagem inventada arbitrária, mas justamente de uma que apresenta muitas características em comum com a autora. Em segundo, a autora real ganha um certo “encanto”, no que ela apresenta ao leitor suas habilidades literárias na construção de uma estrutura narrativa que é tão complexa quanto desorientadora. Essa autoficção é, portanto, pura invenção – se se trata de uma “biografia desejada” ou uma “biografia dos sonhos” de Hoppe, como alegam algumas resenhas, é algo que não necessita ser discutido –, mas essa invenção definitivamente tem reflexos na forma como a autora é percebida pelo público. É certo que apenas poucos verão nela a jogadora de hockey fracassada, mas os méritos da autora implícita irão lhe beneficiar, e com razão, pois as histórias alucinantes testemunham mais uma vez o talento criativo de Felicitas Hoppe.

Qual Glavinic diz *Mas esse sou eu* e por quê?

Um

Eu vou ao banheiro. Antes de tirar as calças, me viro de costas para o espelho. Entro no box, com a cabeça dura, olhando para a frente, para não vislumbrar meu órgão genital. Tomo banho fazendo as contorções de sempre. Ao sair, quando não posso evitar olhar para o espelho, aperto bem os olhos. Estico o pescoço e me seco. A tensão só se desfaz quando já estou vestido. / Tem sido assim há tempos. Eu sou hipocondríaco e, desde que li há um ano e meio atrás que um dos sintomas de câncer no testículo é um escroto levemente inchado, evito olhar para os meus testículos quando eu tomo banho, quando me troco, quando vou dormir, e também em determinadas situações nas quais não se pode fazer outra coisa do que olhar para lá. (GLAVINIC, 2011, p. 13).

A personagem que aqui diz “eu”, e que provavelmente é o autor, está nu diante de nós leitores num duplo sentido: nós o vemos no banho, onde ele próprio se ocupa de não olhar para seus testículos. Aparentemente vemos aquilo que ele não vê, mesmo que não seja descrito em detalhes: sua parte física mais íntima. Ao mesmo tempo, sua psique também aparece desvendada da forma mais íntima, quando nos tornamos testemunhas de sua hipocondria, que, apresentada dessa forma, é tão patológica quando risível. Essa disposição psíquica altamente sensível é o fio condutor do romance que apresenta um autor numa fase crítica após a entrega de um manuscrito, aguardando o parecer da editora e torcendo por uma publicação com grande repercussão – uma condição que coloca o protagonista em estado de nervos e o coloca numa série situações bastante cômicas. O título se refere ao momento no qual o protagonista, ao ler que outro autor (aliás, seu amigo Daniel Kehlmann) é chamado “o melhor escritor da sua geração”, pensa imediatamente: “Mas esse sou eu!” (GLAVINIC, 2011, p. 41).

A cena inicial é altamente simbólica e, por isso, pode ser avaliada hermenêuticamente de uma forma que não seria possível em uma autobiografia de fato, pois as coisas na vida não acontecem com o intuito de significar algo outro, elas simplesmente são o que são. Que Glavinic, mais especificamente o autor implícito, tenha colocado essa cena no início do livro e a tenha exposto dessa forma, mostramos que mais será compartilhado conosco do que uma pessoa nua se ocupando de sua rotina diária, situação na qual sua constituição psicológica é revelada. O que chama a atenção é, primeiramente, que se trata de uma cena de espelho – o que está claramente relacionado com o tema do livro: reconhecer a si mesmo – “Esse sou eu”. O protagonista “vira as costas para o espelho” “para que não vislumbrar o [s]eu órgão genital” (GLAVINIC, 2011, p. 7). O gesto é claramente colocado em oposição àquilo que equivaleria à autobiografia: ver-se no espelho para descobrir a verdade. Se seus testículos estão inchados de forma a provocar suspeita de câncer

ou não é algo que nem a personagem nem o leitor ficam sabendo, essa realidade certamente poderia ser averiguada através de um diagnóstico feito por um médico, ou por ele mesmo, de uma forma que seria considerada factual em nosso mundo, mas aparentemente essa informação é indiferente para a personagem. Assim como a personagem não fica sabendo a verdade – porque não deseja saber – o leitor também não obtém essa informação, pois ela aparentemente não tem importância.

Contudo, o mesmo vale para a disposição psíquica da personagem, que é desenvolvida no próximo parágrafo. Ele diz sobre si mesmo que é “hipocondríaco” e que evita vislumbrar o próprio escroto porque, caso contrário, inevitavelmente desenvolveria a fantasia de sofrer de câncer no testículo. Quando o narrador afirma “Eu me conheço”, isso não se refere a um conhecimento daquilo que ele de fato faz e pensa, mas a algo que ele crê que poderia ocorrer. Se isso de fato ocorrerá, o leitor não é informado, mas acredita saber agora que o protagonista “Glavinic” é um hipocondríaco.

Essa afirmação sobre si mesmo aparentemente é comprovada no texto através de um rompante infantil de rejeição da realidade: “Eu não quero, não quero ouvir nada sobre câncer no testículo, eu não quero pensar em absolutamente nenhuma doença grave, eu não aguento isso, comumente não aguento e agora muito menos.” (GLAVINIC, 2011, p. 7). Essa recusa francamente histérica, que se dá numa repetição quádrupla, encena um sujeito aprisionado em seus desejos e temores, que certamente também poderia pensar ou expressar tal afirmação na realidade. Mas acreditariamos nós, como leitores, em um autor que se apresenta dessa forma em sua escrita, sem qualquer distância ou autoironia?

Pois não há ironia no sentido clássico no nível textual. No presente absoluto da realidade do romance – pois não existe passado nem futuro nesse presente –, “Glavinic” age, sente e pensa sem que uma fenda se abra, através da qual ele surja como sujeito narrador, e não sujeito que vivencia o narrado, de forma que ele pudesse dar uma piscadela ao leitor. Essa fenda só se abre entre o mundo fechado do romance e a realidade empírica, na qual levantamos hipóteses sobre a inteligência do autor e sua capacidade de autopercepção.

A imagem da capa da edição de bolso produz uma relação ambivalente entre a realidade empírica e a literatura: reconhecemos uma foto do autor, mas não como um simples retrato, do tipo que é apresentado em uma autobiografia convencional, e sim como uma máscara em forma de livro que uma pessoa segura diante do rosto para não ser vista. Trata-se do autor? Não podemos identificá-lo através da mão retratada, mas podemos interpretar que o livro com o retrato cobre o verdadeiro rosto da mesma maneira que a história do livro esconde a verdadeira realidade do autor, mesmo que no texto tudo seja propositalmente disposto de forma que haja “reconhecimento” e que todos os atores do mercado literário, de Daniel Kehlmann até Michael Krüger, surjam representados por seus nomes reais. Por outro lado, a intenção de produzir um aparente retrato “fiel” à realidade

pode ser atribuída à instância que imaginou e compôs o livro, ou seja, o autor implícito, não o seu narrador.

A cena inicial é, desde o início, improvável: uma pessoa que tem que se contorcer para não ver uma parte de seu corpo que ele teme ter sido modificada pelo câncer já é consciente de sua hipocondria e não poderia percebê-la com um sofrimento tão ingênuo quanto essa personagem. A visão que se tem da personagem é uma visão de dentro que é construída dessa forma porque a ironia, que é tão claramente compartilhada com o leitor, deve ser deliberada pelo autor, o que, entretanto, não está documentado no nível textual. Uma vez que a realidade da reflexão sobre si próprio, que obrigatoriamente ocorre no processo de narração, é sistematicamente encoberta, surge uma cisão entre o narrador e o autor implícito, que se autoencena tanto como personagem quanto como narrador, e produz assim distanciamento entre as duas instâncias. Uma vez que o narrador e o sujeito que vivencia o narrado se misturam completamente um no outro e não se documenta qualquer diferença entre eles no nível textual, uma diegese “opaca” se fecha, na qual o ato de escrever e o de narrar não podem ser localizados. Ele não ocorre no mundo absurdamente distorcido do romance, mas fora dele, no nosso mundo que compartilhamos com o autor empírico Glavinic e, sobre o qual, não queremos acreditar que seja tão tolo quanto sua representação no romance; não podendo, ainda, nos fazer levantar hipóteses no que diz respeito a suas estratégias e intenções na criação desse texto. E essas hipóteses se apoiam, acima de tudo, no livro, não em nosso conhecimento sobre sua vida privada e suas doenças imaginárias ou reais.

A autoficção de Glavinic, assim como no caso de Hoppe, de fato cria uma ficção, uma história inventada acerca do autor empírico que compete, de certa maneira, com a imagem produzida por sua presença real, embora os leitores saibam que eles não podem confiar nessas imagens. Ainda assim, se imagina Thomas Glavinic como alguém que seja tão estranho quanto o protagonista do romance, mas não tanto como no livro, e ao mesmo tempo um autor muito ágil e inteligente na configuração literária de uma personagem desse tipo.

A vida de quem é descrita por David Wagner?

Sangue

Chego em casa pouco antes da meia-noite. A criança está com a sua mãe, a namorada não está em casa, eu estou sozinho no apartamento. Encontro um vidro de purê de maçã trincado na geladeira, começo a comê-lo com uma colher e dou uma olhada ao jornal que ainda está sobre a mesa, leio algo sobre moscas e a pergunta sobre porque elas não são abatidas pelas gotas que caem durante a chuva. Ainda antes de ter compreendido como elas sobrevivem, algo começa a arranhar minha garganta. Eu engasguei? Com purê de maçã? (WAGNER, 2013, p. 9).

Instantes depois, o narrador protagonista irá vomitar sangue no banheiro e será levado para o hospital onde receberá o diagnóstico que somente teria chances de sobreviver se receber um fígado transplantado. Como Glavinic (2011), Wagner (2013) começa seu livro com a descrição de uma cena cotidiana, com narração em primeira pessoa e no tempo verbal presente. Contudo, o título do capítulo, “Sangue”, promete desde o início um problema mais concreto do que o de um hipocondríaco, em especial levando-se em consideração que o leitor certamente comprou o livro sabendo se tratar da história de um transplante de fígado. O livro é dividido em sete capítulos e 277 fragmentos numerados. Os capítulos seguem basicamente as estações da doença: o diagnóstico de um problema crônico, a espera pela doação de um órgão, a operação, o restabelecimento, a recaída e a retrospectiva depois de um ano de uma vida nova. Diferentemente de Glavinic (2011) e Hoppe (2012), esse texto não é nada “romanesco”: as situações retratadas não são nem especialmente divertidas, nem entretêm, mas são “interessantes” no sentido da teoria da comunicação. Pois mal podemos imaginar o que acontece conosco quando temos que enfrentar a morte ou que tipo de temores e fantasias são provocados pela experiência de se (sobre-)viver com um órgão de um corpo estranho, mas apreciamos receber essa informação de alguém que passou por isso e sabe relatar o ocorrido de forma perspicaz.

Quando encontramos aqui uma estrutura narrativa autodiegética, na qual um narrador quase anônimo¹⁰ descreve a sua doença crônica e ao mesmo tempo admite suas tentativas como escritor, o leitor acaba por reconhecer facilmente paralelos entre narrador e protagonista de um lado, e o autor empírico de outro – a entrada sobre Wagner na *Wikipedia* informa sobre sua doença e sua produção literária. Assim, é natural que se identifique narrador, autor e personagem, particularmente porque aqui não há elementos fantasiosos como em Hoppe (2012) ou uma distorção satírica como em Glavinic (2011). Nenhuma etiqueta marca o livro como ficção. Wagner teria até mesmo rejeitado editoras que desejavam pôr o livro em circulação como “romance”. E apesar de ele ter recebido o prêmio da Feira de Livros de Leipzig de 2013 na categoria ficção, muitos puderam ler o livro como relato autobiográfico. O que coloca essa modalidade em cheque é, em especial, o uso do tempo presente. Uma vez que não é possível que se escreva e se vivencie algo ao mesmo tempo, essa forma não é “natural”, mas, sim, é um sinal de ficção¹¹. De fato, o sujeito que faz as afirmações – depois de todos os acontecimentos adversos – não pode ser o mesmo que as vivencia ao mesmo tempo: elas deveriam ser expressadas de forma retrospectiva para serem consideradas afirmações fatuais legítimas.

¹⁰ Em alguns pontos da narrativa o “eu” anônimo do autor se torna reconhecível. Nos trechos manifestamente citados de seu prontuário (ou respectivamente inventados), afirma-se: “O sr. W. apresentou-se em nossa policlínica para a terapia imunossupressiva.” (WAGNER, 2013, p. 255).

¹¹ Cf. “*The deviance of simultaneous narration*” (COHN, 1999, p. 96-108) e James Phelan (2013, p. 179), os quais consideram a narração simultânea “*a radical break from the mimetic code*”.

No entanto, há uma diferença ainda mais agravante na comparação com o livro de Glavinic. Enquanto na obra de Glavinic há apenas a descrição dos tormentos da personagem depois do envio do último manuscrito, sem que a escrita do próprio texto seja tematizada de qualquer forma, há no livro de Wagner uma série de alusões à necessidade de converter o ocorrido em narrativa, não apenas como um testemunho, mas também como uma “carta de agradecimento” à falecida doadora¹² do rim que lhe possibilitou sobreviver. Essa “carta de agradecimento” aparentemente é um ato que a instituição médica pede de forma rotineira ao receptor do órgão, mesmo que a completa anonimidade do doador e do receptor seja mantida. A intenção é que os familiares do doador encontrem no agradecimento anônimo um certo consolo e uma justificativa para a doação do órgão. Mas o paciente “W.” faz considerações especiais sobre esse tema: “E todas as ruínas de lembranças, o desespero, os embaraços, as pequenas alegrias na clínica, que deveriam talvez ser escritas, isso poderia ser uma forma de carta de agradecimento.” (WAGNER, 2013, p. 283). Em outras palavras, ele sugere que um livro que contém suas lembranças sobre a doença, a cirurgia e a convalescência seria equivalente a uma “carta de agradecimento” e o leitor identifica isso como alusão ao livro que tem em mãos.

Através dessas repetidas indicações ao futuro ato de escrita – mesmo que não sejam indicações explícitas – surge de certa forma um contexto natural, no qual a presença física da narrativa é ligada à vivência da personagem de forma plausível¹³. Assim torna-se possível pensar em uma identidade que costure a relação entre narrador, personagem e autor. Isso é amparado pela forma de narrar fragmentária que se dá em blocos curtos e numerados. Esses se assemelham à forma de um diário e, assim, à uma forma “natural” de escrita do vivenciado¹⁴. Aqui não é simulada uma vivência contínua como em *Mas esse sou eu*, mas o texto surge como um registro intermitente de impressões momentâneas, lembranças e reflexões. O leitor pode imaginar que os fragmentos diante dele surgiram de uma revisão das anotações

¹² O narrador imagina a pessoa desconhecida, cujo rim lhe foi implantado, intencional e sistematicamente como uma jovem mulher.

¹³ Note-se também que o texto tem uma maior integração em contextos referenciais do que o romance de Glavinic (2011) devido à sua relação existencial com o outro ser humano, ao qual ele deve sua vida – mesmo que este lhe permaneça desconhecido. Glavinic pode chamar todas as pessoas por seus nomes reais, mas não deve nada a nenhum deles (no nível narrativo) e não se aproxima demasiadamente de nenhum deles (além de “si próprio”), além de praticamente não mencionar a esposa. Já Wagner (2013) ou designou pessoas reais por iniciais, ou substituiu seus nomes próprios: seus familiares surgem como “a criança” ou “a namorada”. E é justamente através desse cuidado que o factual do texto se explicita, onde se deve evitar a nomeação de pessoas para proteger os envolvidos.

¹⁴ A autora francesa Emmanuèle Bernheim (2013), que – em *Tudo correu bem* – também narra no tempo verbal presente como ela auxiliou seu pai no desejo de se suicidar, assegurou em uma entrevista (ADORJÁN, 2014) que a escrita no formato de um relato autobiográfico retrospectivo lhe parecia sem vida desde o início, e que foi por isso que ela optou por uma forma de escrita romanesca. Também nesse caso, o estilo de escrita ficcional não serve à introdução de algo que foi inventado, mas sim à “reconstrução” de um momento vivido de forma que ele seja mais acessível ao leitor.

feitas no hospital (sobre as quais se fala no livro) e que apresentam a função de, através da escrita, tornar palpável o horizonte para o qual a personagem se dirigia sem o conhecimento de qual seria o desfecho da operação à qual seria submetido, que poderia ser fatal. Aqui, o tempo presente não seria um artifício com a função de tornar a narrativa o mais cativante possível, mas seria um meio de representar a vivência autobiográfica de forma apropriada¹⁵.

O livro também se diferencia do romance de Glavinic (2011) no fato de que o acontecimento descrito no início – um forte vômito de sangue – não pode ser lido como um signo para o nível simbólico-literário. É verdade que ele representa o sintoma do início da fase fatal da doença, mas ele realmente possui essa qualidade de signo no nível diegético (tanto na leitura referencial quanto na realidade). O acontecimento é contingente para o protagonista e causal no desenvolvimento da doença. Mas ele não é motivado por uma estrutura simbólica, fabricada pelo autor implícito, na qual ele significa mais do que é.

Mas há mais um elemento que aparentemente se opõe à leitura desambígua do texto como factual. O mote do livro é “Tudo foi exatamente assim / e também foi completamente diferente.” (WAGNER, 2013, p. 5). Essas palavras que antecedem a narrativa fariam sentido se fossem proferidas por um narrador que não é o autor? Certamente não. Podemos supor que é o autor que nos assevera que tudo o que ele viveu foi “exatamente assim”, como está ali descrito, mas “também completamente diferente”. Todavia, a aparente negação não é uma limitação do caráter fundamentalmente referencial do narrado. Pois lá está primeiramente a afirmação “tudo foi exatamente assim”, quer dizer, ele confirma que a seguinte descrição é correta, até mesmo “exata”. Quando ele posteriormente relativiza a afirmação com “foi completamente diferente”, isso não anula a primeira declaração, mas apenas acrescenta que muitas outras descrições, completamente diferentes, também seriam possíveis. Também se pode afirmar isso, com toda a razão, da representação de qualquer situação banal, sem que por meio disso ela se torne ficcional. A realidade da vida tem, mesmo para uma única pessoa, inúmeras facetas que não se esgotam em uma única descrição. Não obstante, todas as descrições referenciais colaboram com o nosso entendimento. O mote se torna assim um atestado do pacto referencial, que, ao mesmo tempo, é complementado pelo ceticismo pós-moderno de que realidade e vivência, assim como vivência e representação não podem convergir completamente. A referencialidade e a fragilidade da representação podem sim andar juntas.

¹⁵ Que *Vida* apresenta traços mais claramente ficcionais do que *Mas esse sou eu* também pode ser verificado através das extensas passagens nas quais o sujeito/narrador rememora épocas idas de sua vida, acima de tudo, antigas namoradas, viagens, momentos importantes. Elas nem são relevantes para a história do transplante em si, nem têm um caráter romanesco ou uma função exemplificadora como normalmente o possuem todos os elementos de uma ficção; são simplesmente lembranças contingentes que qualquer um de nós carrega consigo e que nos veem à memória no momento de uma crise existencial.

Autoficção e autonarração

Dois anos antes de o conceito de “autoficção” vir ao mundo, o narrador de *Montauk*, publicado em 1975 por Max Frisch (1991, p. 155), confessa:

[...] autobiográfico, sim, autobiográfico. Sem inventar personagens, sem inventar acontecimentos que são mais exemplares do que sua realidade; sem se esquivar em invenções. Sem justificar a sua autoria através da responsabilidade diante da sociedade; sem mensagem. Ele não tem uma e vive apesar disso. Ele apenas gostaria de narrar (não sem todo o respeito às pessoas que ele chama pelo nome): sua vida.

Montauk também apresenta uma narrativa no tempo verbal presente – e parcialmente, em terceira pessoa – de um episódio biograficamente comprovado que ocorreu durante a viagem do autor para os EUA. Aqui a personagem mais importante, junto ao protagonista narrador, sua acompanhante e amante, não aparece com seu nome civil, fato que vários críticos na época já registrariam como ficcionalização. Mas complexos centrais da vida (amorosa) de Max Frisch (sobretudo o caso com Ingeborg Bachmann) são lembrados, repensados e relacionados com sua situação atual durante a viagem a Montauk, Long Island. *Montauk* é um dos textos que atualmente são tratados como “autoficção *avant la lettre*”. De fato, o conteúdo autobiográfico foi reconhecido imediatamente na época de seu lançamento. Esse aspecto não foi escondido pelo autor. Ao mesmo tempo, era muito claro que a escrita tendia mais para a de um texto ficcional: tempo verbal presente, configuração cênica, diálogos em fala direta, saltos associativos e, por parte, um narrador em terceira pessoa que se refere à personagem “Frisch”. Quando relemos o livro hoje em dia, notamos que essas estratégias e o gesto da narrativa têm muito pouco em comum com Hoppe (2012) e Glavinic (2011), mas, por outro lado, muito em comum com Wagner (2013). *Montauk*, assim como *Vida*, é um projeto sério, ao qual falta o lúdico e o divertido, trata-se da tentativa de compreender um aspecto central da própria biografia através da sua narração e da reflexão feita através dessa narrativa. Tipos de “escrita ficcional” como os listados acima compõem o conto de Frisch e o texto de Wagner. Em ambos os livros é de se supor (mesmo que não seja possível comprovar) que o autor não inventou pessoas, acontecimentos ou elementos do plot, mas que simplesmente tenha narrado de forma literária, não como realmente foi, mas como ele imagina que tenha sido ao rememorar o ocorrido. Nos dois casos, o leitor recebe dicas sobre o futuro processo de redação do texto, inseridas nas situações vivenciadas, o que permite que se façam deduções sobre a origem do livro na vivência autobiográfica.

Uma representação da própria vida que é “ficcionalizante” **em seu modo narrativo**, assim como essa, não me parece ser caracterizada propriamente pelo

conceito de “autoficção”, seja em sua definição mais ampla ou mais estrita – como mencionadas no início do texto –, pois não se trata essencialmente da ambiguidade do pacto, nem do jogo sobre se o autor permite ser reconhecido no protagonista ou não. Nos últimos anos, essas novas formas de escrita autobiográfica já foram diagnosticadas de diferentes formas e batizadas com diferentes nomes, frequentemente com o intuito de classificá-las como “ficcionais”. Além da “autoficção”, já se falou de “autobiografias divergentes” (HOLDENRIED, 2009), autobiografia “reflexiva e metanarrativa” (GALLE, 2011, p. 119, p. 219 et seq.) de “experimental life-writing” (KACANDES, 2012)¹⁶ ou de “autonarração” (SCHMITT, 2007, 2010). O conceito de “autonarração” foi desenvolvido por Arnaud Schmitt (2007, 2010) em diálogo e em oposição ao debate sobre a autoficção, como foi concebido por Zipfel (2009a, 2009b) (e Darrieussecq (1996)), e me parece, em muitos aspectos, muito adequado para denominar a tendência e os fenômenos descritos aqui no livro de Wagner (2013), no conto de Frisch (1991) e nas obras de muitos outros autores¹⁷. Schmitt (2010, p. 78) designa a “autonarração” como uma “autobiografia em forma literária”, mas com uma função referencial dominante (SCHMITT, 2010, p. 90), e não concebe mais a autoficção como um gênero próprio, mas como uma figura semiótica do autor (SCHMITT, 2010, p. 178). Após ter se notado em Doubrovsky (1977), já no início desse artigo, que seu romance *Fils* e seu entendimento do que seria a autoficção não justificam a criação de um novo gênero, e que somente a continuação da história literária produziu obras e definições, às quais o nome de autoficção se adequa, pode-se resumir agora que o próprio Doubrovsky na verdade não deveria ser classificado como parte do novo gênero postulado por ele próprio, mas se enquadra na categoria descrita por Schmitt como autonarração.

Assim, concluímos que não estamos lidando com um, mas com dois novos modos de escrita que se desenvolveram no campo entre romance e autobiografia, e dos quais um é aparentado com o romance e o outro com a autobiografia. A autoficção seria uma figura semiótica, um signo pelo qual o autor implícito opera um jogo metaficcional que transborda a ficção e tem impacto ambíguo na imagem do autor. A autonarração, no entanto, seria uma vertente moderna da escrita autobiográfica que torna produtivo as técnicas da escrita ficcional para a escrita factual – algo que, simultaneamente, acontece de forma similar no *new journalism*. Autoficção e autonarração podem ser muito semelhantes em seus procedimentos narrativos, e é nesses procedimentos que se constitui a sua literariedade. Mas ambas podem ser diferenciadas quando se observa esses procedimentos tendo em conta a sua função

¹⁶ Diferentemente de Holdenried (2009), Irene Kacandes (2012, p. 381) não entende os textos por ela classificados como “experimental life-writing” como necessariamente ficcionais, mas como diferentes da autoficção.

¹⁷ Considero como parte desse grupo, por exemplo, o ciclo *Minha Luta* de Karl Ove Knausgaard, o *Winter Journal* de Paul Auster, textos de muitos autores alemães – de Peter Weiss a H. J. Ortheil –, e também *O divórcio* de Ricardo Lísias, para dar um exemplo da literatura brasileira.

literária e a identidade do autor e do narrador é questionada. O romance com traços autoficcionais coloca em evidência paradoxal a não identidade de narrador e autor implícito e é avaliado por seu valor literário; a trama irradia para a imagem pública do autor empírico sem base no arquivo do real. A autonarração busca representar uma experiência vivencial na sua complexidade contraditória – complexidade tal que ultrapassa os moldes convencionais da escrita autobiográfica – e a identidade de autor e narrador não é colocada em dúvida de forma principal. A referencialidade entre o conteúdo da autonarração e a vida real – destacada também por Kacandes (2012, p. 381) como elemento que distingue a Escrita do Eu experimental da autoficção – permite que o leitor faça outras conclusões sobre o mundo, para as quais a história individual funciona de forma exemplar. Essa história, por outro lado, não funciona, em primeiro lugar, para construir uma imagem determinada do autor, na qual se misturaria realidade e fantasia. O pudor, na maioria dos casos, proibiria que as “revelações” sejam utilizadas na vida pública para referir-se ao autor a não ser que o próprio autor tenha ferido gravemente a esfera privada das pessoas retratadas¹⁸. Essa distinção entre autoficção e autonarração talvez permita criar maior clareza sobre o estatuto de uma série de textos autobiográficos que surgem na atualidade nas diversas literaturas, e conceber de forma mais adequada o limites que separam o factual do ficcional.

GALLE, H. Autofiction in contemporary German literature and its distinctions. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 147-166, jan./jun., 2015.

■ **ABSTRACT:** *The article discusses the concept of “autofiction” via analysis of three recent German literary books. Suggesting that fiction should be defined, at first place, by imaginary (invented) elements, it challenges the use of the term in its wide definition and its extension to remote periods of history which tend to substitute “autobiography” by “autofiction”. It is proposed to reserve “autofiction” in the strict sense exclusively for literature that offers an intentional ambiguous pact which plays with the empirical author’s image by means of fictitious (or ambiguous) elements. Autobiographical texts, however, that use narrative strategies of fictional writing without abdicating from the referentiality of the content, constitute a new class of life writing that might be called autonarration in accordance with A. Schmitt.*

■ **KEYWORDS:** *Autobiography. Autofiction. Life writing. Autonarration. Contemporary German literature.*

¹⁸ Isso acontece em “A filha” de Maxim Biller, um romance autobiográfico no qual os modelos reais para os personagens, embora surjam sob nomes modificados, podem ser reconhecidos facilmente. O livro foi proibido num processo que recebeu muita atenção pelo público literário na Alemanha. Aqui, a referencialidade da autonarração não podia ser camuflada pelo rótulo “romance” e a exposição de situações íntimas superou os limites do tolerável.

REFERÊNCIAS

- ADORJÁN, J. Eine total abstruse Bitte. **Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung**, Frankfurt, 05 fev 2014. Disponível em: <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/sterbehilfe-eine-total-abstruse-bitte-12780508.html>>. Acesso em: 05 fev. 2014.
- ALMEIDA, M. R. Instinto de subjetividade. Notícias da literatura brasileira do século 21. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 23 fev. 2014. Ilustríssima, p. 3, 2014.
- BERNHEIM, E. **Tout s'est bien passé**. Paris: Gallimard, 2013.
- BOLLACHER, M.; GRUBER, B. (Org.). **Das erinnerte Ich**: Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Autobiographie der Gegenwart. Paderborn: Bonifatius, 2000.
- BÖNING, T. Dichtung und Wahrheit. Fiktionalisierung des Faktischen und Faktifizierung der Fiktion. Anmerkungen zur Autobiographie. In: NEUMANN, G.; WEIGEL, S. (Org.). **Lesbarkeit der Kultur**: Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie. München: Wilhelm Fink, 2000. p. 343-373.
- BUNIA, R. **Faltungen**: Fiktion, Erzählen, Medien. Berlin: Erich Schmidt, 2007.
- COHN, D. **The distinction of fiction**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.
- COLONNA, V. **Autofiction et autres mythomanies littéraires**. Auch: Tristram, 2004.
- DARRIEUSSECQ, M. L'autofiction, un genre pas sérieux. **Poétique**, Paris, n. 107, p. 367-380, 1996.
- DOUBROVSKY, S. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.
- ECO, U. **Lector in Fabula**: Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. München: dtv, 1994.
- FERREIRA-MEYERS, K. Historical overview of a new literary genre: autofiction. **Auto/Fiction**, Bhubaneswar, v. 1, n. 1, p. 20-44, 2013.
- FRISCH, M. **Montauk**. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- GALLE, H. **O gênero autobiográfico**: possibilidade(s), particularidades e interfaces. 2011. 281 f. Tese (Livro Docência) – Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- GASSER, P. Autobiographie und Autofiktion: Einige begriffskritische Bemerkungen. In: PELLIN, E.; WEBER, U. (Org.). **“... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf**

ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs”: Autobiographie und Autofiktion. Göttingen: Wallstein, 2012. p.13-28.

GENETTE, G. **Fiktion und Diktion**. München: Wilhelm Fink, 1992.

GLAVINIC, T. **Das bin doch ich**. München: dtv, 2011.

HILMES, C. Konstruieren und dokumentieren: Über Schwierigkeiten beim Erzählen der eigenen Lebensgeschichte. **IASLonline**, 24 jul. 2001. Disponível em: <http://www.iaslonline.lmu.de/index.php?vorgang_id=2151>. Acesso em: 31 out. 2014.

HOLDENRIED, M. Biographie vs. Autobiographie. In: KLEIN, C. (Org.). **Handbuch Biographie**: Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart: Metzler, 2009. p. 37-43.

HOPPE, F. **Hoppe**. Frankfurt: Fischer, 2012.

JAKOBSON, R. **Poetik**: Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Frankfurt : Suhrkamp, 1979.

JANNIDIS, F.; LAUER, G.; WINKO, S. Radikal historisiert: Für einen pragmatischen Literaturbegriff. In: WINKO, S.; JANNIDIS, F.; LAUER, G. (Org.). **Grenzen der Literatur**: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin: De Gruyter, 2009. p. 3-37.

KACANDES, I. Experimental life writing. In: BRAY, J.; GIBBONS, A.; MCHALE, B. (Org.). **The Routledge Companion to Experimental Literature**. London: Routledge, 2012. p. 380-392.

KRAUS, E. **Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts**. Marburg: Tectum Verlag, 2013.

LECARME, J. L'autofiction: un mauvais genre? In: DOUBROVSKY, S.; LECARME, J.; LEJEUNE, P. (Org.). **Autofictions & Cie. Colloque de Nanterre. Cahier RITM**. Paris: Université de Paris, 1993. p. 227-249.

_____. Un nouvel horizon de l'autobiographie: de l'autofiction à la non-fiction. In: FILTEAUX, C. (Org.). **Nouveaux horizons littéraires**. Paris: L'Harmattan, 1995. p. 43-50. (Itinéraires et Contacts de Cultures, 18).

LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

LÍSIAS, R. **Divórcio**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.

PELLIN, E.; WEBER, U. (Org.). “... **all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs**”: Autobiographie und Autofiktion. Göttingen: Wallstein, 2012.

PHELAN, J. Implausibilities, crossovers, and impossibilities: a rhetorical approach to breaks in the code of mimetic character narration. In: ALBER, J.; NIELSEN, H. S.; RICHARDSON, B. (Org.). **A poetics of unnatural narrative**. Columbus: Ohio State University Press, 2013. p. 167-184.

SANTIAGO, S. Meditação sobre o ofício de criar. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 18, n. 1, p. 173-179, 2008.

SCHMITT, A. La perspective de l'autonarration. **Poétique**, Paris, v. 149, p. 15-29, 2007.

_____. **Je réel / Je fictif**: Au-delà d'une confusion postmoderne. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2010.

SEBALD, W. G. **Austerlitz**. Frankfurt: Fischer, 2003.

WAGNER, D. **Leben**. Berlin: Rowohlt, 2013.

WAGNER-EGELHAAF, M. **Autobiographie**. Stuttgart: Metzler, 2000.

_____. Autofiktion & Gespenster. **Kultur und Gespenster**, Hamburg, v. 7, p. 135-149, 2008.

_____. (Org.). **Auto(r)fiktion**: Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis, 2013.

WALTON, K. **Mimesis as make-believe**: on the foundations of the representational arts. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

WINKO, S. Auf der Suche nach der Weltformel. Literarizität und Poetizität in der neueren literaturtheoretischen Diskussion. In: WINKO, S.; JANNIDIS, F.; LAUER, G. (Org.). **Grenzen der Literatur**: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin: De Gruyter, 2009. p. 374-396.

ZIPFEL, F. Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität. In: WINKO, S.; JANNIDIS, F.; LAUER, G. (Org.). **Grenzen der Literatur**: zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin: Walter de Gruyter, 2009a. p. 285-314.

_____. Autofiktion. In: LAMPING, D. (Org.). **Handbuch der literarischen Gattungen**. Stuttgart: Alfred Kröner, 2009b. p. 31-36.

Recebido em 01/10/2014

Aceito para publicação em 20/04/2015



“GAROPABA MON AMOUR”: TORTURA E CONSCIÊNCIA NA AUTOFICÇÃO DE CAIO FERNANDO ABREU

Nelson BARBOSA*

- **RESUMO:** O artigo parte de breves reflexões sobre a escrita autoficcional em oposição à escrita autobiográfica e, por meio da análise de um conto do escritor Caio Fernando Abreu, pretende mostrar elementos e recursos dessa escrita que permitem entendê-la como uma autoficção do autor.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Autoficção. Caio Fernando Abreu. Literatura brasileira. Escritas de si.

Quando Caio Fernando Abreu, então com vinte e poucos anos, começa a publicar seus primeiros contos, em princípios da década de 1970¹, nem sequer suspeita, ou mesmo se interessaria em saber, que na França se iniciaria uma polêmica sobre o chamado “gênero autoficcional”, que hoje, quarenta e tantos anos depois, continua a frutificar, complicando-se ainda mais e, ao que tudo indica, envolvido numa moda narcísica de exposição midiática que parece em grande parte desacreditar a literatura, em vez de praticá-la minimamente na sua condição de elaboração linguística e estética.

De fato, ao menos de modo sistematizado ou oficial, a ideia da “autoficção” teria surgido na França em 1977, forjada por Serge Doubrovsky para explicar o modo de escrita de seu livro *Fils* (NORONHA, 2014, p. 7); mas, na verdade, estudos de crítica genética desenvolvidos por Isabelle Grell (2007, p. 39) dão conta de que já nos manuscritos ou rascunhos desse livro de Doubrovsky, datados de 1970, provisoriamente intitulado “Le Monstre”, ou mesmo “Monsieur Cas”, em meio às mais de 2.500 folhas manuscritas, o termo já aparecera como “*auto-fiction*”, numa espécie de nota explicativa, antes do, ou mesmo simultaneamente ao, famoso quadro

* USP – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros – Programa de Pós-Doutorado em Literatura Brasileira. São Paulo – SP – Brasil. 05508-050 – nelsonlb@uol.com.br

¹ Em meados da década de 1970, Caio F. já havia publicado três de seus livros (dois de contos: *Inventário do irremediável*, de 1970; *O ovo apunhalado*, de 1975; e o romance *Limite branco*, de 1971), com vários textos atualmente reconhecidos como autoficcionais, incluindo o romance que, numa linguagem espelhada entre realidade e ficção, hoje é considerado até mesmo uma espécie de precursor das escritas comuns dos blogs atuais.

de Philippe Lejeune (1975), de 1973, em que este explica o “pacto autobiográfico”, que, também por sua vez, sistematizaria as chamadas “autobiografias”, deixando em branco um quadro sem explicação para o impasse relativo a um eventual “romance autobiográfico” (duas ideias contraditórias de antemão), que não ousara chamar de “autoficção”.

Para sermos mais objetivos, em razão até do espaço que se reserva a este artigo numa publicação sobre o tema, na categoria das chamadas “escritas de si”, o binômio autobiografia/autoficção traz em comum, além do prefixo, a acusação de partidários de uma e de outra forma ou gênero de que não passam de ficção, sem nunca chegarem a ser efetivamente biografias – pelo menos acredito nisso para o caso deliberado da autoficção. A questão é polêmica e envolve as pedras encontradas no caminho da própria crítica literária (sobretudo a nacional) que se dividia (ou ainda se divide) entre as tradicionais linhas externas à obra e internas ao texto. Mas ambos os elementos desse binômio, vistos bem de perto, talvez pela óptica de seus defensores e estruturadores Philippe Lejeune e Serge Doubrovsky, apresentam uma diferença fundamental, qual seja a intenção (de novo a crítica externa ao texto) do autor de dizer “a verdade”, ou a sua intenção de dizê-la “ao seu modo”, ficcionalizando-a, o que me parece mais defensável, posto que tudo “assim é, se lhe parece”, como diria Pirandello.

A questão é que, se para a autobiografia a existência de um “pacto de verdade” se faz necessária, para a autoficção, essa ideia de “verdade” não existe (e existiria, afinal?), ou não se faz necessária, em princípio, valendo-se ela, muito confortavelmente, do já ficcional e literário pacto romanesco implícito, ainda que algo chame a atenção do leitor para uma necessidade de referencialidade que confirme ou despreze a narrativa então apresentada, que ora embreie a leitura pela referencialidade, ora a desembreie pela aceitação de que o narrado é construído literariamente na mesma linha que toda ficção o é.

É assim que, na proposta original de Doubrovsky, de toda forma, a referencialidade da autoficção, como de resto também para a autobiografia lejeuniana, fica determinada pela ideia do “homonimato” existente entre autor/narrador/personagem, e isso determina o modo original doubrovskiano de produzir e de ler uma autoficção. Mas com o desenvolvimento da polêmica, outras formas de compreensão da autoficção também se impuseram, e para não termos que nos alongar em detalhes quanto a isso, percorrendo todo o caminho dessa discussão ainda em aberto, basta citarmos a proposta, por certo, mais extremada de autoficção, segundo a concepção de Vincent Colonna (cuja tese foi orientada por Gérard Genett), que estendeu o conceito de autoficção ao conjunto dos procedimentos de ficcionalização do eu, esgarçando-o a ponto de reconhecer ao menos quatro tipos básicos de autoficção: a) a “fantástica”, que congregaria autores como Dante, Borges e Cyrano de Bergerac que transpõem sua identidade no irreal e a amplia

para além dos limites humanos sem estabelecer correspondências entre a ficção e a biografia; b) a “especular”, em que o autor não ocupa forçosamente o centro mas onde ele se imiscui enviesadamente, multiplicando jogos de espelho e “*mises-en-abyme*”, a exemplo de Ítalo Calvino em *Se um viajante numa noite de inverno...*; c) a “intrusiva”, em que o autor se coloca à margem da intriga em que ele se torna narrador, comentador, como no caso de Balzac, Flaubert etc.; d) a “autobiográfica”, em que o autor se faz herói da história, organizada em torno de sua própria existência, no que mais se assemelha à autoficção de molde doubrovskiano (cf. COLONNA, 2004).

De todo modo, o que se percebe da polêmica quanto à escrita de uma autoficção e que possa de fato determiná-la inevitavelmente tem a ver com a questão da referencialidade, o que a torna, enfim, um gênero que é ao mesmo tempo embreado por uma espécie de “pacto da verdade” e, pode-se dizer, desembreado pela ideia do “pacto romanesco”, causando assim no leitor a sensação de que o narrado ora pode ser apreendido na sua instância de “realidade” vivida, a experiência do autor, ora compreendido na sua instância absolutamente ficcional, o que, a meu ver, parece ser o elemento mais importante/interessante da autoficção.

Parece ser essa também a opinião de um dos estudiosos da autoficção, Philippe Vilain (2007, 2014, p. 165), ao conceber que “Examinar a questão do referencial sob o ângulo da crítica genética é, mais ainda, medir esse referencial em relação ao que num processo de autoficcionalização fez com ele, em função de uma transposição eficaz ou não.” Vilain faz um caminho similar ao proposto por Catherine Viollet (2007, p. 9, tradução nossa) ao concluir que

Avaliar a pertinência da noção de autoficção pelo filtro de algum estudo de gênese pode, pois, se revelar útil, em razão dos seguintes questionamentos: em que medida essa abordagem permite identificar as informações referenciais, e os mecanismos de ficcionalização de si eventualmente implementados? Situar os lugares e momentos de elaboração textual em que se produzem esses fenômenos e precisar suas modalidades? Enfim, que critérios linguísticos, poéticos e estilísticos permitem produzir esses efeitos de equívocos, de indeterminação ou de indecisão próprios da autoficção, suscetíveis ao mesmo tempo de uma leitura referencial e de uma leitura romanesca, ou mesmo recusando ou suspendendo tanto um quanto o outro?²

² “Évaluer la pertinence de la notion d'autofiction au filtre de quelque études de genèse peut donc se révéler utile, en fonction des interrogations suivantes: dans quelle mesure cette approche permet-elle d'identifier les informations 'référentielles', et les mécanismes de fictionalisation de soi éventuellement mis en oeuvre? De situer les lieux et les moments de l'élaboration textuelle où se produisent ces phénomènes, d'en préciser les modalités? Enfin, quels critères linguistiques, poétiques et stylistiques permettent de produire ces effets d'équivocité, d'indétermination ou d'indécidable propres à l'autofiction, susceptibles à la fois d'une lecture référentielle et d'une lecture romanesque –

O apoio da crítica genética, ainda que não integralmente empregada nos seus pressupostos determinantes e inequívocos, parece assim funcionar como um excelente instrumento para os estudos de textos autoficcionais, uma vez que permite penetrar os “arquivos de criação” de produção e origem da obra, possibilitando vasculhar, nos epitextos e nos peritextos (GENETTE, 1987) relacionados a essa escrita, elementos de identificação dessa referencialidade, ainda que muito remota.

No que diz respeito à obra de Caio Fernando Abreu, na qual identificamos uma escrita em muitos sentidos autoficcionais (BARBOSA, 2009), constatamos que o autor, apesar de desconhecer toda essa discussão a respeito do gênero, produziu escritos que tanto podem ser compreendidos como autoficcionais no sentido específico do modo dubrovskiano – ou seja, pela relação de homonimato entre autor/personagem/narrador –, o que em princípio estabelece a referencialidade de antemão, e há muitos contos de Caio F. em que essa relação se estabelece inequivocamente, como também no sentido mais amplo e “esgarçado” da escrita autoficcional do “modelo” proposto por Vincent Colonna (2004). No caso deste último, em especial, o recurso aos estudos genéticos pode muito bem auxiliar uma identificação de uma suposta ou remota referencialidade, ou mesmo de uma identificação, que permita a compreensão de um homonimato enviesado, quer seja por meio do que chamamos superposição de textos afins relativos ao autor ou por ele produzido – que podem ir de uma entrevista dada à leitura de uma carta de sua autoria ou uma carta de terceiros para ele – seja por meio de um depoimento de conhecidos ou familiares que com ele conviveram ou, por fim, por intermédio de menções esparsas em outros textos de sua autoria, como no caso da crônica que, pela hibridez de sua construção articulada entre realidade e ficção, pode abrir caminhos de leitura para identificação dessa identidade e, sobretudo, perceber, para fins de nosso estudo, a forma como o autor produziu a sua autoficção ou a ficção de seu vivido em linhas literárias.

Nesse contexto, o que nos interessa, sobretudo, não é o levantamento do dado referencial ou da identidade eventualmente sigilosa do autor por trás de sua narrativa desenvolvida numa construção literária – o bisbilhotar literário, digamos –, mas, em especial, compreender e avaliar, como propõe Catherine Viollet (2007) no texto antes citado, o modo particular como o autor ficcionaliza sua vivência pelos meios por ele encontrado para essa realização.

Caio Fernando Abreu por certo pode ter tido alguma influência de sua musa inspiradora Clarice Lispector nesse modo “confessional” ou, talvez possamos dizer, mesmo “autoficcional” de escrever e de se entregar à literatura como em vida. Mas para além dessa possível influência, da qual ele mesmo tentou se distanciar à medida que ia amadurecendo sua escrita, o modo autoficcional da

ou encore refusant ou suspendant aussi bien l'une que l'autre??

escrita de Caio F. nos parece caminhar, de certa forma, de par com sua busca de identidade num ambiente, real e literário – ou mesmo ficcional –, sempre hostil à sua sexualidade corajosamente sempre assumida. É possível que ele tenha procurado, assim, inventar um modo de tornar real sua ficção, ou mesmo tornar ficção sua realidade, como no encontro pessoal que lhe permitisse transformar a própria experiência em matéria literária, em propriamente literatura. E foi ele mesmo que reconheceu diversas vezes que sua vida parecia mais literária que real: “Não escrevo senão sobre o que conheço profundamente. Meus livros me perseguem durante muito tempo. Nunca tive nada a não ser a bagagem de minhas experiências [...]” (ABREU, 2006a, p. 277-278), como afirmou em uma entrevista a Wálmaro Paz publicada originalmente no *Jornal da Tarde* em 11 de outubro de 1994, já tendo voltado para Porto Alegre onde faleceu em 1996 em decorrência das complicações da contaminação pelo vírus do HIV.

O conto de Caio F. que escolhemos analisar aqui parece, entre outros, permitir acompanhar essa discussão sobre a autoficção, tornando possível lê-lo da perspectiva dos recursos de um estudo de matriz genética pela sobreposição de textos afins que desvendem as escolhas do autor empregadas para ficcionalizar um fato por ele vivido e que se tornou marcante em sua trajetória de escritor sob o regime da ditadura militar havida no país, até meados da década de 1980.

Da experiência ao conto, da realidade à ficção, à literatura

O conto “Garopaba mon amour” foi editado originalmente no livro *Pedras de Calcutá* (ABREU, 1977), que reúne textos escritos entre 1972 e 1977, e mais recentemente foi recolhido numa coletânea dos melhores contos do autor organizada por Marcelo Secron Bessa (cf. ABREU, 2006b). De modo muito peculiar a Caio F., o título do conto vem acompanhado da sugestão “ao som de *Sympathy for the devil*”, composição musical de Mick Jagger e Keith Richards, dos Rolling Stones, que imprime ao texto não apenas o clima hippie que o envolve (por certo geracional), mas especialmente a atmosfera da truculência que marca o enredo, como nas estrofes da música reproduzidas como numa colagem, fazendo vazar na cena o som, o ritmo rascante e rebelde do rock e a cadência alucinada que embalam o enredo:

*Just as every cop is a criminal
And all the sinners Saints
As heads is tails
Just call me Lucifer
Cause I'm in need of some restraint

So if you meet me
Have some courtesy
Have some sympathy, and some taste
Use all your well-learned politesse
Or I'll lay your soul to waste³*

Emoldurando ainda o conto, em homenagem ao escritor catarinense Emanuel Medeiros Vieira, da mesma geração de Caio, aparece uma epígrafe tirada do livro quase homônimo ao conto, *Garopaba meu amor*, que, por sua vez, numa estrutura típica de uma narrativa “*mise-en-abyme*”, também evoca uma ideia de violência em meio a um cenário natural paradisíaco, como deveria ser na época aquela praia preferida pelos hippies: “Em Garopaba o céu azul é muito forte. Não tropeja quando o Cristo é colocado na cruz” (ABREU, 1977, p. 85). A epígrafe isolada no livro, contudo, era acompanhada, numa primeira publicação desse conto ainda na revista *Ficção*, de uma dedicatória que depois foi suprimida no livro, e que é o motivo real para que esse conto figure em nossa análise neste contexto do estudo da autoficção de Caio F. Deixemos, portanto, para comentar esse fato fundamental ao conto e ao nosso estudo na sequência de sua apresentação.

Em linhas gerais, revelando a natureza paradisíaca⁴ da praia catarinense preferida dos hippies dos anos 1960 e 1970, o conto fotografa uma dessas “ocupações” do local, primeiro por um suposto grupo de jovens, hippies, libertários, alheios à vida comum que transita nos nervosos centros urbanos, portando seus indefectíveis signos comuns de contracultura, vestimentas típicas, amor livre, drogas e tantos outros elementos que se contrapõem à dinâmica do *status quo* daqueles “subversivos” (ou muito “caretas”) anos 1970. Assim, a primeira cena do conto descreve esse ambiente:

³ Na edição de 1977 (ABREU, 1977), consta uma nota do editor com a tradução da letra da canção, que aqui reproduzo: “Assim como todo tira é criminoso / e todo pecador é santo / Como as cabeças são rabos chame-me apenas Lúcifer / Porque eu preciso de alguma imitação / Assim, se você me encontrar, seja um pouquinho cortês / Tenha alguma simpatia e algum discernimento / Use toda a sua bem aprendida *politesse* / Ou eu lançarei sua alma no vazio”

⁴ A ideia de um lugar paradisíaco associado à praia de Garopaba no litoral catarinense aparece também em outro conto de Caio F. desse mesmo livro, “London, London ou ajax, brush and rubbish”, cuja narrativa transcorre no tempo vivido clandestinamente em Londres, conto que depois foi retomado na edição póstuma *Estranhos estrangeiros* que Caio pretendia ainda escrever, mas não teve tempo de fazê-lo (ABREU, 1996).

Foram os primeiros a chegar. Durante a noite, o vento sacudindo a lona da barraca, podiam ouvir os gritos dos outros, as estacas de metal violando a terra. O chão amanheceu juncado de latas de cerveja copos de plástico papéis amassados pontas de cigarro seringas manchadas de sangue latas de conserva ampolas vazias vidros de óleo de bronzear bagas bolsas de couro fotonovelas tamancos ortopédicos. Pela manhã sentaram sobre a rocha mais alta, cruzaram as pernas, respiraram sete vezes, profundamente, e pediram nada para o mar batendo na areia. (ABREU, 1977, p. 85).

A cena exposta como que num fôlego só, marcado pela ausência de vírgulas na enumeração desses signos geracionais evocados livremente, sem nenhum sinal a dividi-los, compartimentá-los, é bruscamente interrompida por um diálogo seco e violento, que, como um estribilho, aparecerá ainda outras duas vezes, uma delas com leve alteração marcada na indicação entre parênteses (como segue), entremeando a descrição de outras cenas:

– Conta.

– Não sei.

(Tapa no ouvido direito.) / (Bofetada na face esquerda.)

– Conta.

– Não sei.

(Tapa no ouvido esquerdo.) / (Bofetada na face direita.)

– Conta.

– Não sei.

(Soco no estômago.) / (Pontapé nas costas.)

(ABREU, 1977, p. 85-87).

O diálogo que corta o texto corrido da primeira cena também vai introduzir na cena seguinte a investida de homens suspeitos postados no topo da colina, da qual um deles desce com uma arma em punho em busca de um componente do grupo, apenas identificado como “ele”:

Quando começaram a descer percebeu que era um revólver. Soube então que procuravam por ele. E não se moveu. Mais tarde não entenderia se masoquismo ou lentidão de reflexos, ou ainda uma obscura crença no inevitável das coisas, das conjunções astrais, fatalidade. Por enquanto não. Estava ali no meio das barracas desarmadas e os homens vinham descendo a colina em direção a ele. (ABREU, 1977, p. 86).

O narrador do conto, ao descrever essa cena da chegada dos homens, nela se inclui, revelando-se testemunha dos fatos: “O vento sacode tanto a barraca

que poderia arrancá-la do chão, soprá-la sobre a baía e **nos** levar pelos ares além das ruínas da Atlântida...” (ABREU, 1977, p. 86, grifo nosso); e também mais adiante, imprime na cena a sua própria angústia pelo ato de tortura e violência que presencia:

Nos olhamos dentro dos olhos esverdeados de mar, nos achamos ciganos, suspiramos fundo e damos graças por este ano que se vai e nos encontra vivos e livres e belos e ainda (não sabemos como) fora das grades de um presídio ou de um hospício. Por quanto tempo? [...] Não corre mais o vinho por nossas bocas secas, nossos dedos de unhas roídas até a carne seguram o medo enquanto os homens revistam as barracas. Nos misturamos confusos, sem nos olhar nos olhos. Evitamos nos encarar – por que sentimos vergonha ou piedade ou uma compreensão sangrenta do que somos e do que tudo é? –, mas quando os olhos de um esbarram nos olhos do outro, são de criança assustada esses olhos. Cão batido, rabo entre as pernas. Mastigamos em silêncio as chicotadas sobre nossas costas [...] (ABREU, 1977, p. 86-87, grifo nosso).

O diálogo havido entre o homem armado em ação contra aquele que era alvo da emboscada traduz a violência da força bruta e da explicitada intolerância, paralisando o clima de festa antes percebido no local pela presença de fitas coloridas, pandeiros, assobios de flautas, violas e tambores do grupo, agora todos emudecidos:

– Se eu seguir em frente, seu veado, você pode descansar. Se eu dobrar à direita, seu filho da puta, você pode começar a rezar. Pra onde você acha que eu vou, seu maconheiro de merda?

– Pra onde o senhor quiser. Eu não sei. Não me importa mais. (ABREU, 1977, p. 86).

A truculenta ameaça do homem e a insolente resistência do rapaz acuado se confundem no cruzamento das falas que se alternam e se misturam sem marcadores definidos, revelando o diálogo difícil e por certo subentendido em murmúrio por parte do rapaz, mas claramente em tom arrogante e raivoso por parte do homem:

Pouca vergonha, o dente de ouro e o cabo do revólver cintilando à luz do sol, tenho pena de você. Pouca vergonha é fome, é doença, é miséria, é a sujeira deste lugar, pouca vergonha é a falta de liberdade e a estupidez de vocês. Pena tenho eu de você, que precisa se sujeitar a este emprego imundo: eu sou um ser humano decente e você é um verme. Revoltadinha a bicha. Veja como se defende bem. Isso, esconde o saco com cuidado. Se você descuidar, boneca, faço uma omelete das suas bolas. Se me entregar direitinho o serviço, você está

livre agora mesmo. Entregar o quê? Entregar quem? Os nomes, quero os nomes. Confessa. O anel pesado marca a testa, como um sinete. Cabelos compridos emaranhados entre as mãos dos homens. A cadeira quase quebra com a bofetada. Quem sabe uns choquezinhos pra avivar a memória? (ABREU, 1977, p. 88).

Esse encadeamento caótico das frases/falas revela, assim, a confusão vivida pelo grupo diante da agressão armada, que por sua vez é típica de grupos autoritários que, escudados no poder ditatorial vivido no país à época, promoviam incursões junto a grupos social e culturalmente vulneráveis à “caça” de indivíduos prejudicados suspeitos. A cena de tortura é clara, com ofensas pessoais degradantes e de gênero, as marcas deixadas no corpo, as bofetadas, o puxar pelos cabelos e, inevitavelmente, a menção ao temido e terrível choque elétrico como meio de obter a “confissão” libertadora, pois é disso que se trata efetivamente no texto. A questão da (suposta) orientação sexual da personagem como motivo de ofensa e tortura por parte da “autoridade” revela o fato apontado por Ginzburg (2005), em seu estudo comparando contos de Caio e Clarice Lispector “Conto e crítica política: Clarice Lispector e Caio Fernando Abreu”. Em sua análise, Ginzburg (2005) toca numa questão importante relacionada à cultura brasileira que nos parece pertinente citar neste estudo, uma vez que no conto por nós analisado essa questão também parece aflorar:

Essa violência esteve associada a padrões conservadores de moralidade, que estabeleciam definições, voltadas principalmente para o controle da classe média, a respeito da aceitabilidade do comportamento. A figura do Estado autoritário esteve associada, no imaginário social, a configurações hostis das instituições do patriarcado. Como expunha Adorno no memorável *Educação após Auschwitz*, o militarismo explorou sistematicamente a associação ideológica entre violência e virilidade, fazendo da primeira um valor afirmativo [...]. No patriarcado brasileiro, de acordo com Marilena Chauí e James Green, a conduta do macho ordenador e disciplinador é útil e produtiva para a micropolítica que sustenta o Estado autoritário [...].

Por que na sociedade brasileira, como sugere *A tentação*, as “pessoas observadoras” parecem se importar mais com a orientação sexual do que com a violência? Historicamente é bastante plausível entender que as ideologias autoritárias do país se dedicaram a estabelecer essa hierarquia de prioridades. A violência é aceita, como forma de disciplinar e ordenar a sociedade. O homoerotismo, por sua vez, é considerado uma ameaça à estrutura do patriarcado.

O conto de Caio Fernando Abreu aponta para a hipótese de desconstrução do modelo familiar conservador, ligado à concepção de tradição, família e

propriedade, em que a estrutura social se caracteriza, da célula mínima à composição de conjunto, pelo controle do comportamento, em favor dos interesses dominantes.

E a tortura prossegue mais adiante no conto, ainda mais explícita, mas nesse momento já descrita numa perturbadora primeira pessoa que se mistura no texto:

O homem caminha para o fio com a bandeira do Brasil dependurada. **Não quero** entender. Isso deveria ser apenas uma metáfora, não essa bandeira real, verde-amarelo que o homem joga para um canto ao mesmo tempo em que seus dedos desencapam com cuidado o fio. Depois caminha suavemente **para mim**, olhos postos **nos meus**, um sorriso doce no canto da boca de dentes podres. Da parede, um general me olha imperturbável. (ABREU, 1977, p. 89, grifo nosso).

É nessa sequência que se introduz no texto o trecho da música, antes citada com o verso “Assim, como todo tira é criminoso...”, e a consciência do torturado em sua infinita vulnerabilidade: “Pedir o quê agora, Mar? Se para sempre teremos medo. Da dor física, tapa na cara, fio no nervo exposto do dente. Meu corpo vai ficar marcado pelo roxo das pancadas, não pelo roxo dos teus dentes em minha carne [...]” (ABREU, 1977, p. 89), alternando-se terceira e primeira pessoas que também se misturam. Mar, que se mistura com a própria ideia de mar, revela-se uma personagem que é apartada do rapaz pela força bruta do homem tocando em seu ombro. O “estribilho”, então, reaparece, mas agora com novos elementos carregados da ofensa que degrada moralmente, tanto quanto a injúria física:

– Repete comigo: eu sou um veado imundo.

– Não.

(Tapa no ouvido direito.)

– Repete comigo: eu sou um maconheiro sujo.

– Não.

(Tapa no ouvido esquerdo.)

– Repete comigo: eu sou um filho da puta.

– Não.

(Soco no estômago.)

(ABREU, 1977, p. 88).

A dor do torturado, que não cede à tortura nem entrega os pretensos nomes, é descrita no conto elípticamente, por meio de uma espécie de delírio, prece e alucinação que vão se misturando e se sobrepondo uns aos outros numa narrativa embolada pela constante falta de virgulação nas frases justapostas:

Clama por Deus, pelo demônio. As luzes do mar são barcos pescando, não discos-voadores. Com Deus me deito com Deus me levanto com a graça de Deus e do Espírito Santo se a morte me perseguir os anjos hão de me proteger, amém. Invoca seus mortos. Os que o câncer levou [...] os que o excesso de barbitúricos adormeceu para sempre, os que cerraram com força nós em torno de suas gargantas em banheiros fechados dos boqueirões & praças de Munique. (ABREU, 1977, p. 90)⁵.

Essa confusão mental, surpreendentemente, numa lógica invertida, vai também justificando à consciência do torturado a raiz de tanta violência, no país, no mundo, entre os homens: “E vai entendendo por que os ladrões roubam e por que os assassinos matam e por que alguns empunham armas e mais além vai entendendo também as bombas e também o caos a guerra a loucura e a morte.” (ABREU, 1977, p. 90).

O conto se encerra de forma ambígua, talvez mais obscura do que pudesse parecer no seu desenvolvimento com os recursos empregados por Caio nas cenas e falas entrecortadas, sobrepostas com imagens e sons, colagens de letras de música, poemas e frases literárias. A tônica do texto, no entanto, se destaca pela violenta situação de tortura e de intolerância vazadas no conto. O desfecho parece lançar uma nuvem de fumaça sobre o que de verdade teria acontecido ao personagem sob tortura, obnubilando a compreensão do leitor tal como acontecia na época quanto à falta de notícias e informações reais de torturados e desaparecidos políticos, muitos então atirados ao mar, como depois muito se falou a respeito, ainda que as provas desses crimes permaneçam ocultas no país. A cena final também sugere o esvanecimento da consciência do torturado que, não obstante a lenta e alucinada agonia, vai compreendendo cada vez mais seu processo de morte: “Vai entendendo cada vez mais. Chega bem perto agora. É um ser de espuma nos cantos da boca. Olhos em brasa. Quase toca os cacos rachados. Eu estou satisfeito por encontrar você, sussurra. Enterra os dedos na areia. As unhas cheias de ódio.” (ABREU, 1977, p. 90)⁶.

⁵ Historicamente, o período registra, entre outros, o desaparecimento do jovem Stuart Angel Jones, filho da estilista Zuzu Angel, e a morte do jornalista Vladimir Herzog na madrugada de 24 de outubro de 1975, em razão de tortura sofrida possivelmente na sede do DOI-Codi (SP), onde ele se apresentara para prestar esclarecimentos sobre sua ligação com o PCB. A versão oficial da morte de Herzog veiculada à época foi que ele teria se enforcado com o cinto do macacão de presidiário, o que foi depois desmentido por testemunhos de jornalistas presos no mesmo período, revelando ter se tratado de fato de morte sob tortura. Já Zuzu Angel jamais conseguiu reencontrar o filho, tendo sido ela também vítima de um estranho acidente automobilístico armado que a vitimou na noite de 5 de abril de 1976.

⁶ Eventuais diferenças entre as várias edições de textos de Caio são comuns pelo hábito de o autor sempre revisar seus contos para novas edições. Neste conto em particular, não consta nenhuma notícia de revisão por parte de Caio, e, no entanto, verifica-se uma alteração em especial na edição dos

Na biografia de Caio F. escrita por Jeanne Callegari (2008), ainda que insuficiente e lamentavelmente restrita, a autora associa o conto ao fato real vivido por Caio na mesma praia catarinense no ano de 1975, provavelmente o mesmo ano da escrita do conto. Segundo Callegari (2008, p. 75), amparada por depoimento de Graça Medeiros, que narra a mesma história para o livro de Paula Dip (2009), em que a autora conta sobre sua relação de amizade com Caio, para além dos fatos biográficos ali registrados, traça um perfil de sua geração⁷, Caio tinha ido para Garopaba com um grupo grande de amigos, de dez a quinze pessoas, entre eles Jaime Gargioni e a própria Graça Medeiros, inseparável amiga até os últimos dias de Caio e que se tornaria sua astróloga, comungando com ele o gosto por esses estudos. O clima no acampamento em Garopaba era de festa, risos e, num determinado momento, Caio e Graça se afastaram do grupo e se dirigiram a uma padaria, na cidade, quando alguém os apontou na rua e, logo em seguida, eles foram inexplicavelmente presos por homens que exigiram que Caio depusesse contra Graça, o verdadeiro alvo da emboscada, por questões políticas que não são explicitadas na biografia: “Como Caio, muito dignamente, se recusasse a falar, soltaram-no. Graça foi presa e condenada em um flagrante falso de porte de maconha, armado na delegacia de Florianópolis dois dias depois de ter sido presa em Garopaba.” (CALLEGARI, 2008, p. 75). O dado curioso descrito ainda por Callegari (2008, p. 75) diz respeito ao fato de que o responsável pela prisão de Graça teria sido o delegado Elói Gonçalves, “[...] o mesmo que ficaria famoso, um ano depois, por prender Gilberto Gil e Chiquinho Azevedo por porte de maconha, em Florianópolis, às vésperas de um show dos Doces Bárbaros. Gil e Chiquinho, assim como Graça, foram condenados a passar um tempo em clínicas psiquiátricas.” Destaque-se, desse conto, ainda, a coragem de Caio em escrevê-lo e publicá-lo, numa época em que tais fatos ainda aconteciam diante de todos, e poucos foram os escritores que ousaram tratar desses temas de forma tão corajosa e competente. Sinal de que a literatura no Brasil sobrevivia, apesar do estado de exceção e de medo.

melhores contos de Caio por Marcelo Bessa em relação à edição original do conto de 1977. Nas linhas finais do conto, na edição original consta “Os olhos secos. Não entraria no Mar. Não choraria” (ABREU, 1977, p. 90), ao passo que na coletânea citada consta: “Os olhos secos. *Não encontraria Mar. Não choraria*” (ABREU, 2006b, p. 56, grifo nosso). A questão colabora para a ambiguidade do final do conto, pois “Mar” aparece num determinado ponto do texto como a personagem de quem o torturado é afastado. A nota aponta para a necessidade de investigações genéticas dos textos de Caio, quanto ao levantamento de reais inserções feitas pelo autor ou por editores, para dirimir dúvidas como no caso da inexplicada supressão do conto “London, London ou ajax, brush and rubbish”, do mesmo livro *Pedras de Calcutá*, ao longo de suas reedições, incluindo a última, de 2007, pela editora Agir.

⁷ Baseado no livro da jornalista Paula Dip (2009), *Para sempre teu, Caio F.*, e roteirizado por ela, foi lançado, no último Festival de Cinema do Rio (outubro de 2014), o documentário/filme homônimo dirigido por Candé Salles, apresentando depoimentos de amigos e familiares do autor, bem como cenas gravadas do próprio Caio F. e interpretação de partes de seus textos por diversos atores da TV e do cinema nacionais.

Callegari (2008) reconhece que o fato serviu de inspiração a Caio para escrever o conto que, segundo ela, é uma mistura de “fatos com altas doses de invenção e fantasia”, mas certamente não apenas esse triste episódio teria lhe dado munição para criar a atmosfera do conto, pois Luiz Arthur Nunes, diretor de teatro e também amigo de Caio já dos primeiros tempos de Porto Alegre, narra, em um depoimento sobre o amigo para o livro de Paula Dip (2009, p. 318-319), uma surra violenta que Caio sofrera de um informante da ditadura infiltrado no meio universitário, dias depois de Caio ter partido para cima dele em razão de uma bofetada que esse dera em Maria Lúcia Magliani⁸, a inseparável amiga de Caio, em meio a uma acalorada discussão sobre política havida entre eles. O fato acabou levando os envolvidos à delegacia, liberados em seguida graças à intervenção do pai de Luiz Arthur, então militar, e de um comissário de polícia conhecido da família de Nunes.

Após a prisão em Garopaba, Graça Medeiros foi então encaminhada para “tratamento psiquiátrico” numa clínica para “desintoxicação”, da qual conseguiu depois fugir mantendo-se por algum tempo em local desconhecido, como fugitiva. Foi então que Caio, ao publicar o conto pela primeira vez, na então revista *Ficção*, dedicou-o a Graça, mas com a infeliz inscrição: “À fugitiva Maria da Graça Medeiros”, o que despertou, com razão, a fúria da amiga sobre ele. Essa é a razão pela qual a dedicatória do conto certamente foi suprimida na edição no livro de 1977. Mas a informação, apesar disso, prevaleceu ainda em outro conto de Caio – “A verdadeira história de Sally Can Dance (and the kids) história” – repleto de experimentalismos e reunido no mesmo *Pedras de Calcutá*, no qual aparece uma suposta lista de créditos de uma produção artística homônima do conto, trazendo também a informação “Fugitiva Maria da Graça Medeiros”.

Pouco tempo depois desses fatos, Garopaba deixaria de ser o paraíso da contracultura, dos hippies, para se render a outra forma de violência: a especulação imobiliária que subjugaria a natureza e a transformaria de forma irreversível, como relata Renato Rossi (1980, p. 50) num artigo em que mistura trechos do conto aos comentários de Caio sobre política, cultura, literatura e... o Brasil:

Quem a conheceu nos anos sessenta não a conhece agora, destruída pela especulação imobiliária: acrílico, cimento e aço sobre a areia. Casas de uma classe social que permanece indiferente ao que o Brasil tem de belo – a natureza, a terra, o mar e o verde. Garopaba é uma transa maior. Simboliza destruição, desrespeito e medo. Nos anos sessenta foi o templo de jovens estradeiros, mochileiros e hippies.

Por pouco tempo. Logo a desconfiança e a repressão escorraçaram a todos de Garopaba. Ela precisou ser “limpa”, para que viessem os tratores, toda

⁸ Magliani tornou-se uma conhecida artista plástica, radicada no Rio de Janeiro, onde passou grande parte de sua vida, vindo a falecer aos 66 anos no dia 21 de dezembro de 2012.

esta “asepsia social” que destrói o Brasil pouco a pouco [...] Garopaba foi interdita ao sonho. Hoje é um lugar material, no que esta palavra tem de pior: poluição, especulação imobiliária, a grana que comprou morros e terrenos. Que destruiu a flora e a beleza do lugar [...] O conto refere-se à chegada da repressão policial a Garopaba. Quando quem sonhava era confundido com bandido da pior espécie (estas confusões já tiveram trágicas consequências em outros tempos no Brasil).

Considerações finais

A leitura do conto de Caio Fernando Abreu que aqui propomos pretende, numa primeira via, destacar sua escrita autoficcional, mas não como uma construção deliberadamente consciente, à época de sua produção, de uma estrutura calcada num “gênero” que hoje parece ser até muito praticado, senão por um narcisismo midiático, típico de subcelebridades produzidas no atacado, pelo menos pela necessidade de urgência de eclosão de uma experiência que parece ter se tornado um grande móvel das produções ficcionais típicas da contemporaneidade. Nesse sentido, há até uma certa disputa para se eleger qual autor contemporâneo seria considerado o “Pedro Álvares Cabral” da autoficção brasileira, como se pode ver no registro do blog de Marcelo Mirisola (2015), assim equivocadamente apresentado pela crítica, ainda que o autor declare não se identificar com nenhuma corrente da literatura brasileira contemporânea, como se, aliás, existisse de fato uma. Ou seja, a rigor, tendo como amparo as ideias de Vincent Colonna (2004) sobre a autoficção, o gênero seria até muito antigo, praticado por Luciano de Samósata (125 dC-180 dC), em tempos ainda mais distantes dos atuais, e não vem ao caso tentar atribuir um pioneirismo a esse ou aquele escritor, o que nos parece por demais infrutífero.

Numa segunda via de interpretação, interessa-nos apresentar as formas e os recursos empregados por Caio Fernando Abreu para compor sua autoficção, bem como considerar elementos extratextuais que possam, de um modo ou de outro, colaborar para o reconhecimento de uma escrita autoficcional, ora pautada pelo princípio do homônimo como originalmente proposto por Serge Doubrovsky, ora pautada por uma sobreposição de textos ou leituras paralelas que permitam, ao fim e ao cabo, reconhecer uma identidade autoral ou, por certo, uma referencialidade que confirme e sirva de base para a percepção do modo como o autor transfigura sua realidade na sua escrita, na sua criação ficcional e, eminentemente, literária, considerando para tanto as palavras de Leyla Perrone Moisés (1990, p.102-103), para quem:

A literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer. A literatura nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no

mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida como falta.

Ainda numa terceira via a considerar, a fatura autoficcional também nesse caso pode ser tributária de uma leitura “enviesada” do conto em que se coloca em evidência o reconhecimento de uma realidade específica vivida pelo autor, expressa na quarta capa de seu livro de 1977, em que ele esclarece sobre sua obra: “Pedras de Calcutá é, na sua quase totalidade, um livro de horror. Não o horror irreal de vampiros e monstros – mas o terror real, exacerbado, do dia a dia subjetivo e objetivo das pessoas, principalmente (mas não unicamente) da minha geração [...] Uma geração violentada, colonizada e drogada a partir de 1964.” O ambiente de terror e de falta de liberdade vivido pelo personagem principal, vítima de toda sorte de violência, de homofobia, de insegurança, foi, como visto aqui, o mesmo da vivência do autor (e, lamentavelmente, muito presente nos dias atuais ainda), tal como também já tivemos a oportunidade de considerar em outro estudo (BARBOSA, 2011) em que o momento vivido pelo autor Caio F. resvala para sua obra na pele de um personagem muito bem identificado pela homonomia entre autor/personagem/narrador, no conto “Oásis” de seu livro de contos *O ovo apunhalado*, também de 1975. O momento vivido é assim definido ainda na quarta capa do *Pedras de Calcutá*:

Em Pedras de Calcutá estão reunidos uma grande variedade de personagens e situações que mostram as drogas e as prisões, o escapismo e o espírito colonizado, a consciência ecológica, o fechamento e a autodestruição imposta à juventude brasileira, a punição pelas clínicas psiquiátricas a qualquer comportamento não convencional, a paranoia que habita a grande cidade, o absurdo do contato humano e muito mais. Uma lista de assuntos que representa, no dizer do autor, “o que tenho de melhor – ou de supostamente mais lúcido – para dar”.

BARBOSA, N. “Garopaba mon amour”: torture and consciousness in Caio Fernando Abreu’s autofiction. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 167-183, jan./jun., 2015.

- **ABSTRACT:** *This article begins with brief reflections on autofictional writing in opposition to autobiographical writing, and through an analysis of a short story by Caio Fernando Abreu, it aims to show elements and features from this writing that allow to understand it as an autofiction by the author.*
- **KEYWORDS:** *Autofiction. Caio Fernando Abreu. Brazilian literature. Writing of the self.*

REFERÊNCIAS

- ABREU, C. F. **Pedras de Calcutá**: contos. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.
- _____. London, London ou ajax, brush and rubbish. In: _____. **Estranhos estrangeiros**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. p. 43-50.
- _____. Caio Fernando Abreu só pensa em escrever. In: _____. **Caio 3D**: o essencial da década de 1990. Rio de Janeiro: Agir, 2006a. p. 277-278.
- _____. **Melhores contos**: Caio Fernando Abreu. Seleção e prefácio de Marcelo Secron Bessa. São Paulo: Global, 2006b.
- BARBOSA, N. L. **“Infinitivamente pessoal”, a autoficção de Caio Fernando Abreu, o “biógrafo da emoção”**. 2009. 401 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada)–Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- _____. Imagem e memória na autoficção de Caio Fernando Abreu. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 25, n. 71, p. 287-299, jan./abr. 2011.
- CALLEGARI, J. **Caio Fernando Abreu**: inventário de um escritor irremediável. São Paulo: Seoman, 2008.
- COLONNA, V. **Autofiction & autres mythomanies littéraires**. Auch Cedex (France): Éditions Tristram, 2004.
- DIP, P. **Para sempre teu, Caio F.**: cartas, conversas memórias de Caio Fernando Abreu. São Paulo: Record, 2009.
- GENETTE, G. **Seuils**. Paris: Seuil, 1987.
- GINZBURG, J. Conto e crítica política: Clarice Lispector e Caio Fernando Abreu. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC: SENTIDOS DOS LUGARES, 10., 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005. 1 CD-ROM.
- GRELL, I. Pourquoi Serge Doubrovski n’a pu éviter le terme d’Autofiction. In: JEANNELLE, J.-L.; VIOLETT, C. **Gènese et autofiction**. Louvain-La-Neuve: Bruylant-Academia, 2007. p. 39-51.
- LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.
- MIRISOLA, M. **Blog do Marcelo Mirisola**. Disponível em: <<https://br.noticias.yahoo.com/blogs/marcelo-mirisola/>>. Acesso em: 11 ago. 2015.

NORONHA, J. M. G. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

PERRONE-MOISÉS, L. A criação do texto literário. In: _____. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p. 100-110.

ROSSI, R. Garopaba, meu amor. **Folha da Tarde**, São Paulo, p. 50, 19 fev. 1980.

VILAIN, P. L'épreuve du référentiel. In: JEANNELLE, J.-L.; VIOLLET, C. (Dir.). **Genèse et autofiction**. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia, 2007. p. 185-195.

_____. Aprova do referencial. In: NORONHA, J. M. G. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 163-179.

VIOLLET, C. Troubles dans le genre. Présentation. In: JEANNELLE, J.-L.; VIOLLET, C. (Dir.). **Genèse et autofiction**. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia, 2007. p. 7-13.

Recebido em 30/10/2014

Aceito para publicação em 13/05/2015



UMA MINÚSCULA IMITAÇÃO DA MORTE: ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO EM YUKIO MISHIMA E EFEITOS PERFORMATIVOS

Henrique de Oliveira LEE*

- **RESUMO:** O presente ensaio propõe uma leitura do espaço autobiográfico do escritor japonês Yukio Mishima. Tal leitura é guiada por uma hipótese que busca relacionar as implicações potenciais de aspectos performativos em jogo no texto com o estabelecimento de pactos de leitura.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Yukio Mishima. Espaço autobiográfico. Performativo. Pactos de leitura.

O espaço autobiográfico

O objetivo deste trabalho é investigar os efeitos performativos de enunciação engendrados pela construção de um “espaço autobiográfico” na obra escritor japonês Yukio Mishima (1925-1970). A sua obra trata de modo consistente e recorrente o tema das “irmandades de sangue” e uma “estética” do suicídio ritual como consequência da constituição desse laço irrevogável. Ao devotar os últimos anos de sua vida a uma “irmandade de sangue”, a Tatenokai (sociedade do escudo), e através dela ter planejado o ato que serviu de plataforma para o seu suicídio ritual, o escritor japonês transformou a sua vida como uma espécie de fábula paralela aos seus livros, tornando-a mais uma das obras que compõem o seu **espaço autobiográfico**.

Por meio de um empréstimo conceitual da obra do teórico da autobiografia Philippe Lejeune (1975), chamaremos de espaço autobiográfico o jogo de textos que pode abranger uma autobiografia e que tem por função construir e produzir uma certa imagem do autor. Este espaço pode ser descrito como uma arquitetura de textos que estabelecem relações mútuas, alguns de ficção, outros de crítica, ensaios, escritos íntimos, prefácios, todos eles remetendo a uma certa imagem do autor. Uma imagem que não coincide exatamente com um conteúdo enunciado, mas é também um efeito de enunciação, e por isso produz certa ambiguidade do pacto de leitura. A ambiguidade do pacto de leitura se dá, justamente, pela impossibilidade

* UFMT – Universidade Federal do Mato Grosso. Instituto de Linguagens – Programa de Pós-Graduação de Estudos da Linguagem. Cuiabá – MT – Brasil. 78060-900 – holiveiralee@gmail.com

de estabelecer uma hierarquia entre dados empiricamente verificáveis da identidade civil, necessários à efetivação de um **pacto autobiográfico**, e a impressão de verossimilhança coetânea da crença de que um fantasma revelador do indivíduo autor esteja presente no texto, capazes de suscitar o **pacto fantasmático**.

O espaço autobiográfico, assim, constitui um campo metodológico que não impõe distinção formal entre o a ficção e a autobiografia, pois prefere pensar o funcionamento desses textos para o leitor enquanto conjunto de possibilidades capaz de criar um certa imagem de autor. O autor, neste caso, tem uma dupla função: ao mesmo tempo que o autor é uma função em relação a um conjunto de discursos, ou seja, aquilo que liga, imaginariamente, os elementos desse conjunto discursivo, que também se chama obra, entre si, como nos sugere a análise de Foucault (1992, p. 13) sobre a função autor, é também o elemento imaginário que estabelece um contexto de legibilidade ao texto, nas palavras Roland Barthes (2002, p. 35) em *O prazer do texto*: “[...] eu desejo o autor, tenho necessidade tenho necessidade de sua figura (que não é nem sua representação nem sua projeção).”

Um exemplo de como o leitor deseja a imagem do autor pode ser experimentada pela situação hipotética ou real de um eventual leitor deste artigo que desconheça a obra e a figura de Yukio Mishima. Como poderiam alguns pontos da descrição biográfica desse escritor afetar o interesse do leitor desse artigo por sua obra? Por exemplo, qual o efeito gerado no leitor se ele soubesse que Yukio Mishima foi simpático a um ideário político radical nacionalista de extrema direita? Ou que ele era um homossexual do tipo dórico, adorador da virilidade? Ou que ele tinha um corpo franzino e começou a praticar artes marciais e fisiculturismo a partir dos 32 anos e que essa experiência trouxe grandes consequências para sua escrita? Ou, ainda, que ele publicou seu primeiro conto aos 16 anos de idade? Saber de antemão qualquer um desses dados, isoladamente ou em conjunto, antecipa um determinado campo de possibilidades pelo qual uma obra ganharia inteligibilidade. Ou seja, todos esses elementos biográficos podem afetar o pacto de leitura que um eventual leitor possa estabelecer com um texto ou uma obra de Mishima. No caso do presente estudo, nos deteremos sobre as consequências do suicídio do autor para o pacto de leitura dessa obra.

A recorrência das referências ao suicídio ritual como uma estilização da morte – traço herdado da estética e da ética samurai, da qual Mishima era estudioso e entusiasta¹ – deixa a impressão de que a autoimolação era para ele uma obra de arte, a chave de ouro de uma vida, um clímax, algo a ser preparado, ensaiado, saboreado por antecipação. Não apenas a leitura de seus textos de dicção ensaística com aspectos autobiográficos deixa o leitor com tal impressão, mas também a leitura de obras declaradamente ficcionais. Entre as diversas obras que poderíamos citar nos bastaremos com apenas dois exemplos.

¹ Cf. Mishima (1987b), *O hagakure: a ética dos samurais e o Japão moderno*.

No livro *Cavalo selvagem*, segundo volume da tetralogia “O mar da fertilidade”, temos um situação notável pela sua capacidade de evidenciar como os ideais estéticos são entrelaçados à figura do suicídio ritual. Nessa narrativa, jovens são compelidos a um ato revolucionário e suicida instigados pela leitura de um pequeno livro chamado *A liga do vento divino* que relata um acontecimento histórico, a revolta Shimpuren, que se seguiu à restauração Meiji. A narrativa deste pequeno livro exalta o ato de heroísmo de um grupo de ex-samurais revoltados contra a ocidentalização do Japão que, utilizando apenas armas brancas, se lançou sobre as forças do exército imperial japonês. E *Cavalo selvagem*, por sua vez, retrata a construção de um imaginário que liga beleza a uma morte voluntária nos corações e mentes do jovem grupo de leitores que, por sua vez, também planejam uma rebelião:

Isao elaborara um lema: “Aprender com a pureza da liga do vento divino”, e esta se tornara a divisa do grupo. “Pureza, um conceito que lembrava flores, o gosto picante da hortelã, uma criança recostada no seio delicado da mãe, era algo que unia tudo isso diretamente à ideia de sangue, de espadas abatendo homens iníquos, de uma lâmina atravessando um ombro e espirrando sangue no ar. E a ideia do Seppuku. O momento em que um samurai “caía como uma flor de cerejeira”, seu cadáver tinto de sangue se tornava de imediato como as aromáticas flores da cerejeira. Assim, o conceito de pureza podia transformar em seu contrário com uma rapidez arbitrária. E assim a pureza era a matéria da poesia. (MISHIMA, 1987a, p. 118-119).

Já em um conto intitulado “Patriotismo”², é descrita com riqueza de detalhes a cena de um *seppuku*³ cometido por um jovem oficial do exército, que também se suicida motivado pelo sentimento de lealdade ao grupo revolucionário ao qual pertencia.

– Isto é o *seppuku*? – pensou. Experimentava uma sensação de caos total, como se o céu tivesse desplumado sobre ele e todo o universo girava como o efeito de uma enorme embriaguez. Sua força e sua coragem que tão fortes se manifestaram antes da incisão haviam se reduzido agora a uma fibra de aço da

² “*Yokoku*” (Patriotismo) – conto de Mishima escrito durante o verão de 1960, que descreve o *seppuku* do tenente Aoshima no final do motim dos jovens oficiais, em fevereiro de 1935. Mishima realizou sobre esse tema um curta-metragem, com o título de *Ritos de amor e morte*, que foi premiado no Festival de Tours, em janeiro de 1966.

³ O *seppuku* é a uma autoimolação, em que o indivíduo corta o baixo abdômen deixando escorrer suas entranhas. Um biógrafo americano, Scott-Strokes, traduziu *seppuku* de maneira sugestiva, como “self disenbowelment”. O *harakiri* significa literalmente *cortar o ventre*, já o termo *seppuku* faz uma referência ao ato em seu aspecto ritual. (cf. Pinguet (1986), *A morte voluntária no Japão*).

espessura de um cabelo. Assaltou-o a incômoda sensação que teria que fazer avançar, conforme essa fibra, todo seu desespero. [...] Pareceu-lhe incrível que em meio àquela agonia as coisas visíveis podiam, todavia, ser vistas e as coisas existentes existir. (MISHIMA, 1969, p. 68, tradução nossa).

O conto se tornou uma peça de teatro e, mais tarde, um curta-metragem, Mishima foi o diretor da peça e atuou no papel do oficial em ambos, fato que contribuiu ainda mais para ambiguidades no pacto de leitura.

Esse pequeno conjunto de observações sobre o tema do suicídio na obra de Mishima tem como objetivo apenas expor o cenário inicial do problema abordado neste trabalho. Pois, colocado dessa forma, não se trata de indagar, dentro desse conjunto de textos, quais seriam os mais “verdadeiros” ou quais textos trazem elementos verificáveis por meio de uma correspondência com elementos da vida civil do autor, mas, antes, nossa questão é abordar o problema de como essa temática, presente em diversas obras, e o ato suicida do próprio escritor concorrem para que o leitor possa construir desse autor uma imagem.

Mais aquém de uma especulação sobre os motivos do suicídio de Mishima, o que talvez pertença a uma impenetrável esfera de mistério que é a vida de cada homem, nosso intuito é pensar as consequências do ato suicida nos efeitos de enunciação em seu espaço autobiográfico.

No ensaio autobiográfico de Yukio Mishima intitulado *Sol e aço*, de 1968, traduzido por Paulo Leminski do japonês para o português, o autor empreende uma releitura de sua obra e sua trajetória, apontado para os signos que anunciavam o seu destino:

Todavia me parece certo que meu espírito, com toda liberdade – libertinagem, até – que permitia às palavras, e com toda prodigalidade que permitiu ao jovem autor no usá-las, mesmo assim meu espírito estava cômico do “fim”. Relendo aqueles trabalhos agora, todos os signos desta consciência estão lá para quem quiser ver. (MISHIMA, 1985, p. 80).

O ato final de Mishima selou irrevogavelmente um pacto fantasmático de leitura para *Sol e aço*. Talvez o seu suicídio tenha sido o recentramento posterior que nos faz enxergar neste ensaio um escrito autobiográfico, de outro modo, *Sol e aço* poderia ser considerado apenas um ensaio sobre uma série de reflexões dispersas sobre o corpo e a mente; o fundo e a superfície; o olhar e o ser olhado; a literatura e a vida; entre outros. Temos aí, talvez, a particularidade do ato performativo em Mishima: mais do que fazer comparecer o vivido em sua obra literária, este autor parece ter comprometido o seu destino com os signos de sua produção literária. Ao invés de um papel de mimese retrospectiva que comumente atribuímos à escrita “autobiográfica” – ou seja, tal qual Lejeune (1975, p. 14, tradução nossa) define a

autobiografia “[...] narrativa em prosa retrospectiva que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando ênfase na sua história individual, particularmente a história de sua personalidade.”⁴ –, poderíamos pensar que na obra de Mishima está em jogo uma mimese por prospecção, o “espaço autobiográfico” não atua como uma descrição de um já dado ou já vivido, mas funciona antes como efeito de enunciação por meio do qual a vida é encenada. Para compreender como uma vida pode ser **encenada** por meio de um efeito de enunciação seria importante poder nos deter um pouco sobre aquilo que a filosofia oxfordiana chamou de “performativo”.

O performativo

A maneira como o filósofo da linguagem John Austin foi capaz de isolar o que ele chama de sentença performativa nos permite compreender o que seria uma mimese prospectiva e um “ato de enunciação”, expressões que utilizamos acima.

Em primeiro lugar, ele nos diz que a sentença performativa “A) não descreve ou relata algo, não expressa algo que seja verdadeiro nem falso; B) enunciar a sentença é, ou é parte, da ação que não poderia ser descrita como simplesmente dizer algo.” (AUSTIN, 1962, p. 5). Austin sugere ainda uma série de outros termos que poderiam cobrir espectros mais amplos ou estreitos do que se chama performativo, como o **declarativo** (ex. eu o batizo) e o **contratual** (ex. eu aposto).

As sentenças **performativas** são falas que desempenham uma ação que são efeito da enunciação mesma. Os exemplos de Austin de enunciados performativos são: fazer uma promessa ou juramento, uma aposta, batizar um navio. A perlocução, como também é chamado a sentença performativa, traz uma categoria relativamente original de comunicação, pois não é o transporte de um significado, mas a comunicação de um movimento original, uma operação e produção de um efeito. Diferindo da asserção clássica da enunciação constativa, que são as asserções comumente concebidas como “descrições”, falsas ou verdadeiras, de um referente ou de um determinado estado de coisa, o referente da sentença performativa não se encontra fora dela, ou a precede. Não descreve algo que existe fora, ou antes, da linguagem. O performativo é um enunciado que transforma uma situação.

O “espaço autobiográfico” de Yukio Mishima, pensado por meio das análises sobre o enunciado performativo, fornece contornos mais nítidos aos problemas relativos à construção imaginária da figura do autor e dos modos de funcionamento dos pactos de leitura com textos declaradamente ficcionais ou referenciais. Uma crítica textual que visa uma simples oposição entre o ficcional e o referencial, ou entre o verdadeiro e o falso, dá lugar a uma análise mais complexa sobre um modo de leitura que esses textos podem receber em virtude das relações que possam ser estabelecidas entre si:

⁴ “[...] récit retrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité.”

Colocado dessa maneira o problema muda completamente de natureza. Não se trata mais de saber qual seria o mais verdadeiro, a autobiografia ou o romance. Nem um nem outro: à autobiografia faltaria a complexidade, a ambiguidade etc, ao romance a exatidão; Seria então um mais que o outro? Muito antes: um em relação ao outro. O que se torna revelador é o espaço no qual se inscreve as duas categorias de texto e que não é redutível a nenhum dos dois. Esse efeito de relevo obtido por esse procedimento é a criação, pelo leitor, de um espaço autobiográfico. (LEJEUNE, 1975, p. 42, tradução nossa)⁵.

Se nossa estética parece estar tacitamente baseada na crença de que um espectador ideal da obra de arte deve ser um sujeito capaz de diferenciar a realidade empírica da obra de arte (NIETZSCHE, 1967, p. 57), o espaço autobiográfico em Mishima convida-nos, em vários momentos, a ser afetado pelas indeterminações que cercam a oposição entre obra de arte e realidade. A própria noção da existência desses limites parece produzir-se por meio de efeitos de enunciação de uma proposição performativa, na medida em que a distinção entre realidade empírica e obra de arte é algo que não pode ser assegurado ou demonstrado logicamente, mas apenas encenado. Na ideia mesmo de “encenação” reside a possibilidade de pensar que o espaço autobiográfico em Mishima atua como mimese prospectiva: em oposição ao enunciado constataativo típico de uma mimese retrospectiva do sentido clássico da autobiografia, os enunciados que compõe o espaço autobiográfico de Mishima com relação à ideia de suicídio são vistos como atos de prospecção e sondagem, e, no limite, como uma promessa. O pacto de leitura consolidado em torno do ato suicida de Mishima permite ao leitor imaginar a história do indivíduo empírico como a encenação de um “destino” que estava sendo escrito por meio de sua literatura.

Essa hipótese de leitura tampouco pode ser avaliada com base unicamente pelos valores de verdade e falsidade, mas de algum modo ela pode ser medida em relação ao seu potencial transformador da situação do leitor e de seu horizonte de expectativa, ou seja, em seu aspecto performativo.

As palavras e a ação

Sol e aço (1968) é certamente um dos livros mais polêmicos de Yukio Mishima, suscitando comentários de tal amplitude que vão desde a perplexidade até o puro

⁵ “Ainsi posé, le problème change complètement de nature. Il ne s’agit plus de savoir lequel, de l’autobiographie ou du roman, serait le plus vrai. Ni l’un ni l’autre; à l’autobiographie, manqueront la complexité, l’ambiguïté, etc; au roman, l’exactitude; ce serait donc: un plus l’autre? Plutôt: un par rapport à l’autre. Ce qui devient révélateur, c’est le espace dans lequel s’inscrivent les deux catégories de textes, et qui n’est réductible à aucune es deux. Cet effet de relief obtenu par ce procédé, c’est la creation, pour le lecteur d’un ‘espace autobiographique’.”

elogio: ao olhar de Marguerite Yourcenar (1987, p. 3), o livro é um “ensaio quase delirante” em que o seu autor “advoga em favor do sofrimento físico e da morte”; para Paulo Leminski, o livro é um epitáfio, o “texto/testamento” de um samurai à altura do seu “gesto” final (MISHIMA, 1985, p. 124).

Ao ler as primeiras páginas de *Sol e aço* nos vemos à procura de sinais que indiquem a natureza dessa escrita. Não deixamos de pensar na hipótese de um *ensaio autobiográfico*, que é, em grande parte, motivado pelos paratextos, no caso, o posfácio de Leminski que acompanha a sua tradução de *Sol e aço* para o português. Todavia, o “eu” que fala nesse livro não assume nenhuma identidade por meio de nomes próprios – meio pelo qual Lejeune propõe a identificação de um texto autobiográfico –, o nome do autor não é mencionado dentro do texto. Não se trata de uma narrativa, tampouco podemos chamar essa escrita de poema, no sentido formal do termo. É curioso notar ainda que não apenas o leitor encontra-se um pouco à deriva diante desse texto, mas o próprio autor também hesita em classificá-lo.

De uns tempos pra cá, dei pra sentir dentro de mim um acúmulo de todos os tipos de coisas que não podem achar expressão adequada através de uma forma artística objetiva como o romance. Um poeta lírico de vinte anos se sairia bem dessa situação, mas eu não tenho vinte anos e, de qualquer forma, nunca fui poeta. Assim, andei buscando alguma outra forma mais apropriada para esse tipo de declarações pessoais, e cheguei a uma espécie de intermediário entre a confissão e o pensamento crítico, um modo sutilmente ambíguo que poderia se chamar de “confidência crítica”. (MISHIMA, 1985, p. 14).

Nesta citação percebemos que um horizonte de expectativas é ausente para o leitor, pois estão suspensos os sinalizadores que indicam o gênero do texto. O autor tenta encontrar uma possível classificação para sua escrita recorrendo ao termo “confidências críticas”, que remete o leitor novamente a um pacto fantasmático.

É interessante notar que *Sol e aço* se constitui fundamentalmente numa escrita que problematiza o ato mesmo da escrita, por meio da oposição da escrita ao seu “outro”, a ação. É justamente propomos aqui utilizar uma categoria de análise na qual um enunciado pode ser pensado como ato. Após uma série de tentativas de conciliar essas duas tendências contraditórias, que de um lado situa a literatura e as palavras, e do outro a realidade do corpo, da ação e da carne, decanta-se um dualismo insuperável entre a vida e a arte.

Assim, me parecia, meu antigo interesse pelo oposto do princípio literário começou pela primeira vez a dar frutos. O princípio da espada, parecia, residia em aliar a morte não com o pessimismo ou a impotência mas com a energia abundante, o clímax da perfeição física e o desejo de lutar. Nada poderia estar

mais longe do princípio da literatura. Na literatura, a morte é mantida em cheque, mas, ao mesmo tempo, usada como uma força condutora; a força é empregada na construção de ficções vazias; a vida é mantida em reserva, misturada com a morte na medida exata, tratada com preservativos e esbanjada na produção de obras de arte que possuem uma horrível vida eterna. A ação é morrer com a flor; a literatura é criar uma flor imortal. E uma flor imortal, evidentemente, só pode ser uma flor artificial. (MISHIMA, 1985, p. 49).

O dualismo entre as palavras /arte e a ação /vida apresenta-se em *Sol e aço* como um problema insuperável que engendra posições mutuamente excludentes. De certo modo, o exercício da escrita em torno desse dilema acaba por esboçar uma decisão. A morte é a única coisa capaz de realizar uma síntese desse dualismo, pois se se por um lado Mishima se dá conta do seu desprezo por uma vida que se acabaria em palavras, a sua curiosidade, por outro, não deixa de inclinar-se para a relação das palavras com aqueles que vão se acabar. Neste fragmento, Mishima narra as suas impressões ao visitar uma antiga base naval de Etajima, onde se encontra conservada uma coleção de cartas escritas por jovens esquadrões *kamikazes*, antes de partir para a última missão:

Visitando o museu em um dia de verão, fiquei impressionado pelo contraste notável entre a maior parte das cartas, escritas em estilo solene e convencional, e as cartas ocasionais rabiscadas rapidamente a lápis. Parado diante das caixas de vidro, lendo as últimas vontades daqueles jovens heróis, senti de repente que tinha resolvido uma questão que, há muito, me atormentava: em tempos assim, os homens usam palavras para dizer a verdade, ou tentam transformá-la em epitáfio. (MISHIMA, 1985, p. 78).

Na leitura das últimas cartas dos *kamikazes* uma epifania revela a única conciliação possível entre a ação e as palavras: só é capaz de usar as palavras para dizer a verdade o homem que já tenha tomada a decisão irrevogável de “morrer com a flor.” Seria a consciência dessa decisão irrevogável já tomada por Mishima aquilo que o autorizaria a, naquela altura de sua vida, escrever suas “confidências críticas”?

Daí vislumbramos o caráter performativo que esse texto pode vir a adquirir sob certa leitura, pois trata-se de uma escrita (palavra) que atua como ato de enunciação declarativa da importância do seu outro, a ação. Nesse sentido, o espaço autobiográfico de Yukio Mishima pode ser afetado pelo seu caráter performativo do seu ato suicida: a referência textual ao suicídio como o ápice da perfeição física e do desejo de lutar, ajuda-nos a ler o ato suicida como uma possível resposta ao dilema que opõe a flor natural da ação à flor artificial das palavras. Assim também inversamente o leitor que faz cair a sombra do ato

suicida sobre o texto lê no espaço autobiográfico as pegadas e os anúncios de uma tragédia.

A tragédia do grupo: as irmandades de sangue

Através das cartas dos jovens *kamikazes*, Mishima tentava investigar que tipo de palavras eram usadas quando o espírito sente perto de si o “fim”. Nas cartas do tipo solene, a impessoalidade e a monumentalidade que exigiam a eliminação da individualidade eram considerados elementos fundamentais para usar as palavras para dizer a verdade. A impessoalidade ou a tentativa de dissolução da individualidade, tal como problematizada em *Sol e aço*, podem ser experienciadas por meio de profundas relações de pertencimento a um grupo.

Um paralelo notável entre essas problematizações sobre o intenso sentimento de cumplicidade entre uma irmandades de sangue, já presente em textos como *Cavalo selvagem*, *Patriotismo* e *Sol e aço*, e o fato empíricamente verificável da existência *Tate no kai*, convidam o leitor a experimentar tais textos como partes distintas de um mesmo enunciado performativo, uma antecipação literária do suicídio que funciona como uma promessa, uma vez que o leitor saiba que ele já aconteceu.

Em 1967, Mishima reúne em torno de si alguns estudantes e juntos fundam uma milícia chamada *Tate no kai*, ou a sociedade do escudo, cujas atividades se resumiam a estudos literários e treinos militares. Mais tarde, em novembro de 1970, esse mesmo grupo apoiaria Mishima no “golpe de estado”, o qual serviu de plataforma para o seu suicídio ritual. Por meio dos textos referidos acima é possível circunscrever o sentido poético do grupo dentro do universo estético de Mishima. O pressentimento desse significado, evidentemente, era mais um dos mistérios perseguidos por ele desde a infância:

Quando eu era pequeno, eu ficava olhando os jovens desfilando o andor pelas ruas na festa religiosa local. Estavam intoxicados com seus afazeres, e suas expressões; indescritíveis de exaltação, os rostos voltados para cima; alguns apoiavam a nuca no andor. E muito perturbava minha mente o enigma: o que era aquilo que aqueles olhos refletiam? (MISHIMA, 1985, p. 13).

Mishima (1984, p. 28) não sabia ao certo o que aqueles olhos refletiam, mas uma pista ele já havia captado e anunciado em *Confissões de uma máscara*:

Apenas uma coisa sobressaía vividamente nítida, uma coisa que tanto me horrorizou quanto me afligiu, enchendo meu coração de uma agonia inexplicável. Foi a expressão no rosto dos jovens que carregavam o relicário – uma expressão mais obscena e indisfarçada de embriaguez.

Certo dia, depois que Mishima havia substituído seu corpo franzino “carcomido pelas palavras” pela sua “nova morada”, corpo musculoso devotado à ação, ele mesmo se ofereceu para carregar o andor e nesse dia foi capaz de desvendar o enigma que o atormentava desde a infância. Ele intuiu que o enigma daquela embriaguez estava ligado ao mistério do grupo:

Uma vez que certas condições físicas sejam iguais e um certo peso físico compartilhado, enquanto igual sofrimento físico seja saboreado e uma intoxicação idêntica tome conta de todos, aí diferenças individuais de sensibilidade são restringidas por inúmeros fatores a um mínimo absoluto. Se, além disso, o elemento introspectivo for removido quase completamente – então não há problema em afirmar que o que presenciei não era uma ilusão individual, mas um fragmento da visão de grupo bem definido. (MISHIMA, 1985, p. 14).

A sua intuição poética reconstruiu a visão do céu azul sem nuvens de um outono e, por meio do sentimento do grupo, Mishima flagrou a natureza daquilo que ele chamou de “trágico”. O sentido de *trágico* aqui tem a ver com o sentimento do espectador de uma realidade cuja participação lhe é negada, a exclusão de não poder compartilhar os sentimentos das existências comuns. Tal exclusão é consequência do dualismo entre a palavra e a ação. Essa temática se repete em *Sol e aço*, vinte anos mais tarde:

Defino tragédia. O sentimento trágico nasce quando a sensibilidade perfeitamente comum e normal, por um momento, se enche com uma nobreza privilegiada que mantém as outras à distância, e não quando um tipo especial de sensibilidade proclama seus próprios arbítrios. Vai daí que aquele que lida com as palavras pode criar a tragédia, mas não consegue participar dela. Fundamental: que a “nobreza privilegiada” tenha sua base estritamente numa espécie de coragem física. (MISHIMA, 1985, p. 14).

Um ponto crucial a ser destacado é a ideia de que “quem lida com as palavras pode criar uma tragédia, mas não consegue nunca participar dela”, pois a tragédia se funda no ato de coragem física de uma sensibilidade perfeitamente comum e normal. A oposição entre a ação e as palavras é novamente retomada, dessa vez sobre o fundo da noção de “trágico”. As coisas trágicas em *Confissões de uma máscara* se ligam à ideia de “[...] existências e eventos ocorrendo sem qualquer relação comigo, ocorrendo em lugares que não apenas apelavam para os meus sentidos como também me eram negados.” (MISHIMA, 1984, p. 13). Portanto, o protagonista de *Confissões de uma máscara* ao assistir ao ritual do andor via-se como alguém excluído das “coisas trágicas”, capaz de criar uma tragédia, mas,

por esse mesmo motivo, encontra-se impossibilitado de participar dela. Contudo, quando o próprio Mishima (1985, p. 13) pode participar do ritual carregando o andor, ele declara: “[...] só então confiei no universal da minha sensibilidade, só então minha sede foi saciada, só então consegui expelir a minha doentia e cega fé, relativa às palavras. Naquele momento participei da tragédia de todas as criaturas.”

A participação na tragédia ajudou-o a expelir a fé doentia nas palavras, justamente como exercício dos músculos dissipou o mistério destas. As palavras, ou o “crime de imaginação” que era a literatura, constituíam uma corrente contrária ao grupo. Enquanto a literatura singularizava as palavras, “[...] o grupo tinha tudo a ver com aquelas coisas que nunca poderiam emergir das palavras – o suor, as lágrimas, ou gritos de alegria e de dor. Ou indo mais fundo, tinha tudo a ver com o sangue que as palavras nunca teriam forças para derramar.” (MISHIMA, 1985, p. 84).

Mishima (1985, p. 85) admitia a ideia de que o grupo deveria possuir uma linguagem, mas obviamente a sua linguagem era de uma natureza muito diversa daquela da literatura:

Claro que existe uma linguagem do grupo, embora não seja uma linguagem autossuficiente. Um discurso, um slogan, as palavras de uma peça, todos dependem da presença física do orador, do manifestante, do ator. Escrita em papel ou dita em voz alta, a linguagem do grupo sempre se resolve, em última análise, numa expressão física. Não é a linguagem para transmitir mensagens privadas a partir da solidão de um recinto fechado até a solidão de outro recinto fechado. O grupo é um conceito de incomunicável “sofrimento compartilhado”, um conceito que em última análise nega o uso das palavras para tudo; [...] só corpos, sujeitos à mesma circunstância, podem compartilhar o sofrimento comum.

Devemos notar uma certa cadeia de relações que se estabelecem a partir da oposição entre o corpo e as palavras. O grupo está estreitamente relacionado com o corpo e a expressão física. Além disso, os *slogans* e palavras de ordem, retirados dos lugares comuns, aproximam-se do tipo de uso das palavras que Mishima vislumbrou nas cartas dos jovens *kamikazes* e sua “esplêndida linguagem da carne”. A linguagem do grupo é do tipo que utiliza as palavras apenas a partir do suporte dessa expressão física. Há um certo grau de intersubjetividade que só é alcançado na presença física, ao contrário de como Mishima compreende a comunicação literária, estabelecida entre a solidão daquele que escreve e a solidão daquele que lê. Somos levados a pensar, através da visão de grupo de Mishima, que a presença física é uma espécie de limite e direção ao forte poder imaginativo das palavras na linguagem da literatura.

Nessa citação pode-se perceber o estatuto que Mishima (1985, p. 35) atribui à comunicação através da literatura:

Por que razão concebemos o desejo de dar expressão a coisas que não podem ser ditas – e, às vezes, conseguimos? Tal sucesso é um fenômeno que ocorre quando uma inesperada combinação de palavras excita a imaginação de quem lê até um grau extremo; neste momento, autor e leitor se tornam cúmplices num crime de imaginação. E quando sua cumplicidade dá origem a uma obra de literatura – aquela “coisa” que não é uma “coisa” – as pessoas a chamam de criação e se sentem satisfeitas. [...] E quando este tipo de arrogância da imaginação estabelece relações de cumplicidade com o ato de expressão do artista vem à vida uma espécie de “coisa” ficcional – a obra de arte – e foi a interferência de um grande número desse tipo de “coisas” que veio continuamente pervertendo e alterando a realidade. Em consequência, as pessoas acabam só entrando em contato com sombras e perdem a coragem de familiarizar-se com as atribulações da própria carne.

A obra de arte, a ficção, tem a sua origem na cumplicidade entre leitor e autor, num “crime de imaginação”. Interessante notar que o grau máximo de excitação a que uma imaginação é levada pode não diferir bastante da excitação ou da intoxicação do grupo na situação de sofrimento compartilhado. Por isso, é preciso um certo cuidado ao se assumir as oposições e os dualismos entre corpo e palavra, pois o próprio Mishima (1985, p. 90) dirá adiante que “[...] estes opostos conduzidos a seus extremos tendem a se assemelhar.” Mas, de qualquer maneira, ainda dentro desse pensamento dual, o surgimento de “coisas” ficcionais – os crimes de imaginação – altera a realidade de tal modo a torná-la acessível apenas por intermédio delas próprias. A realidade, que está do lado das “atribulações da própria carne”, fica, desse modo, interdita (cabe lembrar, aqui, que Mishima diz que a sua existência corpórea sempre veio carcomida pelas palavras). E o *grupo* entra aí como uma chave para atingir o lado da realidade, através da identidade trágica. Uma outra forma de enunciar essa identidade trágica seria a participação, com outras existências, de um ato de coragem física num ato de dissolução da individualidade e pertencimento a um destino trágico. Ou ainda, nas palavras de Mishima (1985, p. 97) sobre sua epifania com o grupo:

A eles, eu pertencia, eles me pertenciam; éramos, eles e eu, um inconfundível “nós”. Pertencer a – que forma mais intensa de existência poderia existir? Nosso pequeno círculo era um veículo para contemplar aquele imenso círculo luminoso. E – mesmo adivinhando que esta imitação de tragédia estava, da mesma maneira que minha estreita felicidade, condenada a desaparecer ao passar do vento, desvanecer-se em apenas músculos que, um dia existiram –

tive uma visão onde algo que, se eu estivesse só teria voltado a ser apenas músculos e palavras, esse algo estava em poder do grupo e isso me levou a uma terra distante, donde não havia volta.

A imitação da tragédia passaria com o vento, mas Mishima estava disposto a eternizar a sua própria tragédia através do grupo formado pela *Tate no kai*. Este grupo desempenha um papel muito significativo no ato pelo qual Mishima eternizou a narrativa de seu suicídio, atuando simultaneamente como co-participante e como expectadores mais próximos de seu ato. Analogamente, é possível ler no texto de Mishima uma retórica do grupo que aproxima a sua função daquela do coro na tragédia grega.

Em *O nascimento da tragédia*, Friedrich Nietzsche (1967) levanta algumas hipóteses a respeito da função do coro na tragédia grega. Talvez estas hipóteses nos permitam pensar alguns paralelismos entre a função do coro na tragédia grega e a função do grupo na tragédia referida por Mishima. A primeira interpretação é a de A. W. Schlegel, para quem o coro seria uma espécie de essência e extrato da multidão de espectadores, uma espécie de espectador ideal. A princípio, Nietzsche ressalta a surpresa momentânea diante dessa alegação, pois se compararmos o público teatral ao qual somos familiarizados talvez seja possível “idealizar” algo análogo ao coro das tragédias gregas. Um dos motivos da surpresa é a nossa crença de que um espectador ideal, quem quer que ele seja, deve estar ciente de que ele está vendo uma obra de arte e não uma realidade empírica. No entanto, para Nietzsche (1967, p. 57), a agudez da percepção de Schlegel está justamente no fato de contrariar tal crença, o coro trágico dos gregos é forçado a ver entes reais nas figuras no palco. “*Schlegel tells us that the perfect, ideal spectator does not at all allow the world of the drama to act on him aesthetically, but corporally and empirically.*”

A segunda interpretação comentada por Nietzsche que gostaríamos de destacar é a de Schiller. O coro, para Schiller, é uma espécie de “[...] *living wall that tragedy constructs around itself in order to close itself from the world of reality and to preserve its ideal domain and its poetical freedom.*” (NIETZSCHE, 1967, p. 58).

As duas interpretações podem parecer opostas. Mas, pensadas sob a perspectiva do grupo em Mishima, elas parecem complementarem-se. De um lado, o grupo seria um espectador afetado corporal e empiricamente pela tragédia, basta lembrarmos a ideia de Mishima sobre o que é comunicado no sofrimento físico compartilhado. Portanto, o “ato de coragem física” tornar-se-á possível devido ao fato de colocar em jogo outras existências empíricas e corporalmente. Mas, também, o grupo funcionaria como uma parede viva que preserva um domínio ideal puro. O grupo é para Mishima um modo de potencializar a cumplicidade nos “crimes de imaginação” que a literatura produz com sua comunicação de uma solidão para outra. De modo análogo, a irmandade de sangue de Isao, em *Cavalo selvagem*, tinha por função proteger seus ideais de pureza contra os ataques da realidade.

Parece-nos que este anseio por uma forma de arte que pudesse nos afetar, não apenas esteticamente, mas empírica e corporalmente, é uma das chaves para compreensão dos jogos performativos na obra de Mishima. Em diversos momentos da obra do referido autor, podemos reconhecer uma busca pela transgressão dos limites entre obra de arte e realidade.

Na “tragédia do grupo”, encenada por Mishima e seus companheiros, essa transgressão se relaciona com um movimento sacrificial da individualidade. Sacrificar a individualidade pela adesão a um modelo universal de herói. Certamente este modelo universal não deixa de ser condicionado culturalmente. O sacrifício da individualidade parece ser dramatizado em *Sol e aço* também através da própria dispersão temática, que faz com que o texto cesse de ser essencialmente individual, pois “[...] os eventos de uma vida individual são eclipsados pela re-coleta de toda uma cultura, provocando um paradoxal ‘autoesquecimento’.” (BEAUJOUR, 1991, p. 20).

No caso de Mishima (1985, p. 75), o autoesquecimento é paradoxal, pois também é movido pelo seu próprio desejo de fazer da sua vida um poema, o qual sempre esteve ligado a uma tentativa de elucidar um mistério e “[...] nem é preciso dizer: dentro de cada mistério, uma minúscula imitação da morte.”

LEE, H. O. Little imitation of death: the autobiographical space in Yukio Mishima and performative effects. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 185-199, jan./jun., 2015.

- **ABSTRACT:** *The present essay proposes a reading of the autobiographical space of the Japanese writer Yukio Mishima. Such reading is guided by a hypothesis that seeks to relate the potential implications of the performative aspect played on the text with the settlement of reading contracts.*
- **KEYWORDS:** *Yukio Mishima. Autobiographical space. Performative. Reading contracts.*

REFERÊNCIAS

- AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. Oxford: Oxford University Press, 1962.
- BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BEAUJOUR, M. **Poetics of literary self-portrait**. New York: NY University Press, 1991.
- FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Tradução de Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.
- LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.
- MISHIMA, Y. **Muerte en el estío: y otros cuentos**. Tradução de Magdalena Ruiz Guiñazu. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- _____. **Confissões de uma máscara**. Tradução de Manoel Paulo Ferreira. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.
- _____. **Sol e aço**. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **Cavalo selvagem**. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Brasiliense, 1987a. (O Mar da Fertilidade, 2).
- _____. **O hagakure: a ética dos samurais e o Japão moderno**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Rocco, 1987b.
- NIETZSCHE, F. **The birth of the tragedy and Case Wagner**. Tradução de Walter Kaufmann. New York: Vintage Books, 1967.
- PINGUET, M. **A morte voluntária no Japão**. Tradução de Regina Abujamra. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- YOURCENAR, M. **Mishima ou A visão do vazio**. Tradução de Tati Moraes. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

Recebido em 31/10/2014

Aceito para publicação em 30/05/2015



AS ESCRITAS DA INTIMIDADE EM MAÏSSA BEY

Maria Cristina BATALHA*

- **RESUMO:** A proposta é a de examinar a coletânea *Nouvelles d'Algérie*, de Maïssa Bey (1998), pseudônimo adotado pela escritora argelina para escapar das condições adversas nos anos 1990, período de grande instabilidade política em seu país. Por intermédio da literatura, a autora dá voz a personagens que a História oficial obliterou, como ecos de sua própria subjetividade esfacelada. Nessas novelas, coexistem a história como experiência pessoal e a grande História, a memória individual e a memória coletiva, a autobiografia, o romanesco e a autoficção. Assim, trata-se de recompor o “eu” estilhaçado pelo viés da fabulação, desvelando as zonas de sombra da memória oficial posta sob silêncio.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Memória. História. Autobiografia. Autoficção.

“Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.”
(BENJAMIN, 1987, p. 224).

Escolhemos como epígrafe as reflexões de Walter Benjamin (1987) porque elas traduzem a importância da memória na ficção intimista de Maïssa Bey, pseudônimo utilizado pela escritora argelina Samia Benameur, para escapar às perseguições políticas durante os anos 1990. Nessa época, radicais islâmicos conservadores disputavam as eleições municipais em seu país, provocando forte instabilidade política e grande número de mortes entre a população civil. Em *Nouvelles d'Algérie* (BEY, 1998), coletânea que recebeu o “*Grand Prix de la nouvelle de la Société des gens de lettres*” no ano de sua publicação, dá voz a diferentes personagens que, no fundo, são variantes de sua própria voz, como uma mesma palavra coletiva, arrancada ao imperativo do silêncio imposto pelo medo, pois como diz a autora no Prefácio, “[...] cada instante dessas vidas não pode inscrever-se senão como uma pulsação da memória de todo um povo que quiseram reduzir ao silêncio.”²

* Pesquisadora do CNPq – Conselho Nacional de Pesquisa. UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras – Departamento de Línguas Neolatinas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20550-900 – cbatalh@gmail.com

² “[...] chaque instant de ces vies ne peut s'inscrire que comme une pulsation de la mémoire de tout

(BEY, 1998, p. 13).³ Maïssa Bey constrói sua obra como forma de luta contra todos os silenciamentos impostos à história da Argélia e à sua gente, sobretudo às mulheres, duplamente silenciadas, tanto pelo preconceito por parte do colonizador branco, como também pela radicalização progressiva da cultura islâmica, que impõe uma condição de apagamento da presença feminina. As novelas reunidas na coletânea trazem as vozes dos atores anônimos que fazem a história de um período conturbado da vida argelina e suas falas intimistas são ecos dos dolorosos acontecimentos externos que provocam feridas incuráveis em suas identidades. Com efeito, nos anos 1990, inúmeros pequenos partidos políticos participam das eleições municipais na Argélia, dentre eles a Frente Islâmica de Salvação. Esse grupo político radical reivindica o retorno à tradição islâmica mais conservadora, posicionando-se contrariamente à escola mista, à televisão ou a qualquer outra manifestação da cultura considerada estrangeira. O saldo dessa guerra fratricida é bastante elevado: mais de 100.000 pessoas foram mortas. Sua escrita torna-se, então, um instrumento de resistência simbólica em favor da luta permanente que visa a promover a leitura crítica dos costumes e de todos os silenciamentos sobre os quais esses costumes estão assentados. Assim, por meio da literatura, ela dá voz a personagens que circulam por períodos conflituosos da história recente da Argélia e deixa fluir, pela escrita intimista, as diferentes subjetividades em conflito. No Prefácio à obra citada, Maïssa Bey (1998) expõe sua dupla mirada: a denúncia do sofrimento causado pela guerra civil e a tentativa de expressar o indizível, em luta contra qualquer forma de silenciamento. Diz ela:

Eis aqui as novelas da Argélia. Novelas escritas no tempo em que o sopro da morte corta a sangue frio a luz de cada manhã. Textos escritos na urgência de dizer, a necessidade de dar a palavra às palavras, mas que, ao mesmo tempo, creio eu, não são apenas litâneas de tristezas declinadas no cotidiano, porque são textos escritos no desejo desesperado de crer que tudo seja ainda compreensível, sem, no entanto, ter a pretensão de acreditar que compreendi.⁴ (BEY, 1998, p. 11).

O propósito declarado parece, então, se coadunar com o pensamento do historiador Jacques Le Goff (1996, p. 477), no que diz respeito ao papel regenerador dos relatos de memória, já que este afirma que: “A memória, onde cresce a história,

un peuple que l'on voudrait réduire au silence.”

³ Todas as traduções do original em francês são de minha autoria.

⁴ “*Voici des nouvelles d’Algérie. Nouvelles écrites en ce temps où le souffle de la mort taillade à vif la lumière de chaque matin. Textes écrits dans l’urgence de dire, la nécessité de donner la parole aux mots, mais qui en même temps, je veux le croire, ne sont pas seulement une litanie de malheurs déclinée au quotidien, parce qu’écrits dans le désir désespéré de croire que tout est encore compréhensible, sans avoir toutefois la prétention de croire que j’ai compris.*”

que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.”

As histórias narradas tornam-se, assim, a encenação da memória de um trauma e o trabalho literário enseja o teatro da catástrofe sofrida por toda uma geração, como na primeira novela, “*Le cri*” (O grito), na qual uma menina é obrigada a esconder-se dos homens que vieram buscar seu pai, deixando a mãe transtornada pela dor, incapacitada de zelar pela filha: “Ela tem dor, muita dor, mas ela não sabe onde. É na cabeça. No corpo. É alguma coisa que escorre dela, um pouco de sua infância, talvez. Alguma coisa que sai dela. E isso cria um vazio.”⁵ (BEY, 1998, p. 20). A “novela” torna-se, então, o relato do sofrimento de uma criança, transformada em adulto pela experiência do horror.

A novela “*Sofiane B, vingt ans*” (Sofiane B, vinte anos) está estruturada na forma de um *puzzle*; são fragmentos de memória narradas pela irmã de Sofiane, morto como “terrorista”. Através de múltiplos recortes temporais, que evoluem ao sabor das lembranças esparsas do irmão, temos a guerra, o medo e a morte como pano de fundo. Em meio aos acontecimentos, ela tenta explicar por quê a doçura de um menino “cativante e sensível”⁶ (BEY, 1998, p. 71) se transforma em impulso de morte, movido pela intolerância extremada. A contenção, o medo e a dor da lembrança da guerra se exprimem por uma sintaxe irregular, composta de frases interrompidas e desconexas:

Sofiane era muito comportado, muito devoto também, confirma mais tarde o pai, quando ficamos sozinhos. Muito secreto também, talvez um pouco demais, eu deveria ter... mas jamais poderia pensar que ele... ele não termina sua frase. Claro, que pai poderá explicar um dia como e por quê seu filho se tornou um assassino?⁷ (BEY, 1998, p. 82).

Como mulheres, ela, a irmã gêmea de Sofiane, e a mãe, Malika, viajam até o vilarejo onde o rapaz fora assassinado, mas, “[...] que podemos fazer?, questão para a qual nenhuma das duas parecia buscar resposta e que não passava de uma confissão dessa resignação inscrita irremediavelmente nelas.”⁸ (BEY, 1998, p.

⁵ “*Elle a mal, très mal, mais elle ne sait pas où. C’est dans sa tête. Dans son corps. C’est quelque chose qui s’écoule d’elle, un peu de son enfance peut-être. Quelque chose qui la quitte. Et cela fait un vide.*”

⁶ “*attachant et sensible*”

⁷ “*Sofiane était très sage, très pieux aussi, confirme plus tard le père alors que nous sommes seuls. Très secret aussi, peut-être un peu trop, j’aurais dû... mais jamais je n’aurais pensé qu’il... Il n’achève pas sa phrase. Bien sûr, quel père pourra expliquer un jour comment et pourquoi son fils est devenu un assassin?*”

⁸ “[...] *que pouvons-nous y faire?, question à laquelle aucune d’elles ne semble chercher de réponse*

81). A falta de perspectiva leva ao envolvimento político irracional e as mulheres da família, sem poder de ação e sem saber como agir pela condição que lhes é imposta na sociedade argelina, experimentam um sentimento de desvalorização e impotência, incapazes de trazer algum alento ao que parece inexorável:

O que Sofiane desejava era escapar ao domínio de um pai intransigente, mas era também, e sobretudo, o desejo de fazer alguma coisa de sua vida. [...] Seu futuro se descortinava diante dele, morno e empoeirado, como a imagem dos caminhos traçados pelos passos daqueles que o haviam precedido, e que ele vira afundar na lama, depois ir sumindo, dia após dia, até desaparecer, voltar à poeira, e estes, logo substituídos pelos filhos exatamente iguais, até no seu jeito de se deteriorar pela espera, sentados pacificamente ao sol, o fim do percurso lento demais, quase fixos sob o peso do hábito e das tradições que nenhum dentre eles pensaria em alterar.⁹ (BEY, 1998, p. 90-91).

Evidencia-se, nos casos das novelas citadas, a associação da lei – código da ética revolucionária – e da violência que serve de justificativa para disfarçar as culpas históricas e a barbárie da guerra, transformando um jovem pacato em besta assassina, que encontra na violência uma forma de liberação.

As narrativas desses homens e mulheres são configurações de subjetividades que se interrelacionam com os fatos históricos e nas quais a crise da identidade cultural tem seu eco na crise de identidade dos diferentes agentes envolvidos através de seus dramas pessoais. Na segunda novela da coletânea, “*Dans le silence d’un matin*” (No silêncio de uma manhã), a morte do marido assassinado pelos terroristas no poder faz nascer na mulher um misto de culpa, remorso e, ao mesmo tempo, suscita uma reflexão sobre sua condição feminina, pois a única vez em que ela decide não acompanhar o marido é também o momento crucial que antecede a sua morte. A linguagem da hesitação tenta dar conta do sentimento que a protagonista experimenta: “Escape? Covardia? Traição? Ela não encontra um termo forte o suficiente, duro o suficiente, para se fustigar. Mas ela tem a vida toda pela frente, todas essas noites sem sono para encontrar...”¹⁰ (BEY, 1998, p. 39).

et qui n’est qu’un aveu de cette résignation irrémédiablement inscrite en elles.”

⁹ “*Ce que voulait Sofiane, c’était échapper à l’emprise de ce père intransigeant, mais c’était aussi et surtout faire quelque chose de sa vie. [...] Son avenir s’étalait devant lui, morne et poussiéreux à l’image des chemins tracés par les pas de ceux qui l’avaient précédé et qu’il voyait s’embourber, puis s’enfoncer jour après jour, puis disparaître, retorquer à la poussière, aussitôt remplacés par des fils exactement semblables, jusque dans leur façon de se délabrer en attendant, paisiblement assis au soleil, la fin de leur parcours trop lent, presque figé sous le poids des habitudes et des traditions que pas un d’entre eux n’aurait songé à bousculer.”*

¹⁰ “*Dérobade? Lâcheté? Trahison? Elle ne trouve pas de termes assez forts, assez durs, pour se fustiger. Mais elle a toute la vie devant elle, toutes ces nuits sans sommeil pour trouver...”*

É preciso capturar o sentido, traduzi-lo em sua própria linguagem, já que “[...] a linguagem é o único veículo disponível para evocar um ausente.” (TRIGANO, 2001, p. 42). Por intermédio da linguagem, reeditamos o passado, trazemos à nossa realidade objetiva os retalhos dispersos de nós mesmos, revisitamos sentimentos e trazemos de volta aqueles que amamos. Nas reflexões de Edgard Morin (2002, p. 106), “[...] as palavras, por um lado, nomeiam, quer dizer, isolam, distinguem e determinam os objetos. [...] Mas também, por outro lado, as palavras evocam estados (subjetivos) e permitem exprimir, veicular toda a afetividade humana.” Essa luta com a palavra, como forma possível e necessária de expressão de subjetividades em conflito, marca a literatura de Maïssa Bey. Em sua obra, fica evidente a coexistência da história como experiência pessoal e da História, da memória individual e da memória coletiva. No entrecruzar de todas essas vozes – que, na verdade, são desdobramentos de uma voz autoral que se imiscui nas diferentes falas, como ecos de sua própria voz –, surgem “[...] homens e mulheres, sobretudo mulheres, tomados nas dobras de uma História que não fixará seus nomes.”¹¹ (BEY, 1998, p. 12).

Nas dez “novelas” reunidas em *Nouvelles d’Algérie* – e chamo a atenção para a ambiguidade do título, pois, em francês, a palavra *nouvelles* tanto pode designar notícias, como o gênero narrativo “novela” – nos deparamos com relatos onde o coletivo vem ao encontro do pessoal, o tempo psicológico cruza o tempo histórico e, em todos os momentos, a História é atravessada pela percepção individual, desautorizando-nos a separar o documento da História e a imaginação subjetiva. Na escrita de Maïssa Bey, assim, conjugam-se a autobiografia, a ficção romanesca e a História. Seu texto nos revela dois tipos de narração: a histórica e a literária, uma tensão entre duas escrituras que oscilam entre a ficção e o testemunho. Essa tensão surge na modalidade da autoficção, ou seja, uma forma de “[...] contar a história com efeitos romanescos, alterando elementos como sintaxe, pontuação e mesmo o ritmo discursivo a fim de adaptar-se ao ritmo da memória.” (HAUAJI, 2012, p. 260).

Desse modo, a literatura de Maïssa Bey situa-se na interseção entre a autobiografia e o romance, entre o real e o ficcional. Esses limites são mediados por uma subjetividade problemática que imprime no corpo as suas marcas indelévels. Sobretudo nas novelas onde as protagonistas são mulheres, o corpo aparece como um invólucro incômodo, uma camisa de força, um fardo pesado demais para ser carregado. É sobre o corpo de uma menina que recaem o ódio e a sede de vingança dos militantes argelinos na novela “*Croire, obéir, combattre*” (Crer, obedecer, combater). Nela, assistimos ao embate doloroso entre torturador e torturada, no qual o primeiro sustenta toda uma retórica de convencimento da justiça de seus propósitos, em nome de uma crença maior à qual ele imagina estar submetido. Entretanto, no último ato de justiça, “[...] ele levanta a mão e, na ponta do clarão

¹¹ “[...] *des hommes et des femmes, des femmes surtout, pris dans le rets d’une Histoire qui ne retiendra pas leurs noms.*”

fulgurante da lâmina afiada demoradamente, é ele quem, finalmente, fecha os olhos.”¹² (BEY, 1998, p. 98). A novela seguinte, que ostenta o sugestivo nome “*Corps indicible*” (Corpo indizível), traz o contraponto ao suplício experimentado pela vítima. “Os soldados petrificados, incrustados em meu corpo, na minha memória. Eles vieram, me pegaram. A respiração deles, as mãos deles em mim, corpo esquartejado.”¹³ (BEY, 1998, p. 109). Confrontam-se, então, as lembranças infantis da jovem Katia, misturadas às visões dos soldados. Essa novela ilustra de modo inequívoco a retórica da memória da dor que não consegue encontrar as palavras que possam traduzi-la.

Veja, Louisa é o nome da minha mãe. Era. Não está mais aqui. Não mais que cinzas. Ou fumaça. Busco seu rastro mas preciso esquecer isso também. Ele disse isso. Precisa esquecer. Esquecer ou. Nada aconteceu. Extirpar. Não, não é isso. Exorcizar ele disse. Extirpar o mal. Ele diz muitas palavras assim o doutor quando ele vem. Procure, procure mais. Às vezes fica tudo branco. Dentro. Ou negro. Igual. Eu mudo. O tempo de encontrar. Encontrar a palavra. Escolher a palavra e retê-la.¹⁴ (BEY, 1998, p. 98-99).

Sabemos que existe uma nítida associação do corpo com os sistemas sociais. Na ficção de Maïssa Bey, o corpo feminino funciona como um balizador para delimitar a fronteira entre a escrita feminina e a escrita masculina. Aqui, trata-se da premência de apropriação de um corpo humilhado e aviltado, não apenas pela violência ao qual está submetido pelas circunstâncias históricas, mas também de um corpo feminino vilipendiado pelo domínio de uma ideologia masculina. O seu corpo de menina é visto aqui como monstro, como símbolo da humilhação. Por essa razão, lembra Anne Fortin (1983, p. 24): “A escrita feminina é dita metafórica, plurívoca, inacabada, fluida, móvel, fortemente tecida por fibras carnaís, presa ao corpo.”

Na historiografia universal há uma exclusão de todas as experiências que não foram registradas ou que foram frustradas, deixando somente espaço para os sucessos históricos. Com tal constatação, parte do passado acaba sendo encoberta, já que o discurso historiográfico fez uma opção por um determinado ponto de

¹² “[...] il lève la main, et au bout de l'éclair fulgurant de la lame longuement aiguisée, c'est lui qui ferme enfin les yeux.”

¹³ “Les soldats pétrifiés incrustés dans mon corps dans ma mémoire. Ils sont venus, m'ont prise. Leur souffle, leurs mains sur moi, corps écartelé.”

¹⁴ “Tiens, Louisa c'est le nom de ma mère. C'était. N'est plus là. N'est plus que cendres. Ou fumée. Cherche sa trace mais faut oublier ça aussi. Il a dit ça. Il faut oublier. Oublier ou. Rien n'a été. Exciser. Non, c'est pas ça. Exorciser il a dit. Extirper le mal. Il dit beaucoup de mots comme ça le docteur quand il vient. Cherche cherche encore. Des fois c'est tout blanc. Dedans. Ou noir. Pareil. Je change. Le temps de trouver. Trouver le mot. Le choisir et le retenir.”

vista que excluiu toda uma infinidade de versões. Essa historiografia é o reflexo da supremacia da história do vencedor sobre a perspectiva histórica do vencido. Ao mesclar ficção e documentário, as narrativas forjadas nos relatos de memória e nas escritas da intimidade que Maïssa Bey nos traz traçam um retrato crítico e poético da Argélia dos anos 1990, em meio aos inventários de ruínas, sociais e morais, fragmentos de vozes esquecidas e silenciadas, que despertam para a tentativa de reconstituição e renovação da história individual e coletiva. É nos momentos históricos de esgarçamento do tecido social – e da conseqüente crise de identidade – que a memória toma conta da consciência, trazendo de volta atos recalçados, gestos esquecidos e experiências apagadas pelo tempo. Pois, afinal, como nos lembra Jacques Le Goff (1996, p. 426):

Finalmente, os psicanalistas e os psicólogos insistiram, quer a propósito da recordação, quer a propósito do esquecimento (nomeadamente Ebbinghaus), nas manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual. Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.

A experiência devastadora na qual os personagens de Bey se veem confrontados guarda lembranças traumatizantes, difíceis de serem verbalizadas; sobre estas, todos gostariam de se manter em silêncio. Mas, muitas vezes, o silêncio evocado no texto não sugere o vazio, a falta de coisas para dizer. Ao contrário, aqui, o silêncio é um excesso de sentido e traduz a dificuldade de enfrentar uma realidade dura demais para ser dita. Entretanto, calar-se, praticar o culto do silêncio para proteger-se não elimina o sofrimento que, cedo ou tarde, ressurge de um passado que gostaríamos de esquecer. Por isso, explica Bey (1998, p. 12) em seu Prefácio:

Eu tive que lutar contra a tentação do silêncio, ir de encontro ao meu medo, enfrentá-lo e tentar dobrá-lo sob o peso das palavras. Experiência difícil, a de encontrar palavras para dizer o indizível, de buscar em mim os recursos mais profundos para dar corpo a personagens que eu me vejo obrigada a qualificar, como convém, de imaginários.¹⁵

¹⁵ “*J’ai dû alors lutter contre la tentation du silence, aller à la rencontre de ma peur, l’affronter et essayer de la faire plier sous le poids des mots. Expérience difficile s’il en est, que celle de trouver les mots pour dire l’indicible, de puiser en moi les ressources les plus profondes pour donner corps à des personnages que je me vois obligée de qualifier, comme il se doit, d’imaginaires.*”

O conjunto de novelas nos exhibe, dessa forma, as impressões de deslocamento social e afetivo experimentado pelos personagens, como fragmentos de vida e de memória afetiva de uma mesma subjetividade, expressa por um “ele”, mas que, na verdade, corresponde a um “eu”, já que o narrador em terceira pessoa cede sua voz ao fluxo de uma imaginação subjetiva que assume a narração. Sua história pessoal, tantas vezes descritas e recontadas em outros textos, contos, relatos e romances, desdobra-se, aqui, em múltiplas experiências de dor e sofrimento que remetem ao mesmo episódio: a guerra civil argelina. A proliferação de histórias pessoais representam apenas metonímias do momento histórico no qual ela se situa; trata-se da configuração de uma subjetividade, cuja identidade está em processo de construção sobre as ruínas de famílias que os conflitos da guerra separou, e de um país arrasado pelas lutas entre facções rivais. A esse respeito, Paul Ricoeur (1991, p. 138) nos lembra que a identidade narrativa vem sempre em apoio à construção de uma identidade pessoal, já que é ela que promove a convergência temporal:

A identidade narrativa, seja de uma pessoa, seja de uma comunidade, seria o lugar procurado desse cruzamento entre história e ficção. Segundo a pré-compreensão intuitiva que temos desse estado de coisas, não tomamos as vidas humanas como as mais legíveis quando elas são interpretadas em função das histórias que as pessoas contam a esse respeito? E essas histórias de vida não são tornadas, por sua vez, mais inteligíveis quando lhes são aplicados os modelos narrativos – intrigas – obtidas por empréstimo à história propriamente dita ou à ficção (drama ou romance)? Pareceria, portanto, plausível considerar válida a cadeia seguinte de asserções: a compreensão de si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada; esse último empréstimo à história tanto quanto à ficção fazendo da história de uma vida uma história fictícia ou, se preferirmos, uma ficção histórica, entrecruzando o estilo historiográfico das biografias com o estilo romanesco das autobiografias imaginárias.

Pois, assim, afirma Ricoeur (2007, p. 443), “[...] como a análise literária da autobiografia pode constatar, a história de uma vida não deixa de ser refigurada por todas as histórias verídicas ou fictícias que um sujeito conta sobre si mesmo. Essa refiguração faz da própria vida um tecido de histórias contadas.”¹⁶

A presença de um relato lacunar, no qual o sentido é apenas sugerido nas entrelinhas, revela a dificuldade em tomar a palavra para aquele que vive dolorosamente a crise de identidade, sobretudo quando se trata de falar de si. Mas, como a escritora declarou inúmeras vezes em entrevistas à imprensa, “[sua]

¹⁶ “[...] *comme l’analyse littéraire de l’autobiographie le vérifie, l’histoire d’une vie ne cesse d’être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu’un sujet raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d’histoires racontées.*”

escrita é um compromisso contra todos os silêncios.” (BEY, 2009). Entendemos que existe, então, uma relação estreita entre a crise identitária e os comportamentos sociais que os discursos engendrados pelo poder produzem. Ao trazer as lembranças traumatizantes sobre as quais os personagens gostariam de se calar, a escritora promove o encontro entre a ficção e a História, tornando possível o desvelamento da memória posta sob silêncio, pois o diálogo íntimo, mediado pelo ato de leitura, permite-lhe desnudar as zonas de sombra da memória oficial e exorcizar os acontecimentos de um passado que ainda espera para ser elucidado. Submerso pelo peso do trauma vivenciado, o relato dos personagens configura a encenação literária da memória de uma catástrofe difícil de ser verbalizada. Contudo, de experiência incomunicável, o relato da dor torna-se, ao mesmo tempo, o único meio de se comunicar com o Outro e fazer avançar a História, assim como a única possibilidade de se conhecer a si próprio.

Por isso, Maïssa Bey faz do indizível a própria matéria de suas novelas e transforma essa premissa em profissão de fé. Os testemunhos aqui apresentados revelam a impossibilidade de construir uma epopeia gloriosa da guerra fratricida que assola o país ou de elaborar uma lenda histórica enaltecadora. A incapacidade de falar da guerra gera, então, a linguagem do balbucio, da repetição; torna-se a expressão de uma rasura, uma aproximação de sentido sempre postergado, promessa não cumprida de tradução e entendimento. “Matar, abater, eliminar, suprimir... quantas palavras para dizer a mesma coisa, palavras gastas de tanto serem lidas e ouvidas, como nesses filmes de ação violentos demais e que ela se recusa a ver.”¹⁷ (BEY, 1998, p. 33).

A ficção de Maïssa Bey constrói-se, portanto, com figuras de linguagem que servem para expressar a busca de sentido, o hesitante processo de entendimento daquilo que não se consegue formular claramente. São bastante numerosos os exemplos de silepse (a mesma palavra repetida com sentidos diferentes) e de metáforas de uma mesma ideia que se substituem a outras sucessivamente, ou seja, quando um enunciado é sempre prolongado, em busca da palavra certa que exprima um sentimento. São também frequentes os casos de hipérbato – quando há uma inversão inusitada de algum elemento da frase, alterando bruscamente sua sequência natural – e de epanalepse, isto é, a repetição incessante de um termo da frase, na tentativa de encontrar uma relação de causa e efeito que não parece evidente. Trata-se, pois, de uma escrita que revela o fracasso das palavras para designar as coisas, uma falha da linguagem em nomear, daí a reiteração, a aproximação sempre imprecisa do sentido; enfim, percebe-se uma estilística baseada na elipse e na especulação sobre a linguagem e sua função, incapaz de representar aquilo que se deseja expressar.

¹⁷ “*Tuer, abattre, descendre, supprimer... combien de mots pour dire la même chose, des mots usés à force d’être lus et entendus, comme dans ces films d’action trop violents et qu’elle refuse de voir.*”

Maïssa Bey (1998, p. 128) expõe sem ambiguidade sua concepção da literatura quando sugere, pela voz de um de seus personagens, que é necessário “[...] dar a palavra às palavras [...] e agir como se o amanhã fosse possível.”¹⁸ Assim, recompor seu “eu” estilhaçado por intermédio da fabulação permite à autora reescrever a história da Argélia e recompor, ao mesmo tempo, uma identidade fragmentada. A ficção chama para si o dever de completar as lacunas deixadas de lado pela história oficial e o dado histórico, impessoal, é substituído por um viés individualizante, subjetivo e singular.

No que concerne o trabalho da linguagem, é interessante observar o exemplo da novela *“Un jour de juin”* (Um dia de junho). Ao refugiar-se no sonho, o personagem tenta enfrentar a dura realidade de uma vida de miséria, de abandono e tristeza de menino sem futuro. No devaneio, ele vislumbra a liberdade de horizontes ilimitados e a partida para lugares imaginários, onde poderia realizar plenamente os seus sonhos. Como é o território do onírico, da fabulação pura, a palavra é mais fluida, a sintaxe desenvolta, prolixa, emblemática do fluxo imaginário que corre sem compromisso com a experiência vivenciada que trava a voz e interrompe a fala. O sol do mês de junho, o mar e o azul do céu pintam de vida alternativa um cenário real de desolação, vivido em preto e branco. E o relato se elabora, ao mesmo tempo, como construção metaficcional que convoca os elementos necessários para compor o quadro:

O sol tem desses brilhos! Chega a se desgostar da noite. E o céu, para os azuis, consegue fazer melhor do que nunca hoje. As nuvens só estão aí para distrair o olhar, assim para a gente não se cansar. Então, vamos começar assim: é um dia de junho, carregado de sol e de doçura. Nada mal, hein, a doçura!¹⁹ (BEY, 1998, p. 43).

Essa escrita do sonho contrasta com a realidade que se entremeia, trazendo-o de volta à sua triste condição: “E depois, e sobretudo depois, na sua casa, tem a sua mãe. Suas palavras e seus silêncios.... Há o que você pode ler em seus olhos, cada vez que você entra em casa [...]”²⁰ (BEY, 1998, p. 57) e o dia, que havia começado por uma promessa de sonho, progride em direção a uma dura realidade que parece desgastada pela falta de esperança:

¹⁸ “[...] *donner la parole aux mots [...] et faire comme si demain était possible.*”

¹⁹ *“Le soleil a de ces éclats! C’est à dégoûter de la nuit. Et le ciel, pour les bleus, il s’en tire plutôt bien aujourd’hui. Les nuages ne sont là que pour distraire le regard, histoire de ne pas s’ennuyer. Alors, on va commencer comme ça: c’est une journée de juin, chargé de soleil et de douceur. Pas mal, dis, la douceur!”*

²⁰ *“Et puis, et puis surtout, chez toi, il y a ta mère. Ses mots et ses silences.... il y a ce que tu peux lire dans ses yeux, chaque fois que tu passes la porte [...]”*

Enfim, ela já ficou no passado, essa manhã de junho. Restam apenas algumas horas e você chegará ao cabo do dia inteiro. [...] Eles estarão sempre aí, ao alcance da mão, os prédios da comunidade. Eles esticam progressivamente sua sombra atrás de você, e, nessa velocidade, vão acabar por alcançá-lo. [...] não é nada além do vestígio mal apagado de um sonho...²¹ (BEY, 1998, p. 61-63).

Nessa perspectiva, o silêncio que se introduz na escrita hesitante e lacunar, contrastando com a fluidez dos devaneios na novela citada, não significa falta do que dizer ou interdição; aqui ele é marcadamente demolidor e expressa a simples recusa em dizer, pois, como aponta Silvio Renato Jorge (2009, p. 53-54):

[...] é através da tentativa de atribuir significação às lacunas, aos vazios da memória individual, que o texto procurará tecer suas malhas, destinando à escrita ficcional a função de reconstruir o passado em jogo dialético com o presente, bem como a de fazer confluir para o mesmo lugar o pessoal e o coletivo, o indivíduo e a visão que ele tem de si mesmo, como membro de uma comunidade.

A denúncia da situação feminina aparece de modo recorrente na coletânea, assim como no resto de toda a obra ficcional e ensaística de Maïssa Bey. Ela é abordada na forma de paródia em “*La marieuse*” (A casamenteira), quando uma mulher propõe-se a intermediar o casamento de um velho com uma jovem, usando de todos os argumentos que reforcem a situação de desigualdade, de exploração social da mulher e sua condição de inferioridade na sociedade argelina. A narradora em primeira pessoa é aquela que sustenta o discurso oficial e representa “[...] aquilo que poderíamos chamar de ouvido e memória da cidade [...]”²² (BEY, 1998, p. 133), ou seja, o senso comum. Ao final, como alguém que tudo vê e que, portanto, conhece bem os segredos femininos, ela sentencia contra seus próprios argumentos precedentes: “Que Deus me perdoe se blasfemo, mas Ele não deveria nunca ter dado às mulheres o poder de sonhar, de amar, de desejar... pois é isso que lhes permite escapar aos homens!”²³ (BEY, 1998, p. 139). Como contraponto às palavras da velha mulher, na novela seguinte, “*Quand il n’est pas là elle danse*” (Quando ele não está, ela dança), variante do conhecido provérbio “quando os gatos não estão presentes, os ratos dançam”, temos o relato

²¹ “*Enfin, elle est déjà dans ton passé, cette matinée de juin. Plus que quelques heures et tu viendras à bout du jour entier. [...] Ils sont toujours là, à portée de pas, les bâtiments de la cité. Ils allongent peu à peu leur ombre derrière toi, et à cette allure, ils finiront bien par te rattraper. [...] ce n’était rien d’autre que la trace mal effacée d’un rêve...*”

²² “[...] ce qu’on pourrait appeler l’oreille et la mémoire de cette ville [...]”

²³ “*Que Dieu me pardonne si je blasphème, mais Il n’aurait jamais dû donner aux femmes le pouvoir de rêver, d’aimer, de désirer... car c’est cela qui leur permet d’échapper aux hommes!*”

puramente subjetivo da mulher que, deixada sozinha em sua casa, evade-se pelo sonho e deixa correr em liberdade o pensamento como compensação ao silêncio que lhe é imposto quando o marido está presente:

Com ele, o silêncio entrou na minha vida.

Quando ele não está, as palavras nunca ditas, as palavras reprimidas, amarradas, esquecidas, jorram em rápidas espirais, giram em torno dela numa ronda desenfreada antes de se esfacelar no limite de seus lábios cerrados. [...] Mas ela compreendeu. Ela não é mais senão uma sombra devorada de ódio e queimada pelo silêncio. [...] Ela aprendeu a se calar, a adormecer à noite, saciada de silêncio.²⁴ (BEY, 1998, p. 146-148).

O corpo, como lugar da interdição, é desejado, mas, ao mesmo tempo, é exibido como *locus* do sofrimento e da exclusão. Aqui, é através do corpo – que ela admira solitária diante do espelho, com o qual sonha e sobre o qual especula –, que lhe é possível elaborar o contradiscurso ideológico. Sabemos que honra e vergonha – *izzat* e *sharam* –, emblemas do papel subalterno imposto à mulher, são os princípios estruturadores da cultura muçulmana e que esses valores não têm o mesmo peso sobre os homens e as mulheres. Ao ver-se sozinha em casa, o marido estando ausente, as forças do corpo e da paixão funcionam como transgressão à ordem social repressora, tornando-se uma forma privilegiada e essencial para a reinvenção de si.

A última novela é contada em forma de oráculo, aquele que anuncia a chegada de um grande mal como castigo para a toda a população. Reconhecemos, então, o discurso de intolerância religiosa que predomina na política argelina dos anos 1990, fazendo eco à novela “*Sofiane B, vingt ans*”, cujo protagonista ausente é morto por terrorismo em nome de uma causa pretensamente justa. Essa peça é a única que tem a marca narrativa de um conto, apresentado como a parábola de um velho que surge inesperadamente, trazendo as palavras oraculares de um tempo de fanatismo religioso. Insidiosamente, sua mensagem vai dominando as mentes e transformando o comportamento de todos os homens, mesmo aqueles que haviam resistido na primeira hora. Conto alegórico, no qual “uma multidão de cavaleiros invisíveis”²⁵ (BEY, 1998, p. 163) chegam para espalhar o medo e a desgraça: “[...] todos estavam tomados pelas mesmas visões de horror, visões aterrorizantes de corpos esquartejados, decapitados, mulheres violentadas

²⁴ “*Avec lui, le silence est entré dans ma vie.*

Quand il n'est pas là, les mots jamais dits, les mots réprimés, ligotés, oubliés, jaillissent en bonds volubiles, tournent autour d'elle dans une ronde effrénée avant de s'écraser au seuil de ses lèvres fermées. [...] Mais elle a appris. Elle n'est plus maintenant qu'une ombre dévorée de haine et brûlée de silence. [...] Elle a appris à se taire, à s'endormir le soir, comblée de silence.”

²⁵ “*une multitude de cavaliers invisibles*”

e crianças mutiladas.”²⁶ (BEY, 1998, p. 163). Ao infiltrar-se, o mal divide a população entre os que acreditam e os que duvidam das profecias, notadamente as mulheres que “[...] puxando o véu sobre o rosto com medo de serem reconhecidas pelos maridos, dissimulando-se como podiam no meio da multidão barulhenta, todas aquelas que não aceitavam mais calar-se e que, com o risco de perderem tudo, vieram engrossar as fileiras dessa incrível revolta.”²⁷ (BEY, 1998, p. 172). Contudo, todos acabam se acomodando aos novos tempos. Porém, “[...] durante muito tempo as mulheres cantaram e os homens em volta delas, reencontrando sua alma, se esqueceram de si ao escutá-las. E a noite, suntuosa e doce, se fechou sobre eles.”²⁸ (BEY, 1998, p. 177).

É pela força da escrita libertadora que Maïssa Bey pôde exibir as feridas ainda expostas que afetam toda uma geração fadada ao silêncio pelos episódios traumatizantes ligados aos conflitos da guerra. Assim, através da mediação efetuada pela leitura dos textos de Maïssa Bey podemos desvelar os aspectos mais trágicos da realidade da história da Argélia e compreender como os argelinos viveram esses tempos de dor e sofrimento, revelados e transformados pela ficção. Mostrar de que maneira a ficção de Maïssa Bey completa os vazios da História, as lacunas da memória individual e coletiva foi o objetivo da reflexão que tecemos aqui. Na coletânea *Nouvelles d'Algérie*, encontramos vozes plurais vindas da subalternidade, que contam, recontam e se complementam, na contradição e no dialogismo, unindo-se à voz autobiográfica da narradora/autora, configurando-se em narrativas que resistem à qualquer conclusão, oferecendo ao leitor um relato lacunar e fragmentário.

Os elementos autobiográficos, testemunhais e memorialísticos que esse modelo ficcional apresenta inscrevem-se em um modo de representação próprio da narrativa contemporânea, pois articulam procedimentos tais como a fragmentação textual, o jogo de planos temporais distintos e a pluralidade de perspectivas. Esses textos trazem uma versão dos fatos históricos mediados pelo discurso da subjetividade e rompem com as práticas discursivas convencionais, convocadas pelo imperativo da presunção de uma verdade sobre a realidade histórica. Como observa Diana Klinger (2012, p. 15), em seu ensaio sobre as relações entre a primeira pessoa do discurso e a escrita etnográfica na ficção contemporânea:

²⁶ “[...] *tous étaient hantés par les mêmes visions d'horreur, des visions terrifiantes de corps écartelés, décapités, de femmes violentées et enfants mutilés.*”

²⁷ “[...] *ramenant leurs voiles sur leur visage de peur d'être reconnues par leur mari, se dissimulant de leur mieux au milieu de la foule bruyante, toutes celles qui n'acceptaient plus de se taire et qui, au risque de tout perdre, étaient venues grossir les rangs de cette incroyable mutinerie.*”

²⁸ “[...] *longtemps les femmes chantèrent et les hommes autour d'elles, retrouvant leur âme, s'oublèrent à les écouter. Et la nuit, somptueuse et douce, sur eux se referma.*”

Deixando de lado qualquer pretensão de objetividade e de neutralidade “científicas”, os textos da antropologia pós-moderna narram experiências subjetivas de choque cultural. [...] Essa antropologia, pós-moderna e antipositivista, que reflete tanto sobre seu objeto quanto sobre o sujeito da escrita etnográfica, forma parte de um paradigma epistemológico segundo o qual não há conhecimento independente do ato cognitivo que o constitui. Ou seja, a antropologia, ao mesmo tempo que se transformou numa “língua franca” transversal aos diferentes campos das humanidades e da teoria atual, sofreu ela mesma uma virada, ao colocar a questão da escrita e do sujeito, redefinindo assim as polaridades sujeito-objeto.

Julgamos que essa marca escritural da argelina Maïssa Bey (1998, p. 13) ficou evidenciada nas *Nouvelles d’Algérie*, pois ela nos trouxe, conforme anunciou em seu Prefácio, “[...] fragmentos de vida esculpidos com o cinzel de [suas] angústias, estilhaço de vozes à beira da loucura, bocas fechadas onde treme um grito ou um soluço retido no interior dessas páginas.”²⁹

BATALHA, M. C. Intimate writings in Maïssa Bey. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 201-215, jan./jun., 2015.

■ **ABSTRACT:** *This work aims at examining the collection *Nouvelles d’Algérie* (1998), by Maïssa Bey, pseudonym adopted by the Argelian writer to escape the adverse conditions in the 1990’s, a time of intense political instability in her country. By means of literature, she voices the characters that the official History wiped out, as echoes of her own shattered subjectivity. In those novellas, the history as personal experience and the great History, the individual memory and the collective memory, the autobiography, the Romanesque and the autofiction coexist. Thus, it is meant to restore the splintered “self” through the process of storytelling, unveiling the shadowed zones of the official memory reduced to oblivion.*

■ **KEYWORDS:** *Memory. History. Autobiography. Autofiction.*

²⁹ “[...] *fragments de vie ciselés au burin de [ses] angoisses, éclats de voix au seuil de la folie, bouches fermées où tremble le cri ou le sanglot retenu au creux de ces pages.*”

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BEY, M. **Nouvelles d'Algérie**. Paris: Grasset, 1998.

_____. “Mon écriture est un engagement contre tous les silences”. Maïssa Bey, les mots en partage. **Bouillon de Culture**. Disponível em: <<http://www.algerie-dz.com/forums/archive/index.php/t-8391.html>>. Acesso em: 11 mar. 2009.

FORTIN, A. Les sorcières, une alternative? **Dérives**, Montréal, v. 36, p. 28-45, 1983.

HAUAI, K. A. **A inserção do bastardo na relação Oriente/Ocidente**. 2012. 312 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

JORGE, S. R. **Sobre mulheres e estrangeiros**: alguns romances de Olga Gonçalves. Niterói: EdUFF, 2009. (Coleção Ensaios, 29).

KLINGER, D. I. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LE GOFF, J. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão et al. 4. ed. Campinas: Unicamp, 1996.

MORIN, E. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. Tradução de Catarina Eleonora F. da Silva. São Paulo: Cortez, 2002.

RICOEUR, P. **O si-mesmo como um outro**. Tradução de Lucy Moreira César. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. Campinas: Unicamp, 2007.

TRIGANO, S. **Le temps de l'exil**. Paris: Payot et Rivages, 2001.

Recebido em 04/05/2014

Aceito para publicação em 13/04/2015



DA PROSA À POESIA: A POLIFONIA BAKHTINIANA NA LÍRICA MODERNA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Carina Dartora ZONIN*
Márcia Ivana de Lima e SILVA**

- **RESUMO:** Com a vanguarda modernista, na contramão do pensamento tradicional, nasce um novo modo de concepção do literário. A poesia abre mão da apoteose egocêntrica e, roçando o prosaísmo do romance, revigora o pensamento revolucionário da polifonia bakhtiniana na formação de um novo gênero, então chamado, poesia polifônica. Tal é o itinerário que propomos investigar neste estudo. Para tanto, iniciaremos por uma releitura dos princípios da dialogia, da polifonia e dos gêneros discursivos à luz da revolução artística dos modernos, para, em seguida, prosseguirmos à escuta das vozes alheias, em poesias representativas do lirismo de participação, no Drummond d'*A rosa do povo*. E, assim, na forma em que se inscreve o **eu**, o **outro**, afinal, revela-se.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Dialogia. Polifona. Discurso poético. Drummond. Bakhtin.

“A rosa do povo despetala-se,
ou ainda conserva o pudor da alva?”
(ANDRADE, 2002, p. 219).

Poesia e polifonia: algumas prerrogativas ao diálogo

As formulações de Mikhail Bakhtin, sobre o universo discursivo da linguagem, representam um campo fértil para pensarmos os estudos literários hoje. Assim, propomos uma reflexão em torno da dialogia, constitutiva do discurso, e da polifonia, recurso estilístico consagrado pela prosa romanesca e que, para esta abordagem, importa enquanto premissa fundamental para refletirmos acerca das vozes que afloram da poesia, gesta de sentidos, múltiplos e/ou contraditórios, através dos quais elas falam.

* UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras – Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre – RS – Brasil. 91501-970 – carinadzonin@yahoo.com.br

** UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras – Programa de Pós-Graduação em Letras – Departamento de Estudos Literários. Porto Alegre – RS – Brasil. 91501-970 – paramarciaivana@gmail.com

Por este viés, a linguagem poética deixa de representar mera idealização formal, restrita a esferas mais elevadas do pensamento humano, em que apenas uma única voz se faz ouvir, repercutindo na resistência do criador ante o inevitável esfacelamento da pretensa unidade. Seguindo o raciocínio fechado, o poeta representaria uma espécie de semideus a anunciar ao mundo a palavra em estado de pureza, manancial e fonte para a sedimentação do absolutismo em arte. E tudo isso era bom! Ao menos até a chegada da modernidade, que desfaz a sensação de equilíbrio do mundo antigo pela instabilidade geradora da dúvida e da inquietação, próprias do tempo desprovido de romantismo, descrente das formas heroicas e inquestionáveis. E, não para menos, prevalece, sobre a face da terra, o homem desenganado e desacreditado que, na condição de romancista ou poeta, sofre, em diferentes proporções, a contaminação do mundo alheio sobre o seu universo composicional. É o que, logo mais, veremos no Drummond polifônico.

Para além da flexibilização da concepção dos gêneros discursivos, enquanto manifestações sócio-históricas, dinâmicas e ilimitadas, a noção de poesia polifônica, pensada pelo viés consolidado pela prosa romanesca, comporta repensar a densidade e abrangência dos pressupostos bakhtinianos. Ao refletirmos acerca do discurso literário, enquanto objeto vivo, acompanha-lhe a vitalidade da própria teoria e, assim, “[...] uma obra de literatura se revela antes de tudo na unidade diferenciada da cultura da época de sua criação, mas não se pode fechá-la nessa época: sua plenitude só se revela no **grande tempo**.” (BAKHTIN, 2003, p. 364, grifo do autor). Ao caráter inconcluso de toda grande obra, interessa saber, na ordem do debate acerca da polifonia, quais os caminhos reveladores do novo itinerário pelo qual percorre o pensamento revolucionário de Bakhtin? Em recorrência, como se manifestam as vozes no dizer poético drummondiano?

Para tanto, procuraremos perceber a interdiscursividade que compõe o dizer poético, as vozes que promovem o diálogo e a escuta da palavra que soa até mesmo em uma leitura silenciosa. Como um novo elo, povoado de sujeitos na cadeia histórica de produção do pensamento, este texto convida a olhar a imagem da palavra enunciada, refletida no outro e, lembrando Bakhtin (2003, p. 31), nas vozes que espelham um eu possuído por uma alma alheia. Para tanto, movidos pelo princípio dialógico, um dos pilares do pensamento bakhtiniano, procuraremos estimar a potencialidade revolucionária vertida nos meandros da teoria polifônica, da prosa ao verso, perpassando o momento histórico e ideológico do modernismo brasileiro, de inspiração vanguardista, aparentado com o espírito transgressor e evolutivo de que vínhamos falando. Em seguida, sobressai o grande coro que fala na e pela poesia de Drummond, na antologia de 45, sobretudo em “A flor e a náusea” e “Nos áureos tempos”.

O vanguardismo artístico em torno do conceito de poesia-polifônica: mais uma revolução bakhtiniana?

Um dos traços intrínsecos ao pensamento de Bakhtin se condensa no caráter inconcluso de seus princípios reflexivos sobre a linguagem, beneficiando a densidade e a complexidade de sua filosofia. O caráter dinâmico e ilimitado nos faz caminhar em direção àquele novo itinerário. Indo ao encontro, pensar a multiplicidade de vozes na poesia implica considerarmos o estilo composicional do artista permeável ao contexto histórico-social e em constante diálogo e atrito com ele. Para tanto, seguindo na contramão do pensamento formalista, prestigiamos a inevitável recorrência da materialização do ápice de seus preceitos, a saber, o rompimento da incomunicabilidade de dois mundos mutuamente impenetráveis, o mundo da cultura e o mundo da vida.

Apimentando ainda mais o veio reflexivo a que nos propomos, a vanguarda modernista veio desestabilizar as formas composicionais de criação poética, pois, se até os períodos parnasiano e simbolista prevalecia o apego à tradição, a busca pelo que é genuíno e natural, com o advento vanguardista, rompe-se com a ideia de uma linguagem da poesia, distante da realidade social e essencialmente lírica. Assim, inicia-se a estratificação do discurso, subvertendo traços intrínsecos à poesia em prol do que é impuro e artificial. Neste sentido, permeado pelo contexto histórico-social, o estilo composicional denuncia tempos mais centralizadores (eu-para-si) e tempos, propriamente, descentralizadores (eu-para-o-outro). Pegando carona com Bakhtin (2009, p. 194), nas suas reflexões sobre Maiakóvski, repensamos o modernismo brasileiro como um momento histórico propício a “[...] demover o desajuste da prosa e da poesia, destruir a distância extremamente acentuada entre elas (sem anular suas peculiaridades).” Em nosso estudo, passada a rebeldia, procuraremos perceber o descentramento discursivo, em que o eu-poético cede espaço para a presença e o embate de mais de uma voz.

Selando a comunhão entre o espírito vanguardista e o caráter revolucionário da teoria, cai como uma luva pensar os gêneros discursivos como esferas de uso da linguagem que, por seu caráter dinâmico, ilimitado e sócio-histórico, revelam que não há uma única forma de composição, subvertendo a concepção idealizada da poesia na liberdade de criação, própria de um universo vivo e tenso do qual o poeta não pode mais se abster. Entrementes, a orientação dialógica inerente ao discurso se revela em diferentes dosagens, mais ou menos, à vista. Daí que se formam textos monológicos, em que apenas uma voz se mostra, conservando ao máximo a autoridade poética, ou polifônicos, em que a multiplicidade de vozes é revelada através de um eu potencial, que personifica uma coletividade, trazendo ao plano discursivo tons e ecos de diferentes esferas da atividade humana (a política, a religião, a filosofia etc.). Esta última nos interessa de perto, na percepção das vozes alheias dentro da poética drummondiana.

Ainda sobre as interferências discursivas, a poesia, centro de nossa investigação, representa um discurso secundário (complexo) que, durante o processo de sua formação, absorve e transmuta os gêneros primários (simples). Assim, a réplica do diálogo cotidiano, ao se inserir no todo do discurso poético, perde sua relação imediata com a realidade existente, circunscrevendo um fenômeno da vida literário-artística e não apenas da vida cotidiana. A atmosfera social do discurso que envolve o objeto faz brilhar as diversas facetas de sua imagem, passando a revelar no discurso o alcance das vozes sociais que falam através dos tempos... Para não perder o embalo, em palavras de Bakhtin (1990, p. 100), em seu texto, “O discurso na poesia e o discurso no romance”:

[...] todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico.

Por esta via, da prosa romanesca que se deixa influenciar pelo já-dito, situamos o processo de criação do texto poético, já que os tempos modernos libertam as formas composicionais de limites essenciais da criação, subvertendo o absolutismo de características intrínsecas, até então tidas pela estilística tradicional como um meio único, capaz de reconhecer e de garantir ao texto o *status* de literário. Em outras palavras, um dos legados da reação vanguardista ao modernismo diz respeito à expansão do conceito de poesia, fazendo conviver formas mais próximas ou mais distantes do ideal de pureza poética, permitindo, por aí, a entrada da poesia prosaica, autorizada pelo verso-livre, pelas rimas e ritmos menos cadenciados e sonoros. Trampolim que transporta a polifonia além do romance *strictu sensu*, permitindo-nos uma releitura de seu pensamento no horizonte do texto poético, alinhavando pontos de contato com o espírito vanguardista renovador. Atando os fios convergentes, o recurso da polifonia na linguagem é um composto que cai bem ao mundo moderno da criação, levando-nos a (re)pensá-lo, no quadro inovador, como um componente artístico afeito à inspiração vanguardista, inaugurado quando da luta pela legitimação do romance enquanto gênero literário – embate de Bakhtin com os formalistas russos. Um passo adiante e a teoria renasce gesta de mais um gênero, o então chamado **poesia**

polifônica. Quem concede a deixa é Márcia Ivana de Lima e Silva (2000, p. 52, grifo do autor), em seus estudos sobre Bakhtin:

[...] Para Bakhtin, polifonia é um novo gênero, não como uma mera categoria literária, mas como algo que possui seu significado real em dois aspectos: o fato de que **conceitua** a realidade e a maneira como se apresenta em relação a outros gêneros literários. Para Bakhtin, o gênero conceitua a realidade, porque está ligado à maneira como o mundo é apresentado através da linguagem. Ao se relacionar a outros gêneros literários, o gênero polifônico se mostra como uma forma singularmente original e inovadora, por conter em si a possibilidade do diálogo.

Dessa nova ordem prescinde a arte da palavra que, por natureza, tende a travar uma interação viva e tensa com o outro – o leitor – incumbido de mediar o choque texto-contexto de onde as vozes saltam, se beijam e se dissolvem. O **eu** alforriado de seu hermetismo se derrama na imagem esponjosa de uma individualidade ultrasensível que, naturalmente, ressent os impulsos externos na expectativa de ultrapassar os limites da condição desenganada que o aterroriza, forjando a criação como um antídoto que a transcende e supera. A arte como uma espécie de desrealque dos estigmas e limitações intrínsecas ao sujeito, herdeiro do fado trágico da natureza humana, cheia de vorazes imperfeições. É desse excesso de individualidade que procuraremos diagnosticar as vozes na poética daquele que presente-ressente os tempos de madureza.

Retornando às animações do pensamento formativo, soma-se a linha imaginária pensada por Cristóvão Tezza. Ela diz respeito a uma espécie de *continuum*, que vai do absolutismo da prosa ao da poesia em direção à miscigenação de características idealizadas para uma ou para outra na formação de um gênero impuro, prosaico ou poético. Em palavras do crítico, em seu texto “Poesia”, “[...] todo objeto estético literário encontra-se em algum lugar deste *continuum*, que assim não se define por essência, mas por **quantidade**.” (TEZZA, 2006, p. 203, grifo do autor). Mercê dessa linha, de pontas estanques e intransponíveis, situamos a poesia drummondiana como aquela forma composicional que representa a fase madura do modernismo de herança vanguardista e que, portanto, absorve traços intrínsecos da prosa romanesca, respeitando os limites mínimos da criação poética, sem verter em quaisquer dos planos idealizados, sejam eles o da prosa ou da poesia. Distante de tempos eufóricos e utópicos, Drummond realiza, no discurso poético, o que Bakhtin batizou como polifonia, esta refração de forças sociais vivas que encontra nos romances de Dostoiévski a mola propulsora de tal balizamento teórico.

Bakhtin, em seu percurso de estudos, considera a linguagem literária como potencial para a percepção do humano e de sua correlação com o mundo. Ao refletir

acerca das formas discursivas da prosa e da poesia, evidencia traços idealizados para uma e para outra, fortalecendo sua crítica à estilística tradicional. Especulando um pouco mais, é o próprio conceito de **literariedade** que está em jogo, este que diz das características peculiares à manifestação artístico-literária. Tudo começa pela legitimação da prosa romanesca no terreno das artes que, ao gosto dos formalistas russos, a poesia reinava absoluta. Dessa quebra de paradigma, resta uma nova inversão, dada pela poesia em direção à prosa, em um movimento de miscigenação de características congênicas que afronta a tradição pela perversão daquela que sempre foi a menina dos olhos. Entrando em cena, na voz de Tezza (2003, p. 37), fala o círculo bakhtiniano:

[...] ao examinar a questão do som na linguagem poética, que segundo o formalismo teria autonomia, um significado independe do sentido tradicional, Medvedev lembra que o som não está nem no organismo das pessoas, nem na natureza; o som está entre as pessoas – e é apenas desse território duplo, bidirecional, que o som ganha o seu sentido: poético, prosaico, prático, científico, religioso... Em suma, o poeta, quando escreve, não seleciona um sistema abstrato de possibilidades fonéticas, gramaticais, lexicais – seleciona, isso sim, as avaliações sociais implícitas em cada palavra. Para o Círculo de Bakhtin, a palavra já entra na arte carregada de intenções, opiniões, traços sociais, com todas as marcas de seu território valorativo.

No tempo do contra, pensar um sistema abstrato, em que o poeta incorpora a figura de um Adão mítico em contato com um mundo virgem, proferindo palavras em estado de dicionário, autônomas e autossuficientes, torna-se inviável e insustentável. Mais um gancho que nos alia a Bakhtin pela inserção da literatura no mundo prosaico em que tudo já foi dito, até mesmo a última palavra do mundo e sobre o mundo já foi proferida, evidenciando que nenhum discurso é neutro e que todo o dizer é dialógico. A idealização não sobrevive em um mundo estratificado e interpela a própria poesia à fragmentação e à dissolução da pretensa unidade. Em palavras do teórico:

A idéia de uma linguagem da poesia, única e especial é um filosofema utópico característico do discurso poético: na base desse filosofema repousam as condições e as exigências reais do estilo poético, que satisfaz a uma linguagem única, diretamente intencional, a partir de cujo ponto de vista as outras linguagens (a linguagem falada, a linguagem de negócios, a linguagem prosaica, etc.) são percebidas como objetivadas e em nada equivalentes a ele. A idéia de uma **linguagem poética** particular expressa aquela mesma concepção ptolomaica de um mundo linguístico estilizado. (BAKHTIN, 1990, p. 96, grifo do autor).

Dando vazão à reflexão, o alcance da forma poética desejada se encerra no culto da arte-pela-arte, em um momento em que cabia ao poeta a evasão, o fechar-se em si mesmo em benefício de uma linguagem única e objetivante. E nem assim, no momento em que as formas poéticas falam mais alto, os arranjos composicionais são assegurados em plenitude. Lembrando, os artificios da criação formam-se no fluxo, no transcurso do tempo de onde se interpenetram os impulsos internos (certo sentimento íntimo e sensível para com as faculdades da imaginação) e externos (motivados pelo meio cultural, social, ideológico etc.) que, naturalmente, tencionam a poesia a desprender-se do limbo. Como contraponto à utopia, o discurso poético deixa sua voz monologizante e passa a constituir, dialogicamente, o seu dizer, cedendo espaço à ironia, ao humor, à paródia como forma de realçar um já dito. O poeta, através de seu fazer, passa da evasão ao engajamento, concebendo o interdiscurso como palco que encena as transformações históricas e as lutas sociais, em que conflituam diferentes pontos de vista, tendências.

Alumiados pela confluência dos fios reflexivos que despontamos até aqui, pensamos na possibilidade do diálogo entre o discurso poético motivado pelas vanguardas e amadurecido pela estética drummondiana e a teoria polifônica de Bakhtin, restando-nos, de agora em diante, traçar os caminhos para a efetivação dessa comunicação. E o grande coro aflora da voz democrática do eu-poético drummondiano que se reparte em tantos quanto a sensibilidade leitora for capaz de ouvir.

Em ressonância lírica: o verso polifônico em Drummond

Como um momento representativo da lírica social-engajada, a antologia de Carlos Drummond de Andrade evidencia o fazer literário próximo à coletividade, ao mundo dos homens simples e humildes. É para o povo que o poeta oferece a rosa como possibilidade de redenção de um regime capitalista e desumanizante em benefício da ascensão dos valores humanitários, capazes de transcender a tirania centralizante da máquina do mundo e de fazer ressurgir, por entre a arquitetura pétrea do asfalto, a singeleza de uma flor. Por trás da imagem, a depositária esperança de um mundo possível, quiçá um retorno aos tempos idos, misto de romantismo e saudades do que já passou... É a lembrança do mundo antigo que, incansavelmente, bate à porta da criação pedindo passagem aos áureos tempos, zeladores da pureza e essencialidade do ser que, humildemente, oferece ao próximo a rosa do povo aberta.

Infelizmente, os tempos ainda não são de completa justiça, eles vêm carregados de revolta, de dúvida, de medo. Começamos a chocante expedição pelas vozes massacrantes que se insinuam de “A flor e a náusea”. Logo na primeira estrofe, sufocado pela artificialidade do entorno, o eu se ressentido e se retrai, cada

vez mais enfraquecido dos valores humanos pelo cerco coisificante que se alastra, sem controle...

Preso à minha classe e a algumas roupas,
vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias, espreitam-me.
Devo seguir até o enjôo?
Posso, sem armas, revoltar-me? (ANDRADE, 2002, p. 118).

As vozes sociais se desprendem da poesia através da linguagem mecânica e estratificante, que vai corroendo e dilacerando quaisquer tentativas de aparição do sujeito em plenitude, podado, em sua essência, pelo artificialismo da criação. Mais chocante é reparar na contradição atmosférica que o eu-poético engendra: há, perambulando pelas ruas, espíritos sensíveis e humildes que vestem branco enquanto que o tempo, cinza, afugenta o que tenta se mostrar puro. As vozes falam além dos tempos ditatoriais instaurados, sobretudo, pela Segunda Guerra Mundial, vão mais longe do *boom* do progresso e da modernização, pois revelam os porões dilacerados da natureza humana. É de um mergulho nas fontes do ser que desvendamos a condição desenganada do ser pouco. Descoberta, revelação, fatalidade, seja qual for a sensação daquele que o lê, será ainda mais forte e viva se experimentar a transmutação eu-outro que o sujeito poético realiza. É do lugar dos marginalizados e à esquerda dos acontecimentos que a voz poética se anuncia, se prolifera, se multiplica... E estes, sem rosto e sem voz, pilares da pirâmide social ou, simplesmente, negligenciados por ela, interferem no dizer drummondiano que conforta multidões. Para estes, mutilados e ignorados: “O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera” (ANDRADE, 2002, p. 118). Para estes, do espírito trágico e realista, o modernismo arte-vida é feito, de onde o eu-mutante transmuta em si a substância dos demais. Viva a multidão-compacta que expele a náusea de um mundo-mudo:

Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
O sol consola os doentes e não os renova.
As coisas. Que triste são as coisas consideradas sem ênfase.
(ANDRADE, 2002, p. 118-119).

O eu-coletivo absorve as tensões sociais e parece estar a ponto de explodir, “vomitar esse tédio sobre a cidade” (ANDRADE, 2002, p. 119). Há um pacifismo beirando ao insuportável, ao inumano, ao maniqueísmo de um sistema manipulador que, escancaradamente, imprime ao ser-marionete movimentos repetitivos e estagnantes que o jogam pra dentro da engrenagem como mais uma

peça a cumprir um papel específico, limitado, portanto. O homem que trabalha, muitas vezes, escamoteia sua própria individualidade, tudo pela **arte de servir**, algo que nos aproxima, por vezes, dos tempos machadianos das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de proclamação dos ideais liberais de igualdade, liberdade e fraternidade sob os pilares da escravidão: “Todos os homens voltam pra casa./ Estão menos livres, mas levam jornais/ e soletram o mundo, sabendo que o perdem” (ANDRADE, 2002, p. 119). É contra essa **ração diária de medo** que as vozes se rebelam:

Por fogo em tudo, inclusive em mim.
Ao menino de 1918 chamavam anarquista.
Porém meu ódio é o melhor de mim.
Com ele me salvo
e dou a poucos uma esperança mínima. (ANDRADE, 2002, p. 119).

São os homens insatisfeitos que comungam da voz poética que, majestosamente, joga com os limites da criação. Em face de tempos dilacerados, das vozes verte uma esperança mínima... Ancoradas pelo espírito revolucionário solto nos tempos, quiçá aquele que ficou do vanguardismo Mário-Oswald, veem uma luz no fim do túnel, uma saída capaz de resgatar da miséria o tempo, o poeta, a existência. E não esqueçamos o célebre pensamento marioandradino, de “Losango cáqui”: “a própria dor é uma felicidade” (ANDRADE, 1993, p. 136). Enxergar o entorno e dele se fartar é um começo de libertação, de onde afloram, aflitivamente, as individualidades, sedentas de realidade. E, rumo ao desrecalque, seguem os versos:

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralitem os negócios,
garanto que uma flor nasceu. (ANDRADE, 2002, p. 119).

Em uma estrada de pó ainda há esperança. Há um fundo de romantismo, excesso de humanidade, pingando, vertiginosamente, do ser-da-palavra deitado no leito poético redentor. Paremos a máquina do mundo ante o estalo da flor-esperança que, então, desvela-se. E a natureza morta aplaude, enfim, a vida. O cerco das cidades cimentadas para, se acaso ainda restar uma ponta de esperança. É o ser solidário e dividido que se desprende da voz poética, contradizendo o autoritarismo da criação pela tentativa do completo rompimento entre a arte e a vida, especialmente, entre as criaturas. É um pedido de silêncio pela contemplação, serena e pacífica, da imagem-símbolo:

Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor. (ANDRADE, 2002, p. 119).

Extasiados, seguem criador e criatura em total entrega ao outro, ao ser estranho que nasce aos que se doam, voluntariamente. As vozes vêm carregadas de humanidade. A flor que recebemos é obra da criação imperfeita e, no entanto, é o melhor que se oferece, quem sabe, um antídoto que, aos poucos, vai curando as feridas abertas. É uma forma insegura e sem cor, feita à imagem e semelhança das vozes errantes que percorrem os meandros do eu-poético. É uma flor retida em botão, pronta a se tornar a rosa do povo aberta. Para isso, falta estender a mão ao outro que nos bate a porta:

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.
(ANDRADE, 2002, p. 119).

O moço tímido de Itabira, pelo excesso de individualismo, é levado a sentir o mundo e interpelar multidões em si. É um eu transbordante que explode em golpes e em gestos de humanismo, que extrapola a *gaucherie* dando vazão à inquietação em doses elevadas de um humor trágico, por vezes, inacessível, em que as vozes, por um momento, emudecem ante a imagem-contemplação das **galinhas em pânico**. Um toque do inexplicável sangra a veia poética do sobrenatural, da dimensão divina que paira sobre a flor nascendo. Seguindo em frente ou retrocedendo um pouco, chegamos, enfim, “Nos áureos tempos”. Aqui, as vozes se largam à encenação do que ficou – lembrança do mundo antigo – que povoa os labirintos da memória onde fica guardada a ponta de esperança futura que, marcada pela saudade do passado, retorna ao presente refletindo no desengano o mundo possível e, ao menos em uma segunda inteligibilidade, encharca de vida a existência vazia. Esse duplo exhibe o atual contrassenso: promessa de vitalidade e de abono futuro, revertida em caos e mais desengano. Reparando nas estrofes iniciais, o antagonismo, sutilmente, se revela. Na primeira:

Nos áureos tempos
a rua era tanta.
O lado direito retinha os jardins.
Neles penetrávamos
indo aparecer
já no esquerdo lado
que em ferros jazia.
Nisto se passava
um tempo dez mil. (ANDRADE, 2002, p. 136).

Como já dissera em “Sentimento do mundo”, “havia jardins, havias manhãs naquele tempo!!!” (ANDRADE, 2002, p. 86). Aqui, os homens soletram o mundo sabendo que o perdem. Os jardins de outrora são suplantados pelos ferros, pelas ruas cinzentas. E o eu vai flanando pela cidade entranhada nos cantos da consciência, de onde se multiplicam as individualidades oprimidas que um dia, no país de todo homem, tinham a chave capaz de revelar a total explicação da vida; a mesma que está, agora, sob a tirania da máquina do mundo.

[...] E dos subterrâneos
a chave era nossa,
como na cascata
a moça indelével
se banhava em nós,
espaço e miragem
se multiplicando
nos áureos tempos. (ANDRADE, 2002, p. 136-137).

O espaço da dúvida subverte a crença divina, perturba a paz celestial que conforta a natureza pecadora pela crença no poder supremo e todo-poderoso, infalível e acolhedor. Nós somos noite, pobres criaturas feitas de medo. Por tudo isso, retomando o final da estrofe seguinte, é bem difícil continuar menino. E, então, o eu-poético chega ao limite da profanação, ao ápice do tormento interior que o aterroriza pelo sentimento do mundo. E segue refletido na e pela coletividade, já que, retomando Bakhtin, o sujeito só se reconhece e existe diante do outro, que pertence ao plano do **tu** ou do **nós** e que impregna de voz o **eu** do enunciado:

Chegando ao limite
dos tempos atuais,
ei-nos interditos
enquanto prosperam
os jardins da gripe,
os bondes do tédio,
as lojas do pranto.
O espaço é pequeno.
Aqui amontoados,
e de mão em mão
um papel circula
em branco e sigilo,
talvez o prospecto
dos áureos tempos. (ANDRADE, 2002, p. 137).

Por entre a massa compacta, o indivíduo ainda suspira; sentimos o coração pulsando, pedindo passagem à vida em flor. O passado resguarda saudades e infla o presente da pretensa busca, nada mais do que um retorno: parar e retroceder um pouco, eis a nova ordem pretendida. Lá fica a face perdida da existência desacreditada, lá...

Nos áureos tempos
que dormem no chão,
prestes a acordar, tento descobrir
caminhos de longe,
os rios primeiros
e certa confiança
e extrema poesia
Não me sinto forte
o quanto se pede
para interpretá-los.
O jeito é esperar. (ANDRADE, 2002, p. 137-138).

Relembrando, falam por nós as vozes: o tempo é do poeta pobre, de maus poemas, de alucinações e de espera. A poesia se desprende do limbo e cabe ao poeta, imerso na vastidão das praças e das ruas, o difícil exercício de recompô-la. Uma forma de não se expor ao desgaste do tempo é pelo culto à resistência: o eu-poético se retrai do mundo para restituir um pouco da fortaleza perdida. É em um movimento de expansão-retração, característico da modernidade, que o deliberado engajamento oferece riscos ao valor artístico da obra de arte, o que explica o súbito momento em que o eu refluí mais introspectivo e individualizado:

Nos áureos tempos
coração-sorriso
meus olhos diamante
meu lábios batendo
a alvura de um cântico [...] (ANDRADE, 2002, p. 139).

As vozes somem um pouco da atmosfera poética para melhor sentir os áureos tempos. Por fim, o mito do retorno à extrema poesia não se concretiza senão pela profecia que desvela o outro, o ser diminuto que o tempo condena ao esquecimento. É para estes que a voz se volta, se reparte, se fragmenta:

Nos áureos tempos
devolve-se a infância
a troco de nada
e o espaço reaberto
deixará passar
os menores homens,
as coisas mais frágeis,
uma agulha, a viagem,
a tinta da boca
deixará passar
o óleo das coisas,
deixará passar
a relva dos sábados,
deixará passar
minha namorada,
deixará passar
o cão paralítico,
deixará passar
o círculo da água
refletindo o rosto...
Deixará passar
a matéria fosca,
mesmo assim prendendo-a
nos áureos tempos. (ANDRADE, 2002, p. 139).

O eu-poético é testemunho vivo da outridade constitutiva do homem, da parte renegada e marginalizada que carregamos sobre nossas costas, ombros e cabelo. É a revelação do que somos, ou melhor, do que podemos ser em caso de ouvirmos as vozes latentes que se desprendem do canto humanitário. O eu desce de sua apoteose egocêntrica insuportável para se ver refletido nos seres-objetos

considerados sem ênfase e dali extrai a matéria orgânica que vem-a-ser arte, forma viva e falante que transcende o desengano e a dor do ser pouco. A repetição do verso-estribilho **deixará passar** presentifica o ritual sagrado de libertação do **homem no homem**, da essência humana latente do homem na máquina, coisificado, massificado, mutilado. Efetivamente, o poeta do povo incorpora ao seu fazer as vozes dos homens humildes e oprimidos, sendo fiel ao sofrimento e à dor de cada uma das vozes derrotadas pela história dos vencedores. **Por e com** elas nasce a rosa povoada. Uma existência minada pela tensão e pelo medo que resiste ao impacto da mão pesada do tempo para a glória de todos os que escutam o ressoar das vozes que fazem despontar na humanidade perdida a aurora que nunca morre. E, assim, pelas mãos da arte literária da poesia, somos conduzidos a um fim mais humanitário e democrático através da palavra abstraída e plena do mundo da vida. Ouçamos mais deste diálogo latente na discussão final deste início de conversa.

A teoria polifônica e a lírica moderna: ainda algumas reflexões

Em nosso estudo, entre o absolutismo da prosa e o da poesia, procuramos perceber o discurso poético de Drummond como uma formação interdiscursiva que incorpora um já dito. Assim, nosso itinerário prescindiu de questões investigativas que recolocam a teoria polifônica em novo patamar formal, prefigurando o caráter dinâmico da própria teoria, tentando dar um passo à frente na revolução do pensamento bakhtiniano, no campo da linguagem literária.

Repassando, sumariamente, o caminho percorrido, vimos que o poeta promove, na contemporaneidade, o amadurecimento do ideário modernista e fortalece o poema-chão, o cotidiano que eleva a imagem do povo como fonte de inspiração. O enunciado, permeável aos milhares fios dialógicos existentes, dá vida a um eu-absorvente que procura dizer o que lhe é próprio em linguagem de outrem. Não esquecendo que “[...] a vida social viva e a evolução história criam, nos limites de uma língua nacional abstratamente única, uma pluralidade de mundos concretos, de perspectivas literárias, ideológicas e sociais, fechadas.” (BAKHTIN, 1990, p. 96). Assim, pelas interferências geradas do contexto de produção, a poesia abrange formações discursivas já existentes, ao mesmo tempo, locais e universais. As vozes absorvem e transcendem o espaço-tempo que as gerou. Retomando Bakhtin (2003, p. 330), “[...] cada conjunto verbalizado grande e criativo é um sistema de relações muito complexo e multiplanar.”

As vozes falam através do eu que empresta sua própria voz ressonante à maioria de esquecidos, assegurando a regência em um limite indispensável que garante ao texto o *status* de poesia. Entre as formas idealizadas da prosa e do verso, o dizer poético moderno se manifesta no *continuum* mais próximo ao estilo despojado e irreverente do romance. Para além dos aspectos formais (rima,

ritmo, metro), o caráter descentralizador da criação drummondiana se manifesta, fortemente, na multiplicidade de vozes sociais, de perspectivas latentes de sentido que fragmentam o dizer monopolizador do **eu**, transpondo-o a esfera de um **tu** ou de um **nós**, que confere ao discurso um caráter, essencialmente, dialógico e polifônico. Vislumbrando mais a fundo a nova ordem, a do pensamento multifacetado, chamamos Bezerra (2005, p. 193):

[...] se, por um lado, o capitalismo reduz os indivíduos à condição de objetos, por outro também provoca a maior estratificação social e o maior número de conflitos da história da sociedade humana, gerando vozes e consciências que resistem a tal redução.

Olhando a poesia, avistamos, ao menos, três tipos de vozes sociais interpostas: a do **eu**, quando a subjetividade lírica se retrai mais em seu hermetismo; a do **oprimido**, momento da transposição do eu para esferas humanas estigmatizadas; e a do **otimista**, marcada pela transmigração do eu em face da esperança e do ativismo de ideais promissores, estes tomados de empréstimo do romantismo que já passou.

O contingente massificado já não suporta barreiras e estas vão cedendo ao escoamento incontido da água-viva que encharca todos os campos do pensamento humano. Pelo veio poético há nova quebra do paradigma insustentável da arte equidistante. É em direção a um olhar participativo que caminham o pensamento de Bakhtin e a poesia de Drummond. O caráter contraditório dos novos tempos, preso ao progresso a todo custo, revela configurações sociais que forjam a reificação, contra a qual luta o homem poeta. Assim, pelo córrego afluente, depositário de múltiplas ramificações discursivas, o próprio eu refluí de um estado de solidão e resignação para uma forma de libertação. Fazendo das palavras de Bakhtin (2009, p. 195, grifo do autor) as nossas, ao refletir sobre Maiakóvski, é a própria “[...] aspiração de fazer a sua voz passar pela voz de milhões, o seu **eu** pelo **eu** de milhões [...]”, que entra no jogo de extrapolação da individualidade ameaçada por conta do meio unificante. Este é o grito estridente e desarmonioso que cai bem ao ritmo moderno que põe por terra o corpo fechado da poesia tradicional. O tempo está vivo na poesia! As tensões sociais estão latentes, prontas a explodir! É o homem do povo que dá voz ao canto que grita por justiça e que se revolta contra a miséria e a fúria dos ditadores, mostrando-nos que em uma estrada de pó ainda há esperança. Mas, ainda há, por entre os discursos, muita sede de justiça e muita luta que, certamente, cada vez mais fortalecerão a imagem insegura da flor rompendo o asfalto. Desses rumos veio à tona um diálogo entre o pensamento de Bakhtin e o discurso poético de Drummond, desvendando, n’*A rosa do povo*, um pouco das inquietações que, polifonicamente, tecem uma leitura da condição de homens *gauches* em um mundo torto.

ZONIN, C. D.; SILVA, M. I. L. From prose to poetry: a bakhtinian polyphony in the modern lyricism of Carlos Drummond de Andrade. **Itinerários**, Araraquara, n. 40, p. 217-233, jan./jun., 2015.

■ **ABSTRACT:** *With the modernist avant-garde, contradicting the tradition, comes a new way of designing the literary. Poetry leaves the egocentric apotheosis and, bordering on the prosaism of the novel, invigorates the revolutionary thought of the bakhtinian polyphony in the formation of a new genre, then called, polyphonic poetry. This is the route we propose to investigate in this study. For that, we will start rereading the principles of dialogism, polyphony and speech genres, in the light of modern artistic revolution. Then, we go on to listen to other people's voices in representative poems of lyricism of participation in Drummond's A rosa do povo. Thus, in the way the I is inscribed, the other, after all, is revealed.*

■ **KEYWORDS:** *Dialogy. Polyphony. Poetic speech. Drummond. Bakhtin.*

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. **Poesia completa:** conforme as disposições do autor. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles, introdução de Silviano Santiago. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, M. **Poesias completas.** Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 2. ed. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1990.

_____. **Estética da criação verbal.** Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: M. Fontes, 2003.

_____. Sobre Maiakóvski. Tradução de Fátima Bianchi. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin:** dialogismo e polifonia. São Paulo: Contexto, 2009. p. 191-204.

BEZERRA, P. Polifonia. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin:** conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005. p. 191-200.

SILVA, M. I. L. **A gênese de Incidente em Antares.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

TEZZA, C. **Entre a prosa e a poesia:** Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. Poesia. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. p. 195-218.

Recebido em 01/08/2014

Aceito para publicação em 05/04/2015



ENTRE A CONSERVAÇÃO (DO EU) E A (SUA) DISPERSÃO: TENSÕES E TRANSCENDÊNCIA EM *CÉU EM FOGO*, DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO, UM EXEMPLAR DAS ESCRITAS MODERNAS DO EU

Bernardo Nascimento de AMORIM*

- **RESUMO:** Na obra de Mário de Sá-Carneiro, identifico dois tipos de tensão que me parecem recorrentes, manifestando-se como centrais para a sua poética. O primeiro tipo seria composto pelos movimentos de ascensão e queda; o segundo apresentaria a oposição entre a conservação e a dispersão. Focalizando dois textos de *Céu em fogo*, ambos marcados pelo jogo ficcional com a escrita diarística, é esta última oposição que procuro aqui explorar, notando algumas de suas nuances e tendo em vista, em particular, a presença da ideia de transcendência, a qual, iluminando um certo trânsito para a alteridade, revelar-se-ia como elemento fundamental do modo como o autor pensa e escreve sobre a própria experiência subjetiva.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Mário de Sá-Carneiro. Poéticas da modernidade. Subjetividade. Alteridade. Transcendência.

1. De acordo com Hugo Friedrich (1991), há uma concepção, arraigada na teologia cristã, que associa a transcendência à chegada a uma espécie de céu de fogo. Ao comentar o poema “*Élévation*”, de Baudelaire, Friedrich (1991, p. 48) fala “do que em termos cristãos se chama a *ascensio* ou *elevatio*”. É nesta passagem que o autor afirma: “Segundo a doutrina teológico-cristã, o céu superior é a transcendência verdadeira, o céu de fogo, o empíreo.” (FRIEDRICH, 1991, p. 48).

No poema de Baudelaire (1985, p. 112), chamam a atenção as imagens que remetem ao desejo de ultrapassar limites, de vencer a lei da gravidade, a qual impediria o homem de alçar voo para escapar de um mundo onde a vida é dolorosa, marcada pelo tédio e por imensos desgostos (“*les ennuis et les vastes chagrins*”). Na primeira estrofe da composição, repete-se três vezes a expressão “Para além”, em francês, “*Par delà*”: “*Au dessus des étangs, au-dessus des vallées, / Des montagnes, des bois, des nuages, de mers, / Par delà le soleil, par*

* UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais – Departamento de Letras. Mariana – MG – Brasil. 35420-000 – bedeamorim@hotmail.com

delà les éthers, / Par delà les confins des sphères étoilée” (BAUDELAIRE, 1985, p. 112). Na terceira, associa-se o espaço que se alcança, por meio da ação “*d’une aile vigoureuse*”, à intensidade do fogo, de caráter purificador: “*Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides; / Va te purifier dans l’air supérieur, / Et bois, comme une pure et divine liqueur, / Le feu clair qui remplit les espaces limpides*” (BAUDELAIRE, 1985, p. 112)¹.

Inserido no contexto de uma tradição fundamentalmente moderna, de que Baudelaire seria um dos primeiros expoentes, não é por acaso que Mário de Sá-Carneiro tem um livro chamado *Céu em fogo*. Na obra do autor, são muitos os momentos em que se observa um desejo ascensional, parte de uma dinâmica para a qual David Mourão-Ferreira (1990, p. 207) chamava a atenção, em artigo de 1964, refundido em 1990, ao falar em um Complexo de Ícaro, imaginando, a partir de Gaston Bachelard, uma espécie de “psicologia da verticalidade”. Nos termos do crítico, a figura de Ícaro seria uma presença inconsciente na poética de Sá-Carneiro, uma “figura arquetípica” (MOURÃO-FERREIRA, 1990, p. 205), a partir de cujo mito pulsaria tanto a aspiração de altura, o desejo de ascensão a um espaço ilimitado, quanto a consciência de um desenrolar trágico para o fatal movimento, destinado à queda.

2. À tensão fundamental entre a ascensão e a queda, todavia, relaciona-se, na obra do poeta português, uma outra, a que vem sugerida em meu título. É que a experiência da transcendência deve ser, necessariamente, transformadora do espírito que ascende. Em muitos textos do autor, a elevação só poderá se apresentar quando acompanhada de um movimento de dispersão, que ameaça a unidade do sujeito, impelido a tipos diversos de transfiguração. A dispersão se associa uma experiência extraordinária, vertiginosa. Os momentos em que se ascende são os mesmos em que se nota uma difusão do sujeito, às vezes, no sentido de sua multiplicação. Em *Dispersão* (1913), o primeiro livro de poemas de Sá-Carneiro, tem-se o melhor exemplo deste encontro. Em “Partida”, lê-se, em um momento de clímax, relacionado à “vertigem”, à “ascensão” e à “Altura” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 56):

¹ Transcrevo a versão integral do poema, na tradução de Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1985, p. 113): “Por sobre os pantanais, os vales orvalhados, / As montanhas, os bosques, as nuvens, os mares, / Para além do ígneo sol e do éter que há nos ares, / Para além dos confins dos tetos estrelados, // Flutuas, meu espírito, ágil peregrino, / E, como um nadador que nas águas afunda, / Sulcas alegremente a imensidão profunda / Com um lascivo e fluido gozo masculino. // Vai mais, vai mais além do lodo repelente, / Vai te purificar onde o ar se faz mais fino, / E bebe, qual licor translúcido e divino, / O puro fogo que enche o espaço transparente. // Depois do tédio e dos desgostos e das penas / Que gravam com seu peso a vida dolorosa, / Feliz daquele a quem uma asa vigorosa / Pode lançar às várzeas claras e serenas; // Aquele que, ao pensar, qual pássaro veloz, / De manhã rumo aos céus liberto se distende, / Que paira sobre a vida e sem esforço entende / A linguagem da flor e das coisas sem voz!”

Miragem roxa de nimbado encanto –
Sinto os meus olhos a volver-se em espaço!
Alastro, venço, chego e ultrapasso;
Sou labirinto, sou licorne e acanto.

Sei a Distância, compreendo o Ar;
Sou chuva de ouro e sou espasmo de luz;
Sou taça de cristal lançada ao mar,
Diadema e timbre, elmo real e cruz...

A possibilidade de que uma “partida” como esta aconteça, entretanto, deve enfrentar forças contrárias. Coloca-se, então, de um lado, o anseio pela expansão das formas do ser, e, de outro, um contraditório (e nem sempre explícito) desejo de permanência do sujeito em uma unidade sempre igual a si mesma, que não pode deixar de lembrar uma integração da identidade. As forças em sentido contrário à elevação exigiriam o recuo diante do que não se conhece, do que se apresenta como uma dimensão estranha e misteriosa, que amedronta o sujeito.

No mesmo *Dispersão*, a tendência, por assim dizer conservadora, se revela em um poema como “Escavação”, em que se destaca o anseio por se encontrar uma identidade onde, angustiosamente, encontra-se apenas o vazio: “Numa ânsia de ter alguma coisa, / Divago por mim mesmo a procurar, / Deço-me todo, em vão, sem nada achar, / E a minha alma perdida não repousa” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 57). Em “Como eu não possuo”, relacionam-se o desejo do sujeito de se fixar e a dolorosa ausência de identidade: “Castrado de alma e sem saber fixar-me, / Tarde a tarde na minha dor me afundo... / – Serei um emigrado dentro do mundo / Que nem na minha dor posso encontrar-me?...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 67). Em alguns momentos, o poeta pode lutar consigo mesmo para conter a própria dissipação, como acontece em “Álcool”: “Respiro-me no ar que ao longe vem, / Da luz que me ilumina participo; / Quero reunir-me, e todo me dissipo – / Luto, estrebuchos... Em vão! Silvo pra além...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 59).

3. Em *Céu em fogo* (1915), encontram-se dois textos bastante exemplares do problema da dispersão subjetiva, desta vez, exposto em prosa. Refiro-me a “A grande sombra” (1914) e “Eu-próprio o outro” (1913). A experiência aparecerá centrada na relação entre duas personagens, o protagonista das narrativas e uma figura sempre enigmática, cuja existência parece adquirir sentido como uma forma de desdobramento da personagem principal, em torno da qual giram as tramas, compostas de trechos de diários. Em ambas, o movimento de transfiguração seria mais direcionado do que em “Partida”, aproximando-se do que se vê em uma emblemática composição como “7”, de *Indícios de ouro* (1937), em que a negação da identidade (em parte impossibilitada pela própria natureza do discurso, pois é um eu que diz não ser eu) estaria em relação direta com o anseio por um movimento

de travessia, bem sugerido pela imagem da ponte: “Eu não sou eu nem sou o outro / Sou qualquer coisa de intermédio: / Pilar da ponte de tédio / Que vai de mim para o Outro” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 106).

Nas duas narrativas, apresenta-se o encontro com um tipo de “identidade sublime” (RUBIM, 2003, p. 86), que seria interessante associar, tendo em vista o universo poético de Sá-Carneiro, à ideia de uma “vida em potência” (MONTEIRO apud CARPINTEIRO, 1960, p. 101)². Maria da Graça Carpinteiro (1960, p. 43) identifica as personagens principais dos dois textos como aquelas que melhor refletem “a agitação movediça própria” do mundo do poeta português. Em ambos, parece ficar claro estar em jogo aquilo que Octavio Paz (1982, p. 155) chamava de a “experiência do Outro”, em que os homens, segundo ele, “afundam-se ou se elevam verticalmente”, em uma “mudança fulminante da natureza”. As narrativas revelam perspectivas diferentes acerca de uma vivência que seria a mesma, uma sorte de metamorfose.

4. O enredo que se depreende de “Eu-próprio o outro” se apresenta como a coleção de registros de uma espécie de viagem de transfiguração, iniciada em Lisboa, em outubro de 1907, e encerrada em São Petersburgo, em janeiro de 1910. Desde a primeira passagem do texto, o protagonista se mostra descontente consigo próprio, tendo a impressão de ser um sujeito embotado, que é como se fosse mais, em potência, do que realmente é, na prática. A figura tem a certeza de sua grandeza (“Sou tão grande que só a mim posso dizer os meus segredos”), à qual associa o ímpeto de alçar voo, relacionado à leveza da alma, que se contrapõe ao peso do corpo: “A minha alma é esguia – vibra de se elançar. Só o meu corpo é pesado. Tenho a minh’alma presa num saguão” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 503). Nas primeiras anotações do diário, que vão até dezembro de 1907, destaca-se a imagem paradoxal de “janelas abertas, sempre... sempre fechadas...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 504), a qual voltará, modificada, mais a frente, para indicar um outro estado do sujeito, como se verá.

Em 1908, o protagonista dá início ao seu deslocamento no espaço, passando por várias cidades da Europa, antes de dar alguma notícia de seu percurso, em Roma, para depois se instalar em Paris. Da capital italiana, suas anotações revelam o desejo de escapar de si mesmo, o qual, todavia, é frustrado: “Fustigo-me de movimento. É como posso melhor cerrar os olhos. Corro Europa há seis meses... Não me detenho uma semana. Assim me logro fugir... [...] Mas ai, depressa me alcanço...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 504).

A personagem, como eu disse, tem consciência de sua grandeza, mas se sente impotente para realizá-la: “Ah! se eu fosse quem sou... Que triunfo!...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 504). Nela, continente e conteúdo não se adequam, como se

² A expressão é retirada de um comentário de Adolfo Casais Monteiro a *Jogo da cabra-cega* (1934), romance de José Régio que, segundo Maria da Graça Carpinteiro (1960, p. 101), faria virem à tona alguns dos “[...] temas trazidos à literatura portuguesa por Mário de Sá-Carneiro.”

algo estivesse sempre a ponto de transbordar, de exceder os limites de sua própria constituição, não apenas física, mas também psíquica: “Não me posso preencher. Sobejo-me. Chocalho dentro de mim” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 505).

Eis que surge, então, no desenvolvimento da narrativa, ainda em Paris, mas já em 1909, a figura de alguém que se diz um russo (“Disse-me que era russo. Mas eu não o acredito”), uma misteriosa personagem, que “é todo intensidade, é todo fogo” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 506-507). Seria este quem o protagonista imagina ser, de fato, o que ele gostaria de ser: “Aquele, sim, aquele é que me saberia ser” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 505).

Desde o primeiro encontro, manifesta-se uma espécie de desejo de fusão da personagem principal com esta estranha figura, fusão que, em um primeiro momento, reveste-se de uma conotação erótica: “Tive vontade de o morder na boca” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 505). A convivência entre as duas personagens passa a ser frequente, destacando-se a diferença de opiniões entre elas, logo revelada como simples recusa do protagonista em aceitar que os do outro são também os seus pensamentos, no que têm de mais “revoltantes” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 506), no que apresentam de mais inaceitáveis para ele próprio. O autor do diário se sente torturado pela presença do outro, sem conseguir deixar de buscá-lo. É no contato com esta figura que se veem as janelas abertas, referidas acima, abrirem-se, de fato. Neste momento, na própria estrutura da frase se consubstancia o gesto que une uma terceira e uma primeira pessoas: “As janelas abertas, abriram-se-me nele” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 507).

O movimento de abertura, entretanto, acompanha-se de uma força em sentido contrário. Esboça-se um desejo de reação daquele que sente a sua personalidade ir se perdendo diante da presença do outro. É quando se tem, na narrativa, uma clara manifestação de recusa da transfiguração, da metamorfose que assumiria o lugar de uma forma de dispersão subjetiva. A perda da própria personalidade é o que se mostra mais ameaçador, como se fosse a queda em um abismo, impelindo o sujeito à reação. Merecem destaque, neste sentido, os fragmentos do diário datados de 30 de abril de 1909:

Devo reagir. Sinto a minha personalidade abismar-se.
Pouco a pouco a minha alma se vai afeiçoando à sua.
Eu tenho o gênio de o admirar. Isso me pode perder.
Ao menos, sejamos nós-próprios.
Soframos, mas sejamos nós-próprios.
E eu já nem creio nos meus sofrimentos... (SÁ-CARNEIRO, 1995,
p. 507).

O que antes era anseio de fugir de si mesmo, de se perder nas constantes viagens pela Europa, agora é desejo de escapar ao domínio da estranha figura, desejo ao qual

corresponde uma afirmação da primeira pessoa, de uma personalidade. Quer-se afirmar uma identidade inicial aferrada à sua própria integridade: “Decididamente vou-lhe fugir. A medida está cheia” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 507).

A fuga desejada, efetivamente, realiza-se, não por acaso, na forma de um regresso a Lisboa, em junho de 1909. Não se retorna, contudo, ao mesmo lugar, pois o sujeito já não é o mesmo: “Já não tenho os mesmos gestos, os antigos pensamentos. Todo eu mudei. Todo eu ressoo falso... E todos me estranham... todos fogem de mim...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 508).

Na sequência da narrativa, em meio a uma “alucinação de tortura” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 508), torna-se ainda mais forte a sensação do protagonista de estar se encaminhando para um abismo, onde seria destroçado, sem conseguir se defender: “Em meu redor tudo são destroços de mim. Fios d’oiro me puxam para um abismo” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 510). A imagem do transbordamento aparece de forma clara, apresentando um sujeito que é como se estivesse se derramando, espalhando-se para além de seus próprios contornos: “A verdade, a verdade temível, é esta: Hora a hora resvalo de mim-próprio. Transbordo” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 510).

A esta altura, o processo de fusão entre as duas personagens é inevitável. Aquele que assume a autoria da narrativa revela, de forma paradoxal, o seu desaparecimento, que identifica ao próprio fim: “O fim!... Já não existo. Precipitei-me nele. Confundi-me. Deixamos de ser nós-dois. Somos um só. [...] Já não existo. Desapareci da vida” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 511). A fusão entre os dois, que passam a ser apenas um, poderia ser a própria dispersão subjetiva. Mais do que isso, todavia, ela assume a forma da absorção de uma figura pela outra (“O seu corpo era poroso. Absorveu-me”), da dissipação de uma unidade para que outra unidade pudesse existir. Trata-se da vitória do mais forte, do mais admirável, do que é admirado sobre aquele que admira: “*Se me admirasse, seria eu quem o absorveria*” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 511-512, grifo do autor).

Ainda antes do término da narrativa, apesar de reconhecer o seu fim, o protagonista volta a manifestar o desejo de escapar do tormento, o que parece indicar que a metamorfose não se encontra completa: “Quero fugir, quero fugir!... Haverá tortura maior? Existo, e não sou eu!...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 512). As últimas anotações do diário, entretanto, colocam um problema. Elas são referidas a São Petersburgo, na Rússia, terra natal daquele de quem o protagonista desejava escapar. Temporalmente, o intervalo em relação às notas anteriores é de quase três meses. O que se apresenta é uma decisão. Quem assume a voz do discurso revela que matará o outro, naquela mesma noite, “quando *Ele* dormir...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 512, grifo do autor). Dado o adiantado processo de fusão entre as duas figuras, a que se acrescenta o deslocamento de Portugal para a Rússia, resta, então, algo de misterioso, que não permite se ter certeza sobre o desfecho da narrativa. Não se pode saber, com segurança, quem é que matará e quem é que morrerá.

O final da trama, de todo modo, deixa patente um impulso cuja direção é nítida. Pretende-se a exclusão do outro, a que se pode associar (e, talvez, seja isso o que mais interessa) o desejo de conformação de uma personalidade, a permanência da noção de identidade, tendencialmente estável, organizada, una e indivisível.

5. Em “A grande sombra”, que abre *Céu em fogo*, são mais frequentes as associações entre a ascensão e a fantasia, cuja vivência se faz acompanhar de uma série de sensações vertiginosas. Destaca-se a fascinação do protagonista pelo desconhecido, por aquilo que escapa à “certeza tosca, material” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 420), assim como o seu desejo de lutar contra a realidade, embora sabendo que se trata de uma luta impossível. Tem-se, de maneira inequívoca, o elogio do mistério, de sua “suntuosidade inigualável” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 420), a par da condenação de toda a lucidez. O narrador, conquanto se veja, a princípio, como uma “esfinge de papelão”, “bem limpo de segredos” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 434), imagina-se dotado de sentidos predispostos “a fremir em destrambelho” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 430), o que, virtualmente, poderia levá-lo a ultrapassar alguns limites mais convencionais.

Nas primeiras partes do texto, que se podem delimitar, segundo as datas do diário, entre dezembro de 1905 e fevereiro de 1909, o foco recai em referências a experiências passadas, ressaltando as vividas na infância, quando “é-se apenas fantasia, crédula fantasia” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 421). Entre estas experiências, dá-se importância especial a um sonho, em que figura uma “Princesa”, com sua “boca de pérolas” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 423). Destaca-se, igualmente, a riqueza da imaginação do protagonista, quando pensa em certo “Principado”, que seria o seu “domínio de Erro” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 431-432), a tomar toda a sexta parte da narrativa. Além disso, nota-se o mesmo gosto pelas viagens observado em “Eu-próprio o outro”, gosto baseado em pressupostos semelhantes. Ao desejo de fugir de si mesmo, mais explícito no outro texto, somam-se reflexões sobre os limites da integridade do sujeito, como se vê no fragmento abaixo:

Depois de vagabundear incerto algum tempo por outros países, esqueço-me de quem sou, quase – não mo relembrando nem a atmosfera, nem o cenário... tão pouco as personagens que me cercam... Duvido se serei eu-próprio – convenço-me de que não sou... Nunca pude crer que fôssemos totais: o meio que nos envolve é também um pouco de nós, seguramente. Logo devemos variar em alma (e em corpo até, quem sabe) segundo os países que habitamos. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 427).

Nas notas de 22 de novembro de 1908, o autor do diário afirma estar passando por uma transformação (“Deu-se ultimamente uma modificação na minha Alma. Já não a sinto da mesma forma. Divergiu em hélice... E os meus sentidos giram como rodas de cor”), ainda que observada como um devaneio, já que se mostra forte

a presença da “realidade cruel” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 435). Na sequência, entretanto, na nona parte do texto, alcança-se o que é nomeado como um triunfo: “Enfim! Enfim! O triunfo – a Ouro o triunfo! Como fazia mal em desesperar! Vibro hoje apoteoses” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 435).

A experiência a que diria respeito tal triunfo teria se iniciado em uma festa de carnaval, em Nice, em um cassino, ambiente propício para os sentidos vibrarem “em confusa dispersão” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 436). Após o encontro com uma mulher misteriosa, que afirmava ser “talvez a Princesa velada...”, o protagonista se observa em uma “difusão entorpecedora”, que o leva a se sentir enlevado, em um mundo de sonhos: “A partir daí, com efeito, transmigrei-me a um mundo de sonhos. Volveu-se-me relativa a realidade – todos os meus pensamentos e os meus gestos foram meras projeções de movimentos sutis executados noutros planos.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 436-438).

Em um estágio mais avançado da experiência, na mesma noite, o sujeito tem uma relação sexual com a mulher misteriosa, a qual acaba por assassinar, em seguida a desfigurando, a fim de não deixar escapar o momento daquele encontro. Para o assassino, nada mais tem valor senão a obra que imagina criar:

Mas que vale tudo mais em frente da obra a Diamantes-mármore que
ascendi?..
Sutilizei-me em Astro... vibro de Sortilégios... Finquei-me em
Saudade e Beleza..
Eu próprio sou o Mistério. Tremo de pavor, esvaecidamente.
Translucidez afilada!
É tudo sombra – Sombra, enfim, à minha volta!
O triunfo maior: o Triunfo!... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 441-442).

Passados dois anos da grande conquista, o narrador vem a falar em como se sente transformado. São várias as frases em que se manifesta uma nova consciência: “Como hoje vivo Outro – indeciso, longínquo; insensível a tudo quanto me contempla”; “Deixei de ser Eu-mesmo em relação ao que me envolve”; “Não oiço os meus passos; mal vejo os meus gestos” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 442). A distância de si mesmo, a sua transfiguração, teria aberto ao sujeito a porta para outras dimensões, em que se manifesta o que está para além da realidade: “É que, verdadeiramente, a partir da Hora-imperial, a minha existência tornou-se sensível a outras dimensões.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 444). O protagonista se coloca como se tivesse nascido de novo, agora para uma nova vida, muito mais intensa e rica do que a outra, porque mais cheia de “Beleza” e “Mistério”: “Para mim não há senão ‘antes’ e ‘depois’ da Maravilha. De ‘antes’ não me recordo. Ninguém se lembra do que viveu primeiro que nascesse.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 442).

Passado mais algum tempo, parte da lucidez que havia sido abandonada retorna, em que pese ao desejo e aos esforços da personagem para que isso não aconteça: “A minha vida parece regressar às antigas dimensões. Oh, mas é necessário ter força, não deixar diluir o quebranto!” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 447). Antes mesmo de ir aumentando esta sensação de clareza, que dissipa as sombras alcançadas pelo narrador, dá-se, todavia, um segundo encontro importante, em janeiro de 1913, dessa vez, com uma “interessante e bizarra” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 446) figura, a de um lorde inglês, chamado Ronald Nevile.

O protagonista chega a pensar que o afastamento do “Milagre” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 447) que vivia seria devido ao contato com o estrangeiro e com aquele que o apresentara a ele. Percebe, contudo, que não é a “luz real” o que o cerca, como se se tratasse de um retorno à realidade, mas “[...] qualquer coisa mais perigosa [...] – qualquer coisa ofuscante, em densidades remotas.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 447). Desenvolvendo-se, de fato, a relação entre as duas personagens faz com que o narrador comece a experimentar uma “tortura incessante”, quando o primeiro triunfo, aquele alcançado com o assassinato da mulher misteriosa, dá lugar a um segundo, agora “maldito” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 453-454). Ele observa que o “quebranto persiste, afinal – mas é outro, rebelde” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 449).

Nesta altura, ainda que imerso em sofrimento e angústia, o protagonista não deixa de ter consciência de estar indo ao encontro daquilo por que sempre ansiara, ao encontro da “Sombra”, do “Mistério”: “Não me engano! Não me engano! O Erro e a Sombra existem-Me” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 454-455). É neste momento que imagina estar vivendo uma espécie de fim, o seu próprio fim (“Por fim, terminei. Vivo o meu fim”), o qual, aqui, diferentemente do que se dava na outra narrativa, reveste-se de um sinal positivo, pois é quando se chega “à grande Sombra” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 455-456).

Na última sequência do texto, a única que não é datada, o lorde e o autor do diário viajam juntos, embarcados em um trem que dá a impressão, para o último, de que “não marchava horizontalmente, mas verticalmente” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 457), em uma clara alusão ao movimento ascensional. O narrador assiste à dissipação de seu mundo interior: “De resto, já sem mundo-interior, deportado dele para sempre, só de muito longe (e a muito vago) sentia.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 458).

A dispersão, então, aproxima-se da imagem da fusão, já vislumbrada nas anotações de 20 de março, anteriores à viagem, quando aparecia, pela primeira vez, a ligação entre o lorde inglês e a mulher que o protagonista havia assassinado, ligação que voltará, com mais força, nas notas de 16 de abril. Em um embaralhamento do real e do fantástico, não é mais possível, agora, distinguir quem é o narrador e quem é o lorde, quem era a mulher assassinada (“– O LORDE É A MORTE DA RAPARIGA MASCARADA”) (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 456), quais são os

espaços por que circulam as personagens, o que é a suposta realidade e o que é fantasia.

A última sequência do texto tem como espaço mais significativo o palácio do lorde, que não pode deixar de lembrar aquele “Principado” de sonho imaginado pelo narrador, no passado. Para lá se haviam encaminhado os dois amigos. Em determinado momento, o protagonista fica sozinho em um quarto, no alto do edifício, após o outro, simplesmente, desaparecer. Neste ponto, está-se chegando ao clímax da trama, quando o autor do diário está prestes a se ver imerso em uma experiência tão extraordinária quanto definitiva. Como acontecia na narrativa anterior, ainda se observa um lampejo de reação à completa imersão na experiência, que implicaria, naturalmente, uma transformação do sujeito: “Urge acordar e salvarmo-nos. [...] É tempo de salvar-me” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 460). Entretanto, dessa vez, ao contrário do que se tem no outro texto, a opção pela fusão revela uma completa entrega: “Deixar perder tanto Ouro morto... deixar ruir tanta Sombra... Não! Não!... Ao contrário... Mergulhar nela indefinidamente... misturar-me a ela... sê-la... sê-la a mais Resgate!...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 460).

Em meio à confusa articulação das imagens e dos acontecimentos, ao final do texto, em que se tem uma atmosfera tomada pelo enigma, o narrador ainda faz referência ao diário, instrumento para a captação do que ele chama de “Maravilha” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 460). Afirma estarem as suas anotações “confiadas à Altura” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 460), sugerindo a associação entre a estranha experiência, em que toda concretude se dissolve, assim como acontece com o próprio sujeito, e a ascensão.

Nas últimas frases, que revelam muito claramente a positividade da experiência, recorre-se ao vocabulário que Sá-Carneiro elegeu como aquele que apresenta a partida para outros mundos, ao encontro de dimensões que não poderiam ser abarcadas entre os limites do real: “O grande salto!... ao Segredo... na Sombra... para sempre... e a Ouro!... a Ouro!... a Ouro!...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 461).

6. Nos dois textos de *Céu em fogo* sobre os quais acabei de me deter, não é difícil notar que tem papel de destaque um sofrimento, uma resistência, os quais acompanham o processo de fusão entre dois sujeitos ou duas figurações de sujeito. É que tal processo, intimamente ligado ao desejo de transcendência, não acontece sem que se force algo de uma identidade inicial, no sentido da expansão de seus limites. Tudo indica se tratar do que Octavio Paz (1982, p. 156), como eu lembrei acima, chamava de a “experiência do Outro”, da qual faria parte, como ele mesmo diz, com Rudolf Otto, um “mistério *tremendum*”, ou seja, um mistério que faz tremer. Nos dois textos de Sá-Carneiro, bem como em muitos outros pontos de sua obra, a presença deste esquema me parece evidente: ao mesmo tempo em que se deseja a transcendência, que implica a transfiguração, tem-se medo do completo mergulho no desconhecido.

As opções que se fazem nos dois textos têm diferenças. Em “Eu-próprio o outro”, o desaparecimento de uma forma inicial do sujeito, que seria, também, um transbordamento, levando-o a sair de si, tende a se revestir de um sinal negativo. As últimas anotações do diário são as que dão conta da decisão do narrador (seja quem for ele, naquele momento) de assassinar o outro. A solução final, portanto, é tomada em nome da preservação de alguma personalidade, daquilo que definiria uma individualidade, diferenciando-a das demais. No outro texto, é algo diverso o que acontece. A dor dá lugar a uma experiência desejada, cuja realização seria motivo de orgulho, por se tratar de um objetivo firmemente buscado, enraizado nas recordações fantasiosas da infância, nas quais já figuravam tanto um “Principado” quanto a “Princesa” de sonho. O que se tem, dessa vez, é um verdadeiro triunfo.

Ao atentar para estas diferenças, todavia, vem à tona algo mais que não deve passar despercebido, pois diz respeito a um traço importante da poética do autor. É que ambos os textos de *Céu em fogo* parecem se construir sobre um mesmo fundo, a partir do qual toda vontade de transformação, em última instância, nasceria como que fadada a ter como termo algum enrijecimento, um tipo de fixação. Embora mais saliente em “Eu-próprio o outro”, certa tendência conservadora se manifesta também em “A grande sombra”, onde se destaca a vontade de eternizar o instante, como quando o protagonista fala em fixar aquilo que vivencia de extraordinário. Tal vontade tem lugar, como se viu, no momento do assassinato da mulher misteriosa, repetindo-se quando se experimenta a segunda e supostamente definitiva “Maravilha”, já no final do texto: “Depois, tudo se esvai em frente desta Maravilha. Logo, é esta que eu devo fixar a sedições de Prata. Fixá-la, sim, encerrá-la em jade – ópio coleante... profética volúpia.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 460).

Quanto a este desejo de fixação, há outro texto que faz parte de *Céu em fogo*, cujo título é bastante sugestivo, e que não poderia deixar de aparecer aqui, mesmo que ocupando um pequeno espaço. Trata-se de “O fixador de instantes”. Nele, como em “A grande sombra”, o narrador assassina uma mulher de beleza exuberante, quando do ato sexual, cravando-lhe no peito “um estilete áureo” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 537). Nos últimos parágrafos da narrativa, dirigidos à mulher morta, fica clara a opção do protagonista pelo estancamento do fluxo da vida:

Vitória! Vitória!

Nunca mais esquecerei os teus beijos, pois logo os perdi; nunca mais olvidarei os teus seios, pois mal os conheci. [...]

Vês tu: Nem teve fim a nossa vitória. Pois eu não fixei apenas o instante luminoso. Fiz mais: desci da vida – hoje sou eu próprio essa auréola. *Sou o Instante*.

Estilizei-me em tempo. Parei. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 537-538, grifo do autor).

Em uma poética na qual se procura o distanciamento da própria humanidade (relacionada à estreiteza, à monotonia, à banalidade), bem como se procura divinizar a figura do artista, indo ao encontro do que muito fizeram outros expoentes da literatura e, sobretudo, da poesia moderna, o que acontece é que os movimentos de transformação, a que se ligam a efemeridade e mesmo a mortalidade, apresentam limites relativamente definidos. Ao que tudo indica, com efeito, para Sá-Carneiro, ao contrário do que pode parecer, à primeira vista, tendo em mente aquela “agitação movediça” (CARPINTEIRO, 1960, p. 43) que se dá a ver, em seus textos, tais movimentos jamais se constituem como uma regra geral da experiência vital que se deseja, sendo, antes, parte de um processo cujo encerramento deve implicar a cessação do devir. É que, neste universo, parece que ainda não se perde de vista o caminho de uma certa idealização, associada a um modelo que tende a se fixar, sob a influência da sugestão de que poderia existir uma espécie de “essência verdadeira”³ (FRIEDRICH, 1991, p. 48).

Em um contexto no qual se tem por certo a impossibilidade de se atingir aquele céu de fogo da teologia cristã, o mesmo contexto que fundamenta a poesia de um Baudelaire, com sua “idealidade sem conteúdo” (FRIEDRICH, 1991, p. 48), o que restaria ao artista seria criar (fixando-o o máximo possível, em experiência e em obra) o seu *Céu em fogo*, ao mesmo tempo, objeto da fantasia e espaço de transcendência. Este se apresentaria como um objetivo último, um fim após o que não se seguiriam novas transformações. É sob a projeção de um espaço localizado fora da vida, então, que deveria vagar, conforme um conceito mesmo de transcendência, um “[...] ser que nunca se resolve no possível e com o qual a única relação que o homem pode ter consiste na impossibilidade de alcançá-lo.” (ABBAGNANO, 2000, p. 970). Eis, aqui, o sujeito ideal de Sá-Carneiro, aquela sorte de “identidade sublime” (RUBIM, 2003, p. 86) a que já faz referência, mais acima. Seria ela, enfim, existindo como assombração ou fantasia recorrente, no universo da obra do autor, que apontaria para os seus limites, os limites de uma poética propriamente moderna, em que o problema da unidade do sujeito, da conservação do eu, em tensão com a sua dispersão, manifesta-se de maneira exemplar, sem solução, mas orientado por uma certa tendência para que se veja no polo da conservação, nostálgica e idealmente imaginado, como permanência, uma força de atração da qual não se pode escapar.

³ Na mesma passagem em que fala do “céu de fogo”, referindo-se àquele esquema “de origem platônica e místico-cristã” a que me remeti na abertura do artigo, Hugo Friedrich (1991, p. 48) diz: “Segundo este esquema, o espírito ascende a uma transcendência que o transforma a tal ponto que esse, volvendo atrás, penetra o véu que cobre o que é terreno e reconhece sua essência verdadeira.”

AMORIM, B. N. Between conservation (of the self) and (its) dispersion: tensions and transcendence in Mário de Sá-Carneiro's *Céu em fogo*, an example of the modern writing on the self. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 235-248, jan./jun., 2015.

■ **ABSTRACT:** *In the work of Mário de Sá-Carneiro, I identify two types of tension that I think are recurring aspects which manifest themselves as central to his poetics. The first type would be formed by the movements of rising and falling; the second presents the opposition between conservation and dispersion. Focusing on two texts of Céu em fogo, both marked by the fictional play with diary writing, I will try to highlight the second tension, noticing something of its nuances and thinking, particularly, about its relationship with the idea of transcendence, which, illuminating a certain transition to otherness, would prove to be a fundamental element of how the author thinks and writes about the subjective experience itself.*

■ **KEYWORDS:** *Mário de Sá-Carneiro. Poetics of modernity. Subjectivity. Otherness. Transcendence.*

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi, revisão da tradução e tradução dos novos textos de Ivone Castilho Benedetti. 4. ed. São Paulo: M. Fontes, 2000.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

CARPINTEIRO, M. G. **A novela poética de Mário de Sá-Carneiro**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1960.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

MOURÃO-FERREIRA, D. O voo de Ícaro a partir de Cesário. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 117-118, p. 204-212, set.-dez. 1990.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RUBIM, G. O ouro e o outro. In: _____. **A arte de sublinhar**: ensaios. Coimbra: Angelus Novus, 2003. p. 83-94.

SÁ-CARNEIRO, M. **Obra completa**. Introdução e organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

Recebido em 01/08/2014

Aceito para publicação em 14/04/2015



VARIA

VARIA

CARTAS A *UN PIED-NOIR*: TRÊS FACES DA CORRESPONDÊNCIA DE ALBERT CAMUS

Raphael Luiz de ARAÚJO*

- **RESUMO:** Embora o escritor franco-argelino Albert Camus seja normalmente aproximado ao ciclo existencialista parisiense, sua correspondência aponta a ação de outros agentes fundamentais para o agenciamento de sua carreira literária e para compor um microcosmo ao redor do seu pensamento. Limitando-se à correspondência com Pascal Pia, René Char e Jean Grenier, o presente artigo irá discorrer sobre a movimentação desses agentes dentro do campo literário, segundo concebe Pierre Bourdieu em “Mercados de bens simbólicos”, vigente na época. Nesse contexto, serão postos em evidência as relações afetivas, a intervenção desses intelectuais na gênese de obras, o jogo de interesse político-ideológico e a veia estética – por vezes poética – da composição da carta. Objetiva-se, assim, expor alguns elementos que contribuem para a construção da imagem autoral de Albert Camus tanto na esfera pública quanto privada.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Albert Camus. Pascal Pia. René Char. Jean Grenier. Correspondência.

As cartas de um percurso

A correspondência de Albert Camus testemunha a intervenção de agentes que foram fundamentais no seu itinerário enquanto intelectual e escritor. Nela, personagens como Pascal Pia, René Char e Jean Grenier compõem eixos de uma rede literária tecida ao seu redor, realizando um agenciamento que o pôs em contato com outros artistas, editoras e jornais.

Ante os movimentos de um sujeito em contato com forças de inclusão e exclusão no campo literário de sua época, esses agentes serviriam como espécies de reflexos do escritor, o que foi fundamental no processo de constituição de consciência de uma “condição de intelectual”, conforme concebe Pierre Bourdieu (2007, p. 108) em “O mercado de bens simbólicos”, pois, para ele, “Afora os artistas e os intelectuais, poucos agentes sociais dependem tanto, no que são e no que fazem, da imagem que têm de si próprios e da imagem que os outros e, em particular, os outros escritores e artistas, têm deles e do que eles fazem.”

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – raphael.araujo@usp.br

Pascal Pia poderia simbolizar a primeira face engajada de Camus nos jornais de sua época. De grande influência no meio intelectual, ele conduz as primeiras obras do argelino a editoras e escritores célebres. A relação de ambos oscila entre um objetivo profissional e um decoroso companheirismo, em que Pia “[...] mobiliza Malraux, Paulhan, Queneau e mesmo Raymond Gallimard para publicar *O estrangeiro*, *O mito de Sísifo* e *Calígula*. Ao mesmo tempo, procura trabalho para ele [Camus], preocupa-se com sua saúde e com seus silêncios.” (AJCHENBAUM, 2000, p. XVIII)¹.

Além da figura pública de Camus, a carta também oferece uma dimensão afetiva. É o que se vê, sobretudo, na troca com René Char, considerado pelo escritor como um verdadeiro irmão. Ao travarem conhecimento em 1946, Camus já goza de uma posição no campo literário, mas padece de identificação artística e filosófica com o meio organizado em torno dos existencialistas. É o que levará a encontrar em Char uma ilha solar mediterrânea dentro da fria e hostil França. Em contrapartida, o poeta também será conectado por Camus a microcosmos literários, uma vez que o escritor irá promovê-lo e publicá-lo na editora Gallimard.

Por último, uma das mais importantes correspondências publicada de Camus é com seu mentor Jean Grenier. Ela percorre sua vida da adolescência até a morte, oferecendo flashes de um sujeito em formação, testemunha a gênese das obras sob uma constante “criação corrigida” e apresenta diálogos dos quais é possível desprender alguns valores fundamentais do pensamento e da poética do escritor.

Respeitando essas três faces da troca epistolar, as seguintes páginas visam a apresentar ao leitor alguns aspectos da correspondência de Camus inserida em um típico microclima que, segundo as palavras de Jean-François Sirinelli (1988, p. 210), é essencialmente “polimórfico e polifônico”. Dessa forma, será colocada em evidência, a função denotativa da carta enquanto documento de movimentos de um campo literário sem a pretensão de realizar uma análise aprofundada de cada caso, nem propor uma leitura teleológica da intervenção desses intelectuais na canonização do autor. Além de metonímias das funções que os referidos agentes exerceram no trajeto do escritor, as cartas salientam que a atmosfera afetiva entre eles também transparece no estilo da carta e em um pensamento filosófico subjacente, que se insere no projeto cíclico das obras de Camus.

Pascal Pia e o surgimento de Albert Camus

A correspondência de Albert Camus e Pascal Pia², de 1939 a 1947, foi publicada no ano 2000 pelas editoras Fayard e Gallimard, tendo como organizador Yves Marc

¹ Considerando o público-alvo do referido trabalho, achou-se necessário realizar tradução livre das passagens que não constam em português nas referências bibliográficas. O leitor interessado em aprofundar-se no tema deverá recorrer aos originais em francês.

² Cujo nome verdadeiro era Pierre Durand. Pia também utilizava outros pseudônimos, como Pascal Rose e Pascal Fely.

Ajchenbaum. Não conta, porém, com grande parte do seu essencial, uma vez que, segundo consta no prefácio, embora Camus tenha conservado a maior parte das cartas de Pia, este, com receio de ser detido pelos alemães durante a Ocupação, queimara uma parcela considerável de sua correspondência (incluindo missivas de Jean Paulhan e de André Malraux)³.

A correspondência se concentra, sobretudo, entre os anos de 1939 e 1942, período em que Camus e Pia passam a estabelecer vínculos. Nesse contexto, Pia contrata o jovem *pied-noir* como redator de notícias locais para o *Alger républicain*, jornal no qual ambos trabalharão juntos de setembro de 1938 a janeiro de 1940.

Por um lado, o jornalista tem trinta e dois anos, também é órfão de guerra, publicou uma narrativa libertina intitulada *La princesse de Cythère* (1922) e alguns exemplares de *La Muse en rut* (1928). Tais obras lhe renderam grande notoriedade no meio intelectual, a ponto de ser apreciado por Malraux, Aragon e Paulhan – este último redator chefe da *Nouvelle Revue Française*. No entanto, segundo relata Virgil Tanase (2010, p. 100), ele acaba queimando um conjunto de poemas e um romance antes de publicá-los: “[...] convencido de ser um autor medíocre, ele informou que nunca mais escreveria por respeito pela literatura que, tirando o silêncio, é, segundo ele, o que existe de mais importante no mundo.” Vinha, assim, dedicando-se somente à imprensa, com seu emprego em um jornal comunista parisiense, *Ce soir*, antes de obter a oportunidade de dirigir o *Alger républicain*.

Em sentido contrário, Albert Camus, com apenas vinte e cinco anos, possuía grandes ambições no ramo literário: publicara seus ensaios de *O avesso e o direito*, trabalhara em pequenos jornais como *Oran-Matin* e *La Presse libre*, montara peças de teatro⁴ e vinha desenvolvendo um projeto de ensaios que culminaria em *Núpcias*. Também tinha uma tuberculose a combater e difíceis condições financeiras, que o levaram a trabalhar como representante de vendas de peças automobilísticas, como professor particular e até como assistente de meteorologia⁵. Dessa forma, considerando o posto de Pia dentro do sistema de produção e circulação de bens simbólicos, esse seria, segundo Bourdieu (2007, p. 113), um exemplo das relações que “[...] são comandadas pela posição relativa que tais agentes ocupam na estrutura do campo de produção erudita.”

³ Como lemos no prefácio da coletânea: “Dessa longa cumplicidade entre os dois homens, não resta mais que essa correspondência lacunar: primeiramente algumas cartas de Camus sem resposta de Pia, em seguida, muitas cartas de Pia sem resposta de Camus; e também algumas fotografias.” (AJCHENBAUM, 2000, p. VII).

⁴ Nas trupes do Théâtre du Travail e no Tréâtre de L'Équipe.

⁵ “*A priori*, tudo separa Pia e Camus: um já é indiferente e recusa a se considerar escritor; o outro a uma ambição literária, luta contra a doença e oscila entre energia e desânimo.” (AJCHENBAUM, 2000, p. XIII).

A aventura de ambos no jornal *Alger républicain* termina, em 9 de janeiro de 1940, com uma interdição do governo geral da Argélia, que o considera subversivo: “Pascal Pia e Camus aceitam essa decisão sem contestá-la e sem tentar salvar, mais uma vez, o jornal. Eles sabem que não podem exercer o ofício de jornalista tal como eles o concebem.” (TANASE, 2010, p. 116). Então, Pia retorna para a França e, em outubro do mesmo ano, ocupa o cargo de secretário de redação no jornal *Paris-Soir*. Camus passa a trabalhar na redação do jornal *Soir républicain*, mas não dura muito tempo. Encontrando-se desempregado logo em seguida, solicita ao amigo que o informe caso haja possibilidade de emprego em Paris. É o que testemunha carta do início de 1940: “[...], você pode sempre, e a qualquer momento, me avisar de uma vaga. Estou pronto para partir do dia para a noite, mesmo para Valparaíso.” (CAMUS; PIA, 2000, p. 20).

O tema da possibilidade de emprego na França se torna recorrente na correspondência. Inicialmente, Pia não traz muitas novidades ao amigo, como na carta de 16 de março de 1941: “Nada de novo no *Paris-Soir*, mas lhe informarei sobre a situação e sobre eventuais oportunidades de trabalho aqui.” (CAMUS; PIA, 2000, p. 33). Posteriormente, em carta de 18 de fevereiro de 1941, ele lhe informa sobre o surgimento de um jornal em Lion unicamente para descrever como isso pode ter como consequência a disponibilização de uma vaga junto ao jornal em que trabalha:

Parece que o patrão tem o projeto de lançar um semanal esportivo que se chamará *Sprint*, o que explica a presença de Bénac em Lion já há algum tempo. Se esse projeto se realizar, Bourdonnay, que estava na área de esporte antes da guerra, passaria ao *Sprint*. O lugar dele no secretariado de *P.S [Paris-Soir]* ficaria vago, e, nesse caso, Perreux apoiaria que ele lhe fosse oferecido antes de ser proposto a qualquer outro. (CAMUS; PIA, 2000, p. 27).

Embora esse plano não dê certo, as tentativas se repetem e em meio a conversas recorrentes nas cartas, surgem propostas variadas para Camus – de secretário de redação em Lion a cargo de agente florestal. Essa última oportunidade surge devido à preocupação de Pascal Pia com a saúde do jovem tuberculoso, que encontraria vantagem em se instalar em uma altitude de 700 a 1400 metros. Ele aciona seus contatos do lado da região de Dauphiné e Savoie, acabando por obter resposta de Nicolas, do jornal *Petit Dauphinois*. Ela é reproduzida, então, em sua carta⁶: “Ainda vou pensar no caso de Camus. Será que ele aceitaria um posto de agente florestal no interior – 2500 francos por mês, com acomodação, aquecedor e luz? Em caso positivo, eu poderia intervir utilmente. Pergunte a ele...” (CAMUS; PIA, 2000, p. 87). Camus renunciará também essa oferta, mas conseguirá, mais

⁶ Pascal Pia reproduz frequentemente cartas recebidas nas missivas que envia a Camus, o que realça essa sua função de intermediário do jovem escritor.

tarde, por intermédio de Pia, o cargo de secretário de redação junto à Gallimard, como anuncia carta de 7 de dezembro de 1942, em que o jornalista reproduz uma mensagem de Paulhan: “Tudo está resolvido. Camus receberá mensalidades de 2500 francos. Fico contente.” (CAMUS; PIA, 2000, p. 117).

No âmbito artístico, Pia conduz os manuscritos de Camus ao conhecimento de outros escritores. Ele é um dos primeiros a quem o jovem *pied-noir* confia os manuscritos de *Calígula*, *O estrangeiro* e *O mito de Sísifo*. Em carta de 25 de abril de 1941, manifesta contentamento após a leitura dos dois primeiros textos em questão:

Partindo agora para seus manuscritos. Sinceramente, há um bom tempo não lia algo com tal qualidade. Estou convencido de que cedo ou tarde *O estrangeiro* encontrará o seu lugar, que é um dos primeiros. A segunda parte – o inquirito, o processo, a cela – é uma demonstração do absurdo, organizada com um mecanismo perfeito, e no qual, contudo, nada trai o agenciamento. E as últimas quinze páginas são admiráveis. Isso vale as melhores páginas de Kafka ou de Rudolf Kassner. Penso encarecidamente que alegrará Malraux, a quem enviarei os seus dois manuscritos após relê-los [...]. (CAMUS; PIA, 2000, p. 58).

O mesmo acontecerá com *O mito de Sísifo* em carta de primeiro de dezembro de 1941: “Esse livro esclarece totalmente o seu romance, e diminui muito o valor das objeções de detalhe que eu estava fazendo a ele.” (CAMUS; PIA, 2000, p. 73). Além de elogios, é possível encontrar indícios de uma crítica aos textos de Camus, como a aproximação com Kafka e a valorização do tom e dos detalhes na descrição de *O estrangeiro*. Isso tende a se intensificar conforme Pia leva outros escritores a lerem as obras do jovem argelino. Como intermediário do escritor, ele novamente reproduz cartas de outrem, dessa vez as primeiras impressões de André Malraux⁷, bem como suas críticas, que fizera questão de numerar:

Certamente, *O estrangeiro* é uma coisa notável. [...]

Em relação aos detalhes:

“1º A frase é um pouco sistemática demais: sujeito, verbo, complemento, ponto. Em alguns momentos, apenas segue o protocolo. Bem fácil de mudar modificando às vezes a pontuação.”

⁷ Faz o mesmo com a leitura de Jean Paulhan: “Eu finalmente obtive os Camus. Li de uma sentada *O estrangeiro*. O que falta fazer? G.G. [Gaston Gallimard] está certamente pronto para lançá-lo. [...] Sim, *O estrangeiro* é extremamente bom. E a maneira com que a história interior se passa, em um certo momento, nos acontecimentos, é espantosa de tão natural, de tão grave.” (CAMUS; PIA, 2000, p. 74).

“2º Haveria vantagens em trabalhar novamente a cena com o capelão. Não está claro. O que é dito está claro, mas o que Camus quer dizer só é dito parcialmente. E a cena é importante. Sei que ela é muito difícil. Uma razão a mais, como diz o outro.”

[...]

“Vou passar o manuscrito a Roger Martin du Gard, homem de bom conselho. Depois, por intermédio dele ou de outra maneira, se Camus desejar, a Gallimard. Responda-me sobre isso. Os editores, sejam quais forem, não deixarão de fazer uma aproximação com Sartre, por conta do decoro. Só se pode mandar às favas. Camus pode ficar contente por ter escrito esse livro.” (CAMUS; PIA, 2000, p. 67-68, grifo do autor).

O conteúdo da carta serve como exemplo de uma intervenção fundamental para levar Camus a uma editora de autoridade no campo literário, uma vez que os manuscritos “[...] quase sempre trazem a marca do intermediário pelo qual chegaram às mãos do editor (diretor de coleção, leitor, “autor da editora” etc.)” (BOURDIEU, 2007, p. 162). Não obstante, a correspondência vai se revelando uma fonte interessante tanto para o estudioso da primeira recepção de *O estrangeiro* quanto para os críticos geneticistas, que poderiam incluir as cartas em um protótipo da obra, ou seja, em materiais que comporiam o seu dossiê genético de maneira paralela aos manuscritos, como afirma José Luiz Dias (2007, p. 125):

Entretanto – preciso admiti-lo – para os críticos *voyeurs* que somos, um dos principais usos das correspondências de escritores é o de servir comumente para acompanhar os diversos estados de criação de uma obra particular. Úteis aos biógrafos, que querem se assegurar de um fato ou que procuram o “homem” por detrás dos rascunhos, úteis aos “bisbilhoteiros históricos” (Barbey d’Aureville) em busca de “informações”, as cartas sempre foram resguardadas como preciosos arquivos da criação.

Há momentos ainda em que a carta se torna espaço de uma crítica em diálogo, uma vez que, após reproduzir os comentários de leitores, como Malraux, Pia acrescenta sua opinião: “A sequidão da frase não me incomodou. Mas, a meu ver, a única objeção de estilo válida que se pode fazer a um autor, é quando seu estilo está incorreto, – o que não é o caso. O resto é questão de gosto, logo, questão pessoal.” (CAMUS; PIA, 2000, p. 68). Em seguida, porém, volta a predominar o vai e vem, em que Pia transmite a imagem de Camus à rede que o cerca – “Queneau está me pedindo informações bio e bibliográficas sobre você. Eu lhe enviarei algumas. Fique tranquilo, serei discreto.” (CAMUS; PIA, 2000, p. 89) –; passa-lhe a recepção publicada – “Envio-lhe, com esta mensagem, um importante

folhetim de Blanchot sobre *O estrangeiro*. Acredito que seja, até agora, o que se escreveu de mais inteligente sobre o seu livro.” (CAMUS; PIA, 2000, p. 101) – e, enfim, ajuda-o a se comunicar com os demais agentes do campo: “Se quiser escrever a Blanchot, o mais simples e o mais seguro é, acredito eu, enviar-lhe uma carta interzona ao endereço da *N.R.F.*, à rua Sébastien Bottin.” (CAMUS; PIA, 2000, p. 103).

O respeito e a consideração que Camus tem por Pia o levam a dedicar-lhe *O mito de Sísifo*⁸. Os dois também tentam publicar a revista *Prométhée* e trabalham juntos no jornal de Resistência *Combat!*. No entanto, essa relação encontra seu fim em 1947 ao se chocar com as consequências do pós-guerra, em uma França tomada de partidarismos que irão cindir tal jornal: “Inevitavelmente, a redação se divide: uma corrente pró De Gaulle emerge, a influência socialista é real, alguns apoios ao movimento comunista se revelam.” (AJCHENBAUM, 2000, p. XXIII). Camus afasta-se do jornal para trabalhar no romance *A peste* e para cuidar de eventuais recaídas com a tuberculose. Também não se sente contente com os rumos dos jornais e prefere calar-se por algum tempo. Em carta de novembro de 45, explica-se sobre o silêncio e sua insatisfação:

Caro Pascal,

[...] Durante todos esses dias de crise política, li *Combat* com sentimentos confusos, mais jamais com o sentimento da satisfação. E parece-me bem que o leitor não pôde ver nas suas posições sucessivas nada além de contradições e incoerência. [...] Tantas hesitações, ao contrário, retiram o que o jornal tem de sério em seu todo. [...] Isso me leva a lhe dizer algo que desejo que seja lido amigavelmente: entre as razões que tive de deixar o jornal, a primeira fora certamente o desgosto que chegou a mim de todas as formas de expressão pública. Tinha vontade de me calar. [...] Compreenda, sobretudo, que não estou me queixando. Sei muito bem como é feito esse jornal para não entender o que você decide. Mas gostaria que você compreendesse também a dificuldade que tenho em ratificar obrigatoriamente e a cada manhã uma posição que a cada manhã não aprovo. (CAMUS; PIA, 2000, p. 143).

Por não tomar partido de um dos lados, o argelino é fortemente criticado tanto pela direita quanto pela esquerda comunista. Mas ele retorna ao jornal em 1947 e busca salvá-lo de um fiasco, causado por uma expressiva diminuição nas vendas. Nesse contexto, um rumor indica que, por intermédio de André Malraux e Diomède Cartoux, o general de Gaulle teria proposto a Pia se unir à classe dos movimentos gaulistas. Para Pia, que até ali defendera um jornal sem partido e completamente

⁸ “Eu encontrei *Sísifo* na livraria, e o comprei de imediato. Agradeço-lhe profundamente pela dedicatória, que me emocionou. Na verdade, eu não tenho o menor sentimento de ser digno disso, e agora será necessário que eu me esforce para merecê-lo.” (CAMUS; PIA, 2000, p. 108).

independente, isso foi um insulto, mas Camus não reage diante dos rumores e o jornalista considera tal comportamento uma verdadeira traição. Ele acaba por desistir tanto de Camus quanto de *Combat!*: “Tenho agora uma coisa a lhes dizer. Vocês se conduziram de maneira inadmissível. Disseram que eu havia partido para me unir aos gaulistas. Acho isso indigno. Adeus.” (AJCHENBAUM, 2000, p. XXIV)⁹. Camus, por sua vez publica um editorial de despedida em 3 de junho de 1947 para deixar, por sua vez, a edição do jornal.

A ruptura de ambos, marcada pela interrupção da correspondência, é silenciosa. Não se trata de uma polêmica pública, como a que ocorreria mais tarde com outros agentes do campo, como André Breton, Roland Barthes ou Jean-Paul Sartre, quando das publicações de *A peste*, em 1947, e *O homem revoltado*, em 1951. Ao final da coletânea de cartas, são reproduzidas missivas de Pia ao biógrafo de Camus, H. Lotmann (1978), e a Francine Camus (1979), na qual o jornalista se opõe a uma acusação de que viria a se transformar no “pior inimigo” do escritor. Ele informa que Camus o procurou no verão de 1947 para um almoço e ele o ignorou por não ser adepto de “amizades intermitentes” (AJCHENBAUM, 2000, p. 151).

Porém, além dessa disputa de egos, coloca-se em evidência a intervenção dos acontecimentos políticos entre os dois intelectuais – e em todo campo intelectual francês, que se deparara com o surgimento e o fracasso da possibilidade de uma revolução¹⁰ –, uma vez que no lugar de uma questão afetiva, a relação de ambos desenha-se em torno de interesses ideológicos que os uniram para trabalhar no jornal de esquerda *Alger républicain* e os separaram quando *Combat!* os forçou a uma postura partidária que não se sentiam aptos a assumir.

René Char e as confissões de uma amizade lírica

Se hesitamos ao abordar a relação de Pia e Camus como verdadeira amizade, não temos a menor dúvida do amor fraterno entre ele e René Char. A correspondência de ambos, publicada pela Gallimard em 2007 e organizada por Franck Planeille, testemunha convergências de pensamento, arte e afeição raras, como demonstra Olivier Todd (1996, p. 669) ao chamar a atenção para um episódio emblemático na vida dos dois escritores:

⁹ Ajchenbaum reproduz aqui testemunho de Jacqueline Bernard, datado de 13 de julho de 1990.

¹⁰ Em 1946, o Partido Comunista Francês se torna o maior partido da França com cerca de 400.000 afiliados. Ele havia sido proibido durante a Segunda Guerra, mas depois que União Soviética foi atacada, o fervor revolucionário do PCF ressurgiu com força, tornando-se “[...] o coração, a alma e o braço mais combativo da Resistência.” Neste momento, “Seus membros formavam um clero revolucionário”, embora a segunda metade da década de quarenta assista ao decréscimo do otimismo que previa a Revolução e que predominava na França durante a Libertação. (ARONSON, 2007, p. 118).

Em Char, ele descobre um irmão mais velho que o impressiona, cativa e ofusca. Ao receber sua mãe e sua sobrinha Lucienne no aeroporto de Marignane, Camus apresenta René Char:

– Mãe, esse é meu irmão, você vai gostar dele.

A obra também será o acaso que os levará a travar conhecimento. Char descobre Camus em 1942 ao ler *O estrangeiro*. Posteriormente, em 1946, como leitor da coleção “Espoir”, da Gallimard, Camus se surpreende com o manuscrito de *Feuillet d’Hypnos*. Esse contexto permite que os dois se encontrem e passem a uma troca epistolar que testemunhará uma grande cumplicidade de dois homens que se articulam no meio literário e compartilham experiências pessoais:

Não são apenas dois homens que se encontram em 1946, mas dois imensos artistas muito diferentes um do outro e, contudo, próximos nesse “rio subterrâneo” no qual somente as suas obras podem nos aproximar. A amizade é, então, essa descoberta que supera os indivíduos, amplia o espaço de cada um enquanto artista. (PLANEILLE, 2007, p. 13)¹¹.

Esse espaço também se constrói na leitura crítica que um faz da obra do outro. Porém, os comentários são frequentemente tão positivos que poderiam ser vistos antes como elogios. Char envia a Camus em outubro de 1949 uma carta solicitando a leitura de sua obra *Les Matinaux*: “Envie a Gaston Gallimard *Les Matinaux* hoje. A segunda parte desse livro me custou muito. [...] Eu ficaria feliz se você a lesse com esses olhos de coração que são os seus, antes que os tipógrafos se intrometam.” (CAMUS; CHAR, 2007, p. 47-48, grifo do autor). No dia 7 de novembro o escritor responde: “*Les Matinaux* faz você ainda maior. Você avança com segurança – nesse caminho, ao menos, nunca hesita. Tudo frutifica para você – um dos raros criadores de hoje.” (CAMUS; CHAR, 2007, p. 49).

No âmbito da criação, ambos empregam a arte sobre a natureza para nela encontrar marcas da origem do homem, o que aparece tanto nas paisagens sedutoras de Camus, presentes em *Núpcias* ou *O verão*, quanto no lirismo de Char, dominante em *Feuillet d’Hypnos*. Uma das causas da identificação se dá pelo pensamento clássico solar que constitui uma escritura mediterrânea comum, como defende Nathalie Pachianni (2013, p. 21): “A conexão comum dos dois artistas

¹¹ No momento do encontro, ambos compartilham grande identificação, como relata o poeta em um posfácio de *La postérité du soleil*: “Como o nome de Camus chegou a mim: um conhecido tinha me trazido seu romance *O estrangeiro*, mas senti pouco prazer ao lê-lo. [...] Mais tarde, depois da Libertação, recebi uma carta de Camus me pedindo *Les Feuilles d’Hypnos*, cujos manuscritos estavam há algumas semanas com Gallimard, para sua coleção ‘Espoir’. [...] Ele me encontrou na Gallimard. Ao conhecê-lo, soube que teríamos um caminho a fazer juntos.” (CAMUS; CHAR, 2007, p. 218).

a um pensamento grego, extraindo sua pulsão criadora dos elementos naturais, deu nascimento a uma escritura solar, mediterrânea.” Ao se depararem com uma expressão em total harmonia com a própria arte, eles se estimulam, como se a obra de um alimentasse a produção artística do outro. É o que se vê em carta de Camus para Char em 4 de setembro de 1954:

Bom. Eu li a sua pirâmide [*Recherche de la base et du sommet*]. Com uma admiração e uma emoção cada vez maiores. Enfim, foi você que encontrou a maneira de tratar (também no sentido médico) o assunto. Pois suas palavras ao mesmo tempo que cortam, e com que frieza de aço, cauterizam, tonificam. Você escreve com o coração grande, e é porque a emoção é constante, mas também a aventura, sem nenhuma avareza. (CAMUS; CHAR, 2007, p. 127).

A consequência dessa identificação é que Camus serve como um agente que irá divulgar e promover a obra do amigo de diferentes maneiras. Ele fala com segurança sobre Char sempre que tem oportunidade, como em uma conferência à imprensa em Estocolmo, antes do recebimento do prêmio Nobel (1957):

Nosso maior poeta francês, na minha opinião, quero dizer René Char, que é para mim não somente um poeta, um grande poeta e um escritor de imenso talento, mas que é para mim literalmente como um irmão. Infelizmente, a poesia não se traduz e não sei em que medida vocês poderiam fazê-lo, mas é algo que me parece desejável, pois essa obra está entre as maiores, realmente entre as maiores obras que a literatura francesa tem produzido. Desde Apollinaire, não houve na literatura francesa revolução comparável à que realizou René Char. (CAMUS; CHAR, 2007, p. 213).

Uma das promoções peculiares que Camus faz de Char é encontrada em uma das cartas enviadas ao poeta enquanto o franco-argelino viaja pelo Brasil. Surpreso ao descobrir que seu amigo é lido fora do Velho Continente, ele lhe manifesta grande alegria e lhe pede o envio de sua obra para as livrarias de São Paulo e Rio de Janeiro:

Caro amigo,

Aqui penso em você e falo de você. É um pouco por isso que lhe escrevo. Encontrará abaixo o endereço de dois escritores brasileiros que conhecem sua obra perfeitamente e o admiram com conhecimento de causa. [...] Peça, pois, a Gallimard para enviar *agora* alguns *Fureur et mystère* às livrarias de Rio e de São Paulo. Não se esgotar em um dia. Nada poderia me dar maior prazer que encontrá-lo aqui nos homens de valor desse país.

[...]

Murilo Mendes	Oswald de Andrade
(poeta)	(romancista e [ilegível])
Rua Ibirutina, 72	Rua Ricardo Batista, 18
Rio de Janeiro,	São Paulo
Brasil	Brasil

(CAMUS; CHAR, 2007, p. 44-45, grifo do autor).

Em contrapartida, as cartas mostram que René Char é para Camus um homem de confiança, dos poucos aos quais ele pode recorrer para assumir alguma fraqueza. Ganha espaço nesses momentos “O papel decisivo da afetividade em um meio que ganha destaque pela força da Razão sobre a paixão.” (SIRINELLI, 1988, p. 218). É o que lemos em carta de 23 de outubro de 1950:

Perdoe-me, meu caro René, esses “brancos” e esses silêncios de que você fala. Esse ano foi duro, muito duro para mim, e em todos os sentidos, acredito ter-lhe dito, e não gosto de falar de mim, justamente. Mas em meio a tudo isso poucas presenças me ajudaram a viver. Tem a sua, esteja seguro disso, sua amizade e o tipo de esperança que ela pressupõe. É uma grande sorte tê-lo encontrado. (CAMUS; CHAR, 2007, p. 76).

Em meio aos diversos problemas que o escritor franco-argelino teve com os textos de *O homem revoltado*, como os conflitos com André Breton e a polêmica com a revista *Le temps modernes* (que envolveram as amizades de Sartre e Beauvoir), René Char se delimita dentro do ciclo de Camus, em oposição ao campo parisiense predominante. Breton critica Camus na revista *Arts* devido ao texto “Lautréamont e o surrealismo”, que qualifica os surrealistas como “terroristas de salão”. Camus lhe responde e, nos bastidores de tais discussões, Char o apoia em carta de 3 de novembro de 1951: “Lúgubre Breton! Eu me lembro de lhe ter confiado que ele não era o Homem de um diálogo, nem mesmo de uma troca leal. Mas você! Sua resposta era a única a dar.” (CAMUS; CHAR, 2007, p. 92).

Embora sem grande expressividade, esse episódio põe em evidência o espaço de Char na vida de seu amigo que, a partir de 1946, encontrará diversos problemas: a ruptura com Pia, a morte do seu tio Acault (pelo qual tinha grande afeto), a

depressão de sua esposa Francine, as críticas e os julgamentos que passa a receber do campo intelectual por um “apartidarismo” no contexto histórico da Guerra Fria e, mais especificamente, no processo de independência da Argélia. Camus irá se submeter a um isolamento progressivo ao longo dos anos 50, afastando-se de grande parte dos intelectuais de que se aproximara no início dos anos 40. Isle-sur-la-Sorgue, residência de Char no sul da França, torna-se para ele espaço de aproximação ao Mar Mediterrâneo, símbolo de sua origem solar, em oposição à cinzenta Paris que sempre repudiou. É nessa região, mais especificamente na cidade de Lourmarin, que irá se instalar ao fim da vida, enquanto compõe o seu grande romance autobiográfico em busca de sua infância perdida – *O primeiro homem*. A aproximação dos dois artistas ao redor de uma expressão mediterrânea é símbolo de uma tomada de posição de Camus dentro do campo literário da época, cujo plano afetivo foi aqui destacado, mas que, segundo Bourdieu (2007, p. 169, grifo do autor), deve ser lido também sob o prisma cultural e político:

Destarte, pode-se postular que não há tomada de posição cultural que não seja passível de uma *dupla leitura* na medida em que se encontra situada ao mesmo tempo no campo propriamente cultural (por exemplo, científico ou artístico) e em um campo que se pode designar “político”, a título de estratégia consciente ou inconsciente orientada em relação ao campo das posições aliadas ou inimigas.

Assim, o lugar reservado a Char dentro dessa “poética mediterrânea” não se altera. As cartas destinadas a ele reservam confidências cuja semelhança o aproxima de notas dos cadernos de Camus. Ambos declaram a amizade em diversos momentos, assumem uma identificação fraternal e revelam inseguranças pessoais, como se a carta fosse um lugar de desnudamento:

Estou feliz que você tenha gostado de *O exílio e o reino*. Mais eu produzo e menos seguro fico. No caminho em que anda um artista, a noite cai cada vez mais espessa. Enfim, ele morre cego. Minha única fé é que a luz o habite, dentro, e que ele não possa vê-la, e que mesmo assim ela resplandece. Mas como ter certeza disso. É porque é necessário se apoiar no amigo, quando ele sabe e compreende, e que ele mesmo caminha, com os mesmos passos. (CAMUS; CHAR, 2007, p. 148)¹².

Por outro lado, as missivas se revestem de um ar poético, indicando um trabalho em sua composição, em contraposição à ideia de uma escrita guiada pelos

¹² A ideia da luz do artista aparece no conto “Jonas ou o artista trabalhando”, parte de *O exílio e o reino*. O protagonista pintor que, de início, “confia em sua estrela”, isola-se para criar, mas se vê privado dela.

“movimentos da alma”: “Caro Albert, / Obrigado por sua *presença* reclamada como um copo de água pura, uma manhã de extremo deserto.” (CAMUS; CHAR, 2007, p. 164, grifo do autor). Camus chega a assumir que René Char simboliza para ele a valorização da poesia, gênero que ele diz ter ignorado até ler o poeta, como testemunha a carta de 18 de maio de 1956: “É verdade. Antes de conhecê-lo, eu ignorava a poesia. Nada do que aparecia me comunicava. Há dez anos, pelo contrário, tenho em mim um lugar vazio, um buraco, que só preencho ao lê-lo [...]”. (CAMUS; CHAR, 2007, p. 144).

Assim, como irá defender Todd (1996, p. 667, grifo do autor), não é possível conceber a relação de Camus com a poesia sem evocar a figura de Char: “Na obra de Char, Camus vê uma moral. Ele aceita uma ideia implícita: a poesia levaria a abreviações filosóficas, ela seria uma verdade. Para ele, Char se torna *o* poeta, *a* poesia.” Uma leitura dos últimos cadernos de Camus demonstra a influência de Char nas tentativas de compor trechos poéticos, como uma nota de dezembro de 1959 destinada ao ensaio “Nêmesis” que, juntamente a *O primeiro homem* e a peça *Dom Fausto*, faria partir do terceiro ciclo de obras do escritor (CAMUS, 2008, p. 1304). Nos anexos da correspondência, encontra-se o fragmento de uma carta datada de 19 de dezembro de 1959, que detém a mesma passagem, extremamente lírica, mostrando o ponto de confluência entre a criação poética e o diálogo com Char: “Para René Char, / No breve dia que lhe foi dado, ele aquece e ilumina, sem desviar de sua corrida mortal. Semeado pelo vento, moído pelo vento, grão efêmero e, contudo, sol criador, tal é o homem através dos séculos, orgulhoso de viver um só instante!” (CAMUS; CHAR, 2007, p. 214).

A onipresença do correspondente transparece também no estilo da escritura. Em diversos momentos, a troca de manuscritos revela uma possibilidade de se fazer companhia ao outro e suprir a falta causada pela distância, como se lê em 29 de outubro de 1953, quando Char envia um poema para a avaliação de Camus: “Eu lhe envio, porque faz bem que ele esteja *com* você, o manuscrito de um poema feito nesse verão.” (CAMUS; CHAR, 2007, p. 113, grifo do autor). Ou ainda em setembro de 1950: “A vontade de escrever poemas só se completa na medida precisa em que eles são pensados e sentidos por companheiros muito raros. / Sou seu amigo de todo coração/ René Char” (CAMUS; CHAR, 2007, p. 75).

Entre Camus e Char, o ato de escrever se complementa pelo ato de ser lido por um amigo e, se a amizade alimenta a obra, a obra também alimenta amizade, pois compor não é apenas uma expressão artística, mas uma forma de solidariedade – a construção de um lugar em que é possível estar junto. Isso se insere dentro do projeto do segundo ciclo de obras de Camus, o ciclo da revolta, que postula a solidariedade entre os homens diante da condição absurda levantada no ciclo de Sísifo. Assim, Char contribui, quase como um espelho, para a construção da autorrepresentação de Camus, delimitando sua função no campo como autor cujo espaço de enunciação se circunscreve dentro de um *étos* mediterrâneo.

O mestre Jean Grenier

Qual um pai adotivo, Jean Grenier foi um personagem extremamente caro ao órfão Camus, que perdera o pai biológico no início da Primeira Guerra. A correspondência de ambos, publicada pela Gallimard em 1981 e organizada por Marguerite Dobrenn, compreende duzentas e trinta e cinco missivas, que datam de 1932 a 1960. Contudo, devido a uma queima de cartas que Camus fizera em 1939, nos primeiros sete anos lemos somente as palavras do jovem discípulo diante do silêncio de seu mestre.

Os dois se conheceram em outubro de 1930, quando Camus tinha apenas dezessete anos de idade. Com trinta e dois anos, o parisiense Jean Grenier já fora professor em Argel durante o ano escolar de 1923-24, dera aulas em um instituto francês de Nápoles durante dois anos, frequentara meios literários em Paris, tendo trabalhado alguns meses na *N.R.F* e publicado artigos em revistas. Camus, por sua vez, além de doente, era extremamente pobre – como já mencionado anteriormente – e só tinha condições de estar em uma escola de prestígio por ser estudante bolsista. Uma visita que o professor fizera ao aluno em 1930, quando este se ausentara por alguns meses devido à tuberculose, é bem emblemática desse primeiro contraste entre os dois homens. Enquanto Camus demonstra frieza para ocultar o pudor de viver em condições tão precárias da periferia de Argel, Grenier reconhece a raiz da simplicidade de um aluno que “tinha o semblante naturalmente indisciplinado” (GRENIER, 1968, p. 9). Isso é colocado em evidência na carta de 19 de setembro de 1942, em que Grenier escreve a Camus sobre o encontro, fazendo um trocadilho com a obra que seu pupilo acabara de publicar: “Lembro da minha visita a sua casa, no bairro de Belcourt, deve fazer dez anos. Eu representava aos seus olhos a SOCIEDADE, mas, para mim, você nunca foi ‘o Estrangeiro’.” (CAMUS; GRENIER, 1981, p. 77); a que Camus responde no dia 22 de setembro: “Talvez, de uma forma geral, o senhor representasse a Sociedade. Mas o senhor chegou e nesse dia senti que não era tão pobre quanto pensava.” (CAMUS; GRENIER, 1981, p. 78).

Quando retorna aos estudos em 1931, Camus trava com seu professor de filosofia uma amizade que irá durar até o fim de sua vida. Ao longo da década de 30 a relação se fortalece e, como relata Olivier Todd (1996, p. 87-88), Camus dela absorve tanto valores centrais para seu pensamento quanto um afeto bem particular, de caráter exclusivo:

Junto ao escritor de *As ilhas*, Camus recolhe palavras como grandeza, revolta, heroísmo, plenitude. Entre o homem de trinta e cinco anos de ideias delicadas, vagas ou tímidas, e o jovem com imenso apetite de viver, se estabelece uma confiança sem igual. Camus, cerimonioso, Grenier, respeitoso, tratam-se por *vous*¹³, trocam bilhetes e cartas que este último conserva. [...]

¹³ Equivalente a um tratamento mais formal como “o senhor” em português. Por isso, optamos por

Compartilham uma paixão das paisagens mediterrâneas. Grenier evoca uma cultura mediterrânea que seduz Camus. Quando se cruza Grenier e seu estudante preferido em um terraço, não se deve interrompê-los, pois Camus pratica a arte do distanciamento frio: Eu os incomodo? – Sim, incomoda. Ele cruza ou não as mãos.

Recomendando diversas leituras ao seu aluno, Grenier será logo de início modelo para o jovem Camus, que lê seu romance *As ilhas* ao ser publicado, em 1933, e envia missiva ao professor com notas de leitura que expõem sua emoção. O estudante também lhe confia seus pensamentos sobre escrever e as metas que estabelece para si, como na carta de 17 de agosto de 1934: “O que importa é que estabeleci um objetivo para mim, uma obra (terminei a primeira parte que logo lhe enviarei datilografada).” (CAMUS; GRENIER, 1981, p. 19). Trata-se de “As vozes do bairro pobre”, um dos ensaios de *O avesso e o direito*, que virá a ser a primeira obra de Camus e que será dedicada a Jean Grenier.

Grenier exerce influência sobre o escritor também no plano ideológico. Mesmo hesitante, Camus irá entrar no Partido Comunista em 1935, sendo encorajado pelo mestre. A carta de 21 de agosto de 1935 deixa transparecer como Camus se coloca diante dessa escolha, primeiramente enquanto possibilidade de uma nova experiência: “Os obstáculos que oponho ao comunismo, parece-me que é melhor vivê-los.” Em seguida, o partido é uma etapa para algo maior que virá: “[...] pode-se compreender o comunismo como uma preparação, como uma ascensão que preparará o terreno para atividades mais espirituais.” (CAMUS; GRENIER, 1981, p. 22). De fato, essa é a função que o partido realmente terá em sua vida, uma vez que Camus será excluído dele dois anos depois¹⁴. Nesse momento, é como se o escritor aceitasse conscientemente se enquadrar em um grupo de intelectuais engajados de esquerda que surgirá após a Primeira Guerra, mas que apresenta certas limitações, segundo Jean-François Sirinelli (1988, p. 221): “Uma certa dose de maniqueísmo é inevitável quando os intelectuais se engajam no combate político, por essência partidarista e dualista.”

Mas isso não o leva a desvalorizar a autoridade de Grenier. Mais do que uma questão ideológica, o mestre surge como um primeiro agente de força que estimula Camus a criar: “Ele pensou ao me conhecer, e ao ver que eu escrevia, que podemos ‘escrever’.” (GRENIER, 1968, p. 21). Alguns anos mais tarde, em 18 de junho de 1938, ele envia uma longa carta ao seu mestre, talvez uma das mais emblemáticas dessa relação, e lhe faz uma pergunta central para o futuro de sua carreira como escritor:

traduzir o *vous* por “o senhor” nas cartas que Camus escreve a Grenier.

¹⁴ Para maiores detalhes, ver o capítulo “99 feuilles blanches” de Tanase (2010).

Mas antes de voltar ao trabalho, tem uma coisa que gostaria de saber do senhor porque o senhor é o único que poderia me dizê-lo diretamente: acredita sinceramente que devo continuar a escrever? Faço-me essa pergunta com muita ansiedade. O senhor entende bem que não se trata para mim de fazer disso um ofício ou de tirar vantagens. Não tenho muitas coisas puras na minha vida. Escrever é uma delas. Mas, ao mesmo tempo, tenho experiência o bastante para compreender que é melhor ser um bom burguês que um intelectual ruim ou um escritor medíocre. (CAMUS; GRENIER, 1981, p. 29).

Embora não tenhamos a resposta de Grenier para verificar em que medida ele pôde, nesse momento, ter dado ou não um impulso à criação do escritor, a leitura dessa carta traz, além dos autoquestionamentos de Camus, alguns dos valores que virão a ser fundamentais de sua obra, como a necessidade de dar voz aos pobres e protegê-los de discursos ideológicos, presente no seu famoso “Discurso da Suécia”. A questão da responsabilidade do intelectual é, assim, trazida à tona:

Minha única desculpa, se eu tenho uma, é que não posso me desvencilhar daqueles entre os quais nasci e que não podia abandonar. Aqueles cuja causa o comunismo anexou injustamente. Compreendo agora que se tenho um dever, é o de dar aos meus o que tenho de melhor, quero dizer, tentar defendê-los contra a mentira. Mas a hora ainda não chegou, uma vez que todas as cartas estão embaralhadas. (CAMUS; GRENIER, 1981, p. 31).

Grenier se mantém na função de professor que corrige os textos do aluno desde o 14/20 que atribuíra ao seu *mémoire* sobre metafísica em Plotino e Santo Agostinho¹⁵, até a maior parte dos escritos que serão por ele publicados. Este, por sua vez, evoca constantemente o olhar crítico do seu mestre para ler diversos manuscritos, como em carta do final de 1938 sobre *Núpcias*: “Mas gostaria que o senhor me desse sua opinião sobre esses ensaios que vou publicar talvez na Charlot.” (CAMUS; GRENIER, 1981, p. 32-33). E valoriza cada sugestão como reflexão fundamental para a obra, o que a carta seguinte, de dois de fevereiro de 1939, confirma: “O senhor me escreveu sobre *Núpcias* muitas coisas verdadeiras. E agradeço pela ajuda clarividente que sempre me dá.” (CAMUS; GRENIER, 1981, p. 34).

Em diversos momentos, as críticas ultrapassam um comentário geral para tocar pontos específicos da obra. No caso de *O estrangeiro*, assim como Pia, Grenier também destaca a relação com Kafka e anota impressões relacionadas a cenas e personagens:

¹⁵ “Encontrei uma dissertação de Albert Camus com nota 14!” (CAMUS; GRENIER, 1981, p. 130).

Li seus manuscritos. *O estrangeiro* é muito bom – principalmente a segunda parte, apesar da influência de Kafka, que me incomoda; não devemos esquecer as páginas (1) sobre a prisão; a primeira é bem interessante, mas a atenção diminui – personagens episódicos muito bem vindos (o homem com o cão, o lojista, Marie, sobretudo, que é muito comovente) – por causa de uma certa falta de unidade das frases muito breves, estilo que segue o protocolo no começo: “eu estava contente...” por exemplo. Mas, a impressão é na maior parte das vezes intensa. (CAMUS; GRENIER, 1981, p. 50).

No caso de *O mito de Sísifo*, Grenier faz um comentário geral: “Seu Ensaio é notável e emocionante pelo seu tom tão verídico.” (CAMUS; GRENIER, 1981, p. 59), e, em seguida, elenca anotações de acordo com páginas.

[...]

34. – De acordo com a análise e a crítica dos existencialistas. O salto é para eles uma evasão por cima, uma sublimação. É um suicídio que se disfarça em salvação. Uma religião desconfia sempre desses pensadores.

49 – “O Absurdo é a razão lúcida que constata seus limites.” Definição simples demais.

[...] (CAMUS; GRENIER, 1981, p. 61).

Postura semelhante também pode ser vista em relação a *O homem revoltado*, *A peste* ou à peça *Os justos*, a qual o professor comenta detalhadamente:

Primeiro Ato – A representação é perfeita – muito verossímil e trabalhada.

Já há oposição Kaliayev – Stepan

P. 8. – segunda linha. *Mais oui = mais si*.¹⁶

Pp. 6 e 9. – 2 vezes Annenkov faz a pergunta: os delatores? o que é bem natural, mas Voinov, emotivo *poderia fazer a pergunta* a Kaliayev (p. 9) no lugar de Annenkov

P. 11 – Kaliayev – Eu terei – eu teria?... eu sentiria? “minha vista se obscurece, meu corpo me trair (*sic*)...” língua um pouco abstrata e fria.

[...] (CAMUS; GRENIER, 1981, p. 160-161, grifo do autor).

¹⁶ Nesse ponto, Grenier substitui a frase “*Mais oui*” por “*Mais si*” – ambas em português se traduzem por “Mas sim”. Contudo, em francês uma afirmação que procede a uma negação é expressa pelo termo “si” e não “oui” – pressupõe-se, portanto, que a frase que antecede à correção de Grenier seja negativa.

Essa correção aproximada de uma revisão do texto de Camus também oferece material para um dossiê genético a partir da comparação entre manuscritos que antecedem a crítica do mestre e aqueles que procedem. Grenier aproveita muitas dessas oportunidades para apoiar seu aluno: “O senhor encontrou o seu tom. *O mal-entendido* é realmente de Albert Camus na mesma ordem de *O estrangeiro*. O tema é grandioso é o senhor o conduziu com grandeza e ao mesmo tempo com essa sobriedade que é a sua força.” (CAMUS; GRENIER, 1981, p. 104-105). Os livros irão, assim, considerando a teoria bourdieusiana, carregar a marca dos sistemas de posições que percorrem, bem como suas instâncias de legitimação, uma vez que os autores levam em conta a “imagem objetiva de sua obra que lhes é devolvida pelo campo” (BOURDIEU, 2007, p. 152).

As reações de Camus às críticas de Grenier atribui à troca epistolar reflexões de profundidade filosófica, como na carta sobre *A peste*. Após discorrer sobre a obra, Grenier conclui em 6 de dezembro de 1947: “Sua tese se fundamenta também sobre 2 postulados: / 1º O homem é perfeitamente inocente. / 2º Não há nada inevitável.” (CAMUS; GRENIER, 1981, p. 137). E Camus responde em 21 de janeiro de 1948:

Obrigado também pelo que escreve sobre *A peste*. Mas acredito cada vez menos que o homem seja inocente. Simplesmente, eu sempre tive a reação elementar que me contrapõe ao castigo. Depois da libertação [de Paris], fui ver um dos processos de depuração. Aos meus olhos, o acusado era culpado. Deixei o processo antes do final porque *eu estava com ele* e nunca mais voltei a um processo desse gênero. Em todo culpado, há uma parte de inocência. É o que torna toda condenação absoluta revoltante. Não pensamos o bastante na dor. [...] (CAMUS; GRENIER, 1981, p. 141, grifo do autor).

Essa ressalva ao comentário sobre o romance é um dos indícios que apontam para uma relação que se torna menos hierárquica, conforme Camus publica suas obras. Embora, Grenier nunca deixe de enviar ao escritor as leituras pontuais dos manuscritos, Camus adquire progressivamente autonomia e autoridade para prefaciá-la edição de *As ilhas* e convidar seu mestre a publicar na coleção *Espoir*, da Gallimard.

Assim, os dois escritores vão encontrando uma posição dentro do campo intelectual de sua época, convergentes em suas poéticas, mas também refratários ante a postura de outros agentes, o que pode ser visto nos comentários sobre a recepção crítica de suas obras. Em relação ao ensaio de Sartre, “Explicação de *O estrangeiro*”, Camus escreve a Grenier:

Recebi os *Cahiers du Sud*. O artigo de Sartre é um modelo de “desmontagem”. [...]. Mas em crítica, é a regra do jogo e é bom desse jeito, pois em diversos momentos ele me esclarece sobre o que eu queria fazer. Sei também que a

maior parte de suas críticas é justa, mas por que esse tom ácido? (CAMUS; GRENIER, 1981, p. 88).

Como foi visto no comentário de Malraux sobre a aproximação que a crítica faria entre *O estrangeiro* e a obra de Sartre, as cartas permitem notar certo afastamento de Camus do círculo sartreano – ao contrário do que concebem algumas interpretações gerais sobre sua obra, que o aproxima dos existencialistas. Essa breve imagem dos bastidores literários da época expõe uma outra face privada do escritor.

Assim como Grenier pôde testemunhar o pudor que Camus tivera ao recebê-lo pela primeira vez na periferia de Argel, também foi um dos primeiros a descobrir o seu desconforto diante da premiação do Prêmio Nobel, como testemunha uma carta postal em que Camus se compara a um animal abatido diante do jogo do social: “A tourada termina logo, o touro estando morto ou quase. Afeições A.C.” (CAMUS; GRENIER, 1981, p. 216). Portanto, à maneira de René Char, Grenier é um confidente que acolhe Camus ao longo dos anos, oscilando entre a condição de mestre e discípulo, mas sempre mantendo seu lugar estratégico e afetivo no campo intelectual do escritor.

Reflexos de um campo intelectual

A correspondência de Camus oferece o itinerário de um indivíduo que, no contexto histórico em que se inseriu, aderiu de início ao modelo do intelectual politicamente engajado, fazendo parte de movimentos de esquerda em sua juventude argelina e colocando-se a favor da Resistência nos jornais franceses¹⁷. Obteve, assim, uma primeira conexão aos meios de sua época, que o alçariam progressivamente a uma posição de prestígio. Em diversos momentos, a troca de missivas com Pascal Pia são exemplos dessa manifestação de interesses em torno de uma ascensão profissional ou da publicação de uma obra.

No pós-guerra, contudo, a figura do intelectual mediador predomina na imagem pública de Camus, diferentemente da postura majoritária da Guerra Fria, cindida entre esquerda comunista e direita capitalista. Embora isso o tenha levado aos diversos conflitos mencionados, permitiu que se estruturasse um microclima singular em torno de uma poética mediterrânea. Assim, no caso de René Char e Jean Grenier, a correspondência testemunha a reivindicação de autonomia e legitimidade próprias. Dentro dessa estética, há o espaço para a encenação do sujeito na correspondência, reação negativa a críticas e comentários sobre os bastidores literários do período.

¹⁷ Os primeiros cadernos de Camus apresentam notas que testemunham esse desejo de se alistar e participar efetivamente da Segunda Guerra. Tal feito, contudo, não pode ser realizado devido a sua tuberculose.

Essas tensões entre as forças do campo aparecem também nas correções e comentários sobre os manuscritos do escritor. Nessas atitudes, é possível entrever o julgamento dos intelectuais diante de sua obra para qualificá-la como as de Sartre, Kafka, e, por vezes, oferecer etiquetas ao autor, que virá a ser “filósofo do absurdo” ou “santo laico”.

Os microcosmos intelectuais presentes nas cartas se revelam como ponto em que “se interpenetram o afetivo e o ideológico” (SIRINELLI, 1988, p. 221). Por um lado, seria possível ver na admiração mútua que reina nessas trocas epistolares apenas a afirmação da qualidade do artista, que, segundo Bourdieu (2007, p. 108), “[...] só existe na e pela relação circular de reconhecimento recíproco entre os artistas, os escritores e os eruditos. Todo ato de produção cultural implica na afirmação de sua pretensão à legitimidade cultural.” Em contrapartida, ele não pode ser concebido sem sua esfera pessoal, que o fez cativar os missivistas e obter o peso da afetividade, tão determinante nos movimentos do campo literário quanto o peso político. O caráter plural da correspondência une-se, portanto, ao aspecto multifacetado da carreira intelectual e das autorrepresentações de Albert Camus.

ARAÚJO, R. L. Letters to *un pied-noir*: three faces of Albert Camus’ correspondence. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 251-271, jan./jun., 2015.

■ **ABSTRACT:** *Although the French-Algerian writer Albert Camus is usually associated with the Parisian existentialistic circle, his correspondence signalizes the action of other fundamental agents to the development of his literally career and to compose a microcosm around his thought. This article will discuss the movement of some agents such as Pascal Pia, René Char and Jean Grenier, in the literally field of the period according to Pierre Bourdieu’s conception in “The Market of Symbolic Goods”. In this context, we will point out the affective relations, the intervention of these intellectuals in the genesis of Camus’ works, the political-ideological interests and the esthetic aspect – sometimes even poetical – of the letter composition. Finally, we intend to expose some elements that contribute to build an authorial image of Albert Camus both in the public and in the private spheres.*

■ **KEYWORDS:** *Albert Camus. Pascal Pia. René Char. Jean Grenier. Correspondence.*

REFERÊNCIAS

AJCHENBAUM, Y. M. Préface. In: CAMUS, A.; PIA, P. **Correspondance**: 1939-1947. Introdução e notas por Yves Marc Ajchenbaum. Paris: Fayard; Gallimard, 2000. p. VII-XXV.

ARONSON, R. **Camus e Sartre**: o polêmico fim de uma amizade no pós-guerra. Tradução de Caio Liudvik. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

BOURDIEU, P. O mercado de bens simbólicos. In: _____. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 99-182.

CAMUS, A.; CHAR, R. **Correspondance**: 1946-1959. Introdução e notas por Franck Planeille. Paris: Gallimard, 2007.

CAMUS, A.; GRENIER, J. **Correspondance**: 1932-1960. Introdução e notas por Marguerite Dobrenn. Paris: Gallimard, 1981.

CAMUS, A.; PIA, P. **Correspondance**: 1939-1947. Introdução e notas por Yves Marc Ajchenbaum. Paris: Fayard; Gallimard, 2000.

CAMUS, A. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 2008. v. 4.

DIAZ, J.-L. Qual genética para as correspondências? Tradução de Cláudio Hiro, com a colaboração de Maria Silvia Ianni Barsalini. **Manuscrita: Revista de Crítica Genética**, São Paulo, n. 15, p. 119-162, 2007.

GRENIER, J. **Albert Camus**: souvenirs. Paris: Gallimard, 1968.

PACCHIANI, N. Albert Camus, René Char: fonction du paysage méditerranéen dans la constitution de l'identité de l'artiste et de l'écrivain au XX^{ème} siècle. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 10, p. 14-22, maio 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/52569>>. Acesso em: 24 jul. 2013.

PLANEILLE, F. Rives et rivages, René Char et Albert Camus. In: CAMUS, A.; CHAR, R. **Correspondance**: 1946-1959. Introdução e notas por Franck Planeille. Paris: Gallimard, 2007. p. 7-14.

SIRINELLI, J.-F. Les intellectuels. In: RÉMOND, R. **Pour une histoire politique**. Paris: Éditions du Seuil, 1988. p. 199-231.

TANASE, V. **Camus**. Paris: Gallimard, 2010.

TODD, O. **Camus, une vie**. Paris: Gallimard, 1996.

Recebido em 23/06/2014

Aceito para publicação em 18/04/2015



PAIXÕES DO LEITOR: A CONVOCAÇÃO AFETIVA NO CONTO “BALEIA”, DE GRACILIANO RAMOS

Eliane Soares de LIMA *

- **RESUMO:** Com base no princípio de que o estudo da leitura, ou, mais especificamente, dos efeitos de sentido passionais suscitados a partir dela, alia-se à análise do próprio texto, o objetivo do presente artigo é o de chamar a atenção para as peculiaridades da interação estabelecida entre o trabalho estético do autor e a recepção afetiva do leitor. Para isso, apresentaremos uma discussão teórica sobre o assunto, seguida de uma investigação dos procedimentos enunciativos empregados por Graciliano Ramos no conto “Baleia”. A ideia é compreender a dinâmica regente do ciclo recíproco entre o polo da produção e o da recepção do enunciado literário, o fazer poético que recupera a experiência estética como forma de abertura à interação afetiva.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Leitura. Afetividade. Efeito de sentido. Compaixão. Piedade.

*“[...] l’écrivain le plus ambitieux, le moins soucieux de plaire, ne renonce pas à séduire, fût-ce par les voies détournées du déplaisir.
[...] l’écrivain sollicite non seulement la bienveillante attention de ce lecteur qu’il affecte de négliger, mais son intérêt, son admiration, voire son affection [...]”*
G. Mathieu-Castellani (2000, p. 1).

O autor e o leitor: as duas faces da produção do sentido no texto literário

Todo enunciado, como se sabe, pressupõe uma enunciação responsável pelo conjunto dos recursos capazes de instituir o discurso como um espaço e um tempo, povoado de sujeitos outros que não o autor. Nessa atividade produtiva estão contidos tanto o sujeito responsável pela atualização das virtualidades da língua, o autor, transformando-a em discurso, quanto o seu destinatário (por exemplo, o leitor) levado em conta, neste momento, por ser ele quem, de fato, no contato com o texto, torna realizado o sentido, a significação global apenas atualizada pelo ato de produção. Configuram-se, pois, a partir daí, os dois pilares de sustentação da enunciação: de um lado, a produção, responsável pelos valores subjacentes ao

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Linguística. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – li.soli@hotmail.com

discurso e seus modos de inserção no conteúdo apresentado; de outro, a recepção, que apreende e interpreta a intencionalidade discursiva configurada exatamente pelas estratégias de emergência dos valores em cena, interagindo (muita vezes, passionalmente) com eles.

No caso dos textos literários, cuja finalidade predominante é a estética, a reciprocidade desses dois polos é ainda mais proeminente. A produção poética, atenta aos efeitos de sentido a ser suscitados, ao tipo de convocação, mais sensível ou mais inteligível, a ser estabelecida, prevê e, por isso mesmo, condiciona a recepção. Mais do que a simples transmissão de um conteúdo, importa o modo de representação, ou melhor, a sua (re)criação estética, com vistas ao arrebatamento do leitor. Isso porque, conforme salienta Jouve (2001, p. 391), “[...] é num plano dúplice, emocional e intelectual, que o sujeito se envolve no universo literário. O leitor tem assim uma parte ativa na criação das personagens: ele está ausente no mundo representado, mas presente no texto – e mesmo fortemente presente – enquanto consciência que percebe.”^{1,2}

Dessa maneira, ao construir o enunciado, o autor busca, para além do que é dito, gerenciar o contato do leitor, a sua assimilação e interação, no momento da leitura, com o narrado, com os valores a ele subjacentes. As escolhas enunciativas assumidas durante a produção do texto delineiam, no interior do próprio enunciado, uma intencionalidade discursiva, caracterizada não exatamente pela intenção do autor, mas pela definição, através do trabalho poético por ele realizado, de uma forma particular de apreensão do conteúdo e, como dissemos, dos valores em questão. Segundo explica Fontanille (1999, p. 226), “[...] trata-se de enfatizar certas propriedades do texto literário que se relacionam com essa base sensível e que encenam e problematizam o surgimento do sentido, da significação em devir.”³

A interação com o discurso, a reação afetiva incitada no leitor, não é, como pretendemos demonstrar ao longo da análise, totalmente espontânea, mas sugerida pela construção do enunciado, pela maneira de apresentar os fatos, o espaço, o tempo e as personagens. É por esse motivo que a leitura, como assinala Michel Charles (1977, p. 9), “faz parte do texto, ela está inscrita nele”⁴. O leitor, ao construir, interpretar, avaliar, apreciar, compartilhar ou rejeitar as significações, longe de ser considerado, nessa perspectiva, como uma “[...] instância abstrata e universal, simplesmente pressuposta pelo advento de uma significação textual já

¹ Todas as traduções apresentadas no decorrer do artigo são de nossa autoria.

² “*C’est sur le double plan émotionnel et intellectuel que le sujet s’implique dans l’univers littéraire. Le lecteur a ainsi une part active dans la création des personnages: il est absent du monde représenté, mais présent dans le texte – et même fortement présent – en tant que conscience percevante.*”

³ “*Il s’agit de mettre en évidence certaines propriétés du texte littéraire qui ont trait à cette base sensible, et qui mettent en scène et problématisent l’émergence du sens, la signification en devenir.*”

⁴ “*La lecture fait partie du texte, elle y est inscrite.*”

existente [...]” (BERTRAND, 2003, p. 24), passa, então, a desempenhar o papel de co-produtor – dada a sua influência direta sobre as escolhas, seleções e organizações operadas pela instância produtora do enunciado.

Não estamos nos referindo, todavia, é importante ressaltar, ao leitor de carne e osso – individual e, por isso mesmo, intangível a partir de um ponto de vista simplesmente discursivo como o que estamos propondo –, mas como um simulacro construído e depreensível a partir da forma concebida, por meio dos procedimentos responsáveis pela estruturação do discurso literário e pela caracterização de uma imagem de leitor, um “leitor-modelo” – para usar o termo adotado por Umberto Eco (1993, 2004a, 2004b, 2005) em seus estudos sobre o assunto.

Para Eco (2004a, p. XI), “[...] o leitor constitui parte do quadro gerativo do próprio texto [...]”, com a recepção condicionada à produção. A participação ativa desse leitor-modelo no processo de realização da significação global do texto pode, segundo pretendemos demonstrar com o estudo do conto “Baleia” de Graciliano Ramos, ser examinada discursivamente, ajudando a compreender de maneira mais ampla a configuração da intersubjetividade, prevista pelo autor, que faz surgir as paixões no ato da leitura, da interação afetiva com a narrativa, com o conflito vivido pelas personagens ali apresentadas.

Nesse sentido, “[...] a questão da leitura se especifica da seguinte maneira: como um texto nos conduz à construção de um universo imaginário? Quais são os aspectos do texto que determinam a construção que produzimos no momento da leitura, e de que modo?”⁵ (TODOROV, 1980, p. 176). O que nos interessa neste artigo é, portanto, depreender e examinar o modo pelo qual a narração programa a identificação e, a partir dela, a interação afetiva do leitor-modelo com o conteúdo discursivo, sobretudo, com as personagens, elementos-chave na composição passional da narrativa. Isso porque, conforme pontua Jouve (1993, p. 12), “[...] mais do que um modo particular de leitura, o envolvimento afetivo parece ser, de fato, um componente essencial da leitura em geral.”⁶

Para isso, partiremos do princípio de que essa identificação afetiva estabelecida com os seres narrativos, no momento da leitura, está atrelada à maneira de narrar, às estratégias discursivas e textuais assumidas pelo autor, na figura do narrador, para a transmissão e sensibilização do conteúdo do enunciado, definindo uma forma própria de apreender, sensível e inteligivelmente, a significação do texto como um todo.

Mesmo assumindo esse ponto de vista, não estamos, todavia, desconsiderando o aspecto subjetivo e singular da interpretação, da interação pessoal e concreta

⁵ “*La question de la lecture se rétrécit donc de la manière suivante: comment un texte nous conduit-il à la construction d’un univers imaginaire? Quels sont les aspects du texte qui déterminent la construction que nous produisons lors de la lecture, et de quelle façon?*”

⁶ “*Plus qu’un mode de lecture particulier, l’engagement affectif est bien, semble-t-il, une composante essentielle de la lecture en général.*”

com o discurso e com os valores por ele veiculados, diferentemente caracterizada segundo a variação do repertório sócio-cultural, contextual, de cada leitor em determinada época. Nossa proposta é apenas a de situar a análise em um nível de recepção pressuposto, relacionado, como temos dito, ao leitor-modelo, ou, mais especificamente, ao que poderíamos chamar uma “leitura-modelo”, suscetível de ser apreendida a partir da forma poética própria ao enunciado examinado, e não ao leitor real, a sua interpretação concreta e individualizada. Como explica Jouve (1993, p. 30), “[...] na leitura de um texto, a maneira pela qual o sentido é constituído é idêntica para todo leitor; é a relação com o sentido que, em um segundo momento, explica a parte subjetiva da recepção.” O autor acrescenta: “[...] cada leitor reage individualmente aos percursos de leitura que, sendo impostos pelo texto, são os mesmos para todos [...]”⁷ (JOUVE, 1993, p. 30); e adverte: “[...] o trabalho do teórico é o de analisar como o sujeito reage a este papel que lhe é proposto.”⁸ (JOUVE, 1993, p. 37).

A interação afetiva do leitor-modelo com o discurso será, pois, por nós examinada como resposta programada pelo trabalho poético do autor, no nível dos efeitos passionais produzidos a partir do percurso de leitura definido por ele, independente da individualidade dos diferentes leitores, da realização concreta ou não da interação afetiva ali prevista e, assim, convocada – parte do que poderíamos conceber como um segundo nível de configuração da interpretação. Apoiados, ainda, em noções caras a Umberto Eco (1987, p. 121), enfatizamos, então, o interesse pela *intentio operis*, para a qual “[...] a dinâmica abstrata por meio da qual a linguagem se articula em forma de textos possui leis próprias, produzindo sentidos que independem da vontade daquele que os enuncia [...]”, mais do que pela *intentio auctoris*, ou a *intentio lectoris*.

A nosso ver, em paralelo ao conflito da trama em si, a forma poética assumida para apresentar a história narrada ao leitor é também, se não sobretudo, responsável pelos efeitos de sentido suscitados, pela convocação afetiva efetuada durante a leitura, lembrando que “[...] a forma abarca todos os aspectos, todas as partes da obra, mas só existe como relação dos elementos entre si, dos elementos com a obra toda.” (TODOROV, 2003, p. 2).

A escolha de uma “maneira de dizer”, de “dispor” o conteúdo, e, em consequência, os valores a ele subjacentes, diz respeito aos procedimentos de discursivização e textualização adotados pelo autor no momento da construção do enunciado literário, estabelecendo determinado modo de acesso ao conteúdo. Enquanto as estratégias discursivas se encarregam dos componentes de projeção

⁷ “[...] à la lecture d'un texte, la façon dont le sens est constitué est identique pour tout lecteur; c'est le rapport au sens qui, dans un second temps, explique la part subjective de la réception. Autrement dit, chaque lecteur réagit personnellement à des parcours de lecture qui, étant imposés par le texte, sont les mêmes pour tous.”

⁸ “[...] le travail du théoricien est d'analyser comment le sujet réagit à ce rôle qui lui est proposé.”

do enunciado literário (categorias de pessoa, tempo e espaço) e das configurações discursivas (figuras e temas) próprias ao conteúdo narrativo, as estratégias textuais ocupam-se, por sua vez, da ancoragem deste conteúdo articulado a uma forma de expressão, aproveitando os recursos próprios à linguagem de manifestação escolhida, para, muitas vezes, não apenas veicular o sentido do enunciado, mas também o intensificar, expressando uma dupla significação, um sentido além daquele dado pelo conteúdo explicitado.

Nas palavras de Bertrand (2003, p. 112), “[...] diretamente ligados à instância do discurso, esses meios controlam os modos de acesso à significação para o leitor. As seleções operadas orientam a apreensão do sentido e a dos valores [...]”, conforme demonstra o esquema abaixo (cf. Esquema 1):

Esquema 1 – O contato com o texto e a configuração da significação global



Tanto a discursivização quanto a textualização respondem, portanto, pelo conjunto de escolhas feitas nos diferentes níveis de concretização do discurso literário, gerenciando a apreensão do leitor, bem como o envolvimento afetivo desencadeado durante o processo de leitura, de realização da significação global somente atualizada pelo ato de produção. Para além do conteúdo em si, é a maneira escolhida pelo autor para o apresentar a seu leitor a responsável pelos efeitos produzidos, pela reação afetiva suscitada neste último. É por isso que, conforme enfatiza Todorov (2003, p. 321-322):

O objeto da leitura é o texto singular; seu objetivo, demonstrar seu sistema. A leitura consiste em relacionar cada elemento do texto com todos os outros, estando estes repertoriados não em sua significação geral, mas com vistas a esse uso. [...]

A leitura pressupõe a poética: encontra nela seus conceitos, seus instrumentos; ao mesmo tempo ela não é simples ilustração desses conceitos, pois seu objeto é outro: um texto. O aparelho da poética deixa de ser um fim em si para se tornar um instrumento (indispensável) na pesquisa e a descrição do sistema individual.

Capazes, assim, de gerenciar a apreensão do conteúdo diegético durante o processo de leitura, por determinar a maneira específica pela qual se toma conhecimento do narrado, os procedimentos de discursivização e textualização eleitos pelo autor respondem, como buscaremos demonstrar na análise do conto “Baleia”, não só pela manifestação poética da estruturação semântico-sintática do texto a partir de determinada linguagem, mas também pela predicação discursiva que controla e caracteriza a recepção, a convocação afetiva do leitor-modelo e sua consequente interação com as personagens, com os valores em cena.

As paixões do leitor no processo de leitura: entre compaixão e piedade

Conforme assinala Wood (2012, p. 141), “[...] desde Platão e Aristóteles, as narrativas literária e teatral têm despertado duas grandes discussões recorrentes: uma delas se concentra na questão da mimese e do real (o que a ficção representaria?), e a outra na questão da empatia e em como a narrativa de ficção a põe em prática.” Atendo-nos em especial à articulação desses dois domínios, passaremos, então, à investigação do texto, ao exame dos procedimentos enunciativos empregados por Graciliano Ramos no conto “Baleia”.

Criado como um texto autônomo, inicialmente publicado no jornal argentino *La Prensa*, a narrativa em questão aparecerá posteriormente como um dos capítulos do livro *Vidas Secas* (1938). A carga emocional dessa história, dentro do romance, que apresenta ao leitor, desde o início, a cachorra e o que ela é e significa para toda a família, adquire ainda mais força de sensibilização emocional no todo da obra. Mas, mesmo se estudada individualmente, tal como faremos, a história em questão, pela própria peculiaridade da forma poética original, o conto, mantém seu poder de convocação sensível e afetiva.

Atento ao sentir, ou, como gostava de dizer, “à alma” de suas personagens, Ramos privilegia nessa narrativa a exploração do íntimo de Baleia, a sua resposta subjetiva à situação dramática vivida. Essa “transparência” de sua consciência permite ao leitor uma “visão” mais próxima dos acontecimentos, a partir do ponto de vista daquele que os vive, levando-o, pois, durante a leitura, a uma identificação

maior com a situação narrada, com a personagem. Conforme declara o autor (RAMOS apud REIS, 1995, p. 189)⁹:

Acho que não é o tema que tem a maior importância. A miséria, por exemplo, pode não dar a quem a trata a mesma impressão que naquele que a sofre [...]. Objetivamente ela pode ter sido [tratada]. O objeto, a coisa, não está ali dentro do livro? Justamente o que desafinou foi a parte subjetiva. E sem ela não pode haver obra nenhuma, porque qualquer um só pode escrever o que sente e não o que os outros estão sentindo ou poderiam sentir.

Essa “ética” regente da proposta estética de Graciliano Ramos reflete-se, pois, no modo de interação afetiva que o leitor desenvolve com a história, com os seres fictícios que dela fazem parte. Mesmo dando preferência a um estilo sóbrio e mais objetivo, sustentado por uma narração em terceira pessoa, o escritor, como veremos, ao trabalhar engenhosamente as potencialidades dos discursos indireto e indireto livre, faz a subjetividade suplantar as ações e ocupar o primeiro plano da narrativa. Assim, o leitor não apenas assimila objetivamente o conteúdo narrado, mas tem, a partir da interação afetiva com o ponto de vista da própria personagem, a chance de o apreender também subjetivamente.

Dessa maneira, é retratada a situação narrada no conto quando “a cachorra Baleia estava para morrer” (RAMOS, 2009, p. 95). Vendo-a “sempre de mal a pior” (RAMOS, 2009, p. 95), Fabiano, no ímpeto de lhe abreviar o sofrimento, resolve matá-la, causando o desespero dos filhos e o pesar de Sinhá Vitória, afinal, “[...] ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam.” (RAMOS, 2009, p. 95). Executada a ação, a história passa a explorar o íntimo da cachorra nos momentos de agonia que lhe antecedem a morte. Oscilando entre a desgraça do momento presente e as lembranças de um tempo de outrora, a subjetividade da cachorra é trazida à tona, permitindo uma assimilação mais sensível do narrado, do acontecimento que lhe tira a vida.

Ao “dar a ver” o cenário diegético e seus atores, o conto “Baleia” concretiza-se sobretudo por imagens que privilegiam os estados mais do que as ações. Paira sobre toda a história um imperioso silêncio, do qual emanam apenas alguns poucos resmungos, balbucios, mas primordialmente a voz interior das personagens, o mais recôndito sentimento ou pensamento que trazem dentro de si. A narração alterna, pois, entre um foco narrativo externo, que, pelo viés do narrador, caracteriza claramente a situação para o leitor, os “estados de coisas”, podemos dizer, e um foco narrativo onisciente, que, ao colocar em cena o campo de consciência da personagem, subjetiviza a perspectiva pondo em cena também os “estados de alma”.

⁹ Entrevista a *Renovação*, nº 13, maio-junho/1944 (Arquivo Graciliano Ramos IEB-USP).

Essa mudança de ponto de vista sobre o narrado age, como procuraremos explicitar durante a análise, diretamente no processo de configuração da identificação, do modo de interação do leitor com o conteúdo narrativo e com as personagens, condicionando a sua interpretação, a elaboração da significação global, do valor dado ao valor narrado (recepção pessoal, individualizada), às paixões desencadeadas.

Entre os afetos suscitados pela alta tensão emocional do que é dito e do modo de dizer no conto “Baleia”, destacam-se as convocações compassiva e piedosa do leitor, o “sentir **com**” e o “sentir **por**”, respectivamente. Conforme explica Fontanille (2005, p. 241), “[...] no primeiro caso, o outro é tratado como um semelhante no movimento mesmo de uma identificação-participação; e, no segundo, a avaliação é comparativa, e não absoluta [...]”¹⁰, de caráter mais social do que individual.

Embora consideradas por muitos como sendo paixões sinônimas, compaixão e piedade têm sim suas especificidades e colocam em cena tipos diferentes de pesar, de interação afetiva: um de ordem mais espontânea e natural, quando o sofrimento do outro é mesmo compartilhado; e outro mais moralizante, a partir do qual permanece a relação de alteridade¹¹. Nas palavras de Ricot (2013, p. 13), “[...] a compaixão possui uma vantagem inscrita na estrutura de sua etimologia latina, dado que ela indica explicitamente a partilha do sofrimento: a relação com o outro, legível diretamente na própria palavra.”¹² Ele acrescenta (RICOT, 2013, p. 21): “Sofrer ‘com’ o outro é, portanto, sofrer ‘como’ o outro.”¹³

O autor destaca, por outro lado, a possibilidade de haver também uma “[...] identificação não imediata, mas mediada, que traz à cena a irredutível alteridade daquele que é, no entanto, meu semelhante.”¹⁴ (RICOT, 2013, p. 22). Nesse caso, segundo explica (RICOT, 2013, p. 21), “[...] posso ser afetado pelo seu sofrimento, mas tal padecimento não é o meu; não sinto o que ele sente, nem imediata, nem diretamente.”¹⁵ Aqui se encaixa a piedade, o “sentir **por**”.

Trata-se, pois, de modos de interação afetiva diversificados perante a dificuldade vivida por outrem, a partir dos quais se pode estabelecer tanto uma identificação

¹⁰ “[...] dans le premier cas, l’autre est traité comme un semblable dans le mouvement même de participation-identification; et, dans le second cas, l’évaluation est comparative, et non absolue [...]”

¹¹ Para mais detalhes sobre esse assunto, consultar Lima (2012, 2014).

¹² “[...] la compassion possède un avantage inscrit dans la structure de son étymologie latine puisqu’elle indique explicitement la co-souffrance: la relation à l’autre, lisible très directement dans le mot lui-même [...]”

¹³ “Pâtir ‘avec’ autrui serait donc pâtir ‘comme’ autrui.”

¹⁴ “Identification non pas immédiate mais médiate: elle exige une ‘médiation’ qui tienne compte de l’irréductible altérité de celui qui est pourtant mon semblable.”

¹⁵ “Je peux être affecté par sa souffrance, mais cette souffrance n’est pas ma souffrance, je n’éprouve pas immédiatement et directement ce qu’il éprouve [...]”

fusional, com os sujeitos em uma posição de igualdade, de sincronização passional, quanto uma identificação marcada pela posição de alteridade, na qual se mantém um distanciamento, garantindo ao observador, pelo fato de se encontrar em melhor situação, certa superioridade sobre o observado, certa avaliação mais inteligível do que propriamente sensível da situação de padecimento.

Vejam, então, com base nessas premissas, de que maneira os percursos de leitura configurados no conto “Baleia” de Graciliano Ramos, mediante as estratégias enunciativas em jogo, suscitam a convocação compassiva e piedosa. Quais os procedimentos discursivos e textuais mobilizados para incitar ora a compaixão (mais sensível e participativa), ora a piedade (mais inteligível e distanciada) do leitor em relação ao sofrimento da cachorra?

A configuração e o gerenciamento da interação afetiva do leitor: entre o sensível e o inteligível

O estabelecimento de uma relação intersubjetiva, no momento da leitura, entre o leitor, as personagens e o conflito vivido por elas é o elemento-chave para a configuração do enternecimento de base do efeito passional próprio ao “sentir **com**” compassivo (mais sensível) e ao “sentir **por**” piedoso (mais inteligível), de maneira que importa agora depreender as estratégias enunciativas adotadas pelo autor, e manifestadas por sua escrita, pela maneira de narrar, para a sensibilização emocional do conteúdo enunciado. Nessa perspectiva, conforme aponta Todorov (2003, p. 325), “[...] nenhuma parte da obra pode ser declarada *a priori* desprovida de significação, a ordem sintagmática não é menos significativa que tal ou qual tema.”

Atentando, pois, à forma de narração apresentada, vemos que, apoiado, de início, em uma focalização externa – tal como concebida por Genette (1995) –, o narrador apresenta, já no primeiro parágrafo do conto, de forma direta e incisiva, a circunstância-chave da estória, o “estado de coisa” central:

A cachorra Baleia estava para morrer. Tinha emagrecido, o pêlo caíra-lhe em vários pontos, as costelas avultavam num fundo róseo, onde manchas escuras supuravam e sangravam, cobertas de moscas. As chagas da boca e a inchação dos beiços dificultavam-lhe a comida e a bebida. (RAMOS, 2009, p. 95).

Como explica Jouve (1993, p. 49), “[...] as primeiras linhas de um texto orientam a recepção de maneira decisiva.” A opção por uma frase afirmativa simples, curta e objetiva, com tom de constatação, para um conteúdo semântico tônico, a morte, logo na frase inicial do conto, subverte a neutralidade dos valores esperada para o início da história, impactando e já sensibilizando a leitura, sobretudo, porque a descrição detalhada subsequente, ao descartar a ampliação do espaço narrativo,

estreita a perspectiva para se concentrar na caracterização do padecimento, da situação precária de Baleia. O conto rompe, portanto, já no início, com o horizonte de expectativas habitual, fazendo a temática da morte sobrepujar a da vida.

Ao leitor é, então, apresentada de imediato a situação narrativa, o “estado de coisa” sob o qual o enredo se desenvolverá. A leitura, afetada pela brusca emergência da tensão entre os valores de vida e morte, com ênfase para este último, sensibiliza-se e o leitor-modelo, podendo, a partir da clara figurativização do sofrimento, inferir o padecimento da cachorra e, “sentindo **por**”, entenece-se. Estabelece-se, assim, um primeiro elo afetivo entre ele e a personagem, uma primeira relação de identificação.

O pesar convocado, produto da constatação, logo no começo do conto, da circunstância dramática vivida pela cachorra – dada a opção do autor por um discurso em terceira pessoa com focalização externa, expondo o fato de maneira objetiva, natureza generalizante – comove não pela cumplicidade nas sensações, ou pelo vínculo direto com a cachorra, com o seu sofrimento, mas pela inferência do padecimento imerecido a qualquer ser vivo. A convocação afetiva instaurada não chega a ser, nesse sentido, da ordem de uma identificação-participativa, de um “sentir **com**” compassivo; ela suscita um compadecimento de caráter mais inteligível, uma avaliação moralizante da situação disfórica do outro. Possibilita-se, de fato, com essa primeira estratégia de sensibilização emocional da leitura, um elo afetivo entre o leitor-modelo e Baleia, mas o imaginário que o sustenta não é direto, sincronizado, e sim mediado pela inferência de natureza inteligível, mais do que propriamente sensível. Trata-se de uma interação afetiva piedosa, da ordem do “sentir **por**”.

De toda forma, a estratégia de sensibilização progressiva pela continuação das informações que reafirmam o suplício da cachorra e o incômodo provocado faz com que a decisão de Fabiano – “Então Fabiano resolveu matá-la.” (RAMOS, 2009, p. 95) –, expressa, mais uma vez, por uma sentença curta e incisiva, suscite também para o leitor-modelo desgosto e pesar, tal qual para sinhá Vitória e os meninos: “– Vão bulir com a Baleia?”; “Pobre da Baleia.” (RAMOS, 2009, p. 95 e p. 96). Instaure-se, a partir daí, uma espera expectante que faz a narração expandida pela descrição detalhada das ações de Fabiano, preparando-se para a execução, adquirir o efeito de suspense.

Em seguida entrou na sala, atravessou o corredor e chegou à janela baixa da cozinha. Examinou o terreiro, viu Baleia coçando-se e a esfregar as peladuras no pé de turco, levou a espingarda ao rosto. A cachorra espiou o dono desconfiada, enroscou-se no tronco e foi-se desviando, até ficar no outro lado da árvore, agachada e arisca, mostrando apenas as pupilas negras. Aborrecido com esta manobra, Fabiano saltou a janela, esgueirou-se ao longo da cerca do curral, deteve-se no mourão do canto e levou de novo a arma ao rosto.

Como o animal estivesse de frente e não apresentasse bom alvo, adiantou-se mais alguns passos. Ao chegar às catingueiras, modificou a pontaria e puxou o gatilho. A carga alcançou os quartos de Baleia, que se pôs a latir desesperadamente. (RAMOS, 2009, p. 96).

Essa opção pela expansão da ação narrativa, caracterizada por meio do detalhamento da movimentação de Fabiano e de Baleia, incita e faz recrudescer, na continuação da leitura, a ansiedade e a aflição, e com elas o “sentir **por**” do leitor-modelo, da mesma maneira como é descrita a angústia das personagens: “[Sinhá Vitória] Escudou, ouviu o rumor do chumbo que se derramava no cano da arma, as pancadas surdas da vareta na bucha. Suspirou. Coitadinha da Baleia.” (RAMOS, 2009, p. 96).

O autor, apoiado na maneira de narrar, fortalece a empatia entre o leitor e a cachorra, e, assim, o pesar generalizante cada vez mais individualiza o imaginário, tornando-se um compadecimento dirigido particularmente à Baleia. Aflito e embalado no suspense suscitado pela descrição sequencial da movimentação de Fabiano, o impacto do tiro dirigido à Baleia pode, dessa forma, ser sentido também pelo leitor-modelo, que, continuamente sensibilizado, passa, a partir daí, a “sentir **com**”.

E Baleia fugiu precipitada, rodeou o barreiro, entrou no quintalzinho da esquerda, passou rente aos craveiros e às panelas de losna, meteu-se por um burco da cerca e ganhou o pátio, correndo em três pés. Dirigiu-se ao copiar, mas temeu encontrar Fabiano e afastou-se para o chiqueiro das cabras. Demorou-se aí por um instante, meio desorientada, saiu depois sem destino, aos pulos. (RAMOS, 2009, p. 97).

Mesmo com a permanência da focalização externa, a escolha da enumeração do comportamento, das ações da cachorra após o tiro, provoca o efeito de aceleração do ritmo da narração e (re)cria, por essa forma de textualização do conteúdo narrativo, como efeito de sentido produzido, o desespero de Baleia. Ela ganha, então, densidade de presença dentro da história e a atenção do leitor passa agora a ser toda voltada a ela.

Esse deslocamento e concentração da atenção na personagem sensibiliza ainda mais a leitura e garante a cumplicidade que se solidifica na medida em que a narração alterna o foco da situação, do “estado de coisas”, com o do sofrimento em si, do “estado de alma” de Baleia. A perspectiva narrativa muda e traz agora para primeiro plano o padecimento da cachorra, ora ainda caracterizado por uma focalização exterior e mais objetiva, da ordem do discurso indireto, no qual prevalece o ponto de vista do narrador, ora por uma focalização onisciente, mais subjetiva, da ordem do discurso indireto livre, do monólogo interior, com o campo

de percepção e consciência da personagem ressoando e prevalecendo na explanação do que se passa.

Conforme observa Marinho (2000, p. 86), “[...] o discurso indireto livre não apenas mostra o mundo interior das personagens, mas o mostra em contraposição a uma exterioridade, representada pela visão do narrador.” Articulam-se, assim, dois pontos de vista para a apresentação dos fatos: um dirigido pela inteligibilidade da instância narrativa e o outro pela subjetividade da cachorra. Essa alternância assegura a sensibilização emocional da inferência do sofrimento, da dor sentida por Baleia. Confundem-se as barreiras entre o que é da ordem da narração e o que é da ordem do narrado, carregando o discurso de uma passionalidade que convoca a sensibilidade do leitor, tornando-o, pelo compartilhamento das percepções e sensações da cachorra, parte do enunciado.

Ao operar sobre o modo do discurso indireto livre, a narração adentra a interioridade da personagem e os fatos passam a ser apresentados também a partir do íntimo de Baleia. Como esclarece Fiorin (2008, p. 82), “[...] o que há é, como mostra Bakhtin, uma discordância enunciativa entre as duas vozes. Essa discordância não é tanto de sentido, é de tom.” Com isso, cria-se uma identificação, uma ligação maior e mais direta entre o leitor-modelo e a personagem. Quanto mais ele a conhece, mais se intera de sua interioridade, maior a força da sensibilização emocional, maior o pesar pelo sofrimento vivido pela cachorra. Essa estratégia, além disso, permite ao leitor deixar de apenas “assistir” aos acontecimentos para senti-los junto com Baleia, como acontece nesse trecho:

Esqueceu-os e de novo lhe veio o desejo de morder Fabiano, que lhe apareceu diante dos olhos meio vidrados, com um objeto esquisito na mão.

Não conhecia o objeto, mas pôs-se a tremer, convencida de que ele encerrava surpresas desagradáveis. Fez um esforço para desviar-se daquilo e encolher o rabo. Cerrou as pálpebras pesadas e julgou que o rabo estava encolhido. Não poderia morder Fabiano: tinha nascido perto dele, numa camarinha, sob a cama de varas, e consumira a existência em submissão, ladrando para juntar o gado quando o vaqueiro batia palmas.

O objeto desconhecido continuava a ameaçá-la. Conteve a respiração, cobriu os dentes, espiou o inimigo por baixo das pestanas caídas. Ficou assim algum tempo, depois sossegou. Fabiano e a coisa perigosa tinham-se sumido. (RAMOS, 2009, p. 98).

A narração desta cena mescla o discurso indireto ao indireto livre, fazendo sobressair em alguns momentos a “voz” e o ponto de vista do narrador, em outros, a consciência e a perspectiva da personagem, para que a presença súbita de Fabiano possa ser sentida pelo leitor da mesma maneira como por Baleia. Já previamente

sensibilizado, e agora, por meio da focalização interna e onisciente, instalado “dentro” da narrativa, ao prever também o porvir disfórico, o elo instituído entre ele e a cachorra permite que ele tema, encolha-se e depois se tranquilize **com** ela. Uma vez concretizado esse efeito de sincronização, maior é a surpresa diante do comportamento inesperado da cachorra – “Não poderia morder Fabiano: tinha nascido perto dele, numa camarinha, sob a cama de varas, e consumira a existência em submissão, ladrando para juntar o gado quando o vaqueiro batia palmas.” (RAMOS, 2009, p. 98).

Tomado pela mesma tensão e medo que Baleia, a “solidariedade ética” da cachorra surpreende o leitor-modelo. A fidelidade demonstrada, em detrimento do instinto de sobrevivência que lhe seria próprio, humaniza-a e, assim, fortalece a empatia, a interação afetiva estabelecida. O leitor pode, então, compreender que, de fato, “[...] era um bicho diferente dos outros” (RAMOS, 2009, p. 97).

A emergência da subjetividade da cachorra, aliada à duração do processo de transição da vida à morte, cria, ademais, na continuidade da leitura, um paradoxo. De um lado, o autor, por meio do discurso indireto livre, do monólogo interior, faz com que a personagem, ao assumir a “voz” narrativa, ganhe densidade de presença, humanizando-a aos olhos do leitor pela integridade da sua consciência ética e por sua passionalidade; de outro, ele salienta, na continuação do conteúdo narrativo, a progressiva perda da vida e a proximidade da morte: vão-se os movimentos, logo depois os sentidos e com eles a consciência.

Baleia assustou-se. Que faziam aqueles animais soltos de noite? A obrigação dela era levantar-se, conduzi-los ao bebedouro. Franziu as ventas, procurando distinguir os meninos. Estranhou a ausência deles.

Não se lembrava de Fabiano. Tinha havido um desastre, mas Baleia não atribuía a esse desastre a importância em que se achava nem percebia que estava livre de responsabilidades.

Uma angústia apertou-lhe o pequeno coração. Precisava vigiar as cabras: àquela hora cheiros de suçuarana deviam andar pelas ribanceiras, rondar as moitas afastadas. Felizmente os meninos dormiam na esteira, por baixo do caritó onde sinhá Vitória guardava o cachimbo. (RAMOS, 2009, p. 98).

Defronte do carro de bois faltou-lhe a perna traseira. E, perdendo muito sangue, andou como gente em dois pés, arrastando com dificuldade a parte posterior do corpo. [...] Caiu antes de alcançar essa cova arredada. Tentou erguer-se, endireitou as pernas dianteiras, mas o resto do corpo ficou deitado de banda. Nesta posição torcida, mexeu-se a custo, ralando as patas, cravando as unhas no chão, agarrando-se nos seixos miúdos. Afinal esmoreceu e aquietou-se junto às pedras onde os meninos jogavam cobras mortas. Uma

sede horrível queimava-lhe a garganta. Procurou ver as pernas e não as distinguiu: um nevoeiro impedia-lhe a visão. Pôs-se a latir e desejou morder Fabiano. Realmente não latia: uivava baixo, e os uivos iam diminuindo, tornavam-se quase imperceptíveis.

[...]

Começou a arquejar penosamente, fingindo ladrar. Passou a língua pelos beijos, torrados e não experimentou nenhum prazer. O olfato cada vez mais se embotava: certamente os preás tinham fugido.

[...]

Abriu os olhos a custo. Agora havia uma grande escuridão, com certeza o sol desaparecera. [...]

Uma noite de inverno, gelada e nevoenta, cercava a criaturinha. Silêncio completo, nenhum sinal de vida nos arredores. [...] Agora parecia que a fazenda tinha se despovoado.

Baleia respirava depressa, a boca aberta, os queixos desgovernados, a língua pendente e insensível. Não sabia o que tinha sucedido. O estrondo, a pancada que recebera no quarto e a viagem difícil no barreiro ao fim do pátio desvaneciam-se no seu espírito.

[...]

A tremura subia, deixava a barriga e chegava ao peito de Baleia. Do outro peito para trás era tudo insensibilidade e esquecimento. Mas o resto do corpo se arrepiava, espinhos de mandacaru penetravam na carne meio comida pela doença.

Baleia encostava a cabecinha fatigada na pedra. A pedra estava fria, certamente sinhá Vitória tinha deixado o fogo apagar-se muito cedo.

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. (RAMOS, 2009, p. 97-99, grifo nosso).

Se a focalização interna e onisciente, ao manifestar a consciência de Baleia, faz pulsar a vida, a focalização externa se ocupa da concretização das circunstâncias que marcam a chegada da morte. Essa justaposição dos valores de vida e morte, assinalada na duração da passagem de um estado a outro, enfatiza a resistência e a obstinação de Baleia e, como consequência, alimenta, na leitura, a empatia do leitor-modelo, que, agora, está em condições de, de fato, ligar-se à personagem em uma interação afetiva plena, baseada na identificação-participativa.

Também o tom assumido pelo narrador é agora mais sensível e afetivo. O uso do diminutivo em meio à narração final do padecimento vivido por Baleia – “encostava a cabecinha” – intensifica o efeito de comoção e afetividade, convocando

ainda mais a sensibilidade afetiva do leitor. Mas não é só o sofrimento da cachorra que o autor usa, durante a narração, para sensibilizar, pois a lealdade à família de Fabiano também faz recrudescer a simpatia e, por conseguinte, o elo estabelecido com Baleia. Em todos os momentos, seja em meio às lembranças ou às alucinações, é aos meninos, a Fabiano e a Sinhá Vitória que o pensamento da cachorra se dirige. Mesmo no instante final, quando o que ela quer é dormir e acordar feliz, “num mundo cheio de preás” (RAMOS, 2009, p. 99), é com eles que ela quer desse novo mundo de fartura desfrutar – “E lamberia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes.” (RAMOS, 2009, p. 99).

A prevalência dada pelo narrador ao zelo e ao apego de Baleia ao cumprimento dos deveres, em meio ao martírio vivido, quando já não conseguia nem mesmo ter consciência da própria situação, salienta a tensão subjacente entre os valores de vida e morte, aumentando a força de sensibilização emocional do conteúdo sobre a interpretação inteligível do leitor-modelo. A narração descritiva e objetiva do martírio e da agonia da cachorra, entrecruzada às manifestações de sua subjetividade, sua consciência ética, convoca o pesar do leitor, a sua afetividade.

A mobilidade entre essas duas perspectivas de apresentação do conteúdo narrado, com o acento de sentido ora no estado de coisas ora no estado de alma de Baleia, sendo constante e contígua, e fazendo prevalecer a qualidade à quantidade da informação diegética veiculada, mantém alta a densidade passional do enunciado, sem romper, todavia, com o estilo austero do autor na exposição da situação dramática. Isso garante que a interpretação generalizante do “sentir **por**”, convocada no início do conto, perca força e, ao longo da leitura, especifique-se, em favor da personagem, do “sentir **com**”. O pesar pela situação “testemunhada” não é mais apenas fruto de uma interpretação de natureza mais geral, piedosa; é individualizado, compassivo, resultado da identificação-participativa com o padecimento de Baleia.

Considerações finais

Segundo mostra a análise, a leitura (aqui entendida como processo interativo) do conto e, a partir dela, a convocação da interação sensível-inteligível do leitor-modelo, de seu envolvimento emocional com as personagens, com a história narrada, está, de fato, condicionada ao percurso de apreensão delineado pelo modo de representação empregado pelo autor, ou seja, pela intencionalidade discursiva configurada no interior do enunciado. Variam, certamente, as interpretações possíveis e próprias ao contexto sócio-cultural do leitor, a experiência individual, mas o acesso ao conteúdo e aos valores subjacentes ao discurso é um só, assim como os efeitos de sentido criados e, através deles, o apelo à imaginação e à afetividade.

Esse percurso de leitura que se inscreve no texto por meio das escolhas enunciativas assumidas apresenta-se, portanto, como o espaço de intersecção entre a produção poética e a recepção afetiva, como domínio ao qual é preciso atentar para a compreensão do modo de convocação suscitado, da experiência estética prevista. A leitura dinamiza a relação entre os efeitos de sentido provocados e a resposta, mais sensível ou mais inteligível, a eles associada; é ela a responsável por fazer a significação atualizada pela forma poética adotada pelo autor realizar-se de fato, configurando a interpretação global do texto. Assim, os procedimentos enunciativos, para além de caracterizar o discurso como produção, incluem também a recepção, viabilizando, pois, uma descrição objetiva da apreensão estética possível (projetada e almejada pelo autor, mas nem por isso necessariamente concretizada a cada ato de leitura).

A empatia por Baleia e seu padecimento, a piedade e a compaixão suscitadas – independente da sua efetivação ou não na leitura real, individual – são parte do texto, programadas pela construção mimética operada no momento da manifestação do conteúdo. Privilegiando, como vimos, a exploração das potencialidades estéticas de representação da perspectiva narrativa, da tensão orientada entre valores opostos de alta carga semântica, como o são vida e morte, nas cenas mais descritivas, e da expansão da situação narrada, o autor busca controlar o imaginário do leitor – modelo do conto, a sua identificação com a personagem e o envolvimento afetivo dela decorrente, conforme melhor convém à interpretação que ele espera atingir.

A diferença qualitativa da convocação do pesar compassivo ou piedoso, bem como o “peso” que as participações sensível e inteligível adquirem no processo, durante a leitura, de estabelecimento da interação afetiva, estão, dessa forma, ligados à escrita poética do autor, ao modo como ele, por meio dos procedimentos de discursivização e textualização, dirige a percepção do leitor, a sua assimilação do conteúdo narrativo, a sua interação afetiva a partir dos valores que sustentam e caracterizam a situação.

Enquanto a oposição entre os valores tensiona e, por isso mesmo, sensibiliza o que é contado, a alternância contrastiva entre a focalização externa, a interna e a onisciente, ao combinar distintos planos de caracterização da situação narrativa, intimamente relacionados à progressiva valorização de Baleia e do seu universo psicológico no todo da história, amplia a persuasão mimética, favorecendo a descrição para além do registro informativo. Há, pois, uma valorização qualitativa dos valores subjacentes, um efeito sensível que busca transpor a apreensão convencional do conteúdo diegético, puramente referencial, em favor de uma apreensão de natureza estética, própria à abertura do imaginário, ao sentido experimentado, vivenciado. Ou seja, o modo particular de representação perfilado pelo autor, ao sensibilizar o conteúdo e a leitura, oferece ao leitor-modelo a possibilidade de uma experiência imaginativa mais intensa, conseqüentemente, uma interpretação global mais profunda.

Em suma, a interação afetiva com o discurso e com as personagens, concebida como resposta à convocação sensível-inteligível operada pela forma poética de representação, pelos efeitos de sentido a partir dela provocados, não é exterior ao texto, estando, ao contrário, intrinsecamente relacionada a ele, ao seu processo de composição. Isso legitima a análise propriamente discursiva desse tipo de recepção, colocando ao analista o desafio de depreender, no estilo individual, os procedimentos enunciativos implícitos ao modo de representação assumido pelo autor, o qual, ao determinar, conforme procurou demonstrar a análise, o modo de acesso ao universo diegético, apresenta-se como peça-chave para a compreensão (formalizada), de um lado, da sensibilização emocional configurada, e, de outro, da resposta passional passível de ser manifestada no momento da leitura.

LIMA, E. S. Passions of the reader: the affective call on Graciliano Ramos's short-story “Baleia”. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 273-291, jan./jun., 2015.

■ **ABSTRACT:** *Based on the principle that the study of reading, or more specifically the passionate effects of meaning raised from reading, joins the analysis of the text itself, the aim of this article is to draw attention to the peculiarities of the interaction established between the author's aesthetic work and the reader's affective response. For this purpose, we are going to present a theoretical discussion about the subject, followed by an inquiry of the enunciative procedures employed by Graciliano Ramos on the short-story “Baleia”. The idea is to comprehend the dynamics which conducts the reciprocal cycle between the pole of production and of reception of the literary enunciation, the poetic process that recovers the sensible experience as a form of opening to the affective interaction.*

■ **KEYWORDS:** *Reading. Affection. Effect of meaning. Compassion. Pity.*

REFERÊNCIAS

BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução do Grupo CASA, sob a coordenação de Ivã Carlos Lopes et al. Bauru: EDUSC, 2003.

CHARLES, M. **Rhétorique de la lecture**. Paris: Seuil, 1977.

ECO, U. **Notes sur la sémiotique de la réception**. Paris: CNRS, 1987. (Actes Sémiotiques, Document n. 81).

_____. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: M. Fontes, 1993.

_____. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. São Paulo: Perspectiva, 2004a.

_____. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2004b.

_____. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 2008.

FONTANILLE, J. **Sémiotique et littérature**: essais de méthode. Paris: PUF, 1999.

_____. Pitié. In: RALLO-DITCHE, E.; FONTANILLE, J.; LOMBARDO, P. **Dictionnaire des passions littéraires**. Paris: Belin, 2005. p. 240-265.

GENETTE, G. **O discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

JOUVE, V. **La lecture**. Paris: Hachette, 1993.

_____. **L'effet-personnage dans le roman**. Paris: PUF, 2001.

LIMA, E. S. Entre compaixão e piedade: a configuração passional. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 41, n. 3, p. 1183-1192, 2012. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudos-linguisticos/volumes/41/el.2012_v3_t23.red6.pdf>. Acesso em: 28 out. 2014.

_____. Entre compaixão e piedade: da junção à presença. In: _____. **Entre compaixão e piedade**: o estudo das paixões em semiótica. 2014. 224 f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014. p. 78-111.

MARINHO, M. C. N. **A imagem da linguagem na obra de Graciliano Ramos**: uma análise da heterogeneidade discursiva nos romances *Angústia* e *Vidas Secas*. São Paulo: Humanitas, 2000.

MATHIEU-CASTELLANI, G. **La rhétorique des passions**. Paris: PUF, 2000.

RAMOS, G. Baleia. In: MORICONI, I. (Org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 95-99.

REIS, Z. C. Tempos futuros. In: DUARTE, E. A. (Org.). **Graciliano revisitado**. Natal: Editora Universitária, 1995. v. 35, p. 69-93.

RICOT, J. **Du bon usage de la compassion**. Paris: PUF, 2013.

TODOROV, T. La lecture comme construction. In: _____. **Poétique de la prose**. Nouvelles recherches sur le récit. Paris: Seuil (Éditions Points), 1980. p. 175-188.

_____. **Poética da prosa**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: M. Fontes, 2003.

WOOD, J. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Recebido em 31/10/2014

Aceito para publicação em 18/05/2015



RESENHAS
REVIEWS

GONÇALVES DIAS EM DOIS TEMPOS

Júlio Cezar Bastoni da SILVA *

MARQUES, W. J. **O poeta do lá**. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

Depois de *Gonçalves Dias: o poeta na contramão*, no qual analisa uma faceta praticamente inexplorada do poeta romântico brasileiro, a obra inacabada *Meditação*, Wilton José Marques, professor de Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de São Carlos, retorna ao mesmo autor em *O poeta do lá*, desvendando novas facetas na obra de um dos mais importantes de nossos escritores. De fato, mesmo que entre a obra de Gonçalves Dias e o nosso tempo medeie mais de um século e meio, além de uma robusta fortuna crítica, é possível dizer, a partir de *O poeta do lá*, que sua obra permanece aberta a novas explorações, desmentindo uma superficial aparência de esgotamento do tema.

O livro colige artigos anteriormente publicados, dispersos em revistas acadêmicas, e um capítulo de livro coletivo. *O poeta do lá*, desse modo, é dividido em dois momentos, conferindo uma espécie de percurso na obra e na tradição gonçalvina guiado pelos textos. A primeira parte, “A metáfora, o índio e a teoria romântica”, explora a dimensão mais conhecida da obra de Gonçalves Dias, suas “Poesias Americanas”, notadamente as que abrem o livro *Primeiros cantos*. Além disso, faz uma revisão da teoria romântica de Victor Hugo presente no “Prefácio a *Cromwell*”, tal qual ecoa no poema “O vate”, também dos *Primeiros cantos*. Na segunda parte, “Alguns diálogos”, Marques analisa aspectos da obra de Gonçalves Dias em face a de outros escritores, seja na relação que mantém em seu tempo com a teoria da história de Alexandre Herculano, seja na sua presença na poesia de *Americanas*, de Machado de Assis, ou ainda como importante ponto de referência na tradição poética brasileira, tal qual ressoa na obra de Carlos Drummond de Andrade. Temos, portanto, um Gonçalves Dias explorado em dois tempos, como artífice de sua época, na qual romantismo e construção da nacionalidade estavam na ordem do dia, e como figura incontornável da tradição literária brasileira, já recuperada ainda nos oitocentos por Machado de Assis, e presente ainda na poesia de meados do século XX, em Drummond.

* UFSCar – Universidade Federal de São Carlos. Departamento de Letras. São Carlos – SP – Brasil. 13565-905 – juliobastoni@yahoo.com.br

O ensaio que abre o livro, “O poema e a metáfora” é uma releitura do poema mais conhecido de Gonçalves Dias, “A canção do exílio”, pórtico dos *Primeiros cantos*. Lida e relida não apenas pela crítica, mas também objeto de múltiplas versões por outros poetas, desde Casimiro de Abreu até Cacaso, a “Canção do exílio” é retomada por Marques em uma leitura que alia a construção formal do poema à metáfora nacional do “paraíso edênico”, tal como exigia a época a formação de símbolos para a nova nação. Entre o **lá** e o **cá**, a terra natal e a do desterro, base das comparações do poema gonçalvino, medeiam o que Marques (2014, p. 20) chama de “campo de atributos exclusivos” e o “campo de atributos comuns”; isto é, o eu-lírico compara o espaço do exílio à terra natal, que oscila entre o espaço físico e o simbólico, tal qual a figura do Sabiá, entre índice do “paraíso terreal” (MARQUES, 2014, p. 21) e figura típica do espaço brasileiro. No poema, aspectos como as alterações rítmicas e o paralelismo fônico são interpretados em conjunção à mensagem nacionalista do poema, forjando a edenização do espaço natal do poeta exilado, ainda que o poeta, como nota Marques (2014, p. 19), não utilize qualquer adjetivo no poema.

Os ensaios que seguem, “O índio e a liberdade” e “O índio e o destino atroz” versam, respectivamente, sobre os poemas “O canto do guerreiro” e o “Canto do piaga”, dois dos poemas de temática indianista de Gonçalves Dias presentes em seu primeiro livro. Marques nota, no primeiro ensaio, a dúplice figura do indígena gonçalvino, entre o dado concreto, etnográfico – cujo interesse pode-se constatar nas pesquisas do autor sobre a língua e os costumes indígenas –, e o idealizado, figura alçada à representação da independência brasileira frente ao colonizador luso. A própria influência manifestada por Gonçalves Dias em relação ao “bom selvagem” de Rousseau, à pureza do selvagem de Chateaubriand, bem como ao índio tal qual visto por Montaigne, revelam essa tentativa de, mesmo que filiado a representações já consolidadas, buscar ao mesmo tempo uma raiz nobre e independente, relativizando, ainda, tal qual o autor dos *Ensaio*s, os costumes dos indígenas, negando sua representação na forma de barbárie – como o veria o colonizador (MARQUES, 2014, p. 33-35). Em “O índio e o destino atroz”, tal característica toma tons ainda mais claros, pois, como nota Marques (2014, p. 47), a voz do poema é a voz do piaga, que avalia os brancos por meio de sua própria perspectiva: “[...] uma espécie de *Carta de Pero Vaz de Caminha* às avessas”. A tragicidade do poema, que entrevê o massacre dos povos autóctones, guarda a mesma característica nacionalista de “O canto do guerreiro”, conferindo à emulação da voz indígena a demanda de autonomia política e cultural a cujo projeto o poeta se inscreve.

O ensaio que fecha a primeira parte do livro, “O poema e o prefácio”, mostra a homologia existente entre a teoria romântica de Victor Hugo presente no “Prefácio a *Cromwell*” e o poema “O vate”, de Gonçalves Dias. O poema perfaz o mesmo trajeto do ensaio de Hugo, uma mirada romântica sobre a história da poesia, dos

tempos primitivos aos tempos modernos, o que revela a dupla face do projeto poético gonçalvino, “[...] construído não somente pelo mergulho nos problemas e angústias [...] da expressão literária brasileira, que se queria nacional, [...] mas também pelo mergulho no estudo dos problemas e angústias da expressão literária europeia.” (MARQUES, 2014, p. 73). Gonçalves Dias, nesse sentido, visava não apenas, pela via linguística e simbólica, construir imagens nacionais, mas, segundo sugere Marques (2014, p. 68), filia a literatura brasileira ao romantismo como expressão própria de seu tempo, o que também leva água ao moinho da construção nacional – uma poética, portanto, local e “universalizante” a um só tempo.

A segunda parte do livro abre-se com o diálogo estabelecido por Gonçalves Dias com a teoria da história tal qual pensada pelo escritor português Alexandre Herculano. Marques (2014, p. 79-80) lembra, num primeiro momento, a admiração de Herculano pelo então jovem poeta brasileiro, vazada em artigo que, posteriormente, seria estampado por Gonçalves Dias como prefácio aos *Primeiros cantos*. O diálogo mais explícito entre a produção dos dois escritores ocorre entre a obra gonçalvina *Meditação* e a leitura da decadência portuguesa realizada por Herculano em sua *História de Portugal*: Herculano entende a história portuguesa por meio de ciclos, cujo estado, após as navegações, abriria um período de decadência do país, como fruto da mudança da índole portuguesa, de “guerreira em mercadora, de municipal em cortesã” (HERCULANO apud MARQUES, 2014, p. 95). Em *Meditação*, a decadência portuguesa aparece, na voz dos personagens da obra, como condenação divina à colonização, que teria introduzido no Brasil o “cancro da escravidão” – alvo claro do combativo poema de Gonçalves Dias (MARQUES, 2014, p. 93-94). Trata-se, em suma, de uma leitura já semeada em *Gonçalves Dias: o poeta na contramão*¹, aqui condensada na forma de um breve ensaio.

Os últimos dois ensaios do livro tratam da presença e do legado de Gonçalves Dias na literatura brasileira. Em *Americanas*, Machado de Assis aparenta um recuo frente ao seu famoso ensaio “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, no qual nega a limitação da literatura brasileira aos temas locais consolidados na produção romântica – com ênfase no tema indianista. As *Americanas*, em aparente paradoxo, retoma justamente este tema, ainda presente; basta lembrarmos que o livro de Machado é publicado no ano seguinte a *Ubirajara*, de José de Alencar, que veio à luz em 1874. Marques discute, nesse sentido, *Americanas* como uma possível cessão à expectativa do público, enquanto um aprendizado técnico da linguagem poética, hipótese levantada por Mário de Andrade em relação à poesia machadiana (MARQUES, 2014, p. 106-107 e p. 113). *Americanas*, além da temática, ainda seria tributária da poesia de Gonçalves Dias na medida em que apresenta, entre seus poemas, a elegia “A Gonçalves Dias”, na qual não apenas homenageia o poeta maranhense, como também emula a

¹ Ver, nesta obra, em especial os capítulos 3 e 4 (MARQUES, 2010, p. 107-253).

composição de sua voz poética, no caso, a cessão da voz poética à personagem indígena (MARQUES, 2014, p. 115).

O último ensaio trata do incontornável legado gonçalvino, que alcança a poesia moderna. Nesse texto, Marques explicita a relação tensa entre o poeta Carlos Drummond de Andrade e o espaço nacional, em tempos nos quais a pesquisa da nacionalidade pelo modernismo ainda estava em voga. Marques (2014, p. 118-124), assim, inicia sua reflexão a partir da troca de cartas com Mário de Andrade, na qual Drummond revela suas angústias frente a necessidade de “abrasileirar” sua poesia. O título primitivo do livro primitivo de Drummond, por exemplo, se chamaria *Minha terra tem palmeiras*, posteriormente abandonado, muito em virtude dos embates literários e políticos entre os grupos modernistas em torno da representação nacional (MARQUES, 2014, p. 120-124). Ainda, Marques (2014, p. 126) aborda uma crônica assinada por Drummond publicada em 1923, na qual dá conta da poesia de Gonçalves Dias tentando desvinculá-lo de um nacionalismo estreito, para além de seu superficial rótulo “patriamada”. A partir daí, nota-se que Drummond, como é de seu feitio, retira a ênfase nacionalista da poesia gonçalvina, fato que se apresenta mesmo em sua poesia: em “Europa, França e Bahia”, publicada em *Alguma poesia*, como em “Nova canção do exílio”, de *A rosa do povo*, Drummond retoma os versos da “Canção do Exílio”, destituindo-a de sua ênfase na exaltação da pátria. Se, no primeiro, o eu-lírico ironicamente “esquece” os versos do poema gonçalvino, ao tentar voltar seus olhos à sua terra, no segundo o paraíso terreal presente na canção romântica torna-se aspiração distante, utópica, baseada na recusa da crise presente (MARQUES, 2014, p. 128-137). O ensaio, portanto, reflete sobre as possibilidades de revisitação da tradição incontornável representada na poesia de Gonçalves Dias, bem como uma revelação da própria concepção poética de Drummond e seu embate onipresente entre o eu e o mundo, no qual uma das faces é, justamente, sua difícil relação com o Brasil e seu tempo.

O poeta do lá, desse modo, apresenta uma estrutura que poderia ser chamada de circular, começando com a leitura da “Canção do Exílio” e fechando com sua presença obsedante na literatura brasileira. Explica, assim, em sentido amplo, os **tempos** da literatura de Gonçalves Dias, isto é, sua localização programática enquanto contributo à constituição de uma literatura nacional, a forja de uma nova linguagem e de símbolos que a nomeiem, mas também sua presença ubíqua nas letras brasileiras enquanto importante marco poético, de tradição permanente, na qual as constantes retomadas de seu poema mais famoso constituem uma de suas facetas. Nesse sentido, apesar de se constituir de ensaios originalmente dispersos, *O poeta do lá* constitui uma unidade que ajuda a retomar e repensar a contribuição gonçalvina, provando que a literatura oitocentista ainda se encontra aberta a novas abordagens, interpretações e aproximações.

REFERÊNCIAS

MARQUES, W. J. **Gonçalves Dias**: o poeta na contramão: literatura e escravidão no romantismo brasileiro. São Carlos: EdUFSCar, 2010.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Afetividade, p.273
- Albert Camus, p.251
- Alteridade, p.97, p.235
- Autobiografia, p.61 , p.75 , p.119, p.147, p.201
- Autoficção, p.45, p.147, p.167, p.201
- Autonarração, p.147
- Bakhtin, p.217
- Caio Fernando Abreu, p.167
- Categoria da pessoa, p.15
- Compaixão, p.273
- Confissão, p.75
- Correspondência, p.251
- Cultura escrita, p.97
- Dialogia, p.217
- Discurso do eu, p.29
- Discurso poético, p.217
- Drummond, p.217
- Efeito de sentido, p.273
- Escrita do eu, p.147
- Escritas de si, p.131, p.167
- Escritura de si, p.119
- Espaço autobiográfico, p.185
- Ficção, p.29, p.131
- Ficcionalidade, p.131
- Gênese, p.119
- Graciliano Ramos, p.75
- História, p.75, p.201
- Identidade, p.15, p.97
- Jacques Derrida, p.29
- Jean Grenier, p.251
- Leitura, p.273
- Literatura alemã contemporânea, p.147
- Literatura brasileira, p.167
- Literatura brasileira contemporânea, p.45
- Manufatura, p.131
- Mário de Sá-Carneiro, p.235
- Maurice Blanchot, p.29
- Memória, p.201
- Narrativa de si, p.15
- Oralidade, p.97
- Pacto autobiográfico, p.131
- Pactos de leitura, p.185
- Pascal Pia, p.251
- Performativo, p.185
- Personagem de ficção, p.75
- Piedade, p.273
- Poéticas da modernidade, p.235
- Polifona, p.217
- Referência, p.15
- Regionalismo literário, p.97
- René Char, p.251
- Ricardo Lísias, p.61

Romance contemporâneo, p.61

Subjetividade, p.235

Teoria da literatura, p.45

Testemunho, p.29, p.75

Transcendência, p.235

Yukio Mishima, p.185

SUBJECT INDEX

- Affection*, p.273
Albert Camus, p.251
Autobiographical pact, p.131
Autobiographical space, p.185
Autobiography, p.61, p.75, p.119, p.147, p.201
Autofiction, p.45, p.147, p.167, p.201
Autonarration, p.147
Bakhtin, p.217
Brazilian literature, p.167
Caio Fernando Abreu, p.167
Category of person, p.15
Compassion, p.273
Confession, p.75
Contemporary Brazilian literatura, p.45
Contemporary German literature, p.147
Contemporary novel, p.61
Correspondence, p.251
Dialogy, p.217
Discourse of the self, p.29
Drummond, p.217
Effect of meaning, p.273
Ego-writing, p.131
Fiction, p.29, p.131
Fictional character, p.75
Fictionality, p.131
Genesis, p.119
Graciliano Ramos, p.75
History, p.75, p.201
Identity, p.15, p.97
Jacques Derrida, p.29
Jean Grenier, p.251
Life writing, p.147
Literacy, p.97
Literary regionalism, p.97
Literature theory, p.45
Manufacturing, p.131
Mário de Sá-Carneiro, p.235
Maurice Blanchot, p.29
Memory, p.201
Orality, p.97
Otherness, p.97, p.235
Pascal Pia, p.251
Performative, p.185
Pity, p.273
Poetic speech, p.217
Poetics of modernity, p.235
Polyphony, p.217
Reading, p.273
Reading contracts, p.185
Reference, p.15
René Char, p.251
Ricardo Lísias, p.61
Self-narrative, p.15

Self-writing, p.119

Subjectivity, p.235

Testimony, p.29, p.75

Transcendence, p.235

Writing of the self, p.167

Yukio Mishima, p.185

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

AMORIM, Bernardo Nascimento de, p.235

ARAÚJO, Raphael Luiz de, p.251

BARBOSA, Nelson, p.167

BATALHA, Maria Cristina, p.201

BRAUN DAHLET, Véronique, p.15

FAEDRICH, Anna, p.45

FONTES FILHO, Osvaldo, p.29

GALLE, Helmut, p.147

LEE, Henrique de Oliveira, p.185

LEONEL, Maria Célia, p.75

LIMA, Eliane Soares de, p.273

MAGALHÃES, Milena, p.61

MURARI, Luciana, p.97

ORDINE, Rodrigo, p.131

PEREIRA, Deise Quintiliano, p.119

SEGATTO, José Antonio, p.75

SILVA, Júlio Cezar Bastoni da, p.295

SILVA, Márcia Ivana de Lima e, p.217

ZONIN, Carina Dartora, p.217

ÍNDICE DE RESENHAS/ *REVIEWS INDEX*

Autores e Resenhadores/
Authors and Reviewers

Livros Resenhados/
Reviewed Books

MARQUES, Wilton José, p.
SILVA, Júlio Cezar Bastoni da (Res.),
p.295

O poeta do lá, p.295

DIRETRIZES PARA AUTORES

Normas para apresentação de originais

A *Itinerários* - Revista de Literatura é uma publicação semestral arbitrada e indexada – avaliada como Qualis A1 –, vinculada ao PPG em Estudos Literários. Publica, desde 1990, trabalhos originais das mais variadas linhas de pesquisa dos Estudos Literários produzidos **por pesquisadores doutores e doutorandos** de instituições nacionais e internacionais, sob a forma de artigos inéditos ou resenhas. Podem ser objeto de resenha obras de teoria e crítica literária publicadas no máximo há 3 anos para obras nacionais e 5 anos para obras estrangeiras.

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, devendo vir acompanhados de título, resumo e palavras-chave, no idioma do texto e em inglês. Os autores devem informar, em nota de rodapé informações referente ao(s) nome(s) do(s) autor(es): Universidade por extenso (na língua original da universidade), sigla, faculdade, departamento, cidade, estado, país – email.

Ex: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Araraquara, São Paulo, Brasil – e-mail

Atenção: os trabalhos enviados sem esses dados, inclusive os e-mails, serão descartados.

Originais

Apresentação. **Os trabalhos devem ser enviados para o e-mail itinerarios@fclar.unesp.br**; o texto deve ser redigido em Word for WINDOWS, versão 6.0 ou mais recente, corpo 12, fonte Times New Roman, espaçamento 1,5. Os artigos devem ter de 10 a 18 páginas no máximo e as resenhas até 3 páginas.

Estrutura. Obedecer à seguinte sequência: título; nome(s) do(s) autor(es) seguido(s) de nota de rodapé conforme indicação acima; resumo (com o máximo de 200 palavras); palavras-chave (com até 5 palavras); texto; título em inglês; abstract e keywords; referências (somente obras citadas no texto).

Qualquer menção ou citação de autor ou obra no corpo do texto, remetendo às referências, deve aparecer com o ano de publicação e a página, inclusive as epígrafes. Citações em língua estrangeira devem vir no corpo do trabalho e sua tradução em nota de rodapé.

Usar negrito para ênfase e itálico para palavras em língua estrangeira. Títulos de obras devem aparecer em itálico, letra maiúscula apenas no início da primeira palavra (ex: *Caminhos da semiótica literária*), e capítulos, contos, ou partes de uma obra devem ser apresentados entre aspas.

Referências. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023 da ABNT.

Livro

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

Capítulo de livro

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.), **Novelas alemãs**. São Paulo: Cultrix, 1963, p.113-119.

Dissertação e tese

PASCOLATI, S. A. V. **Faces de Antígona**: leituras e (re)escrituras do mito. 2005. 290 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

Artigo de periódico

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários** – Revista de Literatura, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

Artigo de jornal

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

Trabalho publicado em anais

PINTO, M. C. Q. de M. Apollinaire: permanência e transformação. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 1996, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: ANPOLL, 1966, p. 216-218.

Publicação On-line – INTERNET

TAVES, R. F. Ministério corta pagamento de 46,5 mil professores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 1998. Disponível em <http://www.oglobo.com.br/>. Acesso em 19 maio 1998.

Citação no texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação (CANDIDO, 1999). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: Candido (1999) assinala... Quando for necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p. (CANDIDO, 1999, p.543). As

citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (CANDIDO, 1999a) (CANDIDO, 1999b). Quando a obra tiver até três autores, indicam-se todos eles, separando os sobrenomes por ponto e vírgula (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998), e quando tiver mais de três, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960).

Citações de até 3 linhas vêm entre aspas, seguidas do nome do autor, data e página. Com mais de 3 linhas, vêm com recuo de 4 cm na margem esquerda, corpo menor (fonte 11) e sem aspas, também seguidas do nome do autor, data e página. As citações em língua estrangeira devem vir em itálico com tradução em nota de rodapé.

Citação direta com mais de três linhas

Paul Valéry (1991, p. 208) concorda com a definição de Mallarmé, mas lhe faz uma ressalva:

[...]esses discursos são diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por outra personagem que não aquele que os diz, e dirige-se a outro que não aquele que os escuta. Em suma, é uma linguagem dentro de uma linguagem.

Citação direta com três linhas ou menos

É de Manuel Bandeira (1975, p. 39) o seguinte comentário: “[...] a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.”

Citação indireta

Tem-se na paródia, como afirma Linda Hutcheon (1985, p.21), a manifestação textualizada da auto-referência, do nível metadiscursivo da criação literária.

Citação de vários autores

Não me estenderei sobre esse assunto, por considerá-lo devidamente discutido pelos marxistas clássicos (MARX, 1983, 1969; LENIN, 1977a; LUXEMBURG, 1978).

Citação de várias obras do mesmo autor

Há nele uma diversidade de formas de trabalho; mas em geral subsumidas no capital, e não externas a ele e que resistem à sua expansão, consoante desejam certos partidários do campesinato, cujo exemplo maior é Martins (1979, 1980, 1984, 1986).

Citação de citação

Para Vianna (1986, p. 172 apud SEGATTO, 1995, p. 214), “[...] a política do PCB acabou por imprimir uma conotação progressista na natureza congenitamente autoritária do estado brasileiro.”

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé de página; as remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior.

Anexos e apêndices: Só quando absolutamente necessários.

Tabelas: Numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e com títulos.

Figuras: As figuras, mesmo incluídas no texto, devem ser apresentadas à parte em arquivo-imagem, nos formatos: .bmp, .gif, .ipg, .jpg, .cdr, .pcx, ou .tiff.

Recomenda-se examinar os números da Revista disponíveis on line.

A desconsideração das normas implicará a não publicação do trabalho. Os artigos recusados não serão desenvolvidos ao(s) autor(es).



Apoio

Programa de apoio às publicações científicas periódicas da PROPe/UNESP

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Números já publicados e respectivos temas:

- 1 – Linguagem/Libertação
- 2 – Mito e literatura
- 3 – Oswald de Andrade e outros assuntos
- 4 – Literatura infantil e juvenil
- 5 – Teatro
- 6 – Teatro
- 7 – Graciliano Ramos/Mário de Andrade
- 8 – Viagem, viagens/outros assuntos
- 9 – Fundamentos da resistência em literatura, teoria e crítica
- 10 – Narrar e resistir/Rumos experimentais da arte na 2ª metade do século
- 11 – A voz do índio
- 12 – Narrativa: linguagens
- 13 – Raízes do Brasil: encontros e confrontos
- 14 – Literatura e artes plásticas
- 15/16 – A questão do sujeito/Narrativa e imaginário
- 17/18 – Leitura e Literatura infantil e juvenil
- 19 – O Fantástico
- 20 – Número especial – Semiótica
- 21 – Literatura e poder / Re/escrituras
- 22 – Literatura e História
- 23 – Literatura e História 2
- 24 – Narrativa Poética
- 25 – Guimarães Rosa
- 26 – Gêneros literários: formas híbridas
- 27 – Hibridismo, configurações identitárias e formais
- 28 – Poesia: teoria e crítica
- 29 – Machado de Assis
- 30 – Antonio Candido
- 31 – Relações literárias França/Brasil
- 32 – Literatura contemporânea
- 33 – Literatura comparada
- 34 – Dramaticidade na literatura
- 35 – Literaturas de Língua Portuguesa
- 36 – Literatura & Cinema
- 37 – Literaturas de expressão inglesa
- 38 – Tradução Literária
- 39 – Literaturas em Língua Alemã



STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:



Impressão:

