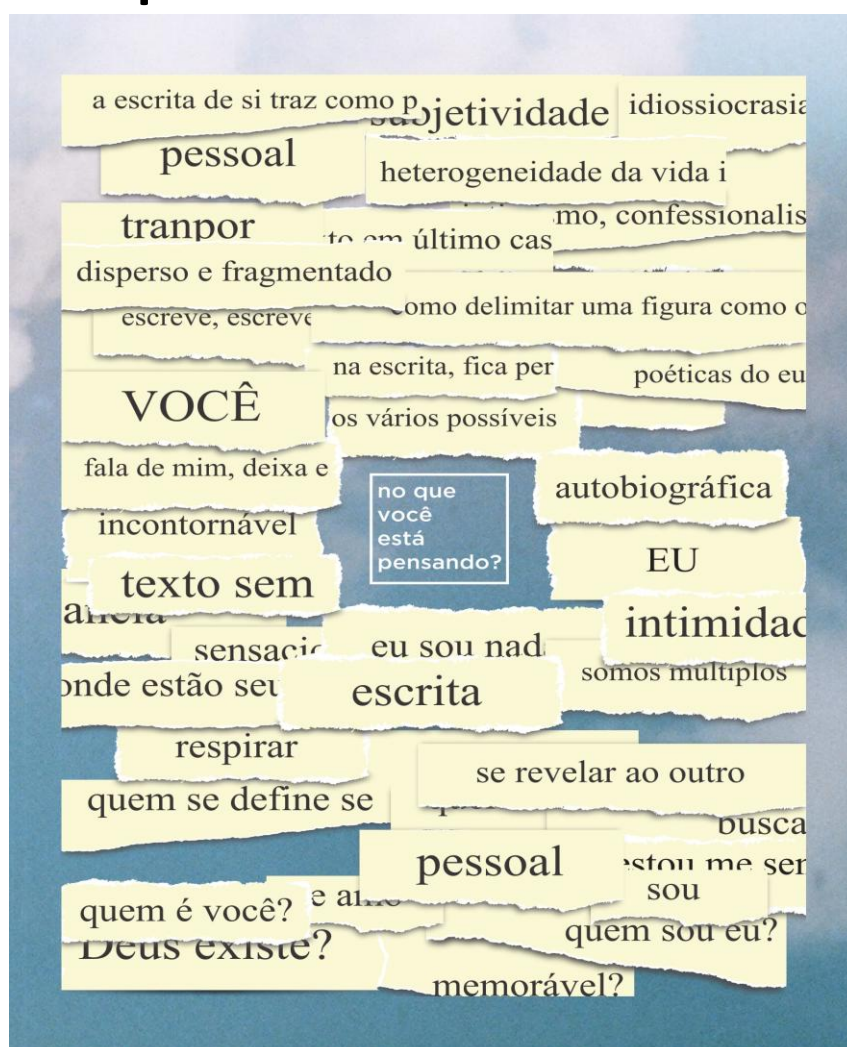


Entrelaces

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC
V. 1 • Nº 9 • Jan.-Jun. (2017) • ISSN 1980-4571

Dossiê “Vidas íntimas: poéticas do Eu”



Derivaldo dos Santos
Fernanda Coutinho
Marli Tereza Furtado (Orgs.)



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS UFC

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-UFC

V. 1 • Nº 9 • JAN.-JUN. (2017)

ISSN 1980-4571



**DOSSIÊ “VIDAS ÍNTIMAS:
Poéticas do Eu”**

**Derivaldo dos Santos
Fernanda Coutinho
Marli Tereza Furtado
Organização**

**Universidade Federal do Ceará – UFC
Programa de Pós-Graduação em Letras**

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA ENTRELACES

ORGANIZAÇÃO

Derivaldo dos Santos – UFRN

Fernanda Coutinho – UFC

Marli Tereza Furtado – UFPA

CONSELHO EXECUTIVO

Adriana Almeida Colares – UFC

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC

Arlene Fernandes Vasconcelos – UFC

Bárbara Silva T. de Menezes – UFC

Benedito Teixeira de Sousa – UFC

Elayne Castro Correia – UFC

Francisca Tânia A. Colares – UFC

Francisco Jacson M. Vieira – UFC

Gracielly Dias de Moura – UFC

Lia Leite Santos – UFC

Luciana Bessa Silva – UFC

Orlando Luíz Araújo – UFC

Renato Cândido da Silva – UFC

Sandra Mara Alves da Silva – UFC

Sávio Alencar de Lima Lopes – UFC

Solange Maria Soares de Almeida – UFC

Soraya Rodrigues Madeiro – UFC

Taynan Leite da Silva – UFC

ARTE, DIAGRAMAÇÃO E WEB

José Leite Jr. – UFC

Sandra Mara Alves da Silva – UFC

CAPA DESTA EDIÇÃO

Rodrigo Lopes – UFC

AVALIADORES CONVIDADOS

Ana Cláudia Veras Santos – UFC

Ana Karla Dubiela – UFC

Algemira de Macedo Mendes – UEPI

Bárbara Ribeiro – UFC

Beatriz Adura Martins – UFF

Carlos E. da S. Ferreira – UNESP

Dariana Paula Silva Gadelha – UFC

Éderson Luís da Silveira – UFSC

Emaxsuel Roger Rodrigues – UFBA

Francisco Alison R. da Silva – UFC

Jivago Oliveira da Fonseca – UFC

Kamila Jéssick Duarte da Costa – UFC

Laila Rayssa de Oliveira Costa – UFC

Leonildo Cerqueira – UFC

Manoel Freire – UERN

Márcia de Mesquita Araújo – UFC

Marcio Henrique Vieira Amaro – UFC

Rafaela Abreu – UFC

Raquel Ferreira Ribeiro – UFC

Romildo Biar Moneiro – UFC

Rúbia Alves Nascimento – UFAM

Samuel Marcilio Lopes – UEFS

Sayonara Bessa Cidrack – UFC

Sayuri Grigório Matsuoka – UFC

Sônia Maria Oliveira Silva – UFSCar

Stefanie Cavalcanti de Lima – UFC

Susana Souto – UFAL

Fernângela Diniz Silva – UFC

CONSELHO CONSULTIVO

Alan Bezerra Torres – IFCE
Andrea Martins L. Mateus – UFT
Andrea Mazzucchi - UniNA
Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ
Antonio Augusto Nery - UFPR
Benedito Antunes – UNESP
Benigna Soares Lessa Neta – IFCE
Carlos Eduardo de O. Bezerra – Unilab
Carolina de Aquino Gomes – UFPI
Cassia Alves da Silva – IFRN
Cid Ottoni Bylaardt – UFC
Cristiane Navarrete Tolomei – UFMA
Constantino Luz de Medeiros – UFMG
Danielle Mendes Pereira – UFRJ
Edson Santos Silva – UNICENTRO
Francesco Guardiani – UofT
Harlon Homem L. Sousa – UESPI
Jaqueline Soares Moura - UNIFÉ
José Roberto de Andrade – IFBA
Juliana M. G. C. Nascimento – UFC
Kall Lyws Barroso Sales – UFSC
Márcia Manir Miguel Feitosa – UFMA
Márcio Ricardo C. Muniz – UFBA

Margarida Pontes Timbó – FLJ
Maria Aparecida de O. Silva – USP
Maria da Glória F. de Sousa – URCA
Maria Eleuda Carvalho – UFT
Maria Elisalene Alves dos Santos – UVA
Marília Angélica Braga do Nascimento – IFRN
Matteo Palumbo – UniNA
Miguel Leocádio Araújo Neto – UECE
Nicolai Henrique Dianim Brion – IFCE
Nicole Gounalis – Stanford University
Pauliane Targino da Silva Bruno – UECE
Roberto Acízelo Souza – UERJ
Rodrigo Ávila Agrela – UEMG
Roseli Barros Cunha – UFC
Rubens da Cunha – UFRB
Sandro Bochenek – UEL
Sarah Forte – UECE
Sarah Maria Borges Carneiro – IFCE
Terezinha Oliveira – UEM
Tiago Barbosa Souza – UFPI
Tito Lívio Cruz Romão – UFC
Yuri Brunello – UFC

NOTA DE SOLIDARIEDADE

#NenhumaAMenos

Diante do feminicídio da professora, pesquisadora e musicista Mayara Amaral, manifestamos nossa total e irrestrita solidariedade à jornalista e pesquisadora Pauliane Amaral extensiva aos seus familiares. É inadmissível, em pleno século XXI, essa crescente violência contra as mulheres. Nós, editores, repudiamos com veemência esse ato e estamos unidos aos demais brasileiros na luta para que os criminosos sejam julgados e condenados.

Equipe Editorial da Revista Entrelaces

APRESENTAÇÃO

VOLUME 1

Dossiê “Vidas íntimas: poéticas do Eu”

Em 1930, escrevendo sobre Stendhal (1783-1842), Paul Valéry (1871-1945) enuncia um pensamento-aforismo, que vem sendo redito desde então e cujo alcance de interpretação está longe de se esgotar: “Em Literatura, o verdadeiro não é concebível.” Figurando entre as páginas de *Variété II*, a frase diz respeito à obra do romancista francês, cuja identidade, sedimentada na impermanência do “eu”, materializou-se em assinaturas diversas, desde o Henri-Marie Beyle, do nome civil, até o pseudônimo que o tornou célebre, nomes a que se acrescentam o Henri Brulard, com o qual registra a história de sua vida, e, por fim, o Arrigo Beyle, inscrito em sua lápide, no cemitério de Montmartre, em Paris.

Por seu turno, no preâmbulo que escreveu para suas *Confissões*, nos anos finais do século XVIII, Rousseau refuta a presunção dos que se orgulham de conhecer os homens, com base em uma apreciação céptica: cada um mal conhece a si mesmo. Ao que o escritor-filósofo ainda acrescentava, dubidativo, se é, de fato, verdadeiro, que alguém se conhece. Voltado para a sondagem de si próprio, particularmente nas *Confissões* e nos *Devaneios de um caminhante solitário*, Rousseau foi levado a admitir, afinal, que o conhecimento imperfeito de si é o único meio que se emprega para conhecer os outros.

Apontando para o caráter desdobrável do eu, e da Literatura que o diz – inapreensíveis, ambos – em suas conexões intrincadas e oblíquas – as observações dos dois escritores encaminham-se, de forma natural,

para as Escritas de si, uma das pautas mais assíduas da contemporaneidade, no âmbito dos Estudos Literários.

Esta é também a questão nuclear do presente dossiê da revista *Entrelaces*, o número 9 da Revista, que traz como título *Vidas Íntimas, Poéticas do eu*, numa provocação a que se reflita sobre esse que parece ser um debate ainda em aberto. Como se sabe, na paleta do “eu” que se escreve, é comum encontrar-se uma diversidade de tons – um gradiente de cor – tal a variedade de nuances de abordagem da Literatura, face às experiências escriturais em primeira pessoa. Assim é que os artigos deste dossiê, divididos em dois volumes, discutirão questões ligadas à autobiografia, à autoficção – volume 1 – e às memórias e aos diários, –volume 2 – embora não se possa traçar um nexos distintivo perfeito entre essas categorias, pois se a terminologia as distingue, elas, na realidade, se atravessam, denotando toda a ductilidade que cada uma encerra de *per se*. Por isso mesmo, figuram também no volume 1, alguns textos que se dobraram com menos facilidade ainda a tentativas classificatórias.

A complexidade da dicção sobre o “eu” transparece logo na soleira deste número da Revista, com o artigo “Ecos autobiográficos e entre-lugar narrativo em *The autobiography of an ex-colored man* de James Weldon Johnson”, assinado por Alexandre Ferreira Velho, e nele as palavras “ecos” e “entre-lugar” sugerem, de saída, algo cambiante, o que se expande para o próprio estatuto do livro, o qual, segundo o autor, fugiria à proposição de Philippe Lejeune, com relação ao pacto autobiográfico.

Já em “Autobiografia, realidade e ficção: a construção do eu a partir de uma leitura comparativa de *O amanuense Belmiro* e *A menina do sobrado*”, Aliny Santos Justino, por sua vez, realça a proximidade entre ficção e memória, ao verificar através de mapeamento

comparatista o quanto das histórias do “burocrata lírico” – denominação de Antonio Candido para Belmiro – reaparecerão no texto memorialístico de Cyro dos Anjos, obra que teve como título primeiro o sugestivo e poético *Explorações no tempo*.

Em artigo publicado em 2002, no dossiê *Les Écritures du moi*, da revista *Magazine Littéraire*, Eliane Lecarme-Tabone lançava a interpelação: “XXe siècle: Existe-t-il une autobiographie des femmes?”, abrindo margem para a apreensão do mundo feminino como regido pelo silêncio. “Descolonizando o eu autobiográfico feminino: a questão da memória e história nas narrativas da escravidão”, de Ana Carolina Andrade Pessanha Cavagnoli reprisa a indagação, ao tratar da obra *I, Tituba, Black Witch of Salem* (1986), da escritora caribenha Maryse Condé. Para Cavagnoli, o empoderamento de Tituba é uma forma de romper com o silêncio, e, a autobiografia, o espaço dessa teatralização.

O encadeamento entre história e ficção percebido por Carla Denize Moraes e Cláudio José de Almeida Mello em *Xente de inverno* (1995), coletânea de contos do escritor galego Xosé Lois García, é o ponto de partida para a discussão sobre a distância que separa ficção e memória, uma vez que a infância de García serve como paisagem para suas narrativas, as quais, ao mesmo tempo, reencenam a memória cultural de seu lugar de nascimento.

A tensa aproximação entre “factual e ficcional” também é discutida por Elisandra de Souza Pedro, agora com base em *Beim Häuten der Zwiebe* (2006), de Günter Grass, *Nas peles da cebola*, na tradução brasileira. Para além do caráter polêmico da obra, que contem a confissão de que o autor integrara a Waffen-SS, em sua juventude, interessa ao artigo a dubiedade do livro, que poderia ser tomado como ficcional. Como se comporta o leitor diante dessa vacilação quanto ao

perfil do relato, aspecto, aliás, discutido do ponto de vista metadiscursivo pelo próprio Grass?

No acervo de obras autobiográficas de Pierre Pachet, que a elas se dedicou até próximo à sua morte em 2016 – *Autobiographie de mon père* (1994), *Adieu* (2001), *Devant ma mère* (2007) e *Sans amour* (2011), Juliana Milman Cervo teve sua atenção atraída para a primeira delas empenhando-se em mostrar que se trata da “autobiografia de uma ausência, uma autobiografia enlutada” e que Pachet “transforma o objeto perdido em criação, em invenção de um exílio, de um (não) lugar que é a brecha fundamental para a sua possibilidade de existência.” Tomando o personagem do pai como figura adotiva, para efeito da criação literária, o escritor, em conformidade com Cervo, coloca em evidência os deslizamentos de eus, tornando flou os limites entre escrita biográfica e autobiografia.

“Autobiografia e metaliteratura em Enrique Vila-Matas”, escrito por Pauliane Amaral, sublinha os intrigantes liames entre vida e ficção, suscitados por *Paris não tem fim*, livro em que o escritor espanhol, através de um alter ego, relata o seu exílio voluntário, naquela cidade, fugindo da longa ditadura franquista. As referências literárias cercam o escritor e enfeixam um metadiscorso, construído por meio de “uma vertiginosa rede de citações”, que repercutem a experiência de Ernest Hemingway, na mesma Paris, nos anos loucos. Vila-Matas fabrica uma confusão de identidades entre Hemingway e seu alter-ego, trazendo, assim, a Literatura para o centro da encenação ficcional, tal como já havia feito em *O Mal de Montano* e *Bartleby e companhia*.

“Entre as sombras e a memória: escrita autobiográfica de Amós Oz”, de Sarah Diva Ipiranga e Ana Paula Lima Moura, ressalta a vocação autobiográfica do ficcionista israelense, detendo-se em *De amor e trevas*, livro em que uma fratura na história pessoal – a perda da

mãe – leva à imersão no drama da história de seu povo. De acordo com as articulistas, um “fantasma-mãe” atravessa a narrativa, perseguindo o menino que procura respostas no agora, porém precisa voltar no tempo para vislumbrar pistas dessa inquietante dúvida”, daí a escolha das noções de infância, território e pertencimento, como categorias analíticas para o romance em análise. A busca da identidade infantil e a da identidade de um povo se confundem no gesto de tentar apreender esse passado-presente.

A noção de autoria, que tantas controvérsias tem rendido, no âmbito das discussões acerca da Literatura, ganha um novo incremento com o surgimento da Literatura eletrônica. Esse é o eixo em torno do qual gira “A guinada autoficcional no ciberespaço: revisando a figura do autor na contemporaneidade”, que leva a assinatura de Anderson Guerreiro. É com apoio no conceito de “retorno do autor”, materializado na profusão de autobiografias e autoficções, que alimentam a leitura em nossa contemporaneidade, que serão problematizados os ardis propostos pelo feitiço sinuoso das identidades, que são endereçadas aos cibernautas, hoje.

“Experiência e performance na escrita de Al Berto: uma leitura de *Lunário* (1988) pela autoficção” enceta um questionamento sobre a recepção crítica do poeta-performer português Al Berto, pseudônimo de Alberto Raposo Pidwell Tavares. Embora André Luiz Russignoli Martines reconheça a validade do entendimento da referida obra com esteio na representação autobiográfica, o que foi, segundo ele, de certo modo, referendado por declarações do próprio escritor, neste trabalho sugere uma outra visada analítica, a do conceito de autoficção, tal como o define Diana Klinger (2012), “em que o faz aproximando os Estudos de Literatura e a Antropologia/Etnografia, por meio de uma orientação teórica que se pode denominar, genericamente, de pós-estruturalista”.

Alicerçada em teorias da autoficção (Doubrovsky, 1977) e (Ouellette-Michalska, 2007) e dos vestígios de memória (Bernd, 2013), Kelly Batista Duarte trabalha em seu texto com os rastros da memória da infância, nas crônicas que compõem *O Pastel voador* (2009), de Luiz Augusto Andreoli de Moraes. O artigo visa demonstrar que a autoficção, caracterizada por Duarte como “uma ambiguidade do verdadeiro-falso, ou o falso-verdadeiro, no que diz respeito ao texto em que o ‘eu’ é ao mesmo tempo sujeito e objeto da narração”, possui elementos identitários, quanto à sua formulação escritural, que a distanciam do modelo autobiográfico tornado canônico para a crítica literária.

O teatro como matéria de escrita do texto autoficcional é o que defende Ricardo Augusto de Lima, em “BR-Trans: a ambiguidade metateatral da autoficção”. Partindo da hoje clássica definição de Philippe Lejeune sobre autobiografia, Lima, em contraposição à limitação do gênero aos textos em prosa, reporta-se a experiências havidas no decurso dos séculos XIX e XX, as quais configuram “tentativas variadas de um teatro do eu e do real manifestadas em diferentes formas dramáticas, culminando com um teatro explicitamente autobiográfico no final do século XX que mantém, por outro lado, seu caráter ficcional.” Com a obra de ator e dramaturgo Silvero Pereira, o autor do artigo busca realçar, no interior do teatro autoficcional, a dramatização da própria literatura, por intermédio da metadiscursividade cênica.

“A autoficção em Caio Fernando Abreu, o ‘biógrafo das emoções’”, de Roseane Grazielle da Silva, Samara Alves e Juliane Vargas Welter, efetua um investimento crítico na leitura do conto “Depois de agosto”, último texto publicado em vida pelo escritor gaúcho. Os autores utilizam Lejeune (1994), Doubrovsky (2014) e Colonna (2014), entre outros, como referencial teórico, com o objetivo de deslindar a “problemática em

torno das intersecções entre o real e o ficcional e entre as posições discursivas do narrador e do autor, no âmbito da narrativa contemporânea. O trabalho se vale da visada comparatista para colocar em conversação elementos da fábula do conto e acontecimentos de crônicas, gênero que pressupõe a superposição entre autor e narrador.

“*Psicose 4:48: a escrita de si e o CsO em Sarah Kane*” é a proposta de trabalho de Christine Gryscek e Luciano Bedin da Costa. A composição, publicada em 2000, corresponde ao último trabalho de Sarah, e teve como cenário um hospital psiquiátrico, onde a dramaturga estava internada à época. O texto revela-se poroso a “memórias fragmentárias” e hibridismos, “por condensar poema dramático e narrativo”, sendo múltiplos os artifícios criativos para a fragmentação da personagem. Da grade teórica para a aproximação da obra, fazem parte as seguintes proposições: A Estética do Silêncio (Susan Sontag), Corpo sem Órgãos (Deleuze e Guattari) e Corpo-Gênese (Kunnich Uno), “que se apresentam em texto enquanto Performance e Percepção (Paul Zumthor).”

Michel Foucault, Roland Barthes, Rosa Maria Martelo e, principalmente, Giorgio Agamben compõem o arcabouço analítico escolhido por João Luiz Teixeira de Brito, para examinar *A maçã envenenada* (2013) do escritor gaúcho Michel Laub. Trata-se do segundo volume da trilogia, iniciada com *Diário da queda* (2011), e tem como argumento os efeitos individuais de catástrofes históricas. O ângulo de análise escolhido será a noção de autor e obra nas experiências romanescas da contemporaneidade. Em Laub, essa experiência desestabiliza “os limites do confessional, do historiográfico e do literário”. Brito ainda trabalha com operadores, como os de corpo, gesto e morte, em função da presença de “diálogos paralelos” entre

Laub, o português Herberto Helder e a vida e obra do cantor norte-americano Kurt Cobain.

“O Eterno Retorno como assinatura em César Aira”, de Katherine Funke, examina os processos da escrita íntima, do fecundo escritor argentino, em *Cumpleaños* (2001). Para tanto, empenha-se em desvelar “as máscaras e revelar finalmente o nome por trás dos nomes, ou o Aira-autor por trás dos muitos personagens que, ao longo de sua longa trajetória de invenção de si, construção de mito pessoal, delírios narrativos e contos de fadas dadaístas, já levaram o seu nome”. O Derrida, de *Otobiografias*, que se debruça sobre a escrita autográfica de *Ecce Homo*, de Nietzsche, oferece o lume para esse percurso analítico, embora a autora reconheça a inexistência uma correspondência perfeita entre as obras.

Todas as formas de tentar dizer o “eu”, sejam artístico-literárias, sejam as incursões analíticas dos estudiosos, que também o querem desvendar, levam-nos a recordar o verso de Herberto Helder: “**e de tudo os espelhos são a invenção mais impura**”, em que a própria **Literatura reconhece o colossal desafio. Ou nos incita a persistir na busca dessa miragem? Quem poderá saber?**

Fernanda Coutinho
Organizadora do Dossiê
“Vidas íntimas: poéticas do eu”

VIDAS ÍNTIMAS: POÉTICAS DO EU

Todo texto, em último caso, seria autobiográfico. É Paul de Man, filósofo belga, quem assina essa proposição arriscada, e por isso mesmo polêmica. O pensamento do autor expresso em "Autobiografia como des-figuração" revela bem a dimensão do lugar, ainda incontornável, que a autobiografia e seu *modus operandi* ocupam no fazer literário e no debate crítico-teórico.

É desse Eu indiscernível e problemático, levado ao extremo em suas muitas possibilidades de expressão, que se ocupam, por exemplo, as investidas intelectuais de Philippe Lejeune, Georges Gusdorf, Jean Starobinski, Serge Doubrovsky, Beatrice Didier, Leonor Arfuch, Paula Morão, Clara Rocha, dentre outros. Seus textos, fundadores ou não, integram um campo de investigação alicerçado sob consecutivas ressalvas e exceções, posto que cada projeto autobiográfico demanda com frequência a criação de um modelo analítico que lhe sustente. Um campo, portanto, erigido em torno do que a heterogeneidade da vida íntima, pessoal e intransferível, pode oferecer de risco e invenção.

No plano literário, o Eu encontra lugar propício para a dar vazão as suas subjetividades e idiossincrasias, cujas provas de dispersão e fragmentação são ratificadas justamente pelos suportes que convocam, naturalmente diversos (diários, memórias, cartas, confissões, relatos de viagem). Se se esconde sob a capa protetora de uma persona ficcional, ele muitas vezes impregna com o humor do corpo a superfície do texto. Assim, da pele à página, são muitos aqueles/as que apostaram e apostam sua fichas no jogo arriscado para o qual a autobiografia convida. Entre nomes lembrados e esquecidos, estão Marcel Proust,

Lima Barreto, Pedro Nava, Helena Morley, Maura Lopes Cançado, Carlos Sussekind, Renato Pompeu, na prosa; Bandeira, Drummond, Ana Cristina Cesar, Stela do Patrocínio, Teresa Rita Lopes, na poesia.

Partindo, então, da autobiografia e de suas noções-valises (escritas de si, intimismo, confessionalismo), a Entrelaces, Revista do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará, apresenta, a seguir, textos que exploram a temática em dossiê intitulado **Vidas íntimas: poéticas do Eu**. Assim, pertencem ao escopo deste número trabalhos cujos pontos de partida sejam autores, obras e suportes (literários ou não) especialmente interessados nas questões supracitadas.

Equipe Editorial da Revista Entrelaces

NOSSA CAPA

Escrever um texto é expressar algo ao mesmo tempo em que fala de si, sem escancarar, deixando transparecer. Das questões opinativas do colégio, passando pelas redações e chegando às redes sociais, em algum grau estamos a nos revelar um pouco quando escrevemos. Pensar a criação dessa capa, intitulada **Janela de Si**, envolveu várias pessoas, ideias e inquietações e traz como ideia principal pensar a escrita de si como abertura para o mundo.

Quando escrevo um texto, mostro mais sobre quem sou e dou abertura aos possíveis encontros com vários eus. Sem restringir, que suportes podem trazer à tona essa potência autobiográfica de forma mais evidente? De lado, real e palpável, temos o diário. Um pequeno caderno onde são feitas anotações sobre o dia-a-dia, coisa íntima. Fragmentos de papel indicam vários momentos escritos por alguém, compondo a paisagem com uma espécie de bricolagem de palavras recortadas, que ora trazem palavras relacionadas ao tema da publicação, ora trazem indagações pessoais.

Do outro lado, virtual e sem fim, temos as redes sociais. Espaços virtuais compostos por pessoas e instituições que interagem e criam ali. No centro das narrativas recortadas, uma questão que todos os dias nos é lançada ao navegarmos em determinada rede social para saber de nossos próximos: no que você está pensando? Escrever agora não se basta no papel. É possível falar de si e ser recompensado por isso instantaneamente, tendo como estímulo as reações inúmeras de acordo com o conteúdo.

Abrir-se para o mundo como quem abre uma janela e olhar aquilo que ela oferece para que os olhos leiam, tendo o céu como uma dentre várias possibilidades de vista, embora ele só já seja infinito por si.

Rodrigo Lopes¹

¹ Estudante do curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Ceará (UFC). Desenvolve pesquisas na área de imagem e fotografia.

CRIAÇÃO

Réquiem a Gullar

João-boá-morte te visitou.

E a menina branca de neve te levou no esquecimento.

A arte existe porque a vida não basta.

Quiseram um grão do teu sentimento.

Entre a lucidez e a loucura, o engajado e o concreto, procurou uma mistura, um signo incompleto.

Carrega tua bandeira, e entra na história pela porta da frente.

Para trás deixa uma cadeira, mas levita num poema de sonho permanente.

No Panteão dos inquietos.

Raul Henrique Amaro da Silveira Ortellado²

² Em 2004, no segundo ano do curso de Letras-português, da Universidade Federal do Rio Grande, foi bolsista pelo Núcleo de Memória da Furg (NUME), onde desenvolveu atividades de pesquisa sobre a memória, história e cultura do município de Rio Grande e da universidade. Concluiu a graduação em 2006 com a monografia *Relações temáticas entre a poesia de Gregório de Mattos e a cultura contemporânea*. Durante o ano de 2007, ministrou a disciplina de Literatura Brasileira, pelo centro associado da UNINTER. No ano de 2009, como mestrando, também foi bolsista da CAPES. Já em 2010, defendeu a dissertação de mestrado em História da Literatura, pela FURG, intitulada *O triunfo da morte, de Augusto Abelaira: Um inventário sintomático, insólito e paródico das antinomias pós-modernas*, narrativa que explora a polifonia e a metaficção historiográfica, e dialoga com as anti-totalizantes teorias pós-modernas. Em 2011, ministrou a disciplina de Literatura Brasileira e Portuguesa com carga horária de 40 horas semanais pelo PAIETS, curso vinculado a PROEXC da FURG. Atualmente, é Doutorando em História da Literatura na FURG.

SUMÁRIO

ECOS AUTOBIOGRÁFICOS E ENTRE-LUGAR NARRATIVO EM <i>THE AUTOBIOGRAPHY OF AN EX-COLORED MAN</i> DE JAMES WELDON JOHNSON <i>Alexandre Ferreira Velho</i>	17
AUTOBIOGRAFIA, REALIDADE E FICÇÃO: A CONSTRUÇÃO DO EU A PARTIR DE UMA LEITURA COMPARATIVA DE <i>O AMANUEENSE BELMIRO</i> E <i>A MENINA DO SOBRADO</i> <i>Aliny Santos Justino</i>	33
DESCOLONIZANDO O EU-AUTOBIOGRÁFICO FEMININO: A QUESTÃO DA MEMÓRIA E HISTÓRIA NAS NARRATIVAS DA ESCRAVIDÃO <i>Ana Carolina Andrade Pessanha Cavagnoli</i>	46
AUTOBIOGRAFIA E FICÇÃO EM <i>XENTE DE INVERNO</i> , DE XOSÉ LOIS GARCÍA <i>Carla Denize Moraes; Cláudio José de Almeida Mello</i>	62
SIMULTANEIDADE INDISSOLÚVEL: A ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA DE GÜNTER GRASS <i>Elisandra de Souza Pedro</i>	76
AUTOBIOGRAFIA DE MEU PAI: QUANDO A ESCRITA DE SI SÓ É POSSÍVEL ATRAVÉS DO OUTRO <i>Juliana Milman Cervo</i>	91
AUTOBIOGRAFIA E METALITERATURA EM ENRIQUE VILA-MATAS <i>Pauliane Amaral</i>	104
ENTRE AS SOMBRAS E A MEMÓRIA: ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA DE AMÓS OZ <i>Sarah Diva Ipiranga; Ana Paula Lima Moura</i>	118
A GUINADA AUTOFICCIONAL NO CIBERESPAÇO: REVISANDO A FIGURA DO AUTOR NA CONTEMPORANEIDADE <i>Anderson Guerreiro</i>	130
EXPERIÊNCIA E PERFORMANCE NA ESCRITA DE AL BERTO: UMA LEITURA DE <i>LUNÁRIO</i> (1988) PELA AUTOFICÇÃO <i>André Luiz Russignoli Martines</i>	146
CRÔNICAS AUTOFICCIONAIS E RASTROS DE MEMÓRIA: A INFÂNCIA EM <i>O PASTEL VOADOR</i> (2009) <i>Kelley Baptista Duarte</i>	162
<i>BR-TRANS</i> : A AMBIGUIDADE METATEATRAL DA AUTOFICÇÃO <i>Ricardo Augusto de Lima</i>	174
A AUTOFICÇÃO EM CAIO FERNANDO ABREU, O “BIÓGRAFO DAS EMOÇÕES” <i>Roseane Grazielle da Silva; Samara Alves; Juliane Vargas Welter</i>	189
<i>PSICOSE 4:48</i> : A ESCRITA DE SI E O CSO EM SARAH KANE <i>Christine Gryscek; Luciano Bedin da Costa</i>	205

A MAÇÃ ENVENENADA: GESTOS DE AUTOR, CORPO E OBRA ENTRE HERBERTO HELDER E KURT COBAIN	
<i>João Luiz Teixeira de Brito</i>	217
O ETERNO RETORNO COMO ASSINATURA EM CÉSAR AIRA	
<i>Katherine Funke</i>	233
A RESSIGNIFICAÇÃO DA GREVE	
<i>Tatiana Goulart de Macedo Secundino</i>	242

Ecos autobiográficos e entre-sugar
narrativo em The autobiography of an
ex-colored man de James Weldon

Johnson

Alexandre Ferreira Velho³

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Recebido em: 31/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

Diante do atual interesse pelas escritas de construção de *selves*, haja vista a proliferação de suas manifestações e incessante processo de reinvenção, discutimos neste artigo o romance *The Autobiography of an Ex-colored Man*, do autor afro-americano James Weldon Johnson. Trata-se de uma obra lançada anonimamente em 1912, que apresenta a história e os trânsitos de um narrador-personagem, identitariamente híbrido, por diversos cenários dos Estados Unidos, após a Guerra de Secessão. Partindo da descrição das estratégias autobiográficas nele adotadas e refletindo teoricamente sobre as (im)possibilidades do fazer autobiográfico, evidenciamos, neste trabalho, o entre-lugar e o caráter camaleônico na construção da narrativa no romance. Para tanto, aproximamos o romance da teoria do pacto autobiográfico desenvolvida por Philippe Lejeune (2008), evidenciando sua insuficiência para pensar o livro de Johnson, ao convocar, como forças desestabilizadoras as proposições dos teóricos Sergue Doubrovsky (2001), Diana Klinger (2007), Alfonso de Toro (2004), Helmut Galle (2006) e Julia Watson (1993).

Palavras-chave

Escritas de construção de *selves*. Autobiografia. James Weldon Johnson. *The Autobiography of an Ex-Colored Man*. Autobiografia de um Ex-Negro.

³ Graduado em Letras – Língua Portuguesa e Inglesa e suas Literaturas pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Possui especialização em Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). É mestre e cursa doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na mesma instituição.

Introdução

O livro *The Autobiography of an Ex-colored Man*⁴, de James Weldon Johnson, foi lançado no ano 1912, pela pequena casa editorial nova-iorquina *Sherman, French and Co.* Essa época é tida pelos manuais de história americana como o momento de maior hostilidade contra os afro-americanos, no período da lei Jim Crow, de segregação racial. Publicado anonimamente, Johnson nos apresenta nesse romance um protagonista sem nome: um homem idoso de múltiplas identificações que conta a sua história desde a infância, quando descobre que é considerado identitariamente negro, apesar de sua pele branca, até o momento em que é levado a escolher a situação de *passing*, como opção de vida.

A expressão *passing*, em tradução literal do inglês, significa passar, refere-se a ter sua aparência – ou fenótipo – lida de outra forma, como é o caso do personagem que, apesar de negro, pode ser entendido como branco pelos outros. Nesse trajeto narrativo, nós leitores somos levados a acompanhar o narrador-personagem, um talentoso e escolarizado músico, pelos diversos cenários que marcavam a questão racial norte-americana após a Guerra de Secessão – das ruas e bares de Nova Iorque, às universidades para negros na Geórgia; da vida dos negros no meio rural, no Sul do país, à sofisticação e liberdade falseada dos imigrantes estadunidenses na Europa.

Pensar, a partir do exposto, sobre a recepção do romance na ocasião de sua publicação parece uma inflexão interessante para entrarmos na discussão sobre o autobiográfico. Em termos numéricos, não existem muitas informações disponíveis sobre a primeira publicação. É possível afirmar que poucos exemplares foram vendidos, de modo que a primeira recepção da obra foi pouco calorosa e esse relato passou quase “despercebido” até a sua republicação em 1927. Uma hipótese para explicar essa relativa invisibilidade, relaciona-se à decisão de não se revelar a autoria da obra. Isso permitiu que os editores de sua primeira edição, através do texto de prefácio, gerassem uma desconfiança entre seu possível público leitor. Com certo mistério, eles buscam reforçar o tom intimista e autêntico do relato testemunhal:

Este vívido e novo relato das condições nas quais se desenvolve a questão racial nos Estados Unidos da América não faz qualquer clamor em especial a favor do negro, mas mostra de forma isenta de paixões, ainda que simpática, os modos de convivência entre brancos e negros nos dias de hoje. Discursos calorosos, contra e a favor do negro, têm sido feitos em centenas de livros, mas nessas obras retratam

⁴ O romance *The Autobiography of an Ex-Colored Man* foi traduzido no Brasil no ano de 2010 como *Autobiografia de um Ex-Negro*, por Robertson Frizero e publicado pela editora Porto-alegrense 8Inverso. Ao longo do artigo, o título e trechos da tradução são utilizados para se referir à obra.

tanto as virtudes quanto os seus vícios de modo exagerado. Isso ocorre porque os escritores, em quase todas as instâncias, têm tratado o negro americano como um grupo: cada um tem tomado um ou outro conjunto de indivíduos dentro da raça para provar suas teorias. Nunca antes havia sido feita uma apresentação tão proporcionalmente composta de toda a raça, abarcando seus vários grupos e elementos, apresentando suas relações entre si e com os brancos (Autobiografia de um Ex-Negro, 2010, p. 182-183).

O prefácio, como apresentado por Gerard Genette (1991), é uma forma de paratexto que, vindo anteriormente ao material próprio do texto, tem como função sugerir ao leitor caminhos interpretativos possíveis. Apesar de não ser parte constituinte da obra, uma vez que, com a publicação de novas edições, outros textos podem ser anexados, o prefácio comumente é tido como uma informação confiável sobre o texto. Observando o corte do prefácio acima, nota-se nas palavras dos editores, que eles próprios tomaram o relato apresentado por James Weldon Johnson como um fato verídico, isento de ironias e de críticas ao momento histórico e à sociedade americana. Os editores atuam, assim, como norteadores interpretativos, levando o público a ler a *Autobiografia de um Ex-Negro* como um relato autêntico, de uma testemunha confiável, representativa e privilegiada, que revela segredos da vida do negro norte-americano. Mas o leitor poderia acabar traído ao perceber o jogo irônico e crítico da forma camaleônica assumida, tanto na narrativa, quanto na apresentação identitária do narrador-personagem. Tal percepção colocaria a autenticidade advogada pelos editores em xeque, isto é, não concretizaria o pacto/contrato que deve haver, para que um relato confessional seja tomado como verdadeiro.

Para além da ausência de um autor declarado, propomos aqui uma outra possível justificativa para a pequena recepção da obra. Essa justificativa pode estar relacionada à temática da obra. Como dito anteriormente, o romance retrata a história de um narrador-personagem que escolheu o *passing* como opção de vida, ou seja, um personagem que escolhe em diversas circunstâncias não anunciar a sua ascendência negra, para melhor conviver em sociedade. É necessário destacar que, nos Estados Unidos, a percepção de raça sempre esteve mais ligada à origem, que às características fenotípicas. Por isso, o *passing* era uma atitude condenada tanto pelos brancos, que se sentiam agredidos ao verem as fronteiras da segregação serem desrespeitadas e invadidas, quanto pelos próprios negros, que enxergavam nessa situação uma forma de traição às origens. Diante disso, podemos sugerir que ambos os lados da recepção não reagiram bem ao livro. Os leitores brancos sentiam-se ofendidos com o livro, por retratar sem pudor uma prática considerada criminosa. Por outro lado, os leitores negros enxergavam o livro como um desfavor num momento de luta (simbólica e física) pelos direitos civis dos afro-americanos, ao retratar um personagem que recusa sua origem negra.

A segunda edição de *Autobiografia de um Ex-Negro* é lançada em 1927, trazendo dessa vez os devidos créditos de autoria dados a James Weldon Johnson. A esta altura de sua vida, Johnson já era um autor conhecido e aclamado por sua poesia e seu trabalho, com salmos religiosos e folclóricos da tradição afro-americana. A obra obteve uma segunda recepção expressiva e favorável.

Aos mais próximos do escritor James Weldon Johnson e aos que o conheciam por outros escritos, ficou claro que a história não era especificamente a sua autobiografia, uma vez que, além de suas aparências fisionômicas (Johnson era negro), ele não vivia na condição condenável do *passing*. Contudo, para os demais leitores, era possível, e talvez inevitável, a aproximação da história narrada com o nome do autor expresso na capa.

Em 1933, é lançada *Along This Way*, sua “verdadeira” autobiografia. Nela, Johnson afirma que aquela narrativa, apesar do que sugere o título e dos muitos fatos tomados da sua própria vivência, não era sua autobiografia.

Quando o livro foi republicado, meu nome foi estampado na capa, e Carl Van Vechten foi suficientemente bom ao escrever a Introdução, e nela informar o leitor que aquela não era a história da minha vida. Entretanto, eu continuo a receber cartas de pessoas que leram o livro inquerindo sobre esta ou aquela fase da minha vida como contadas no livro (JOHNSON, 1990, p. 239)⁵.

É interessante observar como, apesar do que fora evidenciado na introdução da republicação do romance, algumas pessoas receberam e fizeram a leitura do romance. Quando James Weldon Johnson afirma, em *Along This Way*, que recebera cartas pedindo informações sobre as fases de “sua” vida, narradas no romance, deixa entrever a noção de autobiografia, que grande parte do público leitor tinha na época. Uma noção pautada na suposição de uma estreita ligação entre o nome do autor, expresso na capa, o narrador-personagem e a história por ele narrada. Tal noção assemelha-se ao conceito de pacto autobiográfico, defendido pelo teórico francês Phillipe Lejeune (2008), e nos leva a pensar sobre os efeitos dela, para a recepção do livro. Tratamos desse aspecto no desenvolvimento do artigo.

Sobre a (im)possibilidade do fazer autobiográfico

No romance de James Weldon Johnson, um narrador afro-americano conta, em primeira pessoa e em tom confessional e memorialístico, o desenrolar de sua vida depois da Guerra de Secessão, nos Estados Unidos. Uma vida perpassada pelas dificuldades causadas pela sua cor de pele, levemente clara, o que lhe deixaria passar por um branco, mas

⁵ Todas as traduções de citações em língua estrangeira, com exceção do romance, são de nossa autoria.

atravessada pelos problemas de ser filho de uma mãe negra. Refletindo sobre sua empreitada, o narrador escreve no primeiro parágrafo:

Eu sei – estou brincando com fogo, e sinto a mesma excitação dos passatempos mais fascinantes. Creio, sobretudo, ter encontrado uma espécie de desejo selvagem e diabólico de reunir todas as pequenas tragédias de minha vida e com elas pregar uma peça na sociedade (JOHNSON, 2010, p.7).

O anseio de “pregar uma peça na sociedade”⁶ permeia toda a construção narrativa. Nela também podemos sentir reverberar um comentário político do autor à hipocrisia da sociedade americana da época, que fingia não ver o quanto suas leis raciais eram absurdas e estruturadas sobre uma série de problemas.

Essa obra nos permite perceber a problemática, que envolve o ato autobiográfico do romance, marcado pela performatização identitária do narrador-personagem, que lhe permite transitar entre os universos negro e branco, traçando e, sutilmente, criticando visões de mundo contrastantes sobre a questão racial norte-americana, no final do século XIX e início do século XX.

Acreditamos que, mesmo hoje, seja impossível estabelecer uma discussão sobre a questão autobiográfica, sem fazer referência aos pressupostos teóricos levantados pelo pesquisador francês Philippe Lejeune (2008). Foi a atividade crítica desse teórico que deu à autobiografia status de gênero merecedor de estudo. Em seu livro *O pacto autobiográfico*, ele define a autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Depreende-se dessa definição que a autobiografia implica a existência de uma forma discursiva de linguagem definida – narrativa, em prosa, tendo como assunto a vida individual, a história de uma personalidade, necessitando que o narrador tenha uma perspectiva retrospectiva da narrativa, e que haja uma correspondência triádica-dêitica entre autor-narrador-personagem.

Para essa teoria, a noção de pacto autobiográfico é muito importante, pois é ela que distingue a autobiografia do romance autobiográfico e de outras formas de discursos miméticos. A autobiografia se refere a um sistema referencial real, reconhecível e estável, ao passo que o romance autobiográfico é um sistema mimético, que constrói um referencial através da ilusão, da estratégia, isto é, num caminho contrário à autobiografia. Para Lejeune (2008), a autobiografia se define pela existência de um pacto autobiográfico, que se estabelece

⁶ No original, em inglês “practical joke”, que carrega um sentido de pegadinha ou brincadeira com o intuito de fazer o outro parecer tolo.

quando há uma identificação entre o nome do autor, tanto na capa/página de rosto, quanto no interior do livro. Autor, narrador e protagonista seriam um só – a pessoa que narra é ao mesmo tempo o autobiógrafo, o autobiografado e o assunto de que se fala. Neste caso, a expectativa do leitor é encontrar a narração de acontecimentos verdadeiros, ao contrário do romance autobiográfico, que ao não supor um pacto, leva o leitor a ter dúvidas sobre aquilo que lhe é apresentado buscando semelhanças entre autor e personagem, num jogo de adivinhação. Neste jogo, o leitor pode acreditar, ou não, que o que está escrito se relaciona a um referente real, ou seja, a um referente pertencente ao mundo/plano extradiegético⁷.

Concordar integralmente com essa noção de autobiografia, inviabilizaria a nossa proposta de discutir o romance de James Weldon Johnson, uma vez que, como apresentado no início deste artigo, a primeira edição da obra foi publicada sem autoria. Se na perspectiva desse teórico o que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade, que é selado pelo nome próprio, a ausência deste nome torna impossível estabelecer tal pacto e tal identidade, em qualquer uma das duas formas: implicitamente (através do uso de títulos ou pela seção inicial), ou de modo patente (o nome do narrador-personagem coincide com o nome do autor impresso na capa). O acontecimento da segunda edição, publicada em 1927, poderia favorecer uma leitura no viés dessa teoria, porque os devidos créditos de autoria foram atribuídos a Johnson. Mas a publicação de sua “verdadeira” autobiografia *Along this way*, em 1933, torna ainda mais aguda essa impossibilidade, já que Johnson escreve que aquela narrativa não era sua autobiografia. Como ler um texto que traz no título e na construção referencial uma relação estrita com a noção de autobiografia, mas que no seu epitexto – sua autobiografia *Along this way* – não a confirma? O conceito de autobiografia, como é apresentado nessa teoria, não dá conta de responder a tais perguntas, isto porque, para o autor francês, mesmo que textos ficcionais se aproximem da definição de autobiografia, esta não comporta graus – é tudo ou nada (LEJEUNE, 2008, p. 25).

Entretanto, o teórico parece esquecer que, mesmo em sentido restrito, a autobiografia tende a assimilar técnicas e procedimentos estilísticos e narrativos próprios da ficcionalização. Além disso, já é por demais sabido que qualquer tentativa de acesso retrospectivo à memória, é um ato de interpretação e reinterpretação da vida, que podem ser transformados de acordo com uma mudança de ponto de vista provocado pelo tempo, por uma mobilidade geográfica ou social (BERGER, 1983, p. 68-71).

⁷Discurso diegético é aquele que cria a realidade própria da narrativa (“mundo ficcional”, “vida fictícia”). Plano extradiegético é, assim, a realidade empírica, a realidade externa, o chamado “mundo real” ou “vida real”.

Vale a pena refletir sobre algumas problemáticas advindas, tanto da definição e diferenciação de gêneros propostas por Lejeune (2008), quanto dos limites entre discurso referencial e discurso ficcional.

Se, como dissemos acima, a autobiografia comporta graus de ficcionalização, o romance pode, por outro lado, também incluir inúmeros elementos de “realidade”, que assim atenuam seus elementos de ficcionalização. Em *Autobiografia de um Ex-Negro*, Johnson provoca no leitor, de certa forma, a reflexão simultânea sobre o apagamento das fronteiras entre gêneros literários, entre ficção e não-ficção, e entre grupos identitários. Ao narrar ao leitor sobre o seu estado de ânsia e entusiasmo pela sua apresentação de piano, ao lado da jovem violinista, pela qual sentia uma paixão forte, ainda que infantil, o narrador-personagem adverte: “Tentei descrever a cena; se consegui, de alguma forma, foi certamente a metade do que realmente aconteceu, pois as palavras podem expressar apenas parcialmente o que eu gostaria de dizer” (JOHNSON, 2010, p. 29).

Seguindo os pressupostos do teórico francês, há que se destacar que ele se baseia principalmente no livro *Confissões* de Jean Jacques Rousseau (2008), o qual é adotado como o modelo clássico de autobiografia. Acreditamos, contudo, que o corpus de obras autobiográficas, derivadas de Rousseau, é extremamente restrito, e está longe de poder favorecer a elaboração de um modelo para o gênero autobiográfico, sobretudo se desejarmos que o gênero tenha maior amplitude, podendo assim, acomodar uma grande diversidade de obras. Basta lembrar que o propósito de Rousseau, estabelecido no início do Livro VII das suas *Confissões*, era supostamente revelar com exatidão o seu íntimo em todas as situações de sua vida. No entanto, a partir das reflexões atuais sobre subjetividade e identidade, tal totalidade é considerada impossível, e a verdade de uma vida não pode ser apresentada em trama narrativa reunida. Desta forma, esse modelo não se adapta à complexidade das formas autobiográficas contemporâneas.

Uma outra problemática, que se desdobra da anterior, é a busca do pesquisador em construir um modelo universal de gêneros. Lejeune (2008) parece desconsiderar toda a mudança epistemológica, que era recém discutida na época da primeira publicação do seu texto, em 1975, na França. Portanto, a tentativa de fixação de um modelo universal de gêneros, ia na contramão dos questionamentos e da perda de legitimação dos grandes paradigmas e discursos de validade absoluta.

Uma construção autobiográfica necessita de um pacto autobiográfico, que é a correspondência de identidade entre autor-narrador-personagem (LEJEUNE, 2008), como elucidamos acima. Mas, com o descentramento do sujeito ou com a “crise de identidade”,

pensar numa identidade fixa, essencial, unívoca, passa a ser impossível. O que decorre desses deslocamentos, é uma identidade descentrada, fragmentada, múltipla, caracterizada pelo desejo e pela falta, no sentido de uma constante busca, numa construção nômade e errante (HALL, 2011).

Temos então que admitir que Lejeune (2008) se baseia em definições de verdade, de identidade e de realidade, conceitos que desde a época em que ele propunha sua teoria, já vinham sendo questionados, e perdendo sua validade, de modo que, hoje, já não correspondem mais aos modos consensuais que as ciências humanas os percebem.

Por outro lado, observa-se, no romance, construções e relatos memorialísticos, estritamente ligados ao referencial fático e histórico do momento político-cultural norte-americano. Além disso, a reconstituição do passado não é enfocada apenas na personalidade de um único indivíduo, que é o que acontece numa autobiografia, mas num constructo, que se assemelha aos escritos memorialísticos de uma comunidade, uma vez que no romance o acesso ao passado se dá através da pluralidade de vozes testemunhais, que são incorporadas e problematizadas pelo híbrido identitário performatizado pelo narrador-personagem. Essas características colocam a obra num entre-lugar no processo narrativo, num hibridismo discursivo: ela não se caracteriza como uma autobiografia, mas também não é ficção; não é verdade, mas também não é somente invenção. Dessa forma, como encarar o romance em questão? Acreditamos que aproximá-lo de outros conceitos flexíveis de escrita de construção de *selves* é de suma importância para que, no aproveitamento dessas intercessões, não terminemos com a redução de suas complexidades.

Um desses conceitos flexíveis é o de autoficção, definido pelo crítico e romancista francês Sergue Doubrovsky (2001). O autor criou o neologismo *autofiction* para qualificar seu livro *Fils*, no qual o narrador tem o nome do autor, apesar de suas peripécias serem fictícias. Ele propõe na quarta-capa do livro:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer (DOUBROVSKY, 2001, p. 10).

Para Doubrovsky (2001), autoficção não é nem autobiografia, nem romance. Para ele, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um re-envio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto.

A professora e teórica da literatura Diana Klinger (2007), lendo a proposição do crítico e romancista francês, considera a autoficção um gênero *bivalente, ambíguo, andrógino*, que “se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (KLINGER, 2007, p. 26). Ou seja, “a categoria de autoficção implica não necessariamente uma corrosão da *verossimilhança interna* do romance, e sim um questionamento das noções de *verdade* e de *sujeito*” (KLINGER, 2007, p. 47).

Aprofundando o questionamento do sujeito e considerando a autoficção uma *dramatização de si*, a pesquisadora alia o conceito de autoficção, ao conceito de performance, já que tanto na performance, quanto na autoficção convivem o autor (o ator) e o personagem, numa forma discursiva que expõe a subjetividade e a escritura como processos em construção. Com isso, quebra-se o caráter naturalizado da autobiografia, a correspondência entre a narrativa e a vida do autor, já que tanto na performance, quanto na autoficção, os textos apresentam-se “inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse ‘ao vivo’ ao processo de escrita” (KLINGER, 2007, p. 56).

Um outro deslocamento teórico, sobre as escritas de construção de *selves*, é o conceito de nova autobiografia, proposto por Robbe-Grillet em seus romances, e estudado pelo teórico francês, Alfonso de Toro (2004), em seu artigo *La ‘nouvelle autobiographie’ postmoderne ou l’impossibilité d’une histoire à la première personne*. A nova autobiografia não se caracterizaria como um gênero, como a autoficção, mas como um ato discursivo híbrido, rizomático, nômade, que propõe uma construção momentânea, uma identidade que se transforma a cada escritura/leitura (TORO, 2004).

A nova autobiografia se torna assim um texto híbrido que não forma um gênero em si, mas que se encontra entre os gêneros. Este estado intermediário é constituído pela luta consciente entre o ‘real’ e a sua realização escrita, pela elevação do processo de escritura à condição de material constitutivo da autobiografia. Os limites entre ‘real’ e sua realização escrita (ficção) desaparecem, dado que a escritura é uma categoria epistemológica intacta que se refere apenas a ela mesma e que se coloca na autoreferência do ‘verdadeiro’ (TORO, 2004, p. 107).

Alfonso de Toro (2004) argumenta que esta abordagem parte das carências encontradas no conceito de gênero autobiografia de Philippe Lejeune: para este, só cabia um discurso referencial, enquanto a nova autobiografia abarca tanto a referencialidade, quanto a ficcionalização. Do mesmo modo, Robbe-Grillet ultrapassa a noção metafísica de identidade, ao considerar uma identidade que se constrói no nomadismo do duplo jogo de escrita/leitura. Dessa forma, a temática da nova autobiografia também muda. Não se trata de uma narrativa retrospectiva da existência de um indivíduo pré-existente ao ato da escrita, mas de uma

subjetividade instável, que está a todo momento questionando a si mesmo, e o que é tido como real e verdadeiro.

Refletir, neste artigo, sobre os termos autoficção e nova autobiografia, mostra-nos como as fronteiras entre autobiografia e ficção, realidade e ficcionalização, e a noção de identidade podem ser ultrapassadas, e suscitar a criação de novos objetos estéticos, e novas reflexões teóricas. Ainda neste aspecto, elas nos oferecem subsídio para pensar o romance *Autobiografia de um Ex-Negro*, uma vez que esse texto traz um personagem híbrido identitariamente (branco e negro/afro-americano), que se apresenta performaticamente através da escrita.

Helmut Galle (2006) também nos ajuda a pensar em uma abertura do campo das escritas de construção de *selves*. Em seus estudos, de um modo geral, e o artigo *Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica*, mais especificamente, ele nos chama a atenção para a necessidade de pensar nas recentes publicações, na Europa, das “memórias de pessoas comuns, que participaram de momentos históricos (e catastróficos) e que, antes de morrer desejam relatar suas vidas” (GALLE, 2006, p. 82). Para Galle (2006), esses testemunhos são importantes, pois as vidas dessas pessoas estão vinculadas aos momentos mais incisivos da história europeia, como a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto. “Embora os dados históricos sobre essa fase tenham sido documentados e interpretados mais exaustivamente do que qualquer outro acontecimento, é somente a memória individual que pode revelar a dimensão do sujeito que participou do evento” (GALLE, 2006, p. 82). Além disso, indo no caminho proposto pelo novo paradigma da história, esses discursos abrem a possibilidade de observar e interpretar acontecimentos, que não foram registrados, ou por não terem uma importância ampla, ou pela necessidade de silenciamento mesmo dessas vozes minoritárias e divergentes.

Novamente, afastar nosso objeto de análise da definição clássica de autobiografia se faz interessante. A construção memorialística e identitária do romance de Johnson traça aspectos de um momento muito conturbado no desenvolvimento dos Estados Unidos, no período pós-Guerra de Secessão. A conturbada situação política entre brancos e negros, após esse momento, pode ser entendida através desses relatos.

O trabalho empreendido nas reflexões da teórica e crítica literária Julia Watson (1993), em seu ensaio *Toward an Anti-Metaphysics of Autobiography*, oferece-nos uma outra alternativa de olhar os discursos de construção de *selves*. Interessada em analisar como diferentes teóricos contestam a concepção metafísica da autobiografia, Watson (1993) procura estabelecer um modelo alternativo para o gênero, que possa dar conta de uma outra noção de

subjetividade, não aquela calcada na univocidade e na estabilidade emaranhadas no sujeito metafísico, mas uma subjetividade construída de modo dialógico. Sua proposta é a inserção de um novo olhar sobre as autobiografias, um olhar interessado em observar as novas concepções de sujeito, de identidade e de escrita.

Julia Watson (1993) apresenta uma comparação entre a leitura de autobiografia realizada pela tradição, e o que substanciaria a sua nova proposta de leitura:

A tradição crítica de ler a autobiografia como o *locus* da monumental individualidade ocidental pode ser desestabilizada se lermos os alter-egos de seus textos canônicos, aquelas autobiografias igualmente canônicas que são demasiado problemáticas para serem facilmente inseridas no gênero como modelos, mas que desfrutam do prestígio de serem “grandes livros”, apesar de sua resistência às normas do gênero. Como narrativas auto-reflexivas perturbadoras, os escritos autobiográficos de Montaigne, De Quincey e Rilke podem ser lidos como textos que transgridem as fronteiras que rompem a definição de *self* centrada sobre a *bios*, tradicional ao gênero, revelando a cambiante instabilidade inscrita no interior da representação de qualquer *self* ocidental, inclusive o deles próprios. A ruptura daquela definição de *self* nos dará a oportunidade de olhar para um “outro” da tradição autobiográfica, ou seja, as autobiografias de mulheres [também de negros e outras minorias], e de examinar afirmativas atuais de que elas ofereceriam um caminho alternativo, na qual a *bios* é reinterpretada e o monumento à individualidade estável é visto à luz da alteridade e do diálogo (WATSON, 1993, p. 61).

A pesquisadora chama a atenção para a existência de um sujeito histórico, que se constrói de modo dialógico, a partir das relações que estabelece com outras subjetividades, implodindo, dessa forma, a noção de sujeito metafísico, unívoco e estável, tal qual apresentado anteriormente na teoria do crítico francês Phillippe Lejeune (2008).

Os escritos autobiográficos de Montaigne, de De Quincey e de Rilke são então tomados por ela como exemplos de textos, que ilustram uma desestabilização do modelo ocidental de autobiografia. Cada um deles faz uso de diferentes estratégias narrativas, que “articulam estruturas de autorreflexão que colocam o *self* metafísico num cenário de abismo que por sua vez, representam sua ruína” (WATSON, 1993, p. 62). Isto é, o uso da metáfora, da escrita em labirinto, do fragmento, da extensão temporal e espacial, da colagem (alguns dos modos destacados pela pesquisadora) desencadeiam estruturas de autorreflexão, que acabam por abalar a estabilidade e a coerência do “eu-metafísico”, e a representação de uma suposta verdade sobre suas vidas.

Sobre a construção de uma subjetividade dialógica, ela destaca que “em suas autobiografias, cada um desses escritores ‘esboça’ o outro, e sua crítica da subjetividade metafísica estável, ao contestar um conceito de individualidade referencial como um requerimento para autobiografia” (WATSON, 1993, p. 62). Desse modo, ao marcar a presença do outro na escrita da construção do *self*, esses escritores acabam por incluir em seus

discursos autobiográficos as vozes de outros *selves*. De acordo com a argumentação da pesquisadora, temos de um lado, o modelo de autobiografia tradicional, que servira para construir de forma discursiva o sujeito unívoco; do outro, modelos de autobiografias alternativas, que construiriam subjetividades plurais e identidades multifacetadas.

Ampliar o debate sobre a autobiografia, através da busca por um olhar não-metafísico da autobiografia, é de extrema importância para a elaboração de estratégias de leituras alternativas para o romance *Autobiografia de um Ex-Negro*. Como ato discursivo ele se constrói nesse meandro entre testemunho, memória e ficção de um eu-múltiplo, que se escreve e encena deixando reverberar rumores, ecos não apenas da própria vida de Johnson, mas também de outros personagens-narradores, evocados pela dimensão coletiva do romance.

Entre-lugar narrativo

O termo entre-lugar foi desenvolvido por vários pensadores e nomeado de maneiras diferentes. Silviano Santiago (2000) o definiu em *O entre-lugar do discurso latino-americano*; Homi K. Bhabha (1998) chamou esse conceito de “espaço intersticial” em *O local da cultura*; de modo ficcional e literário Guimarães Rosa (1978) teorizou sobre esse espaço intermediário em seu conto *A terceira margem do Rio*. Essas são algumas definições que, na virada de século, falam sobre as “zonas” criadas pelos descentramentos, as debilitações dos esquemas cristalizados de autenticidade, unidade e pureza, que vêm testemunhar a heterogeneidade das culturas nacionais, no contexto das Américas, e deslocar a única referência atribuída à cultura europeia.

Nessa reflexão compreendemos entre-lugar como um espaço intermediário, intersticial, de trocas e mudanças, que permite sair da lógica das oposições binárias (realidade/invenção; sujeito/objeto; identidade/alteridade; branco/negro; etc.). Dentro dessa perspectiva, o entre-lugar não pretende ser apenas um terceiro termo, mas um espaço intermédio que engloba/hibridiza/contamina e ultrapassa os termos opositivos.

Uma terceira margem, um caminho do meio, um entre-lugar: em termos de autobiografia deve superar a aporia fundamental encerrada por essa questão na proposição Lejeune (2008). Ela consiste na visão de que a autobiografia se constrói sob o referencial da realidade, e nega o referencial ficcional. Devemos pensar numa anulação das fronteiras, em um oxímoro: palavra com etimologia de origem grega *oxymóron*, formada pela junção de *oxus*, que significa agudo, e *mórus*, que significa louco, o que remete a uma loucura aguda da linguagem. Tal loucura aguda da linguagem consiste: na união de conceitos que se excluem

mutuamente, com o objetivo de produzir novos sentidos; na associação de palavras com aspectos contrários, para evocar uma realidade original; ou ainda na união de forças opostas em um personagem, para criar situações novas, inéditas. A oximorização em termos de autobiografia se dá na aglutinação deliberada de contrários para criar novas e vivas possibilidades de construção narrativa.

Pensamos a obra tratada nesse híbrido discursivo: ela não se caracteriza como uma autobiografia, mas também não é ficção. Não é verdade, mas também não é somente invenção. Neste jogo entre autobiografia e ficção, verdade e invenção, vale retomar o trecho do primeiro parágrafo do livro que destacamos no decorrer dessa reflexão. Nele o personagem-narrador destaca que o seu objetivo é “pregar uma peça na sociedade”. O jogo e a vontade de jogar com o seu leitor estão explícitos desde o primeiro parágrafo. E essa atitude segue todo o romance, a partir das “trocas” identitárias (ora branco, ora negro) que o personagem-narrador promove, podendo, dessa forma, participar das dinâmicas de ambas as culturas, e nessa dupla consciência, e dupla possibilidade de entrada e trânsito, poder criticá-las e pensá-las politicamente. Nessa perspectiva, a escrita autobiográfica de Johnson se aproxima dos relatos (auto)etnográficos, dos testemunhos, ou se assim podemos dizer, de uma “autobiografia cultural”, na qual, diferentemente do que propunha Lejeune (2008), não é a história individual de uma personalidade, mas o pensamento de um sujeito em trânsito, que escreve e pensa sobre o coletivo. O *self* está a serviço de um alter, como se vê na passagem a seguir, em que o personagem-narrador descreve indignada e criticamente a queima de um negro, na parte sul dos Estados Unidos:

Antes do meio-dia, trouxeram o homem. Dois cavaleiros trotavam, alinhados, e entre eles, quase arrastado, o pobre infeliz corria pela poeira da estrada. Suas mãos estavam amarradas às suas costas, e cordas ao redor de seu corpo estavam atadas às selas dos cavalos de seus guardas. Os homens que à meia-noite estavam quietos e austeros emitiram aterrorizantes gritos de euforia. Abriu-se rapidamente um clarão em meio à multidão, e uma corda foi colocada no pescoço do negro. De alguma parte, gritaram: “Queimem ele!”, e a sugestão incendiou os presentes como uma corrente elétrica. Alguma vez você já presenciou a transformação de seres humanos em feras selvagens? (...) As chamas encolheram por um instante, como se unissem forças para depois saltar até a altura da cabeça da vítima. Ele gemeu, e contorceu-se, preso pelas correntes, depois soltou gritos e urros que eu jamais deixarei de ouvir. Seus berros e lamentos eram abafados pelo fogo e fumaça, mas seus olhos, quase saindo de suas órbitas, rolavam de um lado a outro, apelando em vão por socorro. Alguns da multidão gritavam e celebravam, outros pareciam arrependidos pelo que tinham acabado de fazer, e havia ainda outros que viraram de costas, enojados com a visão. Eu estava preso ao lugar em que eu estava, sem força alguma para tirar os olhos do que eu não queria ver (JOHNSON, 2010, p. 158-159).

A narrativa de Johnson é também híbrida ao usar diferentes camadas de discurso. Há a narração linear da vida do protagonista, da infância como negro, à fase adulta, como

branco. Mas, a partir das peripécias da vida desse negro cuja “alvura [dos] dentes, a beleza [da] boca, o tamanho e o escuro profundo [dos] olhos, e [...] os longos cílios [...] eram capazes de produzir um efeito estranhamente fascinante” (JOHNSON, 2010, p. 18), surgem também o discurso filosófico e o político, nos quais se mesclam o pensamento do próprio Johnson, refletido e aprofundado em textos não-ficcionais posteriores, e as reflexões possíveis para um narrador que tenta justificar suas escolhas. No trecho a seguir ele declara sua expectativa sobre o futuro da escrita negra no país:

(...) esse mesmo fato constitui a oportunidade de um futuro romancista ou poeta negro dar ao país algo novo e desconhecido ao retratar a vida, as ambições, as lutas e as paixões dos homens de sua raça que estão se esforçando para romper os limites estreitos das tradições. Um começo já surgiu no notável livro do Dr. Du Bois, “As Almas da Gente Negra” (JOHNSON, 2010, p. 145).

Como já mencionamos, o próprio autor na ocasião da segunda edição do livro afirmou que, embora o texto tenha um tom confessional e muitas relações com a sua própria vida, essa construção identitária não é uma autobiografia, de modo que, só podemos enxergar nela ecos da vida de Johnson (como se observa no trecho acima, na citação do importante texto para a tradição afro-americana de W.E.B. Du Bois). Entretanto, essa atitude de perceber esses sussurros da vida de Johnson não deve ser feita na tentativa de adivinhação, como Lejeune (2008) alerta, ao diferenciar a autobiografia clássica do romance autobiográfico, mas com o intuito de perceber como Johnson lia criticamente os acontecimentos da sua época, e refletia esses pensamentos políticos em sua obra.

Referências:

BERGER, P. L. Alternância e biografia ou: como adquirir um passado pré-fabricado. In: _____. **Perspectivas sociológicas**. Rio de Janeiro: Vozes, 1983, p. 65-77.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

DOUBROVSKI, S. **Fils**. Paris: Gallimard, coll. Folio, 2001.

GALLE, H. P. E. Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica. In: **Matraga**, Rio de Janeiro, v.18, p. 64-91, 2006.

GENETTE, G. Introduction to the Paratext. In: GENETTE, G. & MACLEAN, M. **New Literary History**. The Johns Hopkins University Press, v. 22, n. 2, 1991, p. 261-272.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

JOHNSON, J. W. **The Autobiography of an Ex-Colored Man**. La Vergne: Lightning Source, Inc., 2004.

JOHNSON, J. W. **Autobiografia de um Ex-Negro**. Trad. de Robertson Frizero. Porto Alegre: 8Inverson, 2010.

JOHNSON, J. W. **Along this way**: The Autobiography of James Weldon Johnson. New York: Penguin Classics, 2008.

Página | 31

KLINGER, D. I. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2008.

ROSA, J. G. A terceira margem do rio. In: ROSA, J. G. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

ROUSSEAU, J. J. **Confissões**. São Paulo: Edipro, 2008.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TORO, A. de. La 'nouvelle autobiographie' postmoderne ou l'impossibilité d'une histoire à la première personne: Robbe-Grillet *Le miroir qui revient* et de Doubrovsky *Livre brisé*. In: TORO, A. de. & GRONEMANN, C. (Eds.). **Autobiographie revisited**: Theorie und Praxis neuer autobiographischer. Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur. Hildesheim, Zürich, New York: George Olms Verlag, 2004, p. 79-113.

WATSON, J. Toward an anti-metaphysics of autobiography. In: FOLKENFLIK, R. (Ed.). **The culture of autobiography**. Constructions of self-representation. Stanford, Califórnia: Stanford UP, 1993, p. 57-79.

**AUTOBIOGRAPHICAL ECHOES AND IN-BETWEEN NARRATIVE
CONSTRUCTION IN *THE AUTOBIOGRAPHY OF AN EX-COLORED
MAN* BY JAMES WELDON JOHNSON**

Abstract

Given the current interest in the writings of themselves construction, due to the proliferation of its manifestations which are in constant reinvention process, in this article, the novel *The Autobiography of an Ex-Colored Man*, written by the Afro-American author James Weldon Johnson, is discussed. It is a book issued anonymously in 1912, which presents the protagonist-narrator's history and changes across multiples United States' scenarios, after the American Civil War. Beginning with the description of the autobiography strategies adopted in it and thinking theoretically about the autobiographical (im)possibilities, its in-between and chameleonic character in narrative construction are shown, in this paper. Hence, here, the novel is approached using the theory of the autobiographical pact developed by Philippe Lejeune (2008), evidencing its insufficiency to theorize Johnson's book, by convening, as destabilizing forces, the propositions of the theorists Sergue Doubrovsky (2001), Diana Klinger (2007), Alfonso de Toro (2004), Helmut Galle (2006) and Julia Watson (1993).

Keywords

Writings of themselves construction. Autobiography. James Weldon Johnson. *The Autobiography of an Ex-Colored Man*.

Autobiografia, realidade e ficção: a *construção do eu a partir de uma* *leitura comparativa de* *O* *amanuense Belmiro e A menina do* *sobrado*

Aliny Santos Justino⁸

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Recebido em: 01/04/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

O foco de nossa análise será a relação entre realidade, ficção e imaginário, que se estabelece a partir da comparação entre as duas obras de Cyro dos Anjos. Num primeiro momento, trataremos da relação entre *O amanuense Belmiro* (1937) – um romance ficcional – e *A menina do sobrado* (1979) – livro de memórias – assinalada de forma resumida pelo mapeamento comparativo que realizamos – incluindo o aporte teórico de Phillipe Lejeune. Num segundo momento, adotaremos a perspectiva do processo de ficcionalização, formulada por Wolfgang Iser, para remeter às transformações decisivas em *O amanuense Belmiro* de um conjunto de aspectos presentes em *A menina do sobrado*. Desse modo, procuramos evidenciar que o perfil do narrador das memórias converge na constituição do perfil de Belmiro – narrador personagem do romance –, sendo que as discrepâncias que o romance impôs com relação às memórias possuem o objetivo de ampliar a dimensão dos conflitos. Assim, as transformações ficcionais que apontaremos visam mostrar os aspectos que permeiam a construção ficcional a partir de elementos do real.

Palavras-chave

Autobiografia. Ficção. Real.

⁸ Professora de Língua e Literatura Francesa da Universidade Federal de Viçosa. E-mail: alinyufv@gmail.com.

Introdução

Todas as narrativas que possuem como elemento norteador a sondagem da subjetividade têm em comum a análise das experiências vividas por um determinado ser, bem como a exploração de um eu, uma análise de si mesmo. Este processo introspectivo pode servir de material para que um autor construa um cenário para a narrativa de suas próprias experiências ou das experiências de um personagem. Muitas são as narrativas introspectivas em que o “eu” que narra é o “eu” que age, corroborando o que Philippe Lejeune (2008) define como literatura íntima. No entanto, nem sempre há uma relação explícita da identidade entre autor e narrador – o que elucidaremos mais adiante, quando adentrarmos com maior ênfase no texto de Lejeune (2008). Nesse amplo espectro, estão as confissões, as memórias, a autobiografia e até mesmo a ficção.

O amanuense Belmiro (1937) possui aspectos em comum com estas narrativas introspectivas. Nesse romance, a elaboração intimista dá-se através da valorização do indivíduo por meio da análise de um sujeito “fictício” e de suas nuances. Tomando esse viés, atentamos para o fato de que *O amanuense* constitua-se, em boa parte, da ficcionalização de situações narradas como autobiográficas em *A menina do sobrado*. Dessa forma, a dimensão autobiográfica, em suas manifestações rigorosamente distintas, constitui o vínculo entre as duas obras.

Este vínculo pode ser estabelecido a partir da elaboração de um mapeamento comparativo das duas obras, que consistiu em estabelecer um quadro que concentrasse personagens, situações, episódios e ambientes, tanto pelo romance quanto pelas memórias. Tendo como elemento central o narrador-personagem das duas obras, tornou-se possível estabelecer, a partir de certas convergências entre episódios do livro de memórias e do romance, as diferenças decisivas que permitem identificar, até certo ponto, a elaboração ficcional e a transformação de episódios contidos nas memórias.

Nosso intuito é o de mostrar a relação concreta entre *O amanuense Belmiro* (romance) e *A menina do sobrado* (memórias) para evidenciar como o romance baseia-se em situações que, mais tarde, foram narradas nas memórias, estabelecendo uma confluência de ordem geral na caracterização das personagens e da situação familiar. Esse mapeamento – que constitui uma contribuição original do trabalho que desenvolvemos – mostra, através dessa confluência básica, as semelhanças dos personagens e situações, as dissonâncias inerentes dentro desses aspectos semelhantes, e as discrepâncias entre as situações do romance e das memórias. Discrepâncias que serão entendidas como alterações ficcionais dos dados

memorialísticos, tendo em vista a consideração da personagem de Belmiro. Pode-se dizer que como um todo, o mapeamento enfatiza essa transformação ficcional. Deste modo, o romance mantém certas situações autobiográficas reelaborando-as. Esse mapeamento visa mostrar concretamente como se manifesta em *O amanuense Belmiro* a relação entre romance (ficção) e memória.

Começaremos nossa análise por *O pacto autobiográfico* e as diferenças estabelecidas por Philippe Lejeune entre a autobiografia e o romance autobiográfico. De acordo com o autor, para que um texto seja considerado autobiografia é necessário que haja uma identidade assumida entre autor e personagem. (LEJEUNE, 2008, p.15). Em contraposição, existem textos em que a relação autor-personagem não é claramente assumida e, nesse caso, Lejeune os classifica como romance autobiográfico, isto é: “[...] textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade, ou pelo menos, não afirmá-la.” (LEJEUNE, 2008, p. 25, grifo do autor).

Nesse sentido, o romance autobiográfico pode apresentar variações de grau, em que as semelhanças que o leitor consegue apreender podem ser leves ou plenas. A uniformidade desses gêneros reside no fato de que, tanto a autobiografia como o romance autobiográfico, possui em sua estrutura interna o claro intuito de nos fazer crer na autenticidade de seus relatos. Lejeune também aponta a existência de um pacto autobiográfico, que consiste num compromisso que o autor assume com o leitor e que se baseia na credibilidade, por parte do leitor, de que autor, narrador e protagonista da história contada sejam a mesma pessoa, ou melhor, o autor seria ele próprio um texto. Sendo assim, “o pacto autobiográfico pressupõe a existência de uma verdade externa, anterior ao texto, que este poderia ‘copiar’” (LEJEUNE, 2008, p. 103). Na presença de um pacto autobiográfico, que pode se manifestar de diversas formas, temos a autobiografia em sentido estrito.

É importante notar que as definições de Lejeune a respeito da existência do pacto autobiográfico denotam a importância da recepção textual e do papel que o leitor desempenha nesse processo em que passa a ser a figura central. A relevância das formas de contrato que configuram o pacto recai na atitude do leitor, pois é ele quem vai decidir o modo de leitura que será empregado. Sendo assim, “diante de uma narrativa de aspecto autobiográfico, a tendência do leitor é, frequentemente, agir como cão de caça, isto é, procurar as rupturas do contrato (qualquer que seja ele)” (LEJEUNE, 2008, p. 26). Não resta dúvida de que a autobiografia transita por estas possibilidades: quando existe o contrato explícito e quando ele é velado ou deturpado. A estratégia utilizada pelo autor pode direcionar a interpretações

diversas de acordo com cada leitor, e essas interpretações podem extrapolar a própria estratégia do texto; em suma, as leituras e os modos de leitura são diversos.

As reflexões de Lejeune nos levam a um enquadramento inicial de *O amanuense Belmiro*. Nesse sentido, Lejeune também chama a atenção para outro modelo de pacto, direcionado ao gênero romance, em que existe o compromisso explícito da não identidade entre autor e personagem, bem como a garantia da ficcionalidade concedida pelo uso de sua definição como romance. Nesse sentido, o mapeamento comparativo entre *O amanuense Belmiro* e o relato memorialístico de *A menina do sobrado* mostra toda sua pertinência e pode ser integrado a essa observação decisiva de Lejeune. Para o autor, esse pacto romanesco só poderia estar relacionado ao romance, enquanto que o pacto autobiográfico destina-se à narrativa autobiográfica, posto que essa seja indeterminada.

Outra discussão apresentada por Lejeune deve-se à referencialidade dos textos autobiográficos, em oposição aos textos ficcionais. Para ele, as referências são dadas com o objetivo de que esses textos possam ser submetidos a verificações. Dessa forma, comportam a existência de um pacto referencial, que pode ser assumido explicitamente ou implicitamente. A importância reside mais na crença que esses elementos autobiográficos induzem do que nas suas verificações. Sendo assim, o pacto referencial pode ser mal cumprido – não atendendo a uma semelhança estrita –, o importante é que ele continue a ter um valor referencial. Logo, essa possibilidade de mau cumprimento do pacto referencial dá à narrativa autobiográfica um meio de introdução de elementos fictícios. A partir disso, surge a crença ilusória, segundo Lejeune, de que o romance é mais verdadeiro do que a autobiografia.

Ora, se o romance é movido por um pacto que assume um compromisso de ser mera ficção, se o leitor consegue desvelar o indivíduo que está ali retratado, tem-se um gênero mais verdadeiro que a autobiografia. As verdades que rondam o sujeito que escreve e que sombreiam o texto sem que este se dê conta, se são desveladas a despeito do autor, fornecem ao romance um status de “verdade”, caracterizando o que Lejeune nomeia de pacto fantasmático. Pois, dessa forma: “O leitor é assim convidado a ler o romance não apenas como ficções remetendo a uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo” (LEJEUNE, 2008, p. 43, grifos do autor).

Não obstante, Lejeune (2008, p. 61) questiona: “e quem pode afirmar onde termina, dependendo da época e do tipo de leitor, a transparência e a verossimilhança, e onde começa a ficção?”. É difícil definir de forma assertiva, pois a linha que separa autobiografia e ficção é frágil e por isso surgem tantas relações ambíguas. Todos esses questionamentos só corroboram a riqueza da diversidade de estratégias da escrita narrativa, sobretudo, as que

engendram uma relação de proximidade com a vida. Ao resolver não deixar explícita a nomenclatura autobiográfica, a estratégia sugerida pelo autor, talvez, seja a de criar essas ambiguidades.

Uma autobiografia em sentido estrito, que pretende contar a verdade de um “eu”, é uma quimera. Portanto, segundo Lejeune (2008 p. 65-6), “dizer a verdade sobre si, se constituir um sujeito pleno, trata-se de um imaginário”. E, ao mesmo tempo, a ficção que pretende ser a invenção de um eu é, de certa forma, algo que não pode ser completamente atingido, pois o eu estilizado não é um eu inventado. Sob esse aspecto, mesmo a ficção não é uma história inventada. Por essa razão é que, como veremos adiante, Wolfgang Iser vai defender a existência de uma relação triádica entre realidade, ficção e imaginário no discurso ficcional, pois dessa forma encerram-se tais interpretações dicotômicas entre o fictício e o real.

Essas relações apontadas e discutidas por Lejeune desencadeiam algumas reflexões a respeito da obra que nos propusemos a analisar. Algumas leituras críticas acerca do *Amanuense* chegaram a apontar a presença de uma série de aspectos autobiográficos. Em seu estudo sobre a recepção crítica desse romance, Ana Paula Franco Nobile (2005) realiza um apanhado geral dessas leituras autobiográficas. Para a autora, por tratar-se de uma narrativa em primeira pessoa, um diário incorporado pelo romance, a crítica inicial circundava em torno da indecisão entre defini-la como autobiografia ou romance. Outro aspecto que corroborou a leitura autobiográfica foi a citação do autor francês Georges Duhamel logo na epígrafe do romance.

Para muitos, essa epígrafe era, de fato, a indicação de que Cyro daria ao *Amanuense* muito de sua própria vida; ou ainda, seria a indicação de que o romance trataria, assim como o de Duhamel, de memórias imaginárias, portanto, seriam projeções da vida do autor, na vida de seu personagem. Além disso, Nobile aborda a pertinência de Antônio Candido em apontar elementos biográficos da vida de Cyro, ao analisar uma obra intitulada *Histórias da família Versiani*, publicada em 1944, da autoria de Ruy Veloso Versiani dos Anjos, irmão de Cyro. O próprio Cyro vem a corroborar a proposição de Candido a esse respeito, em entrevista citada por Nobile:

Ainda que as situações psicológicas e sentimentais de Belmiro não fossem exatamente as de quem escrevia e passava para o papel, eram já um “romanceamento” de um personagem em que entrou muita coisa da vivência do autor: filosofia de vida, um pouco de ceticismo manso, recordações sentimentais, tendências afetivas, lados de sua natureza humana, do seu temperamento, ideias, emoções. E foi desse esboço involuntário, declara o escritor, que sairia O amanuense Belmiro. (NOBILE, 2005, p. 37)

A partir da declaração do próprio romancista, muitas leituras críticas pautaram-se pela visualização da relação entre o autor e o personagem. De acordo com Málaque (2008), o fato de *O amanuense* ter sua gênese nas crônicas, “gênero cujas fronteiras entre realidade e ficção são bastante tênues” (MÁLAQUE, 2008, p. 38), corrobora esse viés. Essas crônicas foram escritas pelo autor e publicadas em diversos jornais sob o pseudônimo de Belmiro Borba, mesmo nome dado ao narrador do romance. Para Málaque, “o intuito aqui é apontar para uma fonte de criação que, no caso de Cyro dos Anjos, é muito frequente. Esse autor parte constantemente das próprias experiências para, sobre elas, ficcionalizar.” (MÁLAQUE, 2008, p.38).

Sendo assim, como o cronista se vale de acontecimentos do cotidiano para, a partir deles, engendrar a ficcionalização de uma série de situações reais, logo, se viu a possibilidade de o protagonista do *Amanuense* ser o reflexo das posturas de Cyro dos Anjos, até mesmo no que se refere ao próprio engajamento intelectual e político. A esse respeito, apontamos para os elementos autobiográficos que permeiam o romance e que partiram de uma argumentação que se sustenta na comparação entre os elementos de *A menina do sobrado*, assertivamente autobiográfica, e do próprio *Amanuense*.

Nela, fica claro que não só os aspectos da vida do autor – cidade, família, amores e amigos – mas, também, as posturas intelectuais, políticas e filosóficas da Belo Horizonte dos anos de 1930, encontram correspondência no romance; mas, são ao mesmo tempo alteradas de forma relevante e amplamente significativa para se integrarem ao desenvolvimento da trama do romance e adquirirem um aspecto problemático, que se distinguem nitidamente do tratamento que têm em *A menina do sobrado*. A apresentação que faremos da teorização de Wolfgang Iser, sobre os atos de fingir tem o propósito limitado, como iremos esclarecer, de entender as diferenças decisivas entre o romance e o livro de memórias como caracterizados da dimensão de ficcionalidade de *O amanuense Belmiro*.

Sendo assim, procuraremos entender o processo de ficcionalização de *O amanuense Belmiro*, com base na transformação operada de um conjunto de aspectos de *A menina do sobrado*. Para maior clareza do caráter restrito da aproximação que tentaremos fazer, assinalaremos uma série de ressalvas, que se impõem nessa aproximação. Em *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, Iser propõe uma ampla discussão sobre os atos de fingir que permeiam os discursos ficcionais. Para o autor, a opinião largamente disseminada de que o texto literário é de natureza ficcional e que o texto não literário refere-se à realidade, necessita ser revista.

Essa opinião contribui para a existência de um saber implícito, em nossa cultura, de que verdade e ficção são dois polos que se opõem fortemente. Iser contesta tal raciocínio, revelando o quão é questionável a oposição entre aquilo que é verdadeiro e aquilo que não o é. A oposição entre verdade e ficção não é suficiente para a descrição do que seja um texto ficcional, pois os textos ficcionais podem conter elementos de verdade, assim como os textos que não o são, podem conter elementos ficcionais. Com isso, é impossível isolar ficção e realidade, pois esses dois elementos estão intrinsecamente ligados no discurso ficcional. É com base nessa crítica que Iser propõe uma relação ternária, constituída por real, fictício e imaginário para caracterizar “uma propriedade fundamental do texto ficcional”. É a relação entre a realidade e sua repetição pelo ato de fingir, que exige a participação do imaginário:

Sem esgotar-se na referência à realidade, a repetição da realidade pelo ato de fingir manifesta finalidades que não ‘pertencem não à realidade repetida’. É esta característica que faz emergir o imaginário. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Define-se a ‘marca própria’ do ato de fingir que engendrando a repetição no texto da realidade vivencial, vai conferir, devido a esta repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido. (ISER, 1983, p. 385-6, grifo nosso)

Configura-se, portanto, outra transgressão de limites que diverge daquela que já foi assinalada antes, da realidade repetida no texto. Nessa, como diz Iser (1983, p. 387), “a conversão da realidade vivencial repetida em signo doutra coisa, a transgressão de limites manifesta-se como uma forma de irrealização”. Agora, “na conversão do imaginário que perde seu caráter difuso em favor de uma determinação, sucede uma realização (ein Realwerden) do imaginário” (ISER, 1983, p. 387). Para os nossos propósitos, é o momento de passar aos processos que distinguem os “atos de fingir”: a seleção, a combinação e o autodesnudamento.

A seguir, Iser caracteriza a seleção, a combinação e o autodesnudamento como as três operações básicas dos “atos de fingir” e aponta sua diferenciação funcional. Vamos resumi-las, tendo em vista o interesse que dirige essa recapitulação desses conceitos. No seu trabalho de tematizar o mundo, a seleção atua sobre o texto e o contexto, ao incorporar os elementos do mundo extratextual preexistente, que serão absorvidos pelo texto. Desvinculando os elementos do real, da “estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados” (ISER, 1983, p. 388), consoma uma transgressão ao deslocar os elementos do real e sua inserção. Esses dois aspectos dizem respeito tanto às normas e aos valores, quanto às citações e às alusões.

A combinação atua sobre o texto, criando os relacionamentos entre os diversos elementos intratextuais, que são recombinações numa nova articulação. Diz respeito, portanto, às combinações do significado verbal, ao mundo introduzido no texto e aos esquemas que organizam os personagens e suas ações. Manifesta, assim, a característica básica do ato de fingir: a transgressão de limites. Iser (1983, p. 397) resume a seleção e a combinação com base na transgressão de “limites entre texto ou contexto, ou seja, à transgressão dos campos de referências intratextuais”. O desnudamento da ficcionalidade é referido por Iser como “característico da literatura em sentido lato, que se dá a conhecer como ficcional, a partir de um repertório de signos” (ISER, 1983, p. 397). De acordo com o crítico, tal desvelamento do discurso ficcional é importante para o “reconhecimento da importância da ficção para a constituição do nosso acesso ao mundo” (ISER, 1983, p. 398-9).

Esse desnudamento tem uma consequência de importância decisiva, uma vez que “todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um ‘como se’” (ISER, 1983, p. 400). Assim, o mundo representado não pode ser entendido como o “mundo dado”. O “ato de fingir”, propiciado pelo processo do “como se”, dá ao receptor a oportunidade de reconhecer esse mundo irreal como um mundo análogo e, dessa maneira, identificável empiricamente. Ao mesmo tempo em que o texto remete, por este deslocamento, à relação com o mundo e com o homem, seu foco deve estar na sua concretização receptiva – quando já constituído como ficção; ou seja, na interação com o leitor.

Outro aspecto fornecido pelo “como se” tem relação direta com a recepção textual, pois “fica claro que a ficção do “como se” utiliza o mundo representado para suscitar reações afetivas nos receptores dos textos ficcionais” (ISER, 1983, p. 405). Firma-se um contrato entre autor e leitor de que o ficcional deve ser recebido como “discurso encenado”. Nesse momento, encontramos uma semelhança com o pressuposto de Lejeune, pois ambos argumentam sobre a importância que o leitor assume nesse processo, pois é dele que depende o modo de leitura a ser empregado.

Como já dissemos, essas formulações de Iser podem nos conduzir ao que podemos chamar de processo de ficcionalização, em *O amanuense Belmiro*, de situações, ambientes e pessoas de *A menina do sobrado* e do “pacto de referencialidade”, em que se baseiam. Um dos elementos em que podemos entender esse processo é o ambiente, ou melhor, as cidades em que, tanto o narrador do romance quanto o narrador das memórias, ambientam as suas narrativas. Em *O amanuense*, temos Vila Caraíbas e Belo Horizonte e, em *A menina do sobrado*, Santana do Rio Verde e Belo Horizonte. Há uma convergência entre os relatos, porém, permanece evidente que as transformações ficcionais que o romance elabora partindo

das memórias são no intuito de reforçar a relação de oposição existente entre um mundo reconfortante, que está no passado, e um mundo repleto de conflitos e altercações, que representa o presente.

Desse modo, a personagem de Belmiro adquire também um caráter problemático. A construção narratológica de Vila Caraíbas parte da construção de Santana, assim como a Belo Horizonte do romance parte da construção da Belo Horizonte das memórias. As discrepâncias que o romance impõe com relação às memórias possuem o objetivo de ampliar a dimensão dos conflitos. Assim sendo, enquanto o narrador das memórias fixa uma oposição entre cidade natal e a capital em um nível mais físico, sendo a primeira representada pela monotonia e estagnação e a segunda pelo movimento, o narrador do romance apresenta essa oposição em um nível interno e problemático, em que a cidade natal representa o mundo idílico e reconfortante da infância e a capital prefiguram a inquietação e o conflito que marcam a vida adulta.

Outro elemento que observamos no decorrer do mapeamento comparativo refere-se à concepção de amor empreendida pelos mesmos. Enquanto o narrador das memórias empreende atitudes mais efetivas na esfera amorosa ao longo da vida, inclusive casando-se, o narrador do romance permanece inerte e preso à contemplação aliada à imaginação de uma figura mítica, sendo incapaz de empreender qualquer atitude. Não resta dúvida de que o sentimento amoroso que o move, encontra sua ampla teorização nos relatos do narrador das memórias. Não obstante, as transformações ficcionais dos perfis femininos que o cercam corroboram a perspectiva de intensificar a devastação interior sofrida pelo amanuense.

Para maior clareza do caráter restrito da aproximação que tentaremos fazer, assinalaremos uma série de ressalvas que se impõem para essa aproximação. É assim que poderemos formular, com as devidas precauções, um modo de correlação entre os conceitos desenvolvidos por Iser e as transformações realizadas no romance de *Cyro dos Anjos*, que já aludimos.

Em primeiro lugar, é preciso reconhecer as diferenças notórias, existentes entre a dinâmica de inter-relação entre as categorias estabelecidas por Iser, de um lado, e os contrastes traçados empiricamente entre um livro de memórias e um romance, de outro lado. Assim é que, por exemplo, não procuramos sequer investigar o que poderia corresponder pontualmente ao real, ao imaginário e à ficção, na transformação operada pelo romance. Nem podemos tomar, por exemplo, como equivalentes, a construção de *A menina do sobrado* e a categoria de realidade empregada por Iser. Nesse caso, estaríamos também incidindo no equívoco apontado por Iser, a propósito da oposição preconcebida e ingênua entre realidade e

ficção. Também não poderíamos cair no erro de atribuir às memórias de *A menina do sobrado* uma ausência de aspectos ficcionais, pois como Wolfgang Iser nos faz ver:

A oposição entre realidade e ficção faz parte do repertório elementar de nosso ‘saber tácito’, e com esta expressão, cunhada pela sociologia do conhecimento, faz-se referência ao repertório de certezas que se mostra tão seguro a ponto de parecer evidente por si mesmo. É entretanto discutível se esta distinção, por certo prática, entre textos ficcionais e não ficcionais, pode ser estabelecida a partir da oposição usual. Os textos ficcionados serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fatos isentos de ficções? (ISER, 1983, p. 384)

Ainda assim, o recurso à teorização de Iser não fica invalidado, desde que a compreendamos em seu caráter restrito. Desse modo, podemos começar pelas caracterizações das cidades: as referências a Belo Horizonte que representa o presente e à Vila Caraíbas, que representa o passado no Amanuense, partem dos elementos reais da vida do autor – da sua infância em Montes Claros e de seu estabelecimento na vida adulta em Belo Horizonte – que, por sua vez, são transpostos nas memórias de *A menina do sobrado*, onde as referências são à Santana do Rio Verde da infância e à cidade de Belo Horizonte da vida adulta.

Dessa forma, as transformações ficcionais do romance partem das memórias – que contêm os dados autobiográficos com algum “toque ficcional” – e têm por objetivo, reforçar a relação de oposição existente entre um mundo reconfortante que está no passado e um mundo repleto de conflitos e alterações, que representa o presente. Desse modo, a personagem de Belmiro adquire, também, um caráter problemático. Do mesmo modo, são desenvolvidos os outros elementos. Com relação aos perfis femininos e à concepção de amor presentes no romance, é notório que eles também partem de dados autobiográficos, que estão presentes nas memórias. Na ficcionalização proposta pelo romance, o sentimento amoroso que constrói o protagonista, encontra sua ampla teorização nos relatos do narrador das memórias. Não obstante, as transformações ficcionais dos perfis femininos que o cercam corroboram a perspectiva de intensificar a devastação interior sofrida pelo amanuense. O narrador das memórias mostra-se capaz de lidar com a vida amorosa e chega a casar-se, Belmiro está condenado a permanecer prisioneiro da idealização mítica de uma figura feminina do passado e imerso em devaneios, incapaz de qualquer ação na esfera amorosa.

A estrutura familiar possui a mesma correlação. Assim, as transformações ficcionais empreendidas pelo romance têm como resultado ressaltar as oposições que caracterizam os conflitos com a realidade representada e com o mundo interior do amanuense. Nesse caso, a elaboração das irmãs do amanuense como sendo mais velhas, sem instrução, de difícil gênio e convivência, acentua e reforça as alterações que configuram a cidade e o

presente de Belmiro; mas, não somente. Esses aspectos emprestam uma tensão única à situação familiar no romance e acrescentam mais uma dimensão de conflito para Belmiro.

Sobre as relações de amizade que cercam Belmiro, vemos que a importância que assumem para o narrador-personagem também encontra correspondência nas memórias e, do mesmo modo, caracterizam o perfil biográfico do autor. Por fim, o perfil psicológico do narrador-personagem do romance converge até certo ponto com a caracterização do perfil do memorialista de *A menina do sobrado*. Ainda neste ponto, a diferença impõe-se de maneira relevante, pois a personagem de Belmiro é determinada por uma inibição, que amplia de modo catastrófico, a inibição do narrador das memórias. Outro aspecto divergente e de grande significação – a inexistência do ócio burocrático das memórias, que não fora incorporado pelo romance – foi construído com o objetivo claro de transformar ficcionalmente o amanuense num ser ainda mais conflituoso. Sendo assim, em *O amanuense*, inscreve-se um processo de ficcionalização de elementos que fazem parte das alusões ao mundo factual, vivido em *A menina do sobrado*.

Para concluir, utilizamos uma série de qualificativos para caracterizar as diferenças que dão a *O amanuense Belmiro* um caráter decisivamente ficcional. Assim, falamos “em discrepâncias que serão entendidas como alterações ficcionais dos dados memorialísticos”, “discrepâncias que o romance impõe com relação às memórias” com “o objetivo de ampliar a dimensão dos conflitos”, aspectos que emprestam tensão e acrescentam mais uma dimensão de conflito para Belmiro (referência à situação familiar em *O amanuense Belmiro*), problematização/caráter problemático, engendramento ficcional, transformação ficcional, elaboração ficcional, ficcionalização e configuração ficcional. Todas essas denominações visavam um conjunto de alterações, que abrangem características semânticas e maneiras de determinar os personagens e suas ações. Desse modo, nos aproximamos, a grosso modo, e, empiricamente, de traços definidores que envolvem a seleção e a combinação. Com a diferença irreduzível de que essas alterações referem-se estritamente ao que separa o relato memorialista de *A menina do sobrado* e o romance.

Cyro dos Anjos recria, em *O amanuense*, a realidade de um indivíduo, imerso em sua própria solidão. Solidão esta que reflete não apenas a solidão sentida pelo próprio autor, e cuja leitura de *A menina do sobrado* nos leva a compreender. A partir da nossa leitura comparativa entre *A menina do sobrado* e *O amanuense Belmiro*, foi possível estabelecer uma série de convergências entre episódios do livro de memórias e do romance, além das diferenças decisivas que nos permitiram identificar, até certo ponto, a elaboração ficcional e a transformação de episódios contidos nas memórias.

Através da análise dos seguintes elementos: a cidade, os perfis femininos e a concepção de amor, a estrutura familiar e os amigos, vimos que todos são de suma importância para a construção do perfil psicológico dos narradores. Desse modo, o perfil do narrador das memórias converge na constituição do perfil de Belmiro, sendo que as discrepâncias que o romance impôs com relação às memórias possuem o objetivo de ampliar a dimensão dos conflitos, como assinalamos. Todas essas transformações ficcionais que apontamos foram relacionadas à nossa discussão sobre os aspectos que permeiam a construção ficcional a partir de elementos do real.

Referências:

ANJOS, C. dos. **O amanuense Belmiro**. 16. ed. Belo Horizonte: Garnier, 2001.

_____. **A menina do sobrado**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

CANDIDO, A. Estratégia. In: ANJOS, C. dos. **O amanuense Belmiro**. 16. ed. Belo Horizonte: Garnier, 2001, p. 13-18.

ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, L. C. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2. p. 384-416.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Trad. e organização de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MÁLAQUE, K. M. S. **Lições da borboleta: a trajetória do cronista-amanuense Belmiro Borba**. São Paulo: Unesp, 2008.

NOBILE, A. P. F. **A recepção de crítica de O amanuense Belmiro, de Cyro dos Anjos (1937)**. São Paulo: Annablume, 2005.

AUTOBIOGRAPHIE, RÉALITÉ ET FICTION: LA CONSTRUCTION DU MOI À PARTIR D'UNE LECTURE COMPARATIVE DE *O AMANUENSE BELMIRO* ET *A MENINA DO SOBRADO*

Resumé

L'objet central de notre analyse sera la relation établie parmi la réalité, la fiction et l'imaginaire à partir de la lecture comparative entre deux oeuvres de Cyro dos Anjos. D'abord il s'agit de montrer la relation entre *O amanuense Belmiro* (1937) – un roman de fiction– et *A menina do sobrado* (1979), livre de mémoires. Ce rapport sera assinalé de façon résumée à travers la lecture comparative dont la théorie de Phillippe Lejeune est incluse. Deuxièmement, nous inclurons la perspective du processus de fictionalisation de Wolfgang Iser pour que nous puissions remettre les transformations décisives de *O amanuense Belmiro* d'un ensemble d'aspects présents dans *Menina do Sobrado*. En bref, il s'agit de mettre en évidence la convergence entre le profil du narrateur des mémoires et la constitution du profil de Belmiro – narrateur personnage du roman. Les divergences imposées par le roman par rapport aux mémoires ont pour objectif amplifier la dimension des conflits de Belmiro. Par conséquent, nous mettrons en valeur le processus de construction de la fiction à partir des éléments du réel.

Mots clés

Autobiographie. Fiction. Réel.

Descolonizando o eu- autobiográfico feminino: a questão Página | 46 da memória e história nas narrativas da escravidão

Ana Carolina Andrade Pessanha Cavagnoli⁹

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Recebido em: 31/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

Neste estudo, trataremos da questão da memória, história, autobiografia e a importância de olhar para o passado de modo a revisitá-lo, ressignificando-o no presente. É neste caminho de memórias e da tentativa de uma linguagem descolonial que situo a obra da escritora caribenha Maryse Condé, *I, Tituba, Black Witch of Salem* (1986). Contendo diversas abordagens, tais como, sob uma perspectiva feminista, o triplo sofrimento da mulher escrava, negra e bruxa, o romance também nos propõe uma crítica ao puritanismo e ao seu papel repressor no século XVII. Do seu estado mumificado, a protagonista Tituba renasce através do sopro de Condé e lança a sua resposta ao patriarcado três séculos depois. Veremos como o eu-autobiográfico feminino se situa no espaço literário de empoderamento a fim de reconstruir uma narrativa que uma vez fora silenciada. O passado é reaberto como um território propício à imaginação e à interpretação e é através da memória que essa recuperação ocorre.

Palavras-chave

História. Memória. Autobiografia.

⁹ Doutora em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós Graduação em Literaturas da Universidade Federal de Santa Catarina.

E esta é a minha história de vida. Amarga, muito amarga história. Agora que eu entrei para o mundo invisível, eu continuo a curar e a aconselhar. Tenho endurecido o coração dos homens para a luta. Tenho nutrido suas mentes com sonhos de liberdade. De vitória. Tenho estado nos bastidores de cada revolta. De cada ato de desobediência [...]
(Maryse Condé)¹⁰

Introdução

A literatura produzida por mulheres afro-descendentes na contemporaneidade traz uma série de inovações estilísticas descoloniais numa pesquisa epistemológica que sugere romper com o discurso hegemônico na própria linguagem. Escritoras afro-descendentes possuem uma política de ação e refletem-na em suas personagens de forma complexa. Elas são livres para jogar com a imaginação, engajando seus textos num passado vivo, através da memória desse passado e utilizam as novas escritas de si para confrontarem as estruturas de poder e o cânone tradicional.

Na luta contra a assimilação, escritoras negras produzem, através de inovações e da imaginação, suas próprias contra-histórias, num processo de lembrança coletiva, possível através da memória que funciona como uma espécie de subsolo para este trabalho. A voz da protagonista Tituba é, portanto, a desconstrução da história contada a partir da versão dos vencedores e que se propõe a lutar contra a amnésia do passado silenciado. A personagem recontextualiza a sua história em torno do único registro histórico que confirma a sua existência: o documento do tribunal de Salém contendo os nomes dos acusados que cometeram bruxaria ou que tivessem se comunicado/feito um pacto com o demônio. Para Tituba, a necessidade de contar a sua história é urgente: “Que histórias eles têm imaginado sobre mim? Daquele dia em diante eu passei a ficar mais perto das plantações para que o meu verdadeiro eu pudesse ser conhecido. Tituba tem que ser amada!” (2000, p. 11; 12)¹¹ – de modo que saísse do anonimato e da História não-falada, ou seja, a História oral que havia sido esquecida. Assim, a narrativa se desdobra em torno da subjetividade da personagem. É Tituba que nos faz saber o que ela pensa sobre ela mesma, o que sente, o que pretende. Essa é a narrativa da personagem – expor a sua subjetividade para o leitor e ser autora da sua própria história.

¹⁰ “*And that is the story of my life. Such a bitter, bitter story. [...] For now that I have gone over to the invisible world I continue to heal and cure. I am hardening men’s heart to fight. I am nourishing them with dreams of liberty. Of victory. I have been behind every revolt. Every insurrection. Every act of disobedience [...]*” (CONDÉ, 2000, p. 175).

¹¹ “*What stories had they woven about me? [...] From that day on I drew closer to the plantations so that my true self could be known. Tituba must be loved!*” (As traduções de citações deste trabalho são minhas.)

Memória e História

Tituba foi a primeira mulher escrava, originária do Caribe, que fora levada para a Nova Inglaterra no início do século XVII e, vista como sendo uma das responsáveis pelas bruxarias ocorridas em Salém entre 1692-3, fora condenada, presa e obrigada a confessar no famoso tribunal das bruxas.¹² A autora decide apresentar a personagem como filha de escravos, negra, originária de Barbados, que seria levada para Boston junto à família de Samuel Parris como escrava doméstica. O romance de Condé apresenta uma fusão entre fatos históricos e ficção que são mantidos pela autora ao longo da narrativa. Procura preencher lacunas históricas produzidas pela própria escravatura e reescrever a vida de Tituba para além da perspectiva colonizadora. Nesta direção, a recriação ficcional se faz presente por opção da autora com um desejo de recuperar o passado da história de uma mulher fazendo com que o romance se baseie na reescrita histórica e, por isso, traz consigo elementos históricos fundidos com a liberdade ficcional. A memória auxilia a moldar e a reformular a história que uma vez estava perdida, confinada em museus, para que (re)viva novamente pelas entranhas da imaginação.

Contar a história de uma mulher antilhana a fim de tirá-la da invisibilidade da História faz da obra uma contra-narrativa em face das perspectivas históricas propagadas por quem domina as estruturas de poder. Primeiro, porque o romance, antes de qualquer coisa, evoca a reconstituição da memória coletiva através da história oral, do contar histórias. Esse é o tropo da obra de Condé: a reconstrução da memória de uma mulher antilhana pela contagem da sua própria história. Segundo, porque essa reconstrução se dá como uma intervenção que se contrapõe ao apagamento das memórias da escravidão e à existência de uma não-história. Histórias individuais tornam-se histórias coletivas; portanto, contar histórias individuais gera uma consciência coletiva.

A iniciativa de Condé em pensar na autobiografia de uma personagem que fez parte da História e da história da escravatura nas Américas é um ato de “escrevivência”,

¹² A argumentação histórica é de que Tituba era uma índia caribenha ou ainda, uma índia sul-americana pertencente a uma tribo de Arawaks que foi escravizada nos inícios do século XVII e levada cativa para Barbados, Caribe. Houve, contudo, uma ‘metamorfose’ gradativa de Tituba (de índia americana para africana) por razões que ainda estão em discussão (principalmente ao que concerne a um viés racial). Chadwick Hansen põe em causa ainda a metamorfose de Tituba passando por “Indian, to half-Indian and half-Negro, to Negro”, sendo apresentada pelos historiadores como praticante de ‘voodoo’. Entretanto, por falta de informações mais precisas, muitos historiadores acabaram por buscar maneiras mais convenientes para suprir estas ausências sobre a origem de Tituba. Para mais sobre a história de Tituba ver: Hansen, Chadwick. (Mar., 1974), “The Metamorphosis of Tituba, or Why Americans Intellectuals Can’t Tell an Indian Witch from a Negro”, in *The New England Quarterly*, Vol. 47, Nº1; Breslow, G. Elaine (1996), *Tituba, Reluctant Witch of Salem. Devilish Indians and Puritan Fantasies*. New York and London: New York University Press.

segundo Conceição Evaristo (2012): “a nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para “ninar os da casa grande”, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”. A experiência vivida narrada pela arte de contar histórias é precisamente o que constitui a natureza da autobiografia. Dessa experiência, o exercício de rememorar fragmentos para depois juntá-los, como afirma bell hooks (“the bits and pieces of my heart” (1998, p. 432)), transformam a narrativa no todo necessário para que entremos numa viagem autobiográfica para jamais esquecer. Por que será tão necessário, então, fazer com que os mortos falem? Por que é importante que a voz de Tituba seja ouvida na narrativa descolonial?

Na teorização sobre memória, portanto, encontramos o conceito de *mneme* – que em grego significa a memória involuntária; a lembrança que surge espontaneamente (ou o ato de desenterrar a vida passada do esquecimento); e o conceito de *anamnesis* – que é a busca consciente; provém de uma atividade de espírito, de um esforço. É na teoria da anamnese que Platão reconhece a escrita como um instrumento da memória artificial. De tal forma que, a partir daí, ele nos ensina a respeito dos princípios hipomnésicos como ferramentas para desenvolver e registrar as ideias, isto é, os registros, inscrições e anotações acerca de uma memória passada a que se pode recorrer. Esses registros são os arquivos. Eurídice Figueiredo nos explica que “como o arquivo é hipomnésico, ou seja, ele é documento ou monumento, as ruínas, os artefatos descobertos nas escavações arqueológicas, os documentos escritos de toda ordem, funcionariam como elementos de arquivo” (2010, p. 163). Literariamente, portanto, o escritor/a que deseja resgatar dados do passado para que não fiquem armazenados no esquecimento, o faz através desse processo arqueológico de (re)arrumar o passado, escavando-o. É nessa articulação do vínculo entre passado e presente que as “velhas” e “novas” narrativas de escravos, a saber, as primeiras autobiografias do século XVIII e XIX – se situam: como testemunhos-arquivos individuais que tinham como objetivo alcançar todo um povo. Portanto, é a partir da memória individual que chegaremos à memória coletiva da escravidão, através de testemunhos que, uma vez transmitidos oralmente, tornaram-se documentos para reescrever a história.

A literatura torna-se um terreno fecundo, pois é um espaço não-oficial e não-autorizado para escrever história. Como são histórias ditas não-oficiais, os textos literários alcançam assuntos e eventos que costumam ser marginalizados ou ignorados. Adrienne Rich explica que a literatura das mulheres de cor chama atenção para o que ficou esquecido, ou não ficou documentado – como um meio de resistir à amnésia do passado. Ela aponta para o esforço das escritoras afro-americanas que acabam por se tornarem historiadoras, “criando um novo tipo de ficção histórica, escrevendo romances cuja intenção é servir de recurso para a

história da mulher negra” (1985, p. 137, 148). À propósito da reescrita histórica, Rich também nos fala, em seu texto “When We Dead Awaken” (1975), da importância da re-visão como um ato de olhar o passado com novos olhos (*the act of looking back*); como se entrássemos num texto/numa história antiga com uma nova perspectiva crítica; um novo direcionamento, de modo que aquela história continue vivificada. É importante termos em mente que as primeiras narrativas de escravos no contexto da Nova Inglaterra (hoje EUA) tinham uma tremenda preocupação com o futuro, porque provavam para a sociedade que os afro-descendentes eram tão racionais quanto os brancos. Sobre isso, Henry Louis Gates (1992, p. 53) afirma que “Os europeus questionavam se as “espécies de homens” africanos, como eles costumavam chamar, poderiam algum dia criar literatura formal, se poderiam algum dia dominar “as artes e as ciências”.¹³ Por este motivo essas primeiras autobiografias tinham como propósito fundamental denunciar o sistema escravocrata por meio de histórias, efetivamente, reais. Neste contexto havia pouco espaço para a imaginação. As escritas de si necessitavam ser extremamente credíveis, pois havia um contexto e um propósito político naquela altura.

Ora, o tempo passou e uma nova categoria surgiu – as novas narrativas de escravos. Críticos contemporâneos da tradição afro-americana, sobretudo Valerie Smith em seu estudo “New-slave Narratives” (2007), têm usado este gênero literário para incluir diversos estilos de obras afro-americanas, com perspectivas diferentes. As novas narrativas de escravos (*neo-slave narratives*), uma vez enriquecidas pelas primeiras narrativas de séculos atrás, trazem consigo um artefato que merece toda a atenção: a possibilidade de imaginação. Já sabemos que escritoras afro-americanas contemporâneas brincam com a imaginação articulando em seus textos um passado vivo através da memória. É através de suas próprias contra-histórias que elas lutam contra uma amnésia do passado. Vimos que é através da memória que a recuperação do passado ocorre via imaginação. Portanto, re-visitar o passado e re-imaginá-lo propicia a formulação dessas contra-histórias. Assim como Rich, Terry Dehay também afirma que “o ato de revisar (olhar para trás) estabelece conexões recentes com o passado, que podem abastecer culturas alternativas para se levantarem em oposição à cultura dominante [...]” (1994).¹⁴

A escritora Sherley Anne Williams caracteriza as primeiras autobiografias de escravos como “narrativas de liberdade – por que estas são histórias de como seus narradores

¹³ “Europeans had wondered aloud whether or not the African “species of men”, as they most commonly put it, could ever create formal literature, could ever master the “arts and sciences”.

¹⁴ “the act of re-visioning [the act of looking back] creates fresh connections with the past, which can supply an alternative culture or cultures to stand in opposition to the dominant culture”.

abandonaram suas correntes e publicaram entre 1831 e 1865 – tiveram um papel fundamental na luta pela abolição da escravatura neste país” (1993, p. 246).¹⁵ No entanto, a crítica que a escritora faz se assenta no fato de que esses primeiros textos asseguravam sua ênfase na escravidão como instituição, isto é, no próprio sistema escravocrata, e garantiam quase nenhum detalhe sobre a vida do escravo como indivíduo; seus pensamentos, sentimentos, intimidade, relação com outros/as escravos/as e a comunidade. O que Williams notadamente observou foi que detalhes da vida pessoal do/a escravo/a ficavam fora de questão, enquanto constituíam um fator elementar que deveria ser assegurado e revelado em seus textos.

Toni Morrison, em “The Site of Memory”, também revela a lacuna deixada nos textos: “não havia nenhuma menção a respeito da vida íntima dos escravos” (1987, p. 70). Morrison atuou no contexto da “arqueologia literária” para remontar a história de seu romance *Beloved* (1987). Seu trabalho envolve rasgar o véu – como ela afirma – “to rip that veil drawn over ‘proceedings too terrible to relate’”:

O exercício é crítico para qualquer pessoa que é negra, ou que pertencer a qualquer categoria marginalizada, porque, historicamente, nós fomos raramente convidados a participar do discurso mesmo quando nós éramos o assunto (MORRISON, 1987, p. 70).¹⁶

Para a escritora, remover esse véu requer, primeiramente, confiar nas suas próprias lembranças. Ela também afirma que depende da lembrança dos outros, afinal, a memória pesa no que ela escreve. Estas memórias que vêm de dentro são o subsolo desse trabalho. Entretanto, a memória e as lembranças não dão total acesso à vida íntima dessas pessoas. Apenas a imaginação pode ajudar. São as lacunas deixadas pelas primeiras autobiografias e, obviamente, pelo esquecimento, que dependem de mais informação que apenas o exercício da imaginação pode dar para, só, então, (re)imaginar e (re)construir uma narrativa que não necessita ter, prioritariamente, compromisso com a realidade, mas se assenta no compromisso de reconstruir um mundo sobre as ruínas – e esta é a natureza e a magia da ficção nas novas-narrativas de escravos: explorar um mundo, (re)construir a realidade de pessoas que não puderam escrevê-la; implementar as velhas histórias a fim de revelar uma outra verdade. É por fim ao silenciamento, tal como Condé fez ao reimaginar os eventos históricos ocorridos em Salem pelos olhos de Tituba. É na intimidade autor-

¹⁵ “liberation-narratives – for these are stories of how their narrators threw off their shackles and published between 1831 and 1865 – played an important part in the fight to abolish slavery in this country”.

¹⁶ “The exercise is also critical for any person who is black, or who belongs to any marginalized category, for, historically, we were seldom invited to participate in the discourse even when we were its topic”.

personagem que o processo de redenção aparece – quando Condé transforma Tituba numa heroína épica que estará para sempre presente na memória coletiva do seu povo.

A ficção, por definição, é diferente do fato. Presumidamente é o produto da imaginação – a invenção – e reivindica a liberdade para dispensar “o que realmente aconteceu”, ou onde realmente aconteceu, ou quando realmente aconteceu, e nada precisa ser publicamente verificado, embora há muito que se possa verificar (MORRISON, 1987, p. 72).¹⁷

Condé adota diferentes estratégias ao longo do romance para legitimar a necessidade de se contar a história passada a futuras gerações [*pass it on*]: a música de Tituba cantada pelos escravos após a sua morte; a figura de Samantha – a filha a quem ela escolhe para adotar, amar e ensinar sobre sua trajetória e seus poderes. Em Samantha encontramos a história de Tituba se pensarmos na personagem como a continuação do processo de resistência, descolonização e não-apagamento da história caribenha; as muitas histórias que são contadas pela protagonista às crianças em Massachusetts sobre a cultura caribenha e suas espiritualidades (CONDÉ, 2000, p. 42). O exercício de Tituba como contadora de histórias possui, ao mesmo tempo, a função de transcendê-la ao Caribe, pois, saudosa, ela relembra seus sentimentos em relação à sua terra – o que a conforta no contexto de exílio.

Encontramos, portanto, diferentes reconstruções para manter a memória viva. É interessante ver como a autora constrói a escrita de si na esfera da consciência bipartida, e como a narrativização da história é construída. A memória da escravatura na escrita de autoria feminina (as novas narrativas de escravos) problematiza a complexa história de raça e relações de poder através da imaginação. Ainda que numa perspectiva fantástica e transgressora, a reescrita ficcionalizada da história da escravidão acaba por colocar em cena o próprio escritor/a que se compromete, numa política de ação, a dar visibilidade ao que vem sendo apagado – a memória da escravatura, o epistemicídio da literatura que fende a perspectiva dominante e hegemônica.

O Contributo da Escrita de Si

É impossível negar que a teoria da autobiografia e seus pressupostos nos apresentam questões cada vez mais complexas. Encontramos alguma dificuldade em lidar com a distância do/a próprio/a autor/a da autobiografia e sua real experiência; seus “desvios

¹⁷ “Fiction, by definition, is distinct from fact. Presumably is the product of imagination – invention – and it claims the freedom to dispense “what really happened”, or where it really happened, or when it really happened, and nothing in it needs to be publicly verifiable, although much in it can be verified”.

de realidade” – como afirma Paul De Man (2012) – perpetuados por um sujeito que tem sua identidade supostamente incontestável por um nome próprio e um nome na capa; bem como a polêmica em tratar a autobiografia como gênero literário¹⁸ e a (in)dissociabilidade entre fato e ficção inscritos nas obras autobiográficas. À propósito dos “desvios de realidade”, hooks os caracteriza como “os rastros intrusos” – aqueles elementos da vida real que podemos distinguir” (1998, p. 429).¹⁹

Apesar de reconhecer que a noção do pacto autobiográfico pensado por Philippe Lejeune já foi (e ainda é) alvo de incansáveis críticas, acho pertinente colaborar para sua desconstrução à luz da obra de Condé e do que eu chamo de pacto epigráfico entre ela e Tituba. Através da epígrafe, a autora estabelece a voz de autoridade de Tituba, que vai, assim, narrar todo o romance em primeira pessoa, desestabilizando, por isso, a posição autoral da própria Condé: “Tituba e eu vivemos com muita intimidade por um ano. Durante nossas intermináveis conversas, ela me confidenciou coisas que não contaria para mais ninguém” (CONDÉ, 2000).²⁰

Lejeune nos faz saber que o objeto profundo da autobiografia é o nome próprio, o trabalho sobre ele e sobre a assinatura, isto é, o pacto autobiográfico, fundamentado, segundo ele, na afirmação da identidade autor-narrador-personagem, defendendo a ideia de que este “pacto” seja firmado entre autor e leitor. O teórico arrisca uma legitimação do gênero autobiográfico – “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune, 2008, p. 14). Entretanto, as relações entre autobiografia e romance histórico, reveladas na autobiografia ficcional de Condé, não parecem tão linear quanto se pensa, pois possuem fronteiras muito mais tênues e esferas bem mais conflitantes do que argumenta Lejeune. O que temos certeza, já de antemão, é da impossibilidade de totalização que possa efetivamente definir uma autobiografia. Hooks (1998, p. 430) nos fala sobre as limitações da autobiografia: até que ponto é a narrativa de uma história pessoal ou uma coleção de eventos e memórias não exatamente como ocorreram, mas contadas da maneira como nos lembramos e, também, com o que mais podemos criar em torno dessas memórias.

¹⁸ Em seu texto “Autobiografia como Des-figuração”, Paul de Man já levanta a problemática em definir a autobiografia como um gênero literário (por ser um gênero “menor” dentro de uma hierarquia), mas a identifica como uma figura de leitura relacionada à imagem da prosopopéia – que seria, segundo ele, o tropo da autobiografia.

¹⁹ “*the intruding traces – those elements of real life however distinguished*”.

²⁰ “*Tituba and I lived for a year on the closest of terms. During our endless conversations, she told me things she had confided to nobody else. Maryse Condé*”.

A linha que pode demarcar os limites entre a vida de um autor e a sua obra é bastante incerta. Por isso, apostar todas as fichas no nome próprio – como sugere Lejeune, acreditando que através da relação nome próprio (autor)-narrador-personagem chega-se a uma especificação do ser, pode ser uma tentativa bastante escorregadia. Afinal, como garantir que a assinatura de um romance, por exemplo, sempre irá corresponder ao indivíduo que o escreveu? Como reconhecer e reproduzir a intenção do autor?

Pensemos em *I, Tituba*: visto que é no nome próprio que pessoa e discurso se articulam (Lejeune, 2008, p. 22), trata-se, portanto, de uma narração “homodiegética”, como diria Gérard Genette (*apud* Lejeune, 2008, p. 16), pois, apesar de escrita em primeira pessoa, o narrador e o personagem principal não são os mesmos. Além disso, é interessante ressaltar que desde o título da obra, o nome de Tituba repercute, e o revelador “I, Tituba” sugere que todo o poder lhe fora conferido para categorizar sua identidade. Ao descrever: “Black witch of Salem”, colocando o/a leitor/a a par de quem se trata, do que faz e de onde vem, Tituba parece querer nos dizer algo mais, parece querer revelar e nos apresentar um outro conceito epistemológico para a palavra bruxa. Mais uma vez, estamos diante de uma outra ponte, entre duas cosmovisões (ou cosmologias): *witch* tal qual o ocidente a concebe e *witch* tal qual o Caribe a conhece.

Agora, como dissociar o problema da pessoa do problema da identidade? Quem é Maryse Condé por sua vez? Que semelhanças poderá o leitor encontrar na figura de Tituba e na autora?²¹ Quem é o “Eu, Tituba” que fala no texto?

Ao ler a autobiografia de Condé, *Tales from the Heart* (2001), e mais que isso, entrevistas e debates sobre a sua vida, é possível verificar inúmeras semelhanças. A própria escritora se constitui como um centro de cruzamentos entre várias culturas (Caribe-França-África-EUA), sofrendo com o exílio e a expatriação, e, por isso, acaba por se manter numa posição diaspórica, tal como Tituba, caracterizando o sentido de errância. A vida de Tituba é marcada por relações inter-raciais e inter-culturais, caracterizando os hibridismos da obra, tal como é a vida de Condé. Tanto Condé como Tituba exprimem seu contato e o diálogo com culturas diferentes, tanto como também negociam essas diversas ancoragens identitárias ao longo de suas vidas. Assim como Condé possui uma política de ação, marcada pela subversão

²¹ Wander Melo Miranda levanta a questão ao dizer que a fronteira entre “fato autobiográfico” e “ficção” subjetivamente verdadeira é bastante complexa, pois o grau de fingimento de determinados textos pode ser tão variável “que torna difícil a diferenciação entre uma autobiografia autêntica e uma composição já romanceada.” (Miranda, 1992, p. 32). Sendo assim, muitos textos podem até “fingir” o relato verídico de experiências pessoais deixando o leitor incapaz (ou não) de desfazer a ambiguidade entre o ‘eu’ real e a recriação ficcional.

a quaisquer radicalismos,²² Tituba exerce esse poder de subverter pela sua capacidade de dominar o sobrenatural e dinamizar o mundo invisível, deixando clara a deformação do mundo racional segundo a percepção dos seus senhores. Um outro ponto que também exemplifica esta fusão de identidades autor-personagem são os estratagemas encontrados tanto por Condé, como por Tituba para desordenar e denunciar a ordem patriarcal do sistema dominante.

O romance autobiográfico não assegura, por sua vez, uma autoridade ao autor, pois fica descomprometido com as referências. Entretanto, cabe ao/a leitor/a o papel investigativo de descobrir o que estará por detrás das revelações escritas no texto e até que ponto aquelas informações têm relações com a realidade e a verdade. Encontramos-nos, então, num entre lugar, nos limites conflituais e friccionais do espaço de fronteira entre uma autobiografia ficcional e um romance autobiográfico. E porque não dizer ainda que *I, Tituba* mereceria um lugar na autoficção? Ora, a autoficção está livre de ter um compromisso com o real, pois esta é contada nos sentidos da fabulação, ou seja, trabalha o verossímil ficcionalizado e comprometido com a totalidade de começo-meio-fim dentro de um romance. Luís Antônio Giron já nos orienta que a autoficção consiste na quebra de paradigmas, na derrubada de fronteiras (GIRON, 2012). Contudo, eu insistiria que o romance em questão fosse, de fato, tratado como uma autobiografia ficcional, com base no real, na história – que não se desvincula da obra, mas contém brechas por onde o/a leitor/a é capaz de ver a própria escritora e sua política de ação fundidas na figura da personagem.

Sabemos que Condé vem a ser um dos fiéis exemplos de exílio e expatriação²³ e o/a leitor/a constata inteiramente essa ideia não através de quaisquer pactos, mas ao ler a autobiografia da autora e suas entrevistas. Em sua autobiografia, Condé afirma que seus pais eram “dois indivíduos alienados” (2001, p. 06) e promete para ela mesma não se tornar de tal forma alienada:

²² Em entrevistas Condé explica grandes desilusões que sofreu ao ser militante, principalmente quando faz o percurso “volta a África”, influenciada pelos movimentos da *Négritude*. Hoje ela diz ser uma escritora que preza a liberdade e pretende romper com militâncias radicais que acabam por minar a liberdade do escritor. Ver: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001211/121198e>> e <<http://repeatingislands.com/2010/11/28/an-interview-with-maryse-conde-2/>>

²³ Maryse Condé nasceu em uma família burguesa de classe média alta na ilha de Guadalupe, no Caribe. Aos 16 anos, mudou-se para Paris onde ingressou na universidade e desde então procurou se engajar em movimentos políticos, tanto na literatura, como na vida. Influenciada pelos movimentos da *Négritude*, Condé casa-se com um africano, deixa Paris e muda-se com ele para a África. Surpreendentemente, a escritora admite em entrevistas que se sentiu muito mais estrangeira na própria África pelo choque cultural que teve, e percebe que raça, como ela mesma afirma, não é um fator essencial, mas o que é importante é a cultura. De tal forma que decide se separar de seu marido e retornar a sua terra natal. Mais tarde, Condé muda-se para os EUA, onde coordenou o departamento de literaturas caribenhas em Nova York.

Eu prometi de uma maneira meio confusa nunca me tornar alienada. [...] Eu me tornei uma criança que respondia e argumentava. Ainda que eu não soubesse ao certo qual era o meu objetivo, eu simplesmente contestava tudo que os meus pais sugeriam (2001, p. 7).²⁴

A vida da escritora é marcada por sua tentativa de desalienação em face de uma criação na burguesia rica da ilha onde nasceu, Guadalupe, Caribe. Uma vez compreendendo o contexto de sua vida e um pouco da história de sua carreira, identificamos estas brechas de identidade nos textos. Como nos explica Leonor Arfuch, “[...] a literatura constitui um vasto laboratório de identidade, é pela variação constante, a transmutação, o forçamento dos limites, a perda, a dissolução. O romance é o território privilegiado para a experimentação” (2010, p. 126). Por isso, vimos que ao passo em que ela dá voz a personagem Tituba (estabelecida através do pacto epigráfico entre ambas), voz esta que a autoriza escrever a sua própria autobiografia, Condé escreve, ao mesmo tempo, a biografia da personagem. Ao escrever a biografia da personagem, a autora acaba por fazer valer a sua própria voz num caráter também autobiográfico, ao passo em que não temos como limitar o que é a biografia de Tituba, ou a autobiografia da Condé, onde uma começa e a outra termina. Portanto, ao falar, por exemplo, dos cruzamentos e encontros transculturais da personagem, torna-se complexo definir se quem está a falar é Tituba ou Condé, afinal, a experiência transcultural faz parte da história de Tituba, mas também marca a história de Condé. Percebe-se a complexidade de se estabelecer limiares, fronteiras, demarcações na fusão entre a biografia de uma, mas que por vezes é a autobiografia da outra.

Arfuch (2010, p. 128) observa que há um “leque de possibilidades de inscrição da voz narrativa no espaço biográfico”. Por essas possibilidades existirem, deparamo-nos facilmente com uma verdadeira polifonia no decorrer das narrativas de si, polifonia tal que dá luz à subjetividade inscrita nos romances. Não há que negar que existe uma experiência polifônica intrínseca em cada indivíduo, ou seja, muitas vozes (internas e externas) que chacoalham e ressoam muito antes de chegarem ao texto. Contudo, Arfuch também deixa claro que o que está em jogo não é uma política que suspeita da veracidade ou da autenticidade da voz [vozes] biográfica, mas há de se aceitar o descentramento do sujeito enunciador e sua “ancoragem sempre provisória”.

A grande faceta do eu-(auto)biográfico em *I, Tituba* reside, portanto, nesse limiar entre a biografia da personagem e a autobiografia da autora. Se Tituba confiou a Condé, intimamente e ficcionalmente, a sua história de vida contada oralmente, posso considerar que

²⁴ “I swore in a confused sort of way never to become alienated. [...] I became a child who answered back and argued. Since I did not quite know what I was aiming for, I merely contested everything my parents suggested”.

a história oral acabaria por sofrer algum deslocamento ao entrar no processo do texto escrito. Carole Boyce Davies (1992, p. 3) diz que nesse processo, os dois textos estão ativos – o oral e o escrito. “[...] porque no processo colaborativo que está envolvido, o “eu” autobiográfico é substituído por um “nós” menos estável”.²⁵ Seguindo a lógica de Davies, poderíamos considerar, assim, que a própria Condé, executando o papel de editora do texto oral, reconstrói a história de Tituba. Ora, se considerarmos essa colaboração entre autora-personagem – já marcada desde a epígrafe – veremos na narrativa muito mais do que apenas a reconstrução da história de uma mulher, mas duas histórias que, apesar de distintas, se cruzam, se aliam, porque são vozes que dividem experiências comuns. Neste caso, a mediação autoral-editorial de Condé valida e facilita a narrativização da história de Tituba porque articula a problemática das identidades diaspóricas no texto (auto)biográfico. Embora saibamos que Condé reconstrói a história de Tituba com sua voz descolonial no contexto do século XX, a identificação entre autora e personagem legitima a narrativa quando pensamos nas posições do sujeito e suas variáveis: raça, gênero, localização, sexualidade, por exemplo. São esses vetores que colaboram para que a mediação autor-personagem se situe na tentativa de não encobrir diferenças sobre o sujeito narrado dentro das relações de poder que possam surgir entre autor-personagem. Ao contrário, essas variáveis colaboram para dar visibilidade à voz da personagem que desarticula e descoloniza toda a narrativa reivindicando seu espaço através de uma política de ação. É nesse sentido que a escrita autobiográfica vai explorando limites por meio de práticas outras – práticas orais, escritas, ou a liberdade de estabelecer alianças na epígrafe, por exemplo.

A autobiografia (e o espaço autobiográfico) atua como ferramenta onde a escritora pode criar um espaço para a sua própria voz, ainda que ficcionalizada. Meu argumento é que Condé utiliza sua experiência vivida como plataforma e ponto de partida para suas personagens. Para além disso, é politicamente importante que autora e personagem estejam neste constante estado de simbiose – tal como é com Tituba – porque, além de fazer cair por terra a noção do pacto de Lejeune, são histórias de vida que dialogam entre si, dividem experiências comuns e servem como testemunho e forma de protesto no terreno fecundo da literatura. Sarah Mosher (2010, p. 144) afirma que “muito do seu trabalho [seus textos] recae na categoria de ficção autobiográfica de modo que a fronteira entre fato e ficção fica

²⁵ “because of the collaborative process involved, the autobiographical ‘I’, with its authority, is replaced by a less stable ‘we’”.

constantemente embaçada”.²⁶ É na fronteira entre fato e ficção que Sidonie Smith e Julia Watson se referem à ficção autobiográfica como *unstable fiction* (2001, p. 186), porque o que se estabelece na fronteira entre autobiografia e ficção é sempre desestabilizador. Mosher (2010, p. 147) caracteriza a narrativa de Condé como uma *métissage* entre o discurso ficcional e o autobiográfico. A autora parece testar os limites do gênero autobiográfico em seus textos de forma criativa, política e descolonial porque desarticula estruturas dominantes de quaisquer pactos, testa os limites do eu-autobiográfico em face das diferentes culturas e localismos por onde se ancora, sugere a inscrição de novas identidades no espaço autobiográfico possibilitando que se problematize questões de raça e gênero, por exemplo. Outro fator importante destas práticas autobiográficas descoloniais nas obras de Condé está nas intervenções políticas e sociais a que se propõem. Como apontam Smith e Watson em *De/colonizing the Subject, The Politics of Gender in Women’s Autobiography* (1992, p. xix), “utilizar práticas autobiográficas que vão contra a corrente constitui um “eu” que se torna um lugar de intervenção criativa e, logo, política”.²⁷ Assim vemos o eu-(auto)biográfico no papel de agente descolonial e desestabilizador de narrativas hegemônicas.

Considerações Finais

Em *I, Tituba* encontramos o que há muito vem sendo escavado: as narrativas e autobiografias de escravos a propósito da tradição afro-americana. Por ser *I, Tituba* uma autobiografia ficcional, consegue transcender mais de dois séculos de repetição da estratégia e da tradição afro-americana. Defendo a ideia de que *Tituba* seria a voz inconsciente, política e descolonial de Condé. Como tal, devo afirmar que tanto *Tituba* como Condé defendem os mesmos objetivos no grito descolonial ouvido em todo romance. Há uma profunda intimidade entre autora e personagem, tal que, a certa altura, elas são capazes de se fundir. É nesse ponto que vemos a complexa dinâmica das narrativas de si, pois, enquanto se pensa na narrativa de si, fala-se da narrativa do outro; e quando se pensa na narrativa do outro, fatalmente fala-se na de si. O caminho que a subjetividade percorre é fragmentado, pois, questionando a relação do (auto)biográfico com a história, encontramos pactos de verossimilhança na história contada. Contudo, nesta mesma história contada encontram-se variáveis do mesmo ‘pacto’ que acabam por produzir efeitos altamente desestabilizadores, ou seja, nos deparamos com uma escritora

²⁶ “many of her [Condé’s] works fall under the category of autobiographical fiction to such an extent that the boundary between fact and fiction is often blurred”.

²⁷ “deploying autobiographical practices that go against the grain, she may constitute an “I” that becomes a place of creative and, by implication, political intervention”.

que fala e é falada pela personagem, que narra e também é narrada, quase simultaneamente. Na literatura de Condé vemos expresso o desejo de gritar pelas raízes através da memória do passado, ilustrado pelas ferramentas que a (re)imaginação proporciona. Assim, vejo o quão significativo é para estas escritoras afro-americanas transcreverem suas origens. E Condé decidiu que as origens seriam gritadas por Tituba.

No jogo literário da escrita de si, Condé reivindica criatividade e liberdade para a mulher escritora. É importante vermos como o eu-autobiográfico feminino, em termos de escravatura e de experiência vivida a partir do próprio corpo da mulher, passou por diferentes pactos com o/a leitor/a desde as primeiras autobiografias. Vemos como o espaço literário de empoderamento, auto-definição e emancipação da voz autobiográfica feminina vai sendo usado, a medida que Condé testa seus limites, como instrumento para descolonizar estruturas patriarcais e coloniais. O meu argumento é que na perspectiva da mulher antilhana diaspórica, o papel da autobiografia contribui para descolonizar o próprio pensamento através da escrita. A própria Condé adota modelos narrativos para que o eu-narrador/autobiográfico se identifique como sujeito em sua própria história. Logo, as novas narrativas de si, engajadas em manter uma retórica subversiva se encarregam em transformar seus leitores e alcançar uma auto-definição dos sujeitos subalternizados num mundo pretensamente multicultural.

Referências:

ARFUCH, Leonor. **O Espaço Biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea**. Trad. de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.

CONDÉ, Maryse. **I, Tituba, Black Witch of Salem**. London: Faber and Faber Limited, 2000.

CONDÉ, Maryse. **Tales from the Heart, True Stories from my Childhood**. New York: Soho Press, Inc., 2001.

DAVIES, Carole Boyce. "Collaboration and the Ordering Imperative in Life Story Production". In: SIDONIE SMITH; JULIA WATSON. **De/Colonizing the Subject**. The Politics of Gender in Women's Autobiography. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, 3-19.

DE MAN, Paul. "Autobiografia como Des-figuração". In: **Sopro** 71, Maio 2012. Trad. de Joca Wolff. Revisão de Idelber Avelar. Disponível em <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.UDrbm8FlSJt>> Acesso em 22 de abril de 2017.

DEHAY, Terry. "Narrating Memory". In: SINGH, AMRITJIT AND JOSEPH T. SKERRETT (Eds.). **Memory, Narrative and Identity: New Essays in Ethnic American Literatures**. Boston: Northeastern University Press, 1994.

EVARISTO, Conceição. “Nossa EscreVivência”. Disponível em:
<<http://nossaescrevivencia.blogspot.com.br/2012/08/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos.html>> Acesso em 18 de abril de 2017.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Etnicidades Negras: Memória, Estética da Oralidade, Humor**. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda, 2010.

GATES JR., Henry Louis (1992), **Loose Canons, Notes on the Culture Wars**. New York, Oxford: Oxford University Press.

GIRON, Luís A., “A onda e a praga da autoficção”. Disponível em:
<<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI82259-15230,00-A+ONDA+E+A+PRAGA+DA+AUTOFICCAO.html>> Acesso em 18 de abril de 2017.

HOOKS, bell. “Writing Autobiography”. In: SIDONIE SMITH; JULIA WATSON **Women, Autobiography, Theory – a Reader**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1998, 429-432.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico**. De Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MORRISON, Toni. “The site of memory”. In: **What Moves at the Margin**. University Press of Mississippi, 2008.

MOSHER, Sarah E. “Heremakhonon as Fictitious Autobiography and Autobiographical Fiction”. In: **Journal of Haitian Studies**, nº1, V. 16, Special Issue on Re-Conceiving Hispaniola. Published by: Center of Black Studies Research. Spring, 2010, 144-156.

SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. **Reading Autobiography**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

SMITH, Valerie “New-slave Narratives”. In: AUDREY A. FISCH (Org.). **The African American Slave Narrative**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

WILLIAMS, Sherley Anne. “The Lion’s History: The Ghetto Writes B[l]ack”. In: **Soundings**, 76, Summer/Fall 1993, 245-59.

DECOLONIZING THE FEMALE AUTO BIOGRAPHICAL SELF: THE QUESTION OF MEMORY AND HISTORY IN SLAVE NARRATIVES

Abstract

In this study I focus on the question of memory, history, autobiography and the importance of looking back on the past in order to revisit it and to give it a new meaning in the present. In the search for memories and in the attempt of a decolonial language I perform a decolonial reading of the novel *I, Tituba, Black Witch of Salem* (1986), written by Caribbean author Maryse Condé. Through a feminist perspective and considering the triple agony of a woman who was slave, black and witch, the novel suggests a critical view of puritan values as well as its repressive role in the seventies. The protagonist Tituba is reborn through Condé's imagination and gives her response to the patriarchy three centuries later. I explore the ways in which the female autobiographical self articulates itself in the literary space of empowerment in order to reconstruct a narrative that was once silenced. In reading Condé's *Tituba*, we are able to see the past being reopened as a locus for imagination and interpretation through memory.

Keywords

History. Memory. Autobiography.

Autobiografia e ficção em *Xente de Inverno*, de Xosé Lois García

Carla Denize Moraes²⁸

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR)

Cláudio José de Almeida Mello²⁹

Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro)

Recebido em: 26/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

Ainda pouco conhecido no Brasil, Xosé Lois García, nascido em Lugo, na comunidade autônoma da Galícia, Espanha, representa um papel importante na cultura e na literatura galegas. Estudioso das manifestações culturais e da arte românica e seus símbolos, crítico literário e escritor, ele tem sua maior produção na poesia, ainda que possua narrativas de grande relevância. O objeto deste estudo consiste em um de seus livros, *Xente de inverno* (1995), que reúne quinze contos, com histórias ambientadas na Galícia dos anos 1940 e 1950, as quais estabelecem um diálogo com a realidade vivenciada pelo autor em sua infância. Os textos dessa coletânea transitam entre história e ficção, com uma linguagem carregada de lirismo e forte presença da memória cultural do autor e da sociedade galega. Por meio de procedimentos de revisão bibliográfica, análise e crítica literária, o objetivo deste trabalho é investigar os limites entre o autobiográfico e o ficcional em *Xente de Inverno*, a fim de compreender as relações entre ficção e memória. A partir dessa correlação, acredita-se ser possível compreender as possibilidades e limitações resultantes da associação dos gêneros autobiografia e ficção, bem como relacionar experiências pessoais do autor com ideologias veiculadas em sua narrativa.

Palavras-chave

Xosé Lois García. *Xente de Inverno*. Autobiografia e ficção.

²⁸ Carla Denize Moraes é professora da UTFPR - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, atuando na área de Língua Portuguesa e Língua Inglesa. É doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da UNIOESTE - Universidade Estadual do Oeste do Paraná.

²⁹ Cláudio José de Almeida Mello é docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNICENTRO - Universidade Estadual do Centro-Oeste. Atua na área de Letras, com ênfase no Ensino de Língua e Literatura e Literatura Galega.

Introdução

Quando falamos em ficção, abre-se um leque enorme de possibilidades linguísticas, semânticas, temáticas e formais. Todas essas formas de realização endossam a livre circulação das ideias no meio ficcional, de forma a garantir que o que será dito não tem o compromisso de fidelidade com fatos da realidade concreta e por isso tal discurso pode ser forjado ao gosto de seu realizador. Ao mesmo tempo, essa fantasia pode trazer consigo uma carga de verdade maior do que nossos sentidos estão acostumados a presenciar no mundo sensível. Assim, a obra ficcional permite que o leitor perceba sua própria essência como ser humano e reflita sua realidade, podendo mudar sua interpretação sobre si mesmo e sobre o mundo em que vive.

Com efeito, a literatura, nas suas variadas formas, tem a propriedade de deixar marcas que podem alterar as concepções daqueles que desfrutam dela, desde que seja percebida como uma experiência, já que ela está longe de se assemelhar a um manual ou uma fonte qualquer de informação, afinal, a literatura “não tem nenhuma finalidade prática imediata” (EAGLETON, 2001, p.10). Ao contrário, seus efeitos se fazem sentir paulatinamente, através de um processo dialógico, uma vez que a literatura, ao mesmo tempo que reflete as circunstâncias em que é produzida, também interfere no ideário social de seu tempo, premissa que tangencia o pensamento de Candido (2010), o qual será explorado mais adiante.

Diante das interferências mútuas entre sociedade e literatura, e retomando o pensamento de Eagleton (2001), devemos considerar a importância da mudança dos tempos que traz consigo a alteração dos juízos de valor que as sociedades fazem a respeito das obras de seu tempo e de tempos pretéritos. Nesse sentido, Eagleton nos mostra que, ao longo da história da literatura, os diferentes aspectos formais que se sucederam provocaram diferentes reações no público leitor. Segundo ele, isso acontece porque “a dedução, feita a partir da definição de literatura como uma escrita altamente valorativa, de que ela não constitui uma entidade estável, resulta do fato de serem notoriamente variáveis os juízos de valor” (EAGLETON, 2001, p.15). Nesse contexto é que temos o surgimento constante de novos temas e novos gêneros na literatura.

Na atualidade, encontramos-nos diante de uma produção vasta e variada de textos, cada qual com suas particularidades e intenções, que refletem, em certa medida, o espírito da época em que estão sendo produzidos. Da mesma forma, um texto, por mais distanciado que seja da realidade vivenciada por seu autor, traz sempre consigo a herança das experiências

deste que vive, reflete, assimila, pondera e transforma a sua experiência em matéria-prima para a escrita. O texto representa uma tomada de posição do autor diante da vida e do mundo em que vive.

Diante disso, neste trabalho, pretendemos problematizar a relação entre a realidade e a ficção em *Xente de Inverno* (1995), de Xosé Lois García, bem como procuraremos compreender como os dados da experiência do autor se fazem presentes nas linhas das narrativas, procurando discutir como a literatura confessional pode dialogar com ficção. Com isso, esperamos desvelar a importância da memória no projeto literário do autor galego. A fim de procedermos com a análise de sua obra, inicialmente, julgamos importante fazer um breve resgate da trajetória pessoal e literária do autor, uma vez que ambas dialogam entre si. Em seguida, discorreremos sobre as relações entre sociedade, literatura e engajamento e sobre a presença dessas na escrita de García. Dessa forma, chegaremos à discussão a respeito do caráter autobiográfico da obra e sua relação com a ficcionalidade.

Xosé Lois García e a escrita engajada

O conjunto da obra de García é formado por variada produção e riqueza cultural. Sua produção engloba textos de crítica literária e de arte, poemas, ensaios e organização de antologias. Apesar desse ecletismo, há uma linha de pensamento que nutre certa coerência entre as obras e seus temas, personagens e espaços, que nos remete ao homem por trás dos textos, cuja ideologia é a da liberdade – seguindo na esteira do pensamento de Andityas Soares de Moura (2004), em seu livro *A letra e o ar, palavra-liberdade na poesia de Xosé Lois García*.

Nascido em 1945, em uma família humilde, em Lugo, interior da Galícia, García cresceu e se desenvolveu em Chantada e aos vinte anos mudou-se para Barcelona. Sua infância e juventude se passaram em meio às crises sociais e políticas que assolavam a população galega nas décadas de 1940 e 1950 e foram marcadas por muitas dificuldades sociais e lutas contra a injustiça, que mais tarde refletiram em sua produção, ajudando a construir o perfil de escritor e de ser humano que conhecemos hoje. De fato, sabemos que o autor é engajado politicamente desde sua juventude: “Atuou sindicalmente e na clandestinidade, lutando por ideais políticos de caráter socialista e em especial pela emancipação da Galiza”. (MOURA, 2014)

Estudioso das manifestações culturais ao longo da história, bem como da arte

românica e seus símbolos, ele ocupa um lugar de relevância na cultura e na literatura galegas, identificado como um intelectual que se interessa por resgatar a identidade política, cultural e linguística desse povo. Ao entrevistar García, Hermano Manuel Padrão (2006) destaca “[...] a enorme paixão, o extremo amor e empenho que Xosé Lois dedica à terra, aos povos e cultura da Galiza e do Norte de Portugal. Aliás, as suas obras são a melhor prova disso.” (PADRÃO, 2006, p. 5). Essa identificação com a comunidade galega e a comunidade lusófona promove um grande envolvimento do autor com as questões pertinentes à Galícia – que é manifestado em seus textos e em sua prática diária – mesmo vivendo fora da terra natal parte do ano. Ao escrever em galego, García evidencia seus esforços em preservar a identidade daquele povo ao passo que demonstra seu posicionamento frente às questões geopolíticas que envolvem a comunidade galega.

García tem sido reconhecido como intelectual e a repercussão de sua obra tem refletido a importância de sua produção. Fruto desse reconhecimento foi o colóquio organizado em Chantada, em sua homenagem, em agosto de 2005, cuja publicação aconteceu em 2006, organizada por Pepe de Requeixo e Cristina Mello. O evento reuniu vários autores, estudiosos e amigos os quais, sem exceção, deixam transparecer em seus textos o imenso apreço que têm por García. Os textos da coletânea traçam um perfil do autor e apontam características importantes em sua produção, como o engajamento verificável em seus textos e o lirismo de sua poética.

Tamanha é a repercussão de seu trabalho que este já atravessou fronteiras e encontrou abrigo em outros continentes, como é o caso da África, mais especificamente em Angola e Moçambique, locais onde sua atuação teve e ainda tem muita representatividade. Conforme nos informa Lívio de Moraes (2006), García publicou várias antologias da poesia africana. A primeira, em 1987, levou o título de *Poesia em Accion* (Antologia de la poesia mozambicana del siglo XX). Depois dessa, muitas outras vieram, tanto que o autor é considerado pelos escritores africanos “o apaixonado investigador de literatura africana de expressão portuguesa” (MORAIS, 2006, p. 51). Além das antologias, o escritor galego também se dedicou à tradução, à crítica literária de autores africanos, a prefácios, bem como participou ativamente de congressos e simpósios que discutiam cultura, literatura e política africanas, ações que vem a confirmar sua personalidade engajada social e politicamente.

Na produção de García, há um espaço de grande destaque para a poesia, mas ele também escreveu teatro, crítica literária e de arte, ensaios e narrativa em prosa. Nessa última, sua produção são os livros *Xente de Inverno* (1995) e *A idade do orballo* (2009), pertencente à coleção de livros infanto-juvenis Ponto de Encontro, na qual o autor tem mais duas

contribuições: uma delas a peça teatral *Labyrinthus* e a narrativa *A mulemba que fala*.

Observando os escritos do autor galego, Moura (2010) afirma que dentre os temas mais recorrentes na obra de García estão o amor e a morte. Contudo, com relação ao primeiro: “não apenas o amor sensualizado e sexualizado, mas o sentimento de pertinência e de familiaridade que guardamos em relação aos homens e às coisas, pois também é possível amar um rio, uma paisagem, uma lembrança” (MOURA, 2010, p. 6). De fato, notamos que essa manifestação temática corresponde ao apego sentimental que o autor em estudo nutre em relação à Galícia e ao norte de Portugal. A morte contrasta com o amor na obra de García e em *Xente de Inverno* ganha contornos de denúncia de sua banalização e, ao mesmo tempo, de seu caráter intimidador, corroborando as condições opressoras a que se submetem seus personagens.

De outro lado, há no conjunto da obra de Xosé Lois García um forte engajamento político-social, trazendo à baila temas que envolvem as lutas políticas, sociais e ideológicas dos povos portugueses e espanhóis, relacionados, especialmente, a episódios da história da Galícia. Através da literatura, o autor atua na sociedade em defesa do povo galego, desvelando os problemas enfrentados por eles ao longo de anos, buscando preservar a sua identidade e sua língua.

[...] diferentemente do intelectual que se constitui como tal, deixando o terreno da literatura, o escritor engajado deseja fazer aparecer o seu engajamento na literatura mesmo; ou, dizendo de outra forma, deseja fazer de modo que a literatura, sem renunciar a nenhum dos seus atributos, seja parte integrante do debate sócio-político. (DENIS, 2002, p.22)

A literatura engajada não se desvincula de sua especificidade que é o texto literário como arte, mas esse texto deixa de ter uma finalidade nele mesmo para servir a um propósito que o transcende. Esse propósito dependerá do contexto em que o engajamento surge e, portanto, dependerá da realidade que o gerou.

A realidade vivenciada servirá de pano de fundo para as discussões que o autor engajado promoverá por meio de seu texto. Ora, em *Xente de Inverno*, realidade vivida e ficção se unem para representar ficcionalmente aspectos da história do povo galego, que também é a história de García.

Em se tratando de realidade e ficção, quando questionado se *A Idade do Orballo*, seu livro em prosa mais recente, guarda semelhanças em relação ao *Xente de Inverno*, García afirma que:

Tem alguma similaridade, porque também são relatos sobre personagens populares e tradições desses lugares em que se misturam a realidade e a ficção. Neste livro há mais ficção do que em *Xente de inverno*, que se baseia em grande parte em personagens e acontecimentos reais de Chantada nos anos quarenta e cinquenta. Nas narrativas de *A idade do orballo* aparecem personagens históricos reais, como o escritor Camilo Castelo Branco ou o bandoleiro Zé do Telhado, porém sucedem-lhes coisas imaginárias. Noutros casos, os protagonistas são personagens inventados, como o caçador Paulo Bordalo e o cozinheiro Carlos Malhoa, mas as suas vidas situam-se num contexto histórico real. (GARCÍA, 2010, grifos do autor)

A revisitação das tradições por um olhar crítico em *Xente de Inverno* é feita a partir da rememoração pelo autor de episódios importantes da história da Galícia, fato recorrente na história da literatura galega, em função da responsabilidade política que os autores assumem. Por isso, a literatura e a história galega “andam sempre juntas” (MOURA, 2010, p.3), como acontece em García.

Tal aproximação é produtiva para a análise do aspecto ideológico da estética, pois ela propicia associações de texto e contexto, dialeticamente, já que “[...] forças sociais condicionantes guiam o artista em grau maior ou menor” (CANDIDO, 2010, p.35) e se constituem em condições materiais a partir das quais a obra é produzida. Essas forças sociais se transformam em artefato estético e possuem evidentes implicações políticas para a comunidade leitora.

O artista tem, portanto, uma função social, uma vez que através de sua arte ele tem a capacidade potencial de, senão transformar o leitor, ao menos causar o estranhamento necessário para sua reflexão. A aspiração artística é primeiramente individual e, depois de repercutida no grupo, social. Por isso não se pode pensar a obra, o artista e o leitor como instâncias separadas. Há entre eles influências recíprocas que constituem a socialidade da literatura, fundamental para a existência da obra de arte. Antonio Candido (2010) mostra que há uma discussão infrutífera no que diz respeito à motivação da obra de arte: se parte do individual para o coletivo ou faz o processo inverso. Isso porque o impulso criador: “[...] surge na confluência de ambas, indissolivelmente ligadas. Isto nos leva a retomar o problema, indagando qual é a função do artista, qual a sua posição social e quais os limites da sua autonomia criadora.” (CANDIDO, 2010, p.35).

Essa discussão se torna pertinente para o entendimento do nosso objeto de estudo, uma vez que elucida o posicionamento do artista diante da sociedade, se não como agente de transformação, ao menos problematizador das questões sociais de seu tempo. Ora, sabemos que García, desde muito jovem, se interessou pela sociedade ao seu redor e sempre procurou interferir nessa realidade com o ideal de colaborar com sua transformação:

Durante a juventude, foi operário na fábrica de carros SEAT por 18 anos, período que o poeta classifica como “inferno”. Actuou sindicalmente e na clandestinidade, lutando por ideais políticos de carácter socialista e em especial pela emancipação da Galiza. (MOURA, 2004, P.10)

Há que se notar que, em *Xente de Inverno*, a memória das lutas políticas, bem como do envolvimento do autor em manifestações sindicais, algumas delas clandestinas, serve de mote nos contos do livro. Da mesma forma, grande parte das experiências de sua vida, sua postura ideológica e política se fazem notar nas linhas da narrativa ficcional. Um exemplo é a luta de classes e o racismo, cujo enredo se desenvolve na Galiza dos anos 1940 e 1950, como afirma o próprio autor em entrevista à revista *La voz de Galicia.es*, em 2010.

Forjando o imaginário nas malhas do real

O resgate histórico através das memórias do autor serve de artefato para a criação literária e se torna uma forma de preservar um passado que se deseja resgatar, pela sua importância para a história, cujo registro através da escrita garante o reviver da memória cultural de uma comunidade. Nesse sentido, Bosi aponta que:

[...] a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, ‘desloca’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 2009, p.46, grifos da autora)

A partir da recuperação da memória, transformamos o presente e mudamos a perspectiva sobre o passado. Porém, essa memória não aparece em estado puro, pois, quando ativada, se mescla com imaginações e interpretações do passado, muitas vezes criticamente. Nesse sentido, é pertinente recorrer às palavras proferidas no momento da arguição durante a defesa de tese de livre-docência de Ecléa Bosi: “uma lembrança é como um diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Burilar, lapidar, trabalhar o tempo e nele recriá-lo constituindo-o como *nosso* tempo” (BOSI, 2009, p.22, grifo da autora).

Esse registro por meio da memória colabora para a construção da identidade de um povo, uma vez que não podemos nos apoiar somente no presente para contar sua história. Assim,

Narrar a história de um povo a partir apenas do tempo presente, tempo fragmentado,

direcionado, [...] é negar a articulação de épocas e situações diferentes, o simultâneo, o tempo da história e o pensamento do tempo. Ora, é essa articulação que permite diferenciar condutas múltiplas no tempo e reconhecer que práticas políticas e culturais, consideradas estranhas e indesejáveis em determinado momento, sejam vistas de maneira diferente em outro. (NOVAES, 1996, p.9)

Sendo assim, a memória coletiva e as histórias orais imortalizadas no relato ficcional podem conter elementos por vezes não percebidos pelos historiadores, muitas vezes concentrados em fatos documentados e grandiosos. Já a memória resgatada pela ficção pode revelar detalhes da vida cotidiana, os quais têm grande valor, uma vez que dialogam com a história oficial e completam ou questionam suas lacunas (HELLER, 2000).

Essa articulação entre o presente e o passado pode se dar de várias formas. Um fato histórico pode ser analisado e reconstruído por meio do olhar do historiador ou então pelos relatos de pessoas comuns, que viveram e sentiram os episódios que estão sendo contados; ou ainda, é possível que se olhe para o passado à luz das concepções do presente, reconstruindo-o de forma crítica. Em *Xente de Inverno*, García busca resgatar episódios vivenciados pelo povo galego.

O que ocorre é que, em qualquer narração que pretenda recuperar histórias, o fato presentificado sempre ganhará novos contornos e perspectivas, dependendo de quem conta, quando, como e com que objetivo conta.

Quando se considera a escrita biográfica, além de se tratar de uma escrita imaginativa, do problema da linguagem e da abordagem genológica utilizada, o escritor projeta em seu texto as suas percepções da vida de outrem. Diante disso, Dante Moreira Leite (1979) explica que a fidelidade do que foi relatado dependerá da interpretação do escritor sobre a vida do biografado. Nas palavras do teórico: “toda biografia é trabalho de interpretação e, portanto, de imaginação criadora” (LEITE, 1979, p.25). Portanto, toda biografia pressupõe uma dose de ficcionalidade.

Mas é bom lembrar, com Vargas Llosa (1996), que a ficção tem a propriedade de revelar verdades escondidas porque não tem compromisso com a verdade. Essa premissa garante ao autor uma grande liberdade para falar em nome de um personagem ou de uma coletividade sem consequências indesejadas no mundo concreto. Quando temos um ponto de contato com a realidade, como é o caso das biografias e autobiografias, complexifica-se o processo de escrita, porque a lógica do relato será invertida e se partirá do compromisso com o factual.

Em sentido estrito, a autobiografia é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em

particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p.16). Remédios (1997) comenta que no século XX há uma grande movimentação em direção aos gêneros chamados confessionais, como os diários íntimos, as memórias, os relatos pessoais, biografias e autobiografias. Para a autora, esse sucesso do gênero pode estar relacionado ao fato de que a forma como são escritos promovem uma aproximação do leitor com o autor. Poderíamos dizer que se cria uma cumplicidade muito valorizada pelos leitores da Era Moderna.

No sentido do que foi dito, estritamente, nosso objeto de estudo não guardaria relação com o gênero autobiografia. Porém, há que se notar que ele próprio gera desdobramentos, assim como faz parte de uma categoria maior, a literatura confessional:

Literatura centrada no sujeito, pois o sujeito é objeto de seu próprio discurso, denomina-se confessional ou intimista e adquire configurações diversas. Os textos que a constituem são agrupados, segundo suas semelhanças, em conjuntos diferentes, os quais dão origem a um determinado gênero da literatura íntima. O limite entre um gênero e outro é bastante tênue, assim como o entrecruzamento desses gêneros é comum. (REMÉDIOS, 1997, p.9)

Do mesmo modo, há uma tendência contemporânea de hibridização dos gêneros, o que gera várias possibilidades de desdobramento. Como exemplo, temos o romance autobiográfico, que seria uma espécie de gênero híbrido resultante do entrelaçamento da autobiografia com a narrativa ficcional. No caso da autobiografia comparada com o romance autobiográfico, temos “diferentes níveis de identidade e não-identidade entre autor-narrador-personagem” (REMÉDIOS, 1997, p.11), o que gera as diferentes formas de texto. Essas diferentes formas de identificação remetem à ideia de que há várias formas de narrar, e a realidade está presente em cada uma delas de maneira diferente, em maior ou menor grau, como já afirmou Antonio Candido (2010).

Nesse embate entre fato e ficção, a autobiografia, portanto, aparece como uma das possibilidades de realização. A escolha dependerá de seu realizador, de seus objetivos, do quanto quer revelar sobre si. Ao contrário do que se pensa, o homem se revela mais na ficção do que na autobiografia: “Ao pretender reduzir a vida aos acontecimentos, dela retiramos o sentido mais amplo e mais humano, e apenas através deste podemos compreendê-la.” (LEITE, 1979, p.26). Certamente, a escrita ficcional proporciona uma experiência de liberdade muito maior se comparada com a autobiografia:

Ao inventar, o criador se revela, e essa revelação seria impossível se fosse tentada no domínio consciente, dentro de estreitos limites da lógica e da racionalidade, pois o criador resistiria à devassa de seu mundo interior. Se se quiser uma frase feita para sintetizar a situação, basta lembrar Oscar Wilde: “o homem quase nada nos diz quando fala em seu nome; deem-lhe uma máscara, e ele dirá a verdade”. (LEITE, 1979, p.26)

Assim, o escritor poderá desenvolver várias facetas para falar sobre si, seja abertamente, seja por meio de uma máscara. A literatura poderá, inclusive, disseminar a visão de mundo e postura ideológica do autor diante dos fatos vivenciados. O que ocorre é que os fatos narrados aparecerão como um diálogo com a realidade vivida e internalizada pelo autor. Em grande parte das vezes, o que se considera ficção é uma tradução da experiência, uma forma velada de revelar o eu interior através da escrita. Portanto, “[...] podemos dizer que, para alguns, a confissão só é possível através de figuras imaginadas, onde o autor projeta as suas experiências e sua maneira de ver o mundo [...]” (LEITE, 1979, p.29).

Como vimos, alguns textos podem conter elementos autobiográficos, ainda que não se constituam como tal. Parece-nos o caso de *Xente de Inverno*, com textos que resgatam a memória pessoal do autor via ficção, de acordo com o que afirma Bouza (2006) ao se referir ao livro:

[...] relatos curtos que refletem as vivências do autor numa Galícia da sua infância e mocidade que está a ponto de desaparecer nos tempos de hoje. Deste jeito, os relatos não só possuem um valor estético indubitável, mas também constituem ao mesmo tempo uma certa aproximação com o mundo rural galego da segunda metade do século passado [...]. (BOUZA, 2006, p. 157)

Nesse sentido, o conjunto de situações reais vivenciadas por García e ficcionalizadas na narrativa o distancia do modelo de autobiografia tradicional, porém guarda elementos que dialogam com o gênero. Essa escolha pode aparecer como elemento representativo da liberdade mencionada por Moura (2004). A forma e o conteúdo em busca da liberdade prezada por García simbolizam uma manifestação particular de ideologia em defesa de um povo oprimido pelo poder espanhol na Galícia rural da metade do século XX. Nesse sentido, sua escrita pode ser percebida como uma narrativa memorialística, que busca nas experiências do autor a matéria-prima que sustentará a criatividade narrativa.

É possível perceber, por exemplo, que há uma identificação entre as vivências do narrador e as histórias vividas pelos personagens ao longo dos contos ou, mesmo, que há coincidência entre memória cultural do autor e as situações que se sucedem no universo diegético. Sabemos que García desde muito jovem esteve envolvido em movimentos de cunho político, sempre reivindicando melhores condições de vida para a classe menos favorecida da sociedade. Esta perspectiva se reflete nos contos de *Xente de Inverno* (1995), que ao mesmo tempo em que situam suas narrativas no espaço da Galícia, trazem um

conteúdo universalizante, pela sua construção de uma identidade galega e também pelo engajamento contra o estado de dominação.

A problematização do preconceito com o negro, o aliciamento e a luta de classes se fazem muito marcantes no episódio narrado no conto “Nkemba e o funcionário colonial”, no qual um africano, chamado Eugenio Nkemba, é levado para a Galícia por um funcionário do governo, com a intenção de desmistificar a ideia que se tinha de que ele era racista e com isso ganhar prestígio da sociedade e autoridades locais: “Em Vigo apreciarão a nossa benevolência e romperemos com essa ideia que têm de nós como racistas e devoradores de negros.” (GARCÍA, 1995, p.26). O funcionário colonial promete ao africano uma vida melhor do que aquela que ele teria na África após a morte da mãe, único laço familiar após a morte de seu pai. Ao chegar à Espanha, o negro aliciado é explorado e humilhado pelo funcionário do governo, que o submete a condições constrangedoras, fazendo-o dançar até a exaustão uma dança inventada pelo próprio funcionário. Além disso, esse se refere ao africano como um animal: “[...] Em Guinéa-Bissau são selvagens e comem carne humana crua, [...]. Este é da selva e ainda tem saudades e desejos de sugar os ossos num recanto da cabana. E, ainda, quer satisfazer essas canibalescas intenções.” (GARCÍA, 1995, p. 28).

Ao conviver com a comunidade em Vigo, Nkemba vai ganhando consciência de sua situação e isso o faz resgatar o ódio que nutria pelos brancos pelo assassinato de seu pai. Ele, então, através do contato com a comunidade em que estava inserido se rebela contra o tutor e passa a envolver-se com movimentos operários subversivos clandestinos. O desfecho não poderia ser senão a sua prisão e morte, mostrando o que acontecia com quem tentava desafiar a classe dominante.

Semelhantes traços podem ser percebidos em “O motín” cujo tema central é o trabalho de um grupo de operários explorados pela empresa construtora, que os obriga a quebrar pedras sob condições sub-humanas de trabalho. A rotina é de opressão constante, levando-os a viver uma realidade quase insuportável. Nesse texto, o autor utiliza o discurso indireto livre para dar a dimensão do dilema vivido pelos personagens: “aquele inferno começava mesmo nas palavras. O implacável ultimato originava-se a troco de trabalho: ir pendurados na pedreira, de mineiros, ou voltar para o famélico Foxo.” (GARCÍA, 1995, p.7). Na narrativa, o trabalhador não tem opção, ou se submete, ou passa fome. É a realidade de um povo sofrido que, sem alternativa, precisa silenciar para não sofrer consequências ainda mais graves.

Numa tentativa de escamotear as péssimas condições de trabalho dos operários, que resultavam em várias mortes, a empresa construtora se valia de ameaças e subornos para

conter os trabalhadores: “para alguns houve ameaças e para outros subornos” (GARCÍA, 1995, p.8). Além disso, os empreiteiros contam com o apoio da força de dominação ideológica da igreja, que se levanta em sua defesa sempre que necessário. Em dias específicos, os operários tinham liberação para ir visitar suas famílias. Porém, certo dia eles não apareceram, e as mulheres todas ficaram desesperadas, pensando no pior. Pouco depois, os companheiros de trabalho apareceram em marcha fúnebre, trazendo o companheiro Arturo morto.

A reação habitual dos moradores, diante das ameaças, era o silenciamento, mas desta vez foi diferente. Apesar do discurso moralista do clérigo, tentando acalmar os ânimos da população e submetê-los à ordem vigente, a comunidade se rebelou contra os desmandos e o desfecho, mais uma vez, terminou com mortes, desta vez, do capataz da empresa e do clérigo corrupto.

São exemplos da temática que percorre a coletânea *Xente de inverno*, na qual são recorrentes fatos do cotidiano que, carregados de significação e ideologia contra-hegemônica, aludem à história de opressão imposta à Galícia. Um retrato da vida comum com seus problemas comuns, porém capazes de representar uma problemática que é universal: a luta dos povos oprimidos por uma vida digna.

Considerações finais

Além das discussões de gênero, um segundo plano importante para situar a escrita de García, nosso estudo a considera como uma movimentação crítica, engajada no sentido de atualizar a memória sobre realidades sombrias, o que pode causar reflexão. A partir do estudo de *Xente de inverno*, consideramos que, de fato, a ficção pode dizer verdades. De acordo com Dante Moreira Leite: “a verdade total, seria, assim, obtida com a total fantasia. Seja como for, a ficção parece mais completa que a biografia puramente narrativa, assim como a caricatura parece mais reveladora do que o retrato.” (LEITE, 1979, p.25). Com efeito, todo o trabalho intelectual de Xosé Lois na obra em questão pode ser lido como um processo de problematização de questões relevantes para a história e a cultura galega em toda a sua complexidade.

Xente de Inverno vai além dos limites das narrativas específicas, ele significa uma tomada de posição diante das injustiças sociais, um engajamento contra um modo de opressão no século XX. Por meio dessa postura engajada, a obra proporciona uma viagem pelas

paisagens da vida comum da Galícia, revisitando sua história e revelando nuances sutis não contempladas pela história oficial.

Referências:

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. 15ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOUZA, Xosé A. P. As extremas do realismo e a linguaxe em Xente de inverno. In: **Xosé Lois García – Coloquio Homenaxe – Chantada**, 13 e 14 de agosto de 2005. Coordenação Cristina Mello e Pepe de Requeixo. Barcelona: 7Amigos, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: Estudos de Teoria e História Literária. 11ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. de Waltensir Dutra. 4ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GARCÍA, Xosé Lois. **Xente de inverno – contos**. A Coruña: Edicións do Castro, 1995.

GARCÍA, Xosé Lois. Galicia coincide en moitas cousas co norte de Portugal. [20 de janeiro, 2010] **A Coruña**: Revista La voz de Galicia.es. Entrevista concedida a Francisco Albo. Disponível em: <http://www.lavozdeg Galicia.es/lemos/2010/01/21/0003_8241098.htm> Acesso em: 03 ago. 2014.

LEITE, Dante Moreira. Ficção, biografia e autobiografia. In: LEITE, Dante Moreira. **O amor romântico e outros temas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MORAIS, Lívio de. Xosé Lois García, o investigador de África. In: **Xosé Lois García – Coloquio Homenaxe – Chantada**, 13 e 14 de agosto de 2005. Coordenação Cristina Mello e Pepe de Requeixo. Barcelona: 7Amigos, 2006.

MOURA, Andityas S. **A letra e o ar**: Palavra-Liberdade na Poesia de Xosé Lois García. Lisboa: Universitária Editora, 2004.

NOVAES, Adauto. (org.) Sobre tempo e história In: NOVAES, Adauto. **Tempo e história**. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

REMÉDIOS, Maria Luiza. Literatura confessional: espaço autobiográfico. In: REMÉDIOS, Maria Luiza. **Literatura confessional – autobiografia e ficcionalidade**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

AUTOBIOGRAPHY AND FICTIONAL NARRATIVE IN XENTE DE INVERNO, WRITTEN BY XOSÉ LOIS GARCÍA

Abstract

Still little known in Brazil, Xosé Lois García, that was born in Lugo, in the Galician autonomous community, Spain, is an important role in the culture and Galician literature. Scholar of cultural manifestations and Romanic art and its symbols, literary reviewer and writer, he has its largest production in poetry, although he has narratives of great relevance. The subject of this study is one of his books, *Xente de Inverno* (1995), which brings together fifteen short stories, whose plot is set in Galicia from 1940s and 1950s, which establish a dialogue with reality experienced by the author in its childhood. The texts of this collection transit between history and fiction, with a language full of lyricism and strong presence of the author and Galician society cultural memory. By means of literature review procedure, literary analysis and criticism, this paper aims to investigate the boundaries between the biographical and the fictional writing in *Xente de Inverno*, in order to understand the relationship between fiction and memory. From this correlation we believe to be possible to understand the possibilities and limitations resulting from the combination of autobiography and fiction genres, and also connect the author's personal experience with the ideologies spread in his narrative.

Keywords

Xosé Lois García. *Xente de Inverno*. Autobiography and fictional narrative.

Simultaneidade indissolúvel: a escrita autobiográfica de Günter Grass

Elisandra de Souza Pedro³⁰

Universidade de São Paulo (USP)

Recebido em: 27/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

A obra *Beim Häuten der Zwiebel Nas peles da cebola* (2006), de Günter Grass causou muitas discussões nos meios literários, principalmente devido à revelação de que o autor havia feito parte da *Waffen-SS*. Ponto central das análises publicadas a respeito da obra, a declaração suscitou questionamentos de caráter ético, de revalidação da obra do autor e, segundo alguns estudiosos, determinou as estratégias por ele escolhidas para a elaboração de sua narrativa. Este último aspecto será o ponto central da discussão, pois a partir dele se dá a avaliação de que a narrativa autobiográfica de Grass, em alguns momentos, poderia ser avaliada como ficcional. O que se pretende é observar como Grass realiza o gênero autobiográfico e problematiza as particularidades de sua escrita, sobretudo a partir do trânsito entre o factual e o ficcional, que gera ambiguidade no gênero e coloca o leitor em dúvida quanto ao caráter da obra. Segundo pretendemos expor, a manipulação das categorias de verdade factual e representação ficcional no sentido de sua indeterminação é decisiva para a elaboração dos conteúdos relativos à memória do escritor.

Palavras-chave

Autobiografia. Ficção. Segunda Guerra Mundial.

30 Bacharel e Licenciada em Letras Português Alemão pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH- USP). Mestre em Língua e Literatura Alemã pela FFLCH-USP. Doutoranda em Língua e Literatura Alemã FFLCH-USP.

Introdução

No âmbito da literatura, o caminho percorrido para chegarmos ao estudo de textos autobiográficos se dá, sobretudo, através da obra pregressa daquele que expõe sua vida sob as formas da autobiografia. Segundo a tradição que atribui os textos literários a um conjunto de condições psicológicas, culturais, econômicas, sociais, políticas e literárias (não necessariamente nessa ordem), a prosa autobiográfica se estabelece como campo de realidade compartilhada entre autor e público: nele, e em primeiro plano, encontraremos o autor às voltas com suas razões, motivações e circunstâncias históricas; ao fundo, como que invertendo a ordem a que estávamos habituados, temos a obra (quando não a formação do caráter inerente à mesma), que então reencontra, mediada pela memória e seus processos, suas antigas condições de produção e ocorrência. Quando questiona as contingências relativas à enunciação autoral e, principalmente, aos tênues limites entre fato e ficção implicados na estruturação de tal texto, o leitor terá diante de si – descontadas as possibilidades de leitores específicos, aos quais competiria uma averiguação factual direta do dito e não dito – os protocolos da narrativa. Como narrativa, a construção da autoria por meio do texto autobiográfico recupera um *protagonista* em relação com sua sociedade – da qual empresta a definição conflituosa de seus interesses e objetivos – e os horizontes mais amplos da história e da cultura, nos quais encontra seus dois grandes eixos de determinações.

Na noção desse *sujeito* implicado na autobiografia moderna encontraremos toda a riqueza e crise dessa forma – o modo com que ela se destaca de formas anteriores de prosa marcada por uma autoria autorreferente, uma prosa de si sobre si, mas também como ela se limita historicamente em face das transformações sociais e culturais que perfizeram o século XX.

O pacto autobiográfico, de Philippe Lejeune, é a obra que norteia os estudos a respeito da escrita autobiográfica, revisitada pelo autor outras duas vezes em “Pacto autobiográfico bis” e “Pacto autobiográfico vinte e cinco anos depois” na tentativa de conseguir estabelecer o que definiria a autobiografia em oposição à literatura ficcional. Segundo Lejeune, o texto autobiográfico seria uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p.14). As ocorrências do termo *história* em sua definição já nos permitem configurar a ordem de problemas em que nasce o gênero autobiográfico moderno, sobretudo em seu desenvolvimento do que Rousseau entendia ser o *caráter* – a máscara social do autor, a personagem por ele interpretada no palco

coletivo em meio a um conjunto de possibilidades tipológicas – no sentido de uma vida que se define no tempo, de uma vida que se narra.

O centro de sua teoria se estabelece no pacto ou contrato entre o autor e o leitor e tem como elemento principal a identidade entre *autor*, *narrador* e *protagonista* (autor = narrador = protagonista). O sujeito autobiográfico deixa o campo da reflexão teológica e filosófica – a partir das quais o homem julgava ter acesso às determinações místicas ou metafísicas de si – para assumir o campo do discurso, da invenção retórica, da manipulação material das circunstâncias de sua existência. Não por menos, no que se refere a essa equação e ao pacto, Lejeune amplia o escopo da definição do texto autobiográfico, recuperando questões como as do conteúdo do texto e técnicas narrativas, referindo-se a vozes, focalização e estilo, aspectos narratológicos centrais para o que já se discute, em termos de ficção, como análise de uma estrutura escolhida por determinado autor para apresentar seu conteúdo e que determina interpretações e até o lugar de uma obra autobiográfica dentro do espaço cultural. A forma do texto está, portanto, intimamente ligada à experiência e ao objetivo do autor; assim, a partir do estilo do autor, categoria explorada por Lejeune posteriormente, são produzidos textos que podem ser reconhecidos como objetos estéticos.

O destaque aos “índices de ficcionalidade” do texto autobiográfico configura apenas um aspecto do que se pode identificar, sobretudo a partir do pós-Segunda Guerra Mundial, como um momento de mudança da representação autobiográfica, a qual concorrem tanto uma perspectiva sombria da racionalidade iluminista – esta repensada sob a perspectiva da filosofia e da psicanálise –, quanto as profundas redefinições discursivas e epistemológicas decorrentes da barbárie que, na ascensão dos regimes totalitários europeus, brota como o fruto de uma modernidade a ser, então, avaliada à luz de seus crimes. A verdade deverá conviver com as pulsões e desejos de uma economia simbólica que, cristalizando modelos de observação e interpretação, já não se aplica à antiga ideia de uma “realidade objetiva”; porém, não bastasse a queda da autoridade subjetiva, a invenção retórica de tal realidade deverá passar pela pergunta sobre a possibilidade de uma experiência histórica com a partição efetiva do individual e coletivo num mundo em que a subjetividade não raro se determina em função da catástrofe coletiva.

É nesse sentido que lembramos Ruth Klüger, que além de estudiosa do gênero é autora de um importante testemunho autobiográfico de sua experiência em um campo de concentração nazista, *Weiter leben (Paisagens da memória)*. Dentre seus textos, salientamos de início seu artigo “Verdade, mentira e ficção em autobiografias e romances autobiográficos”. Nele, Klüger de pronto assevera, da posição de autora autobiográfica, que o

processo de escrita de seu trabalho testemunhal procurara zelar pela verdade dos fatos, a qual visava e queria reproduzir, mas admite que descobrira, ao longo do processo, a linha tênue entre a história – do campo factual – e a ficção, da qual participa a dinâmica psíquica e os aspectos mais profundos, mas nem por isso anistóricos, da formação subjetiva. A autora afirma que “[o] que corrobora na construção dessas linhas é o contrato entre o autor e leitor, em particular, a expectativa deste voltada a fatos ou a ficção” (KLÜGER, 2009, p.21). Reforça-se o antigo caráter público da autobiografia; porém, para ela a autobiografia já se apresenta como a “forma mais *subjetiva* de historiografia” (grifo nosso), contendo informações que podem não ser confirmadas, como pensamentos e emoções, estabelecendo-se até mesmo “na fronteira que divide a história e a literatura imaginativa” (KLÜGER, 2009, p.24). Mesmo com essa linha tênue entre história e literatura e a economia psíquica implicada na autobiografia, a autora deixa claro que a autobiografia pertence ao terreno da história, já ampliada ao terreno das determinações constitutivas dos mesmos sentimentos e emoções presentes em outras formas de discurso.

A discussão que se configura em relação às distinções de ficção, não-ficção, literatura e história é muito importante para definir o lugar de importância da obra autobiográfica enquanto documento de história, principalmente no que se refere ao contexto pós-Segunda Guerra Mundial, no qual os escritores procuram tomar uma posição diante do ocorrido, principalmente no contexto desse gênero a partir dos anos 1970 e da profusão que a literatura autobiográfica conheceu naquela década, de sua abrangência até hoje e das transformações que vem sofrendo por meio dos subgêneros que dela derivam. Essa relação entre o ficcional e o factual, colocada a partir da leitura de autobiografia, a reflexão sobre como o autor se coloca diante de sua história, como a interpreta, e o lugar dessa no contexto da memória coletiva são pontos importantes da investigação de textos autobiográficos, em particular em nosso objeto, a autobiografia de Günter Grass. Obra na qual estas questões se potencializam e tornam-se ainda mais complexas, principalmente no que se refere ao trânsito entre os conceitos e construção da narrativa e de uma identidade.

Günter Grass é um dos autores mais significativos da literatura alemã da segunda metade do século XX. O debate em torno de suas obras sempre foi pautado por questões sociais, políticas e históricas ligadas diretamente à Segunda Guerra Mundial. Considerado por muitos como a “voz da consciência alemã”, devido a suas análises críticas da sociedade, presentes não apenas em suas obras ficcionais, mas também em seus discursos e aparições públicas, teve sua reputação abalada devido às revelações apresentadas em seu volume

autobiográfico, *Beim Häuten der Zwiebel*, a respeito de sua participação na *Waffen-SS* em sua juventude ao final do conflito.

O presente texto tem como objetivo tratar da escrita autobiográfica de Günter Grass, tendo como foco o primeiro volume do que o autor nomeou como “Trilogie der Erinnerung”, *Beim Häuten der Zwiebel* (*Nas peles da cebola*). A partir dele, será desenvolvida discussão a respeito do gênero no qual se insere, o autobiográfico, e seus limites, pois uma das questões centrais se refere à fronteira entre a ficcionalidade e a factualidade presentes na escrita autobiográfica do autor. Compreenderemos não apenas como se constrói a narrativa, mas também como sua obra ficcional contribui para a construção de sua identidade autobiográfica. O ponto central desta breve reflexão é a ambiguidade, criada a partir da simultaneidade entre a ficcionalidade e a factualidade. Será importante verificar a relação entre os conceitos, na medida em que a integração de elementos ficcionais, seja no nível da história ou no nível da narrativa, potencializa a incerteza do discurso referencial.

Descascando a cebola

Em entrevista à revista *Der Spiegel* em 2003, por ocasião do lançamento de seu livro de poemas *Letzte Tänze*, Günter Grass, quando questionado pelo jornalista a respeito da escritura de uma possível autobiografia, respondeu:

Há sempre a questão de qual seria a melhor forma para se mentir. Eu tenho bastante desconfiança de autobiografias. Quando eu vejo uma oportunidade, por assim dizer, de apresentar variações de mim - o que pode ser atraente - na verdade eu prefiro o autobiográfico na forma criptografada de ficção, do romance. Mesmo "Letzte Tänze" contém uma parte de minha biografia (DOERRY;GRASS, 2003, p.144)³¹.

Podemos observar nesta declaração o modo como autor se refere ao gênero autobiográfico, sua relação com a forma autobiográfica e sua preferência pelas formas ficcionais, por meio das quais poderia, de certa forma, escrever sua autobiografia de modo criptografado — além de se referir a sua obra como modo de apresentar sua biografia, mesmo que de forma indireta. A mais famosa delas, *Die Blechtrommel*, pode ser considerada o maior exemplo. Também é possível observar na resposta a dimensão da relação estabelecida por Grass entre autor e leitor no texto literário no que se refere a dinâmica entre literatura e biografia. Se o leitor for capaz de transcender a relação do pacto romanescos, segundo o que

³¹ *Es ist immer die Frage, in welcher Form man am besten lügen kann. Ich habe ein ziemliches Misstrauen gegenüber Autobiografien. Wenn ich eine Möglichkeit sähe, mich gewissermaßen in Variationen zu erzählen - das wäre vielleicht reizvoll. Aber eigentlich mag ich Autobiografisches in der verschlüsselten Form der Fiktion, des Romans, lieber. Auch "Letzte Tänze" enthält ein Stück meiner Biografie* (DOERRY;GRASS, 2003, p.144).

afirma Grass, conseguiria chegar ao que o autor consideraria como “mensagem criptografada” que daria acesso a aspectos de sua biografia.

Três anos após esta declaração, em 2006, Grass lança seu volume autobiográfico intitulado *Beim Häuten der Zwiebel (Nas peles da cebola)*. Tal obra gerou impacto mundial no universo literário por causa da revelação de que o autor havia feito parte em sua juventude da *Waffen-SS* e não apenas das tropas regulares da *Wehrmacht*, como o público até o momento pensava ter sido. Este fato acabou por gerar debate a respeito da reputação pessoal de Grass e de sua obra. Foi colocada em cheque sua produção literária que, em grande parte, é crítica ao período histórico da Segunda Guerra Mundial e do pós-guerra, e tem como expoente a Trilogia de Danzig – composta por outras duas obras além de *Die Blechtrommel (O tambor)*, a saber *Katz und Maus (Gato e Rato)* e *Hundejahre (Anos de cão)*, composta de obras emblemáticas no que se refere às atrocidades vividas na primeira metade do século XX e os anos imediatamente posteriores. Sua imagem como intelectual importante e grande crítico ao governo ao longo dos anos foi arranhada.

Na época do lançamento da obra, todos os holofotes estavam voltados para a confissão e seu conteúdo. As resenhas dos principais jornais e revistas se concentravam neste ponto do livro. As análises da narrativa autobiográfica apresentada por Grass se referiam à obra como ambígua, controversa e devedora de clareza e precisão – características, segundo a crítica, fundamentais ao relato autobiográfico – classificando-a, muitas vezes, mais como uma obra de teor ficcional do que um relato autobiográfico. Exigia-se que o texto fosse modelar no que se refere ao gênero, principalmente quanto à apresentação de uma verdade e uma fidelidade aos fatos, explicações sobre como, onde e o porquê dos acontecimentos.

Tais afirmações teriam como base de justificativa a utilização pelo autor de elementos textuais que não oferecem ao leitor, segundo os analistas, o acesso de forma clara e objetiva aos acontecimentos que quer narrar, principalmente no que se refere à revelação feita. Entre os elementos elencados estariam perguntas sem respostas, linguagem metafórica em excesso, foco narrativo flutuante entre a primeira e a terceira pessoa. Algumas revistas e jornais de grande circulação, como *Die Welt*, *Der Spiegel*, *Foccus*, *Die Zeit*, *Frankfurter Allgemeine*, entre outros, clamavam pela necessidade de que os fatos fossem esclarecidos de forma objetiva e direta, como uma representação fiel do ocorrido.

Em reportagem especial para a revista *Der Spiegel* intitulada “Fehlbar und verstrickt”, assinada por vários jornalistas, houve repercussão da revelação sob pontos de vista diversos como o político, o social e o literário. Sobre este último podemos salientar a tentativa da revista preencher as lacunas deixadas pelo autor ao longo da narrativa por meio de

pesquisas de arquivo, documentos, depoimentos e as obras de Grass de modo a reclamar maior precisão por parte do autor. O que talvez tenha sido ignorado nas considerações sobre a obra – e que enunciamos como hipótese – é a possibilidade de o autor em sua narrativa tentar apresentar da melhor forma os processos para a reconstrução de sua memória. Há a possibilidade de a apresentação dos processos e a reflexão utilizadas pelo autor serem interpretados pelos seus críticos de forma diversa, o que pode levar a uma oposição entre o relato referencial, ou factual, e a literatura ficcional. As lacunas, imprecisões, referências indiretas presentes na obra de Grass serviram de base para que os críticos tecessem comentários avaliando a obra como tendo uma tendência ficcional, quando deveria ser factual.

Contudo, *Beim Häuten der Zwiebel* respeita as regras que configuram o gênero autobiográfico, segundo o que é definido por Philippe Lejeune. Como pudemos observar no que foi apresentado na introdução, o texto autobiográfico é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p.14). E o que o configura é o pacto autobiográfico. Sua definição se relaciona às identidades do narrador, autor e protagonista. Nela o leitor as aceita a partir da sugestão do autor de que há uma confluência entre as três identidades (autor = narrador = protagonista). No caso de Grass há o oferecimento ao leitor de um pacto: o nome do autor apresentado na capa do livro, o narrador e a personagem são identificados como sendo a mesma pessoa. Inicialmente, o pacto não é colocado de forma explícita ao leitor. A primeira pessoa do texto permanece sem nome, mas em alguns momentos é possível identificar a terceira pessoa, o personagem, como sendo o escritor. Um exemplo é quando ele é nomeado pelos parentes como Ginterchen, em que é insinuada a identidade entre o autor, narrador e personagem. Também é possível fazer tal inferência devido às referências textuais apresentadas a respeito da família e das obras literárias comentadas ao longo da narrativa, o que leva o leitor conhecedor de sua obra a aproximar as três instâncias do pacto.

Apesar de atestarmos o pertencimento do texto ao gênero, o que nos move para o estudo desta narrativa é a forma como o autor a estrutura a ponto de nos colocar em dúvida em alguns momentos a respeito da natureza do texto, em um limite entre a ficção e a autobiografia. É possível observar no desenvolvimento do gênero autobiográfico e na criação de subgêneros que dele derivam que o limite entre a autobiografia e a ficção está se tornando cada vez mais tênue. O gênero autobiográfico, em sua origem, segundo as obras modelares às quais temos acesso, como as autobiografias de Goethe e Rousseau, apresentava uma visão mais idealista de sujeito, que contava sua história de vida de forma retrospectiva, de forma

autoconsciente, homogênea e coerente. A partir da década de 70, principalmente no contexto da literatura alemã, segundo Michaela Holdenried e Martina Wagner-Egelhaaf, a autobiografia toma um novo rumo dentro do contexto literário, com o descentramento do sujeito e questionamentos a respeito dos acontecimentos sociais e históricos. Tais textos operam uma mistura de autobiografia e ficção, o que interfere na reivindicação à autobiografia tradicional e a autenticidade, conceito também muito discutido a partir desta década. Na esteira da relação estreita entre autobiografia e ficção, surge, também neste período, o conceito de autoficção, termo cunhado por Serge Doubrovsky. Um tipo específico de escrita autobiográfica, uma narrativa referencial e ficcional ao mesmo tempo, na qual a ambiguidade será parte constituinte e talvez principal ao defini-la, como podemos observar na contracapa, como “ficção, de eventos e de fatos estritamente reais; ou seja, autoficção³²” (DOUBROVSKY, 1977).

Diante deste cenário em que a relação entre a autobiografia e a ficção se torna cada vez mais estreita, podemos observar que desta relação emergem obras que em certa medida discutem em sua estrutura as questões pertinentes ao gênero: sua forma, a estruturação retórica, a complexidade da relação do sujeito com sua história e sociedade.

Para iniciarmos a discussão a respeito da avaliação da obra e sua estruturação que levaram a essas interpretações e chegarmos ao ponto central da análise que se pretende desenvolver, observemos o início do texto.

Se hoje ou há anos, a tentação de se camuflar sob a capa de uma terceira pessoa continua sedutora: quando ele estava próximo dos doze, mas ainda gostava muito de sentar no colo da mãe, algo começou e terminou. Mas será que aquilo que principiou, aquilo que acabou pode ser exposto com exatidão? No que diz respeito a mim sim (GRASS, 2006, p. 9)³³.

No parágrafo de abertura encontramos a primeira reflexão e o primeiro questionamento a respeito da produção autobiográfica. No trecho citado, o universo ficcional e o factual estão colocados lado a lado pelo narrador como possibilidades para a narrativa que se inicia. Ao final a “exatidão” da exposição do relato acaba sendo eleita em detrimento da “capa de uma terceira pessoa”, já muito utilizada pelo autor. Assim, o pacto entre o autor e o leitor é estabelecido. Mesmo com a afirmação assertiva na preferência pela exatidão e factualidade, caros ao gênero autobiográfico, perceberemos que a capa sedutora da ficção se fará presente ao longo da narrativa e é o foco central da análise deste trabalho.

³² “Fictions, d'événements et de faits strictements reels; si l'on veut autofiction (...)”.

³³ “Ob heute oder vor Jahren, lockend bleibt die Versuchung, sich in dritter Person zu verkappen: Als er annähernd zwölf zählte, doch immer noch liebend gern auf Mutters Schoß saß, begann und endete etwas. Aber läßt sich, was anfing, was auslief, so genau auf den Punkt bringen? Was mich betrifft schon” (GRASS, 2006, p.7).

Para muitos leitores de Grass, o questionamento a respeito da exatidão do relato pode soar como um eco da justificativa de Oskar Matzerath, personagem narrador de seu primeiro romance, *O tambor (Die Blechtrommel)*, ao querer construir o registro exato de suas memórias. Percebemos, porém, que, diferentemente de seu célebre protagonista, o início do relato autobiográfico não tem como ponto de partida o nascimento ou a mais tenra infância, mas sim que parece ser o início da Segunda Guerra Mundial ou os rumores dela, período histórico central para a narrativa.

Os limites colocados pelo narrador sobre “o que começou e terminou” se referem inicialmente a uma terceira pessoa (*er*) e nos períodos seguintes a uma primeira pessoa (*mich*). Assim, é colocado para o leitor a relação entre as pessoas do discurso que estarão presentes na narrativa: a primeira, que remete ao narrador, autor, característico do gênero autobiográfico, e a terceira, atribuída ao personagem, ao protagonista, que, perceberemos, se torna em alguns momentos da narrativa inacessível ao narrador, marcando um distanciamento entre o eu narrador do presente e o sujeito que um dia ele foi.

Assim que invoco o garoto de então, que fui quando tinha 13 anos, fazendo citações, interrogo-o com severidade e sinto a tentação de condená-lo, porventura sentenciá-lo como um estranho, cujos apuros me deixam frio, vejo um moleque de altura mediana em calças curtas e meias até os joelhos, que não para de fazer caretas. Ele se desvia de mim, não quer ser julgado, não quer ser condenado. Foge para o colo da sua mãe. E grita: “Eu era apenas uma criança, uma criança apenas...”

Tento acalmá-lo e peço-lhe que me ajude a depelar a cebola, mas ele se recusa a dar informações, não quer ser explorado como meu auto-retrato imaginativo de outrora. Recusa-me o direito de, conforme ele diz. “acabar” com ele, e além disso “de cima para baixo” (GRASS, 2006, p.32-33).³⁴

É importante salientar que o autor se refere à “capa de uma terceira pessoa”, alusão à sua obra literária ficcional, mas que, a partir de sua escolha, se revela como uma alternativa, que não será seguida, mesmo com o desejo latente sempre de se deixar camuflar por seus personagens e pela terceira pessoa, em detrimento ao relato “exposto com exatidão”. As instâncias narrativas do autor, narrador e personagem são determinadas a partir deste parágrafo.

Diante do apresentado, podemos afirmar inicialmente que os pronomes em alternância marcam uma dissonância interna do eu autobiográfico que aumenta

³⁴ *Sobald ich mir den Jungen von einst, der ich als Dreizehnjähriger gewesen bin, hertbeitziere, ihn streng ins Verhör nehme und die Verlockung spüre, ihn zu richten, womöglich wie einen Fremden, dessen Nöte mich kaltlassen, abzurteilen, sehe ich einem mittelgroßen Bengel in kurzen Hosen und Kniestrümpfen, der ständig grimassiert. Er weicht mir aus, will nicht beurteilt, verurteilt werden. Er flüchtet auf Mutters Schoß. Er ruft: “Ich war doch ein Kind, nur ein Kind...”*

Ich versuche, ihn zu beruhigen, und bitte ihn, mir beim Häuten der Zwiebel zu helfen, aber er verweigert Auskünfte, will sich nicht als mein frühes Selbstbilde ausbeuten lassen. Er spricht mir das Recht ab, ihn, wie er sagt, “fertigzumachen”, und zwar “von oben herab” (GRASS, 2006, p.37).

progressivamente ao longo da narrativa dependendo do fato a ser narrado. O narrador em primeira pessoa domina a perspectiva a partir do presente do homem de 79 anos que vê a si mesmo nas várias situações do passado. Por meio de comentários feitos no presente a respeito de um passado remoto ou comentários a respeito de um passado não tão remoto, é possível notar que sua visão de mundo e seu conhecimento diferem nitidamente daquela do jovem protagonista. A identidade que flutua entre o eu e o ele marca o distanciamento e a impossibilidade de acessar o pensamento daquele jovem.

Ao indagar seu retrospecto, ele encontra especialmente a imagem de um outro, mentiras e enganos de memória e seus buracos negros. O velho Grass carrega questões do menino Grass e encontra desculpas e perguntas que raramente consegue responder. Como se este menino estivesse de certa forma esquecido no fundo de sua memória. A figura do narrador autobiográfico é presa em uma teia de dúvidas sobre as ilusões da memória e as vitórias do esquecimento.

Também eu escrevi coisa semelhante a um diário em um caderno, que por fim se perdeu junto com outra bagagem de marcha [...]. Mas, ao registrar essa perda, parece que também eu volto a me perder de mim.

[...]

Será que eu agradava a mim mesmo naquele clima de fim dos tempos?

[...] o que foi que fez o recruta depois de instruído?

Ele ocupou seu lugar no tanque de guerra, se não como artilheiro, pelo menos como municionador?

Chegou a dar tiros apenas em alvos móveis, como acontecia com os homens de papelão nos quais treinava?

Onde eu estava, quando e a que grupo de ataque pertenci? (GRASS, 2006, p.107-108)³⁵.

A tensão criada entre os dois polos, o ficcional e o factual, principalmente no que se refere ao modo como o autor constrói sua narrativa e como o leitor se relaciona com ela, considerando a dinâmica do pacto autobiográfico é o aspecto central a ser considerado nesta análise que se propõe. A partir da observação de como o autor articula seu projeto autobiográfico, utilizando mecanismos caros aos textos ficcionais, particularmente no que se refere à sua obra literária, da reflexão a respeito da memória e sua reconstrução e, por fim, da construção da imagem pública do autor que é anterior à criação e em certos aspectos difere da imagem autobiográfica, construímos a tese de que a autobiografia de Grass se configura como

³⁵ *Auch ich schrieb Tagebuchähnliches in ein Diarium, das schließlich mit anderen Marschgepäck [...] verlorenging. Doch indem in diesen Verlust abbuchem ist mir als wäre auch ich mir wiederholt verlorggegangen.*

[...]

Gefiel ich mir in Endzeitstimmung?

[...] *Was tat der ausgebildete Rekrut?*

Saß er, wenn nicht als Richt-, dann als Ladeschütze in einem Panzer?

Kam er, wie an Pappkameraden geübt, nun auf bewegliche Ziele zum Schuß?

Wo war ich wann welcher Kampfgruppe zugeordnet? (GRASS, 2006, p. 135)

limítrofe no que se refere à discussão do gênero, baseando-nos na ambiguidade produzida pelo texto, que, em alguns momentos, chega a ser paradoxal.

A memória e seus processos são elementos centrais da narrativa construída por Grass e é a partir dessa construção que se coloca o problema central deste trabalho. Ao descrever os processos da memória, o autor expõe sua natureza inexata ao longo de sua autobiografia, como forma de demonstrar que a construção de uma narrativa autobiográfica não é uma simples tarefa e que nem todos os fatos a serem apresentados são de fácil acesso para o autor. Esta forma de exposição foi interpretada como modo de justificar algumas lacunas, principalmente a respeito do episódio central de sua autobiografia, além de interferir em um julgamento a respeito da responsabilidade ética no que se refere ao passado nazista do autor. Inicialmente, é justificável a postura dos críticos a respeito da forma como Grass conduz sua narrativa, uma vez que o gênero se baseia em sua origem em postulados factuais e na referencialidade. Ao apresentar tal estruturação, o autor cria uma atmosfera e ambiguidade que não permite ao leitor julgamento preciso a respeito do narrado. Como se o autor deixasse em suspensão alguns momentos importantes de sua narrativa.

Grass, ao longo de sua autobiografia, parece querer dar a ela uma articulação singular, principalmente no que se refere à exposição dos mecanismos de reconstrução da memória. Formas de questionamento da identidade, referencialidade e memória estão presentes a todo tempo no livro. Para auxiliar a descrição do processo de memória ele utiliza duas imagens: a cebola, que a cada camada pode revelar ou não os acontecimentos da vida, mas não sem causar algum sofrimento, além de nelas ser possível existir mensagens criptografadas e até mentirosas; e o âmbar, que tem a capacidade de conservar em seu conteúdo memórias intactas, como o mosquito fossilizado em seu conteúdo.

A grande metáfora da cebola determina a técnica narrativa, o corte e o descascar, camada sobre camada a ser removida. Imagem que nos remete ao romance *Die Blechtrommel*, no qual as cebolas eram utilizadas em um ritual de catarse na Adega das Cebolas no pós-guerra, na qual se pagava caro para expurgar a culpa, duvidosa, relacionada às atrocidades ocorridas no período da Segunda Guerra Mundial.

Como pudemos perceber a partir do primeiro parágrafo do livro, o conteúdo de sua narrativa não reconstrói a sua história de vida como um empreendimento de fácil execução, mas apresenta esforço do sujeito que se volta para seu passado e tenta explorar e reconstruir a memória sem a expectativa de que possa, a partir de tal processo, produzir o retrato fiel do que foi vivido de forma linear e homogênea. O que se configura não é uma falta de preocupação com relação aos limites entre a factualidade e a ficcionalidade, mas um tipo

de nivelamento da autorrepresentação literária e do ficcional, uma interpolação estrutural entre o fabular e o autobiográfico. Em suma: um texto deliberadamente construído sob a égide da ambiguidade.

Em artigo de Lily Tonger-Erk intitulado “Die Fakten lügen strafen” a autora classifica a utilização de elementos ficcionais na autobiografia de Grass como uma forma de criar ambiguidade para produzir uma “simultaneidade indissolúvel entre a referencialidade e a ficcionalidade” (TONGER-ERK, 2012, p.573). Essa ambiguidade presente no texto, segundo Tonger-Erk, é o que dá movimento à narrativa. Podemos propor a partir da afirmação da autora que a polaridade estabelecida entre a referencialidade, relacionada ao relato autobiográfico, e a ficcionalização está presente de modo ambíguo na obra de Grass, como uma relação de interdependência. Podemos nos lembrar, como afirma a autora, do subgênero da autoficção, que segundo Tonger-Erk, “constitui-se de textos que se baseiam na imprecisão, produzidos para negar uma diferença ontológica entre ficção e realidade” (TONGER-ERK, 2012, p.574). Seria importante pensarmos de forma detida a relação direta entre a ambiguidade, que está presente na obra de Grass, e o subgênero da autoficção, como forma de entender as relações entre os gêneros e subgêneros. A ambiguidade deve ser tratada como um elemento estrutural que compõe a obra, a fim de gerar significados diferentes em determinados momentos, relacionados diretamente aos processos da reconstrução da memória. Esta flutuação pode gerar uma insegurança ao leitor, como a própria autora afirma e, segundo ela, comprometer o pacto autobiográfico e dificultar os chamados “sistemas de classificação” de um texto autobiográfico que está na fronteira entre ficcionalidade e factualidade. O que nos interessa neste momento não é o sistema de classificação no qual a obra possa se encaixar, pois não há dúvidas de que se trata de um texto autobiográfico.

A ambiguidade serve como propulsora para a criação de questionamentos éticos decorrentes do texto, pois permite a apreensão entre dois valores sem deixar que algum deles seja ignorado, mas também traz o risco de falta de posicionamento diante das possibilidades de interpretação, o que nos leva a refletir a respeito do movimento do eu narrador no presente na tentativa de aproximação com o eu do passado sem que haja uma relação entre eles, ou melhor, sem que haja reconhecimento com relação a fatos do passado. Um sentimento central na autobiografia de Grass que gerou discussão a respeito desse movimento de distanciamento e aproximação foi a culpa diante dos acontecimentos históricos nos quais o jovem Grass esteve envolvido ao se filiar à *Waffen SS* e que o velho Grass, ao longo de sua obra literária, faz questão de reforçar como uma necessidade de se responsabilizar cada cidadão pelo que ocorreu ao longo da guerra.

O uso da ambiguidade pode ser verificado de forma não homogênea ao longo do texto. Ela se apresenta de forma mais aguda na parte dedicada a narração a respeito do período da Segunda Guerra Mundial, principalmente no que se refere envolvimento do autor com a *Waffen-SS*. Podemos analisar este fato como uma estratégia narrativa, e isso poderia sugerir em termos éticos, como já afirmado, um problema dentro da narrativa. Poder-se-ia formular a hipótese de que essa estratégia é utilizada como forma de disfarçar o próprio passado. Este tipo de hipótese faz com que sejam questionados padrões éticos e morais dos escritos autobiográficos, principalmente no que se refere ao recorte histórico apresentado por Grass. Tal hipótese estabelece a relação direta entre o caráter referencial da autobiografia, que teria como centro a apresentação da verdade e a postura ética do escritor ao utilizar certas estratégias para construir o texto. Para Rebecca Braun (2008), porém, em seu artigo “*Mich in Variationen erzählen: Günter Grass and the Ethics of Autobiography*” neste recurso está a única maneira de se chegar às reivindicações de verdade na autobiografia, relacionadas diretamente às questões de culpa. No que se refere à culpa, a ambiguidade, segundo Tonger-Erk, permite a narrativa que expressaria a culpa de Grass, faz com que, ao mesmo tempo, ela seja negada pelo autor. O fato de Grass não oferecer uma narrativa detalhada não se limita ao fato de ele querer esconder os fatos mais objetivos e diretos de seu envolvimento com a *Waffen-SS*, mas se refere mais à forma estética, que diz respeito aos problemas reais que a matéria representa para sua reconstrução.

A questão da ambiguidade relacionada aos elementos ficcionais na autobiografia leva a uma reflexão a respeito da escrita autobiográfica através dos atos de lembrança, que podem representar o limite entre a memória e a ficção. Os mecanismos utilizados para a reconstrução da memória levam a essa interpretação. A narrativa de Grass parece sugerir que a ambiguidade cria um mecanismo de aproximação da verdade, como parte de um processo para a lembrança.

É sabido que a utilização de intertextos na criação de um texto autobiográfico é prática comum, principalmente se tratando de autobiografia de grandes escritores. No caso de Grass esta estratégia é levada a outro patamar. Ela se refere tanto à construção autobiográfica, principalmente pelo fato de as obras de Grass apresentarem como elementos aspectos de sua vida, quanto também à construção e preservação de uma imagem pública. O autor apresenta uma série de referências intertextuais, principalmente de suas próprias obras, bem como clássicos da autobiografia e da literatura alemã como Goethe, irmãos Grimm e Grimmelshausen. O leitor pode inferir que sua vida não pode ser discutida sem que no horizonte existam modelos literários. Neste ponto, podemos remeter a elemento importante

para a elaboração desta autobiografia: a construção da imagem do autor diante da opinião pública. Ao longo do texto o autor nos apresenta uma rede de discursos que tem como base as referências e padrões literários, como na narrativa da família, que remetem a *Die Blechtrommel*, ou descrições da guerra que parecem saídos de livros de Remarque e Grimmshausen, ou outros episódios com referências diretas aos livros do autor. São textos que fazem parte da vida de Grass, seja por influência direta em sua produção, como o caso dos autores citados, seja pela importância das obras no contexto da literatura alemã, no caso específico de suas obras. A partir destas referências e discursos, percebemos a formação da imagem do escritor conhecido como a consciência da nação alemã ao longo de seus anos de carreira e que toma nova forma a partir da revelação feita.

Ao fazer uso destes intertextos, o trabalho com a memória parece alcançar um outro nível: em vez de subjetividade — entregue às insuficiências empíricas da memória — há um trabalho literário maior, que explora o tecido textual da memória coletiva. O leitor parece estar diante de um famoso romance onde a figura do autor da autobiografia e a do narrador fabular se misturam. Como se ocorresse, de certa forma, uma literarização da vida do autor.

Referências:

BRAUN, Rebecca. “Mich in Variationen erzählen’: Günter Grass and the Ethics of Autobiography” ”. In: **The Modern Language Review**, 103, S. 1051–1066, 2008.

DOERRY, Martin, HAGE, Volker. “Siegen macht dumm”. In: *Der Spiegel*. Hamburg, n. 35, p. 140-143, 2003. Disponível em: < <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28415189.html> > . Acessado em: 20.02.2016.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

GRASS, Günter. **Beim Häuten der Zwiebel**. Göttingen: Steidl. 2006.

KLÜGER, Ruth. “Verdade, mentira e ficção em autobiografias e romances autobiográficos”. In: GALLE, Helmut; et al. **Em primeira pessoa. Abordagens de uma teoria da autobiografia**. São Paulo: Anna Blume; FAPESP; FFLCH USP. 2009, p. 21

KÖLBEL, Martin Kölbel (Org.). **Ein Buch, ein Bekenntnis**. Göttingen: Steidl, 2007.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2014.

TONGER-ERK, Lily. “Die Fakten Lügen Strafen“. Zur Ambiguität des Autobiographischen in Günter Grass’ Beim Häuten der Zwiebel. **Zeitschrift für deutsche Philologie**, Bd. 131. 2012, p. 573

INDISSOLUBLE SIMULTANEITY OF FICTION AND FACT IN GÜNTER GRASS'S AUTOBIOGRAPHY

Abstract

Günter Grass's *Beim Häuten der Zwiebel* (2006) was theme of important literary debates in Germany, focused on Grass' polemical revelation of his enlistment in the Waffen-SS. Grass' confession raised not only ethical controversy, but also attempts of reexamination of his literature; according to some scholars, this truth was at the very core of the strategies chosen by him for the elaboration of his autobiographical narrative. This last aspect will be the central point of our discussion, since it gives us the opportunity of analyzing the contact between fictional and autobiographical discourses in Grass' narrative. Our aim is to observe how Grass explores the autobiographical genre and problematizes the specificities of his writing, with special attention to the transit between fact and fiction and the ambiguities resulted from it. As it is our intention to confirm, his manipulation of categories of factual truth and fictional representation, in the sense of its indetermination, is decisive for the elaboration of the writer's memorabilia.

Keywords

Autobiography. Fiction. Second World War.

Autobiografia de meu pai: quando *a escrita de si só é possível através* Página | 91 *do outro*

Juliana Milman Cervo³⁶

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

Recebido em: 31/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

O presente trabalho propõe-se a aprofundar a noção de autobiografia enquanto constituída através de uma relação de alteridade. A partir do livro escrito por Pierre Pachet (1994), denominado de *Autobiographie de mon père*, o psicanalista Pontalis (1991) desenvolve uma análise da escrita de si que se faz possível somente por intermédio de um outro que nos habita, de um certo distanciamento promovido pela ficção. Diante de uma experiência traumática, de perda ou de luto, o sujeito se vê impossibilitado de se apropriar de sua história. Os escritores, na vivência íntima do relato em primeira pessoa, buscam estratégias enunciativas para elaborar sua dor. O trabalho discute em que medida o “eu” e o “tu”, o “eu” e o “ele” conseguem se mesclar a ponto de borrar os limites da biografia e da autobiografia. Além disso, dispõe-se a pensar que talvez a experiência de si só consiga ser narrada exatamente ali onde os limites se perdem, nos espaços fronteiros que revelam a força de uma existência.

Palavras-chave

Autobiografia. Alteridade. Memória.

³⁶ Mestranda em Escrita Criativa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Graduada em Psicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com Trabalho de Conclusão de Curso acerca da escrita autobiográfica na interface entre literatura e psicanálise.

A (im)possibilidade de um começo: autobiografia de meu pai ou pai de minha biografia?

Pierre Pachet, em seu livro *Autobiographie de mon père* (1994), escolhe a primeira pessoa para realizar uma biografia de seu pai, Simkha Apatchevsky. Este não fora um herói, mas um pai distante, silencioso, portador de uma tristeza inconsolável. Doutor, nascido na Rússia em 1905 e morto em Vicky, na França, em 1965, teve uma vida tributária do exílio, das guerras, da ocupação nazista e da imigração. Fora diagnosticado com uma doença sem nome, que primeiro comprometera sua visão, depois sua memória e sua lucidez. O filho decide emprestar seu corpo à voz abafada do pai, morto vinte anos antes dessa empreitada de escrita. O recurso narrativo, brilhantemente empregado, borra os contornos individuais e nos possibilita adentrar em um campo vasto da autobiografia que só é possível em seu vínculo com a alteridade.

Pierre Pachet (1994) menciona o pai na terceira pessoa somente em sua introdução. Nesta, relata um acontecimento marcante de sua infância, em que ele e o pai se aproximaram e romperam com a áspera incomunicabilidade que caracterizava a relação entre ambos. Simkha, conectando-se ao tédio profundo sentido por Pachet, afirma que, apenas através da criação de uma vida interior, se poderia evitar tal sentimento. Os dois, enlaçados pela reverberação de uma sensação comum de aborrecimento, ficaram mais próximos através da linguagem. Pela primeira vez, Pierre Pachet (1994) sentiu que o pai havia lhe confiado suas palavras. Anos mais tarde, após lidar com o luto de uma perda, o escritor reconstrói a voz paterna, antes murada em um corpo adoecido e em sofrimento.

O psicanalista Pontalis (1991), acerca do livro de Pierre Pachet (1994), afirma:

Esse título, por si só, perturba nossa definição de gêneros: o da autobiografia, que pretende que haja uma coincidência entre o autor, o narrador e o personagem cuja vida é retracada, os três constituindo apenas um; e o da biografia, que exige que os papéis sejam distintos e que, na maioria das vezes, pede uma distância no tempo e no espaço entre o narrador e o herói, distância que supostamente assegura a objetividade e disfarça a paixão do biógrafo por seu eleito. (PONTALIS, 1991, p.190).

E em se tratando das relações familiares, dos laços irremediáveis, como os de pai e filho? Poderia haver distância capaz de disfarçar tamanha implicação do eu na vida deste outro? Em que momento a ficção interpela as lacunas de um história traumática, marcada pela ausência? Haveria necessidade de preenchimento do vazio, ou a autobiografia de um outro apenas denunciaria os buracos para sempre marcados? Nesse tipo de narrativa, os afetos são tensionados por imagens que rasgam o tempo, permitindo que a alteridade ganhe corpo.

“*Eu* ou *Ele*, que importa isso quando o eu se define, se narra como um ele, apresenta-se nele para ausentar-se de si” (PONTALIS, 1991, p.191). Assim, a utilização do pronome “eu” nem sempre garante o sujeito de enunciação. O autor questiona se o segredo de todas as autobiografias talvez não fosse o de dar algum sentido àquilo que não oferece nenhum sentido apreensível, em um movimento de identificação com o que não tem identidade.

Simkha Apatchevsky era um exilado, um sem lugar. O trauma da guerra se faz presente na narrativa justamente onde ela nos foge, onde o filho passa a questionar o que ele próprio perdeu com a morte do seu pai. Segundo Ouellet (2013), a alteridade não é apenas a presença do outro, mas, justamente, o lugar que escapa ao poder do ego – “do que ele experimenta na pura passividade, mesmo em sua relação com ele mesmo ou com seu corpo, que não são mais sentidos como o território exclusivo do próprio ou da identidade, mas como uma espécie de espaço fronteiro” (OUELLET, 2013, p.168).

Pachet (1994) assume um compromisso ético com sua história de buscar a verdade que o silenciamento de Simkha encobria, desejando ser o herdeiro da voz de seu pai. Carregando consigo a responsabilidade inteira de uma existência. Na introdução de seu livro, Pachet (1994) expressa sua possibilidade de elaboração de uma história traumática a partir do sentimento crescente de dor e de violência que paira sobre ele. As raízes do pai, antes esvaídas, agora se veem mais e mais profundas dentro de Pachet (1994). O escritor descreve-se como alguém que acorda de uma operação sob efeito de uma anestesia, descobrindo a dor pouco a pouco, e adentrando nela. Conecta-se, portanto, com as memórias paternas encapsuladas.

A alteridade materializa-se intensamente durante a narrativa, uma vez que os limites do eu e do outro se mesclam. Em um determinado momento da leitura, não se sabe mais onde está o filho, diluído neste pai – ou seria o pai diluído neste *eu*, que não é outro senão Pachet (1994)? A fala do pai subsiste através das orelhas e palavras do filho, ou a voz do filho ganha reverberação e impacto sob o a persona de seu pai? Em meio a tantas indagações, Pontalis (1991) interroga:

E se nessa aparente exceção – na autobiografia de um outro, e de um parente, de um outro transformado em estranho para si mesmo – é que devêssemos encontrar a motivação desconhecida, inclusive pelos que se empenham nele, do projeto que aqui nos propomos interrogar: fazer da própria vida um livro? (PONTALIS, 1991, p.191).

A escrita de si, perpassada pela ficção, possibilita que sejamos autores da nossa própria morte, que antecipemos o nosso maior medo: o da finitude da existência. Ou, ainda, que justamente fundemos o nosso nascimento a partir dessa possibilidade de narração. Tal

como Pontalis (1991) aponta – autobiografia de meu pai. Ou, nova possibilidade instaurada: pai de minha biografia. Poder ser autor e protagonista da linguagem onde o mais traumático reside. Deslocar-se e fundar-se em meio ao terreno, até então infértil, do que era incomunicável. Fertilizar esse solo a partir da escrita e conseguir, assim, contar uma história.

O que Pachet (1994) faz com proeza em sua autobiografia enlutada é restaurar uma ausência, uma fala perdida: sua escrita aproxima-se propriamente da voz, de uma emoção atual. Constrói, portanto, um estilo de narrativa intenso, vívido, feito do tempo presente. Assim como Pachet (1994), Rousseau, ao escrever suas confissões, aproxima a autobiografia do autorretrato: “aqui, é de meu retrato que se trata, e não de um livro (...). Quero que todos leiam o meu coração” (ROUSSEAU, apud. PONTALIS, 1991, p.196). A potência narrativa dos escritos de Rousseau se expressa em decorrência de sua confiança na linguagem, a ponto de que esta fosse sua própria emoção. A paixão, assim, demanda e inventa a linguagem.

Ficção de si enquanto outro

Há ainda um questionamento fundamental de Pontalis (1991), em que ele interroga: “é possível fazer da autobiografia uma experiência de si que não seja uma recapitulação de si?” (PONTALIS, 1991, p.201). Na tentativa de esboçar uma resposta, o autor escreve que, quando é a nossa vida que está em questão, esta se vê afetada por uma escassez de realidade muito mais forte e perturbadora do que quando se trata da existência dos outros. Segundo o autor, a autobiografia pode ser compreendida como uma tradução que se faz sozinha no inconsciente em sua relação com a alteridade. Ali onde se inaugura a possibilidade de sermos outros de nós mesmos, etnógrafos de nossa própria história.

Para o psicanalista francês, a questão da autobiografia na atualidade já não gira mais em torno de “quem sou eu?”, “que fiz?”, “de onde venho”, mas sim, de “onde estou?”, “de que sou feito?” e, essencialmente, de “que é que me faz falar?” (PONTALIS, 1991, p.197). Como explica o psicanalista Celso Gutfriend (2010), “narramos para dar nome a angústias e incertezas, em especial a maior de todas, que é a morte.” (GUTFRIEND, 2010, p.165). E ele prossegue: “narramos porque algo nos incomoda. Porque é preciso abstrair, dar sentido à existência. Inventar uma outra história que nos permita suportar o real” (GUTFRIEND, 2010, p.166).

Dessa maneira, a narrativa pode ser evocada como ficção de si. É o que diz Emília, de Monteiro Lobato (1994), em relação às suas memórias: “Eu conto o que houve e o que deveria haver” (Lobato, 1994, 129). O exercício da escrita autoral constitui um sujeito em

ato mesmo da escrita, potencializando o caráter de criação de si. Benjamin (2000) nos ensina, em seu texto “O narrador”, que a capacidade de narrar é condição para que uma experiência se transmita; é a fabulação e a encenação da história que interessam. No seu livro *O Si-Mesmo como um Outro*, Paul Ricoeur (2014) aborda a escrita daquilo que nomeia de “unidade narrativa de uma vida” (RICOEUR, 2014, p.168):

Nada na vida real tem valor de começo narrativo; a memória perde-se nas brumas da primeira infância; meu nascimento e, com mais razão, o ato pelo qual fui concebido pertencem mais à história dos outros, no caso a de meus pais, que a de mim mesmo. Quanto à minha morte, só será um fim narrado na narrativa aqueles que sobreviverem a mim; estou sempre a caminho de minha morte, o que exclui que eu a apreenda como fim da narrativa. A essa dificuldade fundamental se soma outra, que não deixa de ter relação com a anterior; sobre o percurso conhecido de minha vida, posso traçar vários itinerários, tramar vários enredos, em suma, contar várias histórias, uma vez que a cada uma falta o critério de conclusão (...) (RICOEUR, 2014, p.171).

Ricoeur (2014) prossegue o seu paralelo entre narrativa e existência, afirmando que “pedaços inteiros de minha vida fazem parte da história da vida dos outros” (RICOEUR, 2014, p.171). Ele denomina esta relação de *intrincamento*: *intrincamento* da história de cada um na de muitos. Por fim, Ricoeur (2014) indaga se é possível falarmos em unidade narrativa de uma vida, uma vez que as histórias de vida se diferem das histórias literárias justamente pela abertura nas duas extremidades e por esse *intrincamento*. Contudo, tais características não excluem a possibilidade de se lançar mão da ficção em ambos os relatos. “Há um misto instável de fabulação e vivência. É precisamente em razão do caráter evasivo da vida real que temos necessidade do socorro da ficção.” (RICOEUR, 2014, p.173).

Blanchot (2005), em seu “Livro por vir”, reflete acerca do diário íntimo e da narrativa. Ele escreve que, quando nos deparamos com a escrita de um diário pessoal, entramos em contato com a dimensão de uma outra língua. Narramos o que ainda não podemos relatar - “vemos por que o escritor só pode escrever o diário da obra que ele não escreve. Vemos também que esse diário só pode ser escrito tomando-se imaginário, e imergindo-se, como aquele que escreve, na irreabilidade da ficção.” (BLANCHOT, 2005, p.276).

Blanchot (2005) analisa o diário de alguns escritores renomados, tais como Virginia Woolf e Kafka. Em relação a este último, afirma que seu diário íntimo é composto de um grande número de esboços, alguns de poucas páginas, a maioria de algumas linhas, em que quase nenhum tem relação direta com os outros. Contudo, esses fragmentos se vinculam entre a arte e a vivência: entre o Kafka que escreve e o Kafka que vive. Um diário, como

lembra Klee, não é uma obra de arte, mas uma obra do tempo. Esses documentos guardam um tempo não linear de criação (KLEE, 1990 apud. SALLES, 2004, p.20).

As narrativas autobiográficas *Infância em Berlim* (1987), *Rua de Mão única* (1987) e *Imagens do Pensamento* (1987), de Walter Benjamin, são compostas essencialmente por “rastros anônimos, obscuros” (BLANCHOT, 2005, p.277), assim como o diário de Kafka. E o encadeamento desses pedaços avulsos possibilita que pensemos em uma montagem literária potente. É a obra abstrata que está mais próxima da experiência ardente. Temos, assim “o pressentimento do que poderia ser o diário da experiência criativa” (BLANCHOT, 2005, p.277), repleto de considerações tanto mais gerais quanto mais íntimas. Um diário fechado em sua profundidade e imbuído de ficcionalidade, “pois os arredores de um segredo são mais secretos do que ele mesmo” (BLANCHOT, 2005, p.278).

Em seu *Diário dos Moedeiros Falsos*, André Gide (2009) desabafa sobre o processo de criação do romance, ponderando que precisa perder de vista seu modelo de realidade para entregar-se à ficção: “o difícil é inventar onde a lembrança nos retém” (GIDE, 2009, p.86). Gide escreve que, através dos seus personagens, torna-se outro. “Não sou mais alguém, mas vários (...) Da mesma forma na vida, é o pensamento, a emoção de outrem que me habita” (GIDE, 2009, p.87). Nesse sentido, o livro de Pachet (1994) pode ser compreendido como o processo de o próprio autor tornar-se outro, buscando elaborar o traumático experimentado pelo seu pai. Assim, pode inventar uma nova história, soltando-se da lembrança aprisionante que até então o retinha e o impedia de criar.

Walter Benjamin (1987), ao narrar suas vivências oníricas no livro *Imagens do Pensamento*, nomeia um imenso fragmento de “Autorretratos de um sonhador”. Dentro dessa seção, há subtítulos tais como “o neto” e “o vidente”. Embora narrados em primeira pessoa, o autor necessita impor-se como um terceiro, como outro – o sonhador que é também neto e vidente, distanciamento necessário para poder recordar, falar de si.

Ana costa (2003), em seu texto “O que é um ato criativo?”, em alusão ao texto de Foucault “O que é um autor?”, discorre sobre o endereçamento da letra, que significa o retorno e o enlace possíveis a algo que até então não havia feito laço, traço de experiências primitivas que continham um mutismo característico da exclusão na cena primária. Ela conta que, ao viajar para Madrid, o que suscitou seu encantamento foi uma exposição de toalhinhas de crochê cujo rendado a inspiraram a escrever seu primeiro conto. Sua experiência foi tamanha que ela se sentiu interpelada, desperta, a transliterar o traçado da renda, que a avó lhe ensinara quando era pequena, à escrita. Novamente, os vínculos de parentesco, as relações que são, em si mesmas, estranhamente familiares, auxiliam o processo criativo em que a autora só

consegue fazer traço a partir da compreensão das marcas transmitidas por sua avó, ainda vívidas para a psicanalista. São os outros que nela habitam e a possibilitam ficcionalizar memórias antes desbotadas.

Costa (2003) cita Benjamin em seu livro *Infância em Berlim* (1987), escrito quando ele estava em Paris. Sobre essa obra, o autor aponta “a propósito, evoquei em mim as imagens que no exílio podem despertar com mais força a nostalgia – as imagens da infância” (BENJAMIN, 1991 apud. CASTEL, 2015, p.282). Assim, ele necessitou de um afastamento e de um contato com a alteridade radical para registrar ou fabular suas memórias, uma vez que Paris funciona como espelhamento para que a experiência possa ser narrada – “memória e estrangeiro são trânsitos permanentes” (COSTA, 2003, p. 15). O artigo de Ana Costa (2003) interroga como alguns fatos, por mais banais que possam ser da história de um sujeito, produzem uma identificação imediata e se constituem enquanto relatos universais. Ela interroga: “como é possível que acontecimentos tão singulares e banais possam adquirir um relevo cultural? Para ensaiarmos uma resposta, diremos que esse relevo se situa no ponto em que isso que seria mudo possa ser compartilhado, saindo do lugar do gozo da exclusão (...)” (COSTA, 2003, p. 16)

De que forma se consegue, então, experimentar em vez de apenas recapitular? Em seu conceito de imagem dialética, Benjamin busca romper com uma continuidade linear e progressista da história a partir da “interpenetração crítica do passado e do presente, sintoma da memória coletiva e inconsciente” (CANTINHO, 2008, p.3). Para o pensador, trata-se daquilo que escapa à marcha do processo histórico: “isto é, de uma experiência singular da história, da *mémoire involuntaire* do instante histórico e sua força de chave para uma habitação do passado muito específica, até então fechada” (ZIMMER, 2015, p.128)

Roland Barthes (2015), em seu livro “A Câmara Clara”, narra seu percurso de reunir as fotografias de sua mãe recém-falecida, a partir de um desejo inicial de escrever uma série de textos sobre ela - apenas para guardá-los consigo. O seu movimento é o de elaboração de um luto, reunindo vestígios do passado dessa mulher a partir de imagens. “Remontei uma vida, não a minha, mas a de quem eu amava” (BARTHES, 2015, p.64).

Barthes (2015) parte de uma análise das fotos mais atuais em direção às mais antigas, nas quais a sua mãe era ainda criança. Ao deparar-se com algumas destas últimas, constata que se sente distanciado pela *História*:

A História não é simplesmente esse tempo em que não éramos nascidos? Eu lia a minha inexistência nas roupas que minha mãe tinha usado antes que eu pudesse me lembrar dela. Há uma espécie de estupefação em ver um ser familiar vestido de

outro modo. (...) Para mim, a História é isso, o tempo em que minha mãe viveu antes de mim (BARTHES, 2015, p.59).

O autor defronta-se com sua inexistência, e tal é o seu sentimento de estranhamento ao ver um familiar vestido de um modo incomum. A possibilidade de remontar a vida de sua mãe é, antes, falar de si próprio. As imagens são atravessadas pelo seu próprio olhar. Pela história que só é História na medida em que lhe antevio.

Em seu livro *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003), o escritor também fala de si através dos outros que o constituem. A obra é toda fragmentada, em uma colagem associativa de curtos fragmentos que se assemelham ao estilo dos textos autobiográficos de Benjamin. Barthes (2003) escolhe iniciar sua escrita com fotografias potentes, acompanhadas de pequenas intervenções narradas em primeira pessoa e ancoradas nos lugares da memória; os jardins de sua casa antiga, o bairro de sua infância. Ele apresenta fotos de seus familiares antes de expor as suas próprias, tais como as de seus avós e de suas avós, de seu pai, de sua tia, de sua mãe. Chega, por fim, a uma imagem que intitula de “O romance familiar”, na qual apresenta sua família junto ao seu pequeno corpo de criança, sendo este a “última êxtase dessa descida” (BARTHES, 2003, p.31) que o nosso olhar realiza diante da fotografia. Ele questiona a origem da sua história marcada pelo que se transmite entre gerações: “de onde vêm eles?” (BARTHES, 2003, p.31). Talvez, somente a partir da demarcação dessa referência, Barthes (2003) consiga identificar o seu corpo e narrar em primeira pessoa.

Narradores sucateiros: tentativas de elaborar a experiência pessoal do trauma

Para melhor compreendermos a força das autobiografias enlutadas em suas possibilidades narrativas, tal como no livro de Pierre Pachet (2004), lançamos mão do conceito *barthesiano* de biografema, a partir do qual a biografia pode ser pensada em seu enlace com a ficção. Essa noção é discutida por Bedin (2011) no livro *Estratégias Biográficas*. Segundo o autor, o procedimento biografemático se opõe a uma concepção majoritária de biografia. O biografema vai eclodir na relação estabelecida com aquele sobre o qual escrevemos, incidindo no detalhe e no minúsculo que punge nos livros, nos registros, nas fotografias. Ele almeja testemunhar o traço insignificante produzido pelo que foge, pelo que é ordinário em uma vida. Lança mão, portanto, dos fragmentos, dos esquecimentos, do que é errante. O biografema nos coloca diante de uma microexperiência, não sendo avesso à biografia. “Ele faz parte desta sendo-lhe ao mesmo tempo exterioridade” (BEDIN, 2011, p.13). Assim, de acordo com Bedin (2011):

Sendo eminentemente um traço do encontro, o biografema envolveria 1) falar do outro em mim e 2) falar de mim, no outro. No final das contas, diria Jacques Lacan, estamos sempre a falar de um outramento. A escrita estaria ligada a duas outras espécies de escritura: 1) a “heterografia”, pelo desejo de escrever sobre o outro; e 2) a “alterografia”, pelo imperativo ético em tornar-se um outro diante do outro sobre o qual se escreve. (BEDIN, 2011, p.13).

Deste modo, trata-se de criar uma estratégia de permanência frente aos estranhos e íntimos fragmentos de vida que passam por nós. O livro de Pierre Pachet (1994) expõe essa necessidade de *outramento*. Sua riqueza consiste no fato de o autor biografar o pai, um sujeito anônimo, através de si mesmo. Ele se atém nos detalhes, partindo da singularidade da experiência que pode, em um momento posterior, ser compartilhada com o leitor. Há uma série de autobiografias que discorrem sobre o traumático e o até então barrado da memória. Elas denunciam um desejo de protagonizarmos a nossa própria história, ainda que não sejamos célebres, reconhecidos ou tenhamos feitos notáveis para contar.

O livro *História de uma vida*, de Aharon Appelfeld (2004), também segue essa linha. O autor busca, com a sensibilidade de uma prosa-poética bem construída, dar vazão às suas lembranças, fortemente atravessadas pelo impacto da Segunda Guerra Mundial e da Shoah. Esse ímpeto de fazer contato com os outros que lhe habitam, com seus pais, seus avós, passa pelo questionamento de como suas recordações se apresentam para ele, de como pode acessá-las. “Onde começa a minha memória?” (APPELFELD, 2004, p.13). A mente do autor é equiparada aos porões barrados por ordem judicial em que se buscou refúgio durante a guerra. Uma mente úmida, enterrada, cujas forças de recalçamento pareciam sobrepor-se às de ebulição. A escrita surge da urgência, para o autor, em despertar do sono amnésico ao qual foi submetido ao longo de tanto tempo. Do esquecimento absoluto que lhe impedia o acesso das suas memórias de guerra, fazendo-as ferver a partir das palavras. O mesmo despertar de uma operação sob o efeito da anestesia que vai enfraquecendo e fazendo sentir, que Pachet (2004) narra. Appelfeld (2004) escreve, em seu prólogo: “tal como o sonho, a memória tenta dar aos eventos uma significação” (APPELFELD, 2004, p.7).

Uma memória encapsulada pode ser pensada como uma garrafa contendo uma mensagem escrita em seu interior, que circulasse serena no mar após uma tempestade. Para quem se endereça esse recado? Quem o lê? Quem o escuta? No livro “Esos padres que viven a través de mí”, a psicanalista Yolanda Gampel (2006) expõe belamente as histórias de seus pacientes atravessados por uma memória fantasmática do Holocausto. A fala dos pacientes, por si só um recorte, não deixam de serem ficções de si. A autora questiona se a transmissão do horror da Shoah conserva sua força traumática na terceira e na quarta gerações, como

resíduos radioativos. Ela descobre que os netos de avós que foram crianças durante a Shoah são profundamente assolados por esse fantasma e essa identificação. A memória não dita avança no espaço e no corpo dos netos.

Assim, esses netos, filhos, sentem-se convocados a retrazar seus laços de parentesco, com o dever de contar uma história coletiva a partir da minúcia de sua experiência singular. Eles elaboram vínculos fortes - laços intransponíveis e insubstituíveis. Redesenham marcas traumáticas, conferindo-lhes novos contornos. Percorrem os rastros esvaídos pelo vento, remontam o presente a partir da lembrança. Esculpem o tempo. Recolhem os restos e os cacos. São os narradores sucateiros. Os apanhadores de detritos da história, tal como formula Walter Benjamin sobre os historiadores em seu campo da imagem dialética, sobre os narradores da contemporaneidade, os escritores de autobiografias. Nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin (2006), o narrador:

não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. O que são esses elementos de sobra do discurso histórico? A resposta de Benjamin é dupla. Em primeiro lugar, o sofrimento (...) Em segundo lugar, aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste — aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes. (GAGNEBIN, 2006, p.54).

Jeanne Marie Gagnebin (2006) disserta sobre a memória traumática, aludindo a Walter Benjamin. Escreve acerca da impossibilidade para a linguagem cotidiana e para a narração convencional de assimilação do choque. Ou do trauma, o qual é capaz de ferir, separar, cortar ao sujeito o acesso ao simbólico. Podemos indagar, assim, como realizar a montagem de uma vivência traumática? Como juntar, reunir, integrar vivências dolorosas? “E se se tratasse (...) de fazer ouvir, além dos traços visíveis, mas a partir deles, a voz do desaparecido, do apagado, do incompreendido?” (PONTALIS, 1991, p.192).

O trauma opera uma cisão à dimensão simbólica. O indivíduo se reconhece radicalmente como outro, uma vez que não mais tem acesso às palavras. Nem sempre uma inscrição mnemônica vai ter representação. Nem sempre o sofrimento pode ser retranscrito e ressignificado. Existem marcas que comportam uma intensidade, um excesso, que não conseguem ser retraduzidas e recolocadas na experiência histórica do sujeito. Segundo Assmann (2011), Freud estabelece um paralelo entre o trabalho do escavador e do psicanalista, visto que este irá buscar reaccessar memórias soterradas através de um minucioso trabalho de escavação de suas camadas. Almeja, portanto, conferir novos sentidos às

lembranças adormecidas e reincorporá-las à compreensão que o sujeito tem de si. Na cisão, os registros ficam no corpo, sem significação. Ao se narrar como protagonista da sua própria vida, o sujeito pode ir integrando o que lhe foge, reinscrever as marcas do corpo e lhes dar novos significados. Fundar, assim, uma memória, que se constrói justamente no *intrincamento*, como diz Ricoeur (2014).

Portanto, a autobiografia passa a ser compreendida como experiência de si, e não mais como recapitulação de si, quando o escritor consegue fazer laço com a alteridade. Quando pode experimentar-se outro por meio da ficção, da (re)invenção de uma vida. É o que faz Pachet (1994) em sua autobiografia de uma ausência, uma autobiografia enlutada: transforma o objeto perdido em criação, em invenção de um exílio, de um (não) lugar que é a brecha fundamental para a sua possibilidade de existência.

Referências:

- APPELFELD, Aharon. **Histoire d'une vie**. Le Seuil: Éditions de l'Olivier, 2004.
- ASSMANN, Aleida. Sobre as metáforas da recordação. In: ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação. Formas e transformações da memória cultural**. Campinas: EDUNICAMP, 2011.
- BEDIN, Luciano. **Estratégias biográficas: o biografema com Barthes, Deleuze, Nietzsche e Henry Miller**. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- _____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única: obras escolhidas. Vol. II**. São Paulo: Ed. Brasiliense S.A., 1987.
- _____. "O Narrador". In: **Magia e Técnica, arte e política**. São Paulo: ed. Brasiliense, 2000.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CANTINHO, Maria João. "O voo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialéctica na obra de Walter Benjamin". In: **Espéculo: Revista de Estudios Literarios**, v.39, 2008.
- CASTEL, María. "Notas sobre a recepção da obra de Sigmund Freud na filosofia da história benjaminiana". In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão et al. **Walter Benjamin:**

Experiência histórica e imagens dialéticas. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015, pp.273-285.

COSTA, Ana. “O que é um ato criativo?” In: *C. da APPOA*, Porto Alegre, n. 119, nov/2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, Escrever, Esquecer.** São Paulo: Editora 34, 2006.

GAMPEL, Yolanda. **Esos padres que viven a través de mí: La violencia de Estado y sus secuelas.** Beunos Aires: Paidós, 2006.

GIDE, André. **O diário dos moedeiros falsos.** Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2009.

GUTFREIND, Celso. **Narrar, ser mãe, ser pai: & outros ensaios sobre a parentalidade.** Rio de Janeiro: Difel, 2010.

LOBATO, Monteiro. **Memórias da Emília.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

OUELLET, Pierre. Palavras migratórias. As identidades migrantes: a paixão do outro. In: HANCIAU, Núbia & DION, Sylvia (Org.). **A literatura na história. A história na literatura.** Rio Grande: Ed.da FURG, 2013.

PACHET, Pierre. **Autobiographie de mon père.** Paris: Éditions Autrement, 1994.

PONTALIS, J.-B. **Perder de Vista: da fantasia de recuperação do objeto perdido.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

RICOEUR, Paul. **O Si-mesmo como Outro.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado. Processo de criação artística.** São Paulo: Iluminuras, 2004.

ZIMMER, Jörg. “Progresso e recordação em Ernst Bloch e Walter Benjamin”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão et al. **Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas.** 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015, pp.115-129).

AUTOBIOGRAPHY OF MY FATHER: WHEN THE AUTOBIOGRAPHICAL WRITING IS ONLY POSSIBLE THROUGH THE OTHER

Abstract

The present work proposes to deepen the notion of autobiography while constituted through a relationship of alterity. From the book written by Pierre Pachet (1994), called "Autobiographie de mon père", the psychoanalyst Pontalis (1991) develops an analysis of the writing of self that is made possible only through the intermediary of another that inhabits us, a certain distance promoted by fiction. In the face of a traumatic experience of loss or mourning, the subject finds himself unable to appropriate his history. Writers, in the intimate experience of first-person account, seek enunciative strategies to elaborate their pain. This work discusses the extent to which the "I" and "you" and the "I" and "he" can merge to the point of blurring the limits of biography and autobiography. In addition, one is prepared to think that perhaps the experience of itself can only be narrated where the boundaries are lost, in the frontier spaces that reveal the force of an existence.

Keywords

Autobiography. Otherness. Memory.

Autobiografia e metaliteratura em Enrique Vila-Matas

Pauliane Amaral³⁷

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS)

Recebido em: 30/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

Construindo narrativas que conduzem o leitor em uma vertiginosa rede de citações, o escritor espanhol Enrique Vila-Matas fez de sua prosa um tributo à literatura. Mostramos nesse artigo como o aspecto autobiográfico na obra do autor espanhol se alimenta de um cânone particular, de uma metaliteratura. Para isso, analisamos o romance autobiográfico *Paris não tem fim* (2003), em que o protagonista é – assim como Vila-Matas – um escritor catalão reconhecido que se prepara para uma conferência enquanto relembra os anos que passou em Paris na década de 1970. A essa história principal serão somadas inúmeras evocações à personalidade do escritor norte-americano Ernest Hemingway e à narrativa de seu romance autobiográfico *Paris é uma festa* (1964). Vila-Matas revisitará o romance de Hemingway para subvertê-lo e confundir a história do autor norte-americano com a história de seu *alter ego*. Assim, a intrincada estrutura de *Paris não tem fim* nos leva a uma série de reflexões sobre o autobiográfico e temas congêneres, como o novo romance histórico, a metaficção historiográfica e a autoficção, nomenclaturas contemporâneas que tentam dar conta das relações entre vida e ficção.

Palavras-chave

Autoficção. Metaficção autobiográfica. Romance autobiográfico.

³⁷ Doutoranda em Letras na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul desde abril de 2014. Mestre em Estudos de Linguagens em 2013 e bacharel em Comunicação Social em 2007 pela mesma universidade. Graduanda em Letras - Português na Faculdade Estácio de Sá (2014-2017).

Enrique Vila-Matas tornou-se conhecido na América Latina em 1985 com a publicação de *História da literatura portátil*, um livro que mescla ficção e ensaio. O enredo acompanha a infactível história da Sociedade Secreta dos *Shandys*, tornando personagens diversas personalidades que compunham a cena cultural da Paris dos anos 1920. As referências não se limitam à cena literária e englobam nomes como o do artista plástico Marcel Duchamp e o do satanista Aleister Crowley. A presença de artistas conhecidos que fizeram a história da arte ocidental, principalmente os escritores, é algo recorrente na literatura de Vila-Matas e o próprio autor aponta a intertextualidade como uma das características de sua prosa:

— Para mim, a intertextualidade é uma máquina de narrar. Se chego a um beco sem saída, vou à biblioteca, abro um livro e, quando encontro uma frase que eu sublinharia, incluo-a na narrativa, mas transformada, de modo que ela já não pertence a seu autor. (VILA-MATAS in FREITAS, 2011, s.p.).

Considerando o aspecto intertextual na obra de Vila-Matas, interessa-nos mostrar como a formação de um cânone particular – composto por autores muito ou pouco conhecidos – é indissociável da nuance autobiográfica que toca a obra do autor espanhol, e que faz com que o homem Vila-Matas só possa ser visto enquanto expressão das leituras do autor Vila-Matas. Para isso, demonstramos, a partir da narrativa do romance autobiográfico *Paris não tem fim* (2003), como o escritor espanhol consegue associar de forma tão orgânica um empreendimento metaficcional a uma narrativa autobiográfica.

A intertextualidade recorrente, que nasce da exploração de um cânone particular, faz da literatura de Vila-Matas uma espécie de metaficção autobiográfica, já que não podemos considerá-la o que Linda Hutcheon (1991) chama de metaficção historiográfica, pois não é do intento da prosa do escritor provocar uma autorreflexão sobre os procedimentos historiográficos nem sobre aquilo que outrora foi considerada uma inquestionável “verdade” histórica. Rodriguez (2001), em um artigo que aborda a interseção entre metaficção historiográfica e autobiografia na obra dos escritores espanhóis Lourdes Ortiz, Antonio Gala e Almudena de Artega, mostra como os narradores/protagonistas de romances autobiográficos desses autores também questionam a verdade histórica, especialmente a versão oficial dos acontecimentos que marcaram os 36 anos de governo do general Francisco Franco na Espanha.

Vila-Matas também tem contas a acertar, mas não com a história oficial de seu país, e sim com a história da literatura, na qual também se insere a história dos escritores e

suas idiossincrasias. Por isso, o epíteto “metaficção autobiográfica” parece adequado para descrever o projeto literário do escritor. Como destacou Rita Bittencourt, Vila-Matas, sistematicamente,

[...] vale-se de estratégias metaliterárias para montar seus enredos, tomando, como pano de fundo, outros expoentes e/ou lugares – textos, estilos, autores, datas – retirados da tradição da literatura e também da literatura não tradicional, que se transformam em bases de referência ou são aproveitados em simples associações de sentidos e recuperam, diferidos, temas, personagens ou épocas específicas (BITTENCOURT, 2014, s.p.).

Aqui cabe um pequeno adendo para ilustrar como a própria ideia contemporânea de romance histórico e de metaficção historiográfica contemplam a subjetividade. O chamado romance histórico é um subgênero romanesco que joga com os limites entre o factual (não mais no âmbito da experiência íntima, mas no do fato histórico) e o ficcional. Alvo de constantes polêmicas teóricas, o romance histórico ou historiográfico – como alguns estudiosos preferem chamá-lo – inspirou o famoso conceito de “metaficção historiográfica”, de Linda Hutcheon, assim como a reflexão sobre o “novo romance histórico” apresentada por Seymour Menton³⁸. Essas designações (“metaficção historiográfica”; “novo romance histórico”) tentam dar conta de narrativas que propõem a desconstrução da autoridade do discurso histórico e que, na América Latina, são coletâneas da “guinada subjetiva”. Beatriz Sarlo explica que a “guinada subjetiva” nasce de uma demanda por testemunhos pós-segunda guerra, o que levou a um protagonismo do eu e foi simultânea à derrocada “das narrações históricas de grande circulação”, ambicionadas pelos historiadores do século XIX, mas que hoje são consideradas “ora impossíveis, ora indesejáveis e, em geral, conceitualmente errôneas” (SARLO, 2007, p. 13). A “guinada subjetiva” teria sua origem ainda nos anos 1970, quando “a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas” (SARLO, 2007, p. 18), atendendo a uma emergência de colocar em cena – seja no campo da literatura ou da história – aqueles que antes não tinham voz³⁹.

Linda Hutcheon argumenta que o que diferencia um romance histórico de uma metaficção historiográfica é a reflexão sobre a impossibilidade ontológica do discurso histórico ser um discurso destituído de subjetividade. Essa reflexão é feita por meio da

³⁸ Para Seymour Menton o “novo romance histórico” ganhou destaque na América Latina a partir de 1979, o ano de publicação de *El arpa y la sombra*, “el año oficial del nacimiento de la NNH (Nueva Novela Histórica) [...] engendrada principalmente por Alejo Carpentier con apoyo muy fuerte de Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes y Augusto Roa Bastos” (MENTON, 1993, p. 42).

³⁹ A demanda por testemunhos continua atual e pode ser exemplificada pelo trabalho de Svetlana Alexijevich, escritora e jornalista vencedora do Prêmio Nobel de Literatura em 2015, conhecida pelas narrativas feitas a partir de informações coletadas em pesquisa documental e entrevistas.

paródia, da autorreflexão e de outros mecanismos retóricos. Diana Klinger, em sua tese *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea* (2006) analisa o romance *Nove Noites* (2002), de Bernardo Carvalho, à luz da teoria de Hutcheon, e sobre ele conclui:

Ao colocar em cena os bastidores da apuração [jornalística], sua construção [da narrativa] em forma de tentativa e erro, *Nove Noites* se constrói à maneira de um “falso realismo”, minando a “ilusão de verdade”. No final das contas, o único gênero narrativo ao qual pode se aproximar *Nove Noites* é aquele que Linda Hutcheon chama de “metaficção historiográfica” (KLINGER, 2006, p. 181).

Um dos pilares do conceito proposto por Hutcheon é de que tanto o texto historiográfico quanto a ficção são elaborados a partir de uma ideia de verossimilhança, que a linguagem desses dois gêneros é uma construção assentada em uma série de convenções e formas narrativas predeterminadas⁴⁰. O argumento da teórica norte-americana espelha o de pensadores da historiografia como Paul Weyne, Miguel de Certeau e Hayden White que, entre outros, estudaram comparativamente os mecanismos retóricos da historiografia e do discurso literário, chamando a atenção para a similaridade nas estratégias de representação empregadas por esses dois campos das humanidades e as consequências epistemológicas e ontológicas dessas considerações no campo da História.

Assumindo que o questionamento do discurso histórico já aparecia em Shakespeare e Cervantes, Hutcheon constrói sua argumentação principal tentando demonstrar que há uma forma “pós-moderna” de se reapresentar essa reflexão: em vez de negar o realismo, a metaficção historiográfica o subverteria “[...] apenas por meio da ironia, e não da rejeição. A problematização substitui a demolição” (HUTCHEON, 1991, p. 15).

Creemos que seja difícil esquecer as referências às novelas de cavalaria na obra prima de Cervantes e a ironia que permeia as desventuras de seu cavaleiro Dom Quixote. Deixando de lado as controvérsias que envolvem o conceito de pós-moderno, apenas ressaltamos que sua subsistência teórica resulta mais de um posicionamento ético do que de um movimento estético, que exigiria a criação de uma linguagem nova que abarcasse as particularidades de nosso tempo. Dito isso, parece que todas as tentativas de inovação na linguagem do romance e da ficção assinaladas como “pós-modernas” são prolongamentos de uma agenda lançada pelas vanguardas europeias ainda no início do século XX.

A literatura, ao contrário do discurso histórico, procura ir além do factual. Afora os temas universais em torno dos quais gravita, a escrita literária não se limita à representar apenas

⁴⁰Ver HUTCHEON, 1991, p. 141.

tempo e espaço, explorando, sobretudo, aspectos psicológicos das personagens. Dessa forma, cria-se um complexo sistema de representação através da combinação de símbolos e ideias que dá origem, por exemplo, ao que chamamos de clássicos. Ítalo Calvino diz que “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p.11). Um exemplo dessa complexidade é o escrivão Bartleby, a incógnita personagem de Melville que ao mesmo tempo incorpora e representa o espaço em que se encontra. A impossibilidade de uma interpretação dialética dessa personagem é o que faz com que ela seja revisitada por outros escritores, como Enrique Vila-Matas, que toma Bartleby como a força motriz para suas reflexões acerca do tema do desaparecimento do escritor e da cessação da escrita.

O novo romance histórico, por sua vez, dedica-se a visitar figuras históricas. Representante desse nicho na literatura brasileira, a escritora Ana Miranda consagrou dois livros à recriação de episódios da vida do escritor Gregório de Matos: *Boca do Inferno* (1989) e *Musa praguejadora: A vida de Gregório de Matos* (2014). *A última quimera* (1995), outro livro da autora, é um romance histórico voltado à figura de Augusto dos Anjos.

Os livros metaficcional de Vila-Matas ou os históricos de Ana Miranda ilustram a gama de possibilidades narrativas decorrentes da retomada de figuras conhecidas. Depois de avaliar as possibilidades de aproximação entre experiência de vida e criação literária, permanece a lição de Milan Kundera, para quem “[n]ão importa que a fidelidade à realidade histórica seja coisa secundária em relação ao valor do romance. O romancista não é nem historiador nem profeta: ele é explorador da existência” (KUNDERA, 2016, p. 52). Ítalo Calvino também compartilha dessa visão e lembra que “[o] romance histórico pode ser um ótimo sistema para falar dos próprios tempos e de si” (CALVINO, 2015, p. 35).

Tratando da literatura de Vila-Matas no rol da autoficção, Antonio Xerxes diz que o escritor demonstra como, “em mãos habilidosas [...] a autoficção ganha em potência, tornando-se uma espécie de declaração filosófica sobre as fronteiras entre real e ficção” (XERXENESKY in BERNARDO, 2012, p. 43). Metaliterária, autoficcional ou mesmo metaficcional autobiográfica, a obra de Vila-Matas não cessa de gerar inquietações.

Abaixo, apresentamos algumas das características mais recorrentes em narrativas que misturam elementos ficcionais e autobiográficos, segundo quadro proposto por André Bernardo (2012):

1. Autor, narrador e protagonista têm o mesmo nome (coincidência onomástica);
2. O tempo verbal do presente é predominante na narrativa, o que confere a ela um caráter de *work in progress*, como se o leitor participasse da escrita do romance;

3. Postura de perplexidade e de questionamento do leitor;
4. Narrativa fragmentária, descentrada e não linear (O escritor francês Serge Doubrovsky sentiu-se impelido a criar o neologismo *autoficção*⁴¹ porque, em sua concepção, a autobiografia tenta contar uma história em sua completude, dando conta da história de um homem desde suas origens. A *autoficção*, por sua vez, não possui essa obrigatoriedade, podemos explorar apenas alguns aspectos biográficos no texto).

Contemplando ao menos três dessas características (já que o narrador é inominado), nossa hipótese é de que *Paris não tem fim* se constitui como um romance autobiográfico que coloca em jogo a linearidade cronotópica de uma experiência de vida, indo e voltando no tempo e no espaço, dando vazão ao movimento vertiginoso da memória. Philippe Lejeune, tratando do romance autobiográfico, diz que mesmo quando não há uma correspondência entre os nomes de autor, narrador e personagem (correspondência que instaura o que Lejeune chama de “pacto autobiográfico”)

[...] o leitor pode ter razões de pensar que a história vivida pelo personagem é exatamente a do autor: seja por comparação com outros textos, seja por informações externas, ou até mesmo pela própria leitura da narrativa que não parece ser de ficção (como quando alguém diz: “Eu tinha um grande amigo a quem aconteceu...”, e começa a contar a história desse amigo com uma convicção inteiramente pessoal). (LEJEUNE, 2008, p. 25).

Em *Paris não tem fim*, deslocando-se no tempo e no espaço, o narrador autodiegético nos conduz, anacronicamente, à Barcelona de sua infância, aos anos de aprendizado em Paris durante a década de 1970 até o tempo presente da enunciação, quando já é um reconhecido escritor que aceita um convite para palestrar sobre o tema da ironia em Barcelona. Entremeado a esse relato primário, o narrador também nos leva à Paris dos anos 1920, na qual viveram Hemingway, Fitzgerald, Gertrude Stein, Ezra Pound, James Joyce e outros escritores que povoam o cânone literário ocidental.

A moldura autobiográfica do relato surge ainda no início do romance, quando, em um retorno à Paris, já nos anos 2000, o narrador diz estar

dedicado a tomar notas destinadas a uma revisão irônica dos anos de minha juventude que passei nessa cidade e nos quais, diferentemente de Hemingway, que lá ‘foi muito pobre e muito feliz’, fui muito pobre e muito infeliz (VILA-MATAS, 2007, p. 8).

Assim, o narrador inicia uma visita ao passado de Vila-Matas que, como autor-criador, reconstrói livremente cenas dos anos em que passou em Paris e a escrita de seu

⁴¹ Doubrovsky utilizou o termo pela primeira vez no prefácio de seu romance *Fils*. DOUBROVSKY, Serge. **Fils**: roman. Paris: Éditions Galilée, 1977.

primeiro livro, *A Assassina Ilustrada* (1977)⁴², quando era inquilino da escritora Marguerite Duras, tendo como principal modelo *Paris é uma festa* (1964), de Ernest Hemingway. O ponto em comum entre os romances autobiográficos de Vila-Matas e Hemingway é a revisão que os narradores autodiegéticos, que podemos chamar de *alter egos*, fazem de seu passado, do tempo em que viveram em Paris, ainda no início de suas carreiras como escritores. Ao resgatar não só a sua história pessoal, mas também fazer referência à obra de Hemingway, Vila-Matas dá vida àquilo que Umberto Eco (2003, p. 199-218) define como “ironia intertextual”, ou seja, citações diretas de outros textos famosos ou referência a eles mais ou menos transparentes.

Enquanto o narrador do romance de Hemingway se limita a citar pessoas com quem o escritor americano travou contato durante sua estadia em Paris, o narrador de Vila-Matas expande sua rede de referências, mencionando nomes conhecidos da cena cultural da Paris dos anos 1970 e também aqueles que construíram o imaginário da cena artística da cidade ao longo do tempo.

Alguns fatos narrados em *Paris não tem fim* são notadamente conhecidos, como o suicídio de Jeanne Hebuterne, a companheira do pintor Modigliani, que, então grávida, atirou-se de uma sacada. Outros fazem referência a episódios narrados no livro autobiográfico de Hemingway, como o trecho em que o narrador escreve:

Fui a Paris neste agosto e, ao passar com minha mulher pela esquina da Rue Jacob com Saint-Prevés, veio à minha memória o célebre episódio em que Hemingway, nos lavabos do restaurante Michaud, aprova o tamanho de pau de Scott Fitzgerald (VILA-MATAS, 2007, p. 13).

Aqui o narrador do romance de Vila-Matas refere-se ao capítulo “Uma questão de medidas” de *Paris é uma festa*, que trata da insegurança de Fitzgerald quanto à sua masculinidade. No início do capítulo do romance de Hemingway o narrador deixa claro o lugar em que o episódio ocorreu: “[...] Scott convidou-me um dia para almoçar com ele no *Michaud*, restaurante que ficava na esquina da *rue Jacob* com *des Saints Péres*. Disse que desejava fazer-me uma pergunta importantíssima [...]” (HEMINGWAY, 1978, p. 183).

Referências ao livro de Hemingway serão uma constante no romance de Vila-Matas, ilustrando a possibilidade de entrecruzamento não só entre trajetórias de vida (autobiografias), mas também de percursos literários (metaliteratura). Inventando, narrando ou reinventando episódios que envolvem nomes conhecidos do universo literário, o escritor

⁴² Vila-Matas, Enrique. *La asesina ilustrada*. Vol. 80. Tusquets Editor, 1977.

catalão entremeia a história da literatura ocidental – contada a partir sua perspectiva, de seu cânone particular – à história de sua formação como escritor.

Ao contrário de outro projeto metaficcional conhecido da literatura do século XX, o do escritor argentino Jorge Luis Borges, o diálogo intertextual proposto por Vila-Matas distancia-se de um exercício de erudição do tipo quebra-cabeça, no qual o texto perde boa parte de sua significação se o leitor não tiver conhecimento de um código externo, se ele não captar a piscadela culta que o autor ideal lança nas malhas do texto⁴³. A piscadela culta proposta pelo escritor espanhol não contempla a ideia de genialidade, entendida, sobretudo, a partir do estigma do gênio criador, daquele que consegue apresentar um projeto artístico original. Vila-Matas não esconde suas fontes do leitor, cita-as abertamente. Essa característica já foi apontada pelo escritor e filósofo Lars Iyer, para quem “o anseio de criar obras-primas é uma espécie de necrofilia”. Para Iyer, “Vila-Matas afirma ser necessário, para qualquer um que escreva um texto ficcional, mostrar sua própria mão, permitir que uma imagem de si mesmo apareça” (IYER, 2012, s.p.). Essa imagem cantada por Iyer contrapõe-se ao hino estruturalista que cantava a “morte do autor”. Se Roland Barthes⁴⁴ precisou se valer de uma metáfora tão extrema para devolver ao texto sua autonomia como objeto estético, Vila-Matas e outros escritores contemporâneos reavaliam a radicalidade de tal visão, exumando a figura do autor. A ideia de “morte do autor” chegou a ser satirizada por Vila-Matas no conto “A arte de desaparecer”, da coletânea *Suicídios exemplares* (1985), que traz a história de um homem que escreve secretamente e tem pavor de ter sua obra publicada.

Se cânone é composto por obras e as obras são feitas por escritores, devemos nos perguntar em que medida a figura do escritor contribui para a formação do cânone. Para entender melhor a participação do autor na construção do cânone, podemos pensá-lo a partir da divisão entre “cânone interno” e “cânone externo”. O primeiro seria aquele a que o autor recorre para criar a sua obra, suas fontes. Sem revisitar a tradição um escritor não consegue desenhar seu talento individual. T. S. Eliot, em seu famoso artigo “Tradição e talento individual”, explica que a tradição não pode ser herdada, mas deve ser conquistada através de um grande esforço:

Ela envolve, em primeiro lugar, um sentido histórico. [...] E o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença. [...] Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos (ELIOT, 1989, p. 38-39).

⁴³ A ideia de piscadela culta é desenvolvida por Umberto Eco no texto que trata da “Ironia intertextual e níveis de leitura” (ECO, 2003, p. 199-218).

⁴⁴ BARTHES, Roland. A morte do autor. In:_____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1998.

Já o cânone externo estaria relacionado a uma construção social, aos mecanismos que fazem com que determinadas obras consideradas “grandes”, ‘geniais’, perenes, comunicando valores humanos essenciais, [e] por isso dignas de serem estudadas e transmitidas de geração em geração” (DUARTE, s.d., s.p.). Michel Foucault, em “O que é um autor” (1969), pensou a figura do autor a partir desses mecanismos sociais quando elaborou o conceito de função-autor, que permite entender que “[...] o autor exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos” (FOUCAULT, 2000. p. 44-45).

A vida do escritor, considerada, pelo menos a partir do século XX, como secundária perante a obra, hoje é resgatada pela academia e pelos leitores sem aquele biografismo ingênuo dos que acreditam que a vida do escritor pode explicar sua obra, como bem ilustra François Dosse em “O desafio biográfico” (2005).

Tomando a expressão de Lars Iyer, podemos dizer que a mão de Vila-Matas aparece não só nas menções a figuras conhecidas do mundo literário, mas se entende a elementos da cultura *pop*, como na referência a atrizes de cinema. Esteticamente, a marca dessa mão pode ser vista na ironia leve com a qual o autor recobre sua escrita. É a ironia que o narrador de *Paris não tem fim* define como ironia “benévola, compassiva, como a que encontramos, por exemplo, no melhor de Cervantes” (VILA-MATAS, 2007, p. 10). Podemos ver algo dessa ironia benévola no caráter picaresco e mutável de seus heróis, com suas ânsias *nonsenses*: o protagonista de *Paris não tem fim* acredita ser uma espécie de reencarnação de Hemingway, o narrador de *Doutor Pasavento* (2009) sonha com a possibilidade de desaparecer e para isso segue os passos de Robert Walser, um escritor conhecido por buscar incessantemente o desaparecimento, até ser encontrado morto no meio da neve nos arredores do hospital psiquiátrico onde vivia. Em outro momento, o protagonista de *Doutor Pasavento* toma emprestada a identidade de Thomas Pynchon outro escritor famoso por sua reclusão. Para o narrador de *Paris não tem fim* “inonizar é ausentar-se” (VILA-MATAS, 2007, p. 233).

A fusão entre ironia benévola e intertextualidade desconstrói a própria noção de identidade do herói como unidade apreensível. Os protagonistas de *Paris não tem fim* e *Doutor Pasavento* constroem sua identidade a partir da tentativa de tomar a identidade de outros escritores.

Em *Paris não tem fim*, além das reminiscências à Paris dos anos 1920, a narrativa de Vila-Matas traz ao leitor um pouco da atmosfera da cena cultural da capital francesa nos

anos 1970, principalmente entre as figuras que gravitavam em torno da revista *avant-garde Tel Quel*, publicada entre 1960 e 1982. Ironizando as receitas dadas pelos manuais de estilo e correntes literárias, o protagonista aborda a questão do diálogo na literatura, perguntando-se se seria lícito “utilizar travessões para os diálogos e assim encher as páginas com rapidez” (VILA-MATAS, 2007, p. 209), e conta que um dia leu na revista *Tel Quel* “que incluir diálogos nos romances era o mais antiquado e reacionário que existia, dava na mesma se eram diálogos com travessões ou aspas, era retrógrado” (VILA-MATAS, 2007, p. 209). Diante de tal objeção, o narrador demonstra seu transtorno:

Meu desconcerto foi tão notável que tirei do bolso traseiro de minha calça a enrugada apostila com as instruções de [Marguerite] Duras que sempre estava comigo. Onde se podia ler *diálogos*, anotei ao lado “reacionários”. Depois, não querendo desorientar-me totalmente, fui em busca de alguma certeza e evoquei Hemingway, mestre da arte de dialogar nos relatos (VILA-MATAS, 2007, p. 209).

Esse trecho é exemplar quanto à ironia benévola encontrada na prosa de Vila-Matas, quando o narrador satiriza a obediência cega dos jovens escritores a determinadas fórmulas e a radicalidade de algumas correntes estéticas, mostrando que é imprescindível que se estabeleça um consenso entre tradição e talento individual.

Em Vila-Matas, o diálogo com a tradição passa pela recriação de suas próprias leituras, de suas vivências literárias. Debruçar-se sobre uma história pessoal para recriá-la ficcionalmente, sem compromisso de fidedignidade, também é a gênese daquilo que a crítica autobiográfica contemporânea denomina “autoficção”. O termo foi utilizado pela primeira vez pelo escritor e crítico literário francês Serge Doubrovsky para definir seu romance *Fils* (1977), em que o narrador-personagem leva o nome do autor. Se o que caracteriza a autoficção é a indecisão entre o vivido e o inventado, como conjectura o escritor Miguel Sanches Neto em entrevista a André Bernardo (2012), caberá ao leitor fazer funcionar o “pacto autoficcional”. No caso de Vila-Matas, o pacto autoficcional passa pelo reconhecimento, pelo leitor, das piscadelas cultas que o autor endereça ao leitor não-ingênuo. Logicamente, a ironia intertextual que emerge de um romance de Eco é diferente da encontrada em um romance de Vila-Matas, pois a primeira é muito mais cifrada, sem que se cite nomes de autores ou de obras diretamente.

A indefinição entre o que é factual e o que é imaginado em um romance de Vila-Matas também permite lê-lo como uma autoficção. Isso se compreendermos que, ao fundir uma história pessoal com referências a outros livros, citações de autores e eventos conhecidos, o escritor Vila-Matas cria uma espécie de “mitomania literária”, em que o autor se insere na tradição literária ocidental ao se colocar ao lado daqueles que fazem parte dessa tradição.

Vicent Colonna, em seu livro *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (2014)⁴⁵, considera que o uso do neologismo *autoficção* deve restringir-se ao caso de autores que inventam uma personalidade e uma existência literária. O mesmo teórico vê a autoficção como uma espécie de “mitomania literária” (COLONNA *apud* FIGUEIREDO, 2010, p. 92).

A literatura autobiográfica na contemporaneidade, seja classificada sob o selo da autoficção, da ficção autobiográfica ou de outra designação, preocupa-se em criar uma *ficção da identidade*, como bem ressalta Régine Robin:

Representar todos os outros que estão em mim, me transformar em outro, dar livre curso a todo o processo de virar outro, virar seu próprio ser de ficção ou, mais exatamente, esforçar-se para experimentar no texto a *ficção da identidade*; tantas tentações fortes, quase a nosso alcance e que saem atualmente do domínio da ficção (ROBIN⁴⁶ *apud* FIGUEIREDO, 2010, p. 93, grifo nosso).

Essa *ficção da identidade* parece dialogar com a compreensão de identidade enquanto devir. Tal percepção é vista no pensamento de Pierre Bourdieu, quando o sociólogo questiona a linearidade com que é encarado o conjunto dos acontecimentos que formam uma experiência individual:

[p]roduzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como um relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma *ilusão retórica*, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar (BOURDIEU, 2006, p. 185, grifo nosso).

O absurdo em que vivem as personagens de Vila-Matas, envoltas em situações-limites, torna-se plausível dentro de um projeto literário que conduz o leitor através de uma vertiginosa rede de citações, criando uma prosa que presta tributo à literatura e à formação do autor enquanto leitor.

Aceitando que o que está em jogo em um romance autobiográfico é menos o jogo de desvendar o que é “baseado em fatos reais” e o que é inventado, e mais a reflexão sobre o que o leitor ganha com uma leitura que adota a perspectiva autobiográfica, um romance como *Paris não tem fim*, em que a ficção autobiográfica em moldes tradicionais, como é o caso do romance de Hemingway, é desconstruída, provoca a discussão sobre a figura do autor, outrora entendido como gênio criador e agora assumido como um necrófilo. A maneira que o autor-criador Vila-Matas encontra para provocar esse questionamento é através da exploração irônica da tradição literária, do diálogo com outros textos literários, criando uma metaliteratura que se alimenta de um cânone particular. Ao colocar em paralelo sua trajetória de vida com a história de vida de um autor tão conhecido como Hemingway, Vila-Matas

⁴⁵ COLONNA, Vincent. **Autofiction & autres mythomanies littéraires**. Auch: Tristram, 2004.

⁴⁶ ROBIN, Régine. **Le Golem de l'écriture**: de l'autofiction au cybersoi: essai. Montreal: XYZ editeur, 1997.

explora não só o limite do autobiográfico, mas também o da influência literária. Se pudéssemos sintetizar a mensagem que o escritor espanhol nos deixa com esse romance, seria algo como: toda literatura não passa de uma visão sobre o que é literatura, visão construída a partir de um cânone particular, que é o ponto de partida de qualquer projeto literário.

Referências:

BERNARDO, Andre. A ficção da realidade? Ou a realidade da ficção?. In: **Revista Metáfora**. Ano 2, n. 14, 2012, p. 41-45.

BITTENCOURT, Rita Lenira. Enrique Vila-Matas [verbete]. In: MASINA, Léa, et al. (Org.). **Por que ler os contemporâneos?** Autores que escrevem o século XXI. Porto Alegre: DUBLINENSE, 2014.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 183-191.

CALVINO, ÍTALO. Repostas a nove perguntas sobre o romance (1959). In: _____. **Mundo escrito e mundo não escrito**. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

DUARTE, João Pereira. Cânone [Verbetes]. In: CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6079/canone/>>. Acesso em: 13 mar. 2017.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura: ensaios**. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaaios**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. *Revista Criação&Crítica*, n. 4, abril 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/viewFile/46790/50551>>. Acesso em: 13 mar. 2017.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. Lisboa: Edições 70, 2000.

FREITAS, Guilherme. Vila-Matas, de escritor a personagem. **O Globo**. 13/05/2011. Disponível em: <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrfreitasg1.html>>. Acesso em: 13 mar. 2017.

HEMINGWAY, Ernest. **Paris é uma festa**. Trad. Ênio Silveira. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IYER, Lars. **Nu na banheira, encarando o abismo.** Trad. de Thiago Lins. Revista Serrote, n. 12, 2012. Disponível em: <<http://www.revistaserrote.com.br/2012/11/nu-na-banheira-encarando-o-abismo-por-lars-iyer/>>. Acesso em: 13 mar. 2017.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet.** Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. de de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992.** México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

RODRIGUEZ, Mercedes Mazquiarán de. In: Their Own Voices: Autobiography as Historiographic Metafiction in Three Recent Spanish Novels. **South Central Review**, v. 18, n. 1/2, 2001, p. 94-113.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** Companhia das letras, 2007.

VILA-MATAS, Enrique. **Paris não tem fim.** Trad. Joca Reiners Terron. São Paulo: Cosac Naify: 2007.

VILA-MATAS, Enrique. **Doutor Pasavento.** Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify: 2009.

VILA-MATAS, Enrique. **História abreviada da literatura portátil.** Trad. Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify: 2011.

AUTOBIOGRAPHY AND METALITERATURE IN ENRIQUE VILA-MATAS

Abstract

By creating narratives that takes the reader through a dizzying network of references, the Spanish writer Enrique Vila-Matas transformed his prose in a tribute to literature. In this paper we aim at showing how a particular canon feeds the Vila-Matas' autobiographical work, as a kind of metaliterature. For this purpose we will analyze the autobiographical novel *Never Any End to Paris* (2003), where the main character is – like Vila-Matas – a renowned Catalan writer who prepares for a conference, while remembering the years that he lived in Paris in the 1970s. In this book, there is a number references made to the American writer Ernest Hemingway and his own autobiographical novel *A Moveable Feast* (1964). Vila-Matas revisits Hemingway's novel to subvert it and confuse the story of the American author with that of his own alter ego. By doing so, the narrative of *Never Any End to Paris* leads us to a brief consideration on autobiographies and related themes, like New Historical Novels, Historiographic Metafiction and Autofiction, contemporary terminologies centered on the relationships between life and fiction.

Keywords

Autobiographical Novel. Autofiction. Historiographic Metafiction.

Entre as sombras e a memória: *escrita autobiográfica de Amós Oz*

Sarah Diva Ipiranga⁴⁷

Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Ana Paula Lima Moura⁴⁸

Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Recebido em: 31/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

Análise do romance *De amor e trevas*, do escritor Amós Oz, a partir da perspectiva da escrita autobiográfica e da psicologia da individuação. No romance, identifica-se a construção de uma subjetividade que tem no trauma da perda da mãe a força que dá origem à rememoração. Por meio dessa marca de ausência, o narrador procura preencher as fissuras da tela da vida com uma incursão profunda no judaísmo, na história do Holocausto e da reconstrução de Israel. Assim, através da observação de aspectos como infância, território, pertencimento, recortados da narrativa de suas memórias, buscaremos acompanhar os traçados iniciais da elaboração identitária do autor, colocando em relevância a construção de si e a presença da alteridade nesse percurso. Como apoio para as reflexões que irão se produzir, observamos, principalmente, as conceituações propostas por Clara Rocha e George Gusdorf sobre o eu autobiográfico, como também o pensamento de Bachelard acerca da infância e da memória e de Jung sobre a compreensão do eu que se insurge na narração confessional e a construção da figura do herói.

Palavras-chave

Memória. Infância. Identidade. Individuação.

⁴⁷ Profa Dra em Literatura Comparada – UECE; Pós-Doutora em Literatura Comparada – Universidade de Lisboa. Coordenadora do AMI – Grupo de Estudos em Autobiografia, identidade e memória.

⁴⁸ Mestranda em História e Letras pela Universidade Estadual do Ceará; Especialista em Psicologia Social e Comunitária pela Faculdade de Tecnologia Intensiva; Graduada em Psicologia pela Universidade de Fortaleza.

A busca que é produzida pelas perguntas “quem sou eu” e “quem sou eu no mundo” demanda um olhar sincrônico para dentro e para fora de si, que confirma a interpenetração entre estas duas dimensões na construção da identidade. No espaço literário, tal busca encontra nos textos de registro confessional uma potencialização que torna essa questão central no próprio discurso memorialista que é produzido. Ou seja, lembrar não é só buscar os acontecimentos pretéritos, pois subliminarmente essa dimensão é subvertida pelo gesto de perscrutamento de si, que, de forma sinuosa, encaminha e ‘determina’ a própria recordação. Assim, um movimento duplo enreda a escrita autobiográfica, uma vez que o narrador está atento a si (quem sou eu) no espaço/tempo que o atravessa (quem sou eu no mundo).

Um romance no qual tal ambivalência entremeia a narrativa e faz seu movimento alternar os lados de forma inquieta é *De amor e de trevas* (2005), do israelense Amós Oz⁴⁹. Dono de uma voz narrativa poderosa entre os séculos XX e XXI, Oz é um escritor marcado pela condição semita, pela história de seu povo, pela condição atual de Israel, tudo isso conduzido por uma sensibilidade especial no que de *si* emerge desse mapa profundo, intenso e conflitante. Sua obra, marcadamente autobiográfica (*Pantera no porão*, *Uma certa paz*, *O monte do mau conselho*, por exemplo), equilibra-se entre as injunções políticas do agora, o peso do passado irremovível e uma crença primorosa no humano. Ler Amós, portanto, é invariavelmente ler Israel, ler o povo judeu, mas também ler o homem em dilema com a história que o absorve e (des)norteia. Não se pense, por isso, em encontrar um narrador estático, respeitoso de datas, ou um ativista tendencioso, empenhado em pregar ideias políticas. O que faz a diferença na escrita de Oz é a percepção do humano em sua singularidade e a condução inigualável da narrativa.

*De amor e de trevas*⁵⁰, apresentado pontualmente como um livro de memórias, reúne o percurso do escritor a partir da história dos antepassados e centra seu ponto de vista na percepção do menino que perde a mãe aos treze anos. O suicídio de Fania, mãe de Amós, é a dor que dá início à narrativa. Parte-se dela para contar uma história que a antecede, também imensamente preenchida de dores inomináveis, mas é a esse ponto de dispersão que o romance continuamente volta. Percorrem-se as mais de seiscentas páginas do livro à busca do desfecho da tragédia pessoal, que o narrador somente vai apresentá-la em sua possível completude nas últimas páginas do livro. Dessa forma, um “fantasma-mãe” atravessa a narrativa, perseguindo o menino que procura respostas no agora, porém precisa voltar no

⁴⁹ Nascido em 1939, Amós Oz destaca-se como escritor, intelectual e ativista político. Sua obra no Brasil está publicada pela Companhia das Letras. São dezessete títulos que revelam a trajetória do escritor por vários temas e gêneros: (<http://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00382#titulos>).

⁵⁰ Livro vencedor do prêmio *France Culture Étranger* e do prêmio Goethe, ambos em 2004.

tempo para vislumbrar pistas dessa inquietante dúvida. Como as explicações não são dadas a ver gratuitamente, o narrador, impulsionado por essa angústia inicial, enverada longa e profundamente na história dos pais, na vinda para Israel e daí faz um retorno denso à história do povo judeu. Diante da extensão do romance e da complexidade das questões que ele elabora, interessa-nos analisar a formação inicial do narrador, movida pela infância, e as injunções que esse estar-no-mundo infante agencia: a relação com os pais e a força da civilização judia.

O mapa do si invariavelmente tem no outro a contraface inexorável. Um outro que pode ser o duplo daquele que escreve, como também o entorno relacional e as questões do mundo histórico. Por isso, essa perspectiva de entrelaçamento de percepções é essencial numa análise de texto de fundo autobiográfico, no qual há uma interação que constrói um discurso que vai do ‘auto’ ao ‘bio’ por meio da ‘grafia’. E é esse discurso, “minado pela subjetividade”, como diz tão bem Paula Morão acerca dos textos intimistas (2011, p. 46), que nos conduz na leitura desse romance surpreendente.

A construção de si: o susto do eu

Rocha (1992) defende a ideia de que o mito da criação do mundo, assim como o arquétipo do centro do mundo, são modelos bastante representativos dos sentimentos evocados pela *escrita de si*, uma vez que, por meio desta, o indivíduo estabelece um lugar para si, sacralizando seu universo e dando à sua vida uma dimensão de ordenamento, como se encontrasse as saídas de um labirinto ou o fio da meada de um processo que, levado a cabo, revela o eu em sua “diversidade polifônica” (ROCHA, 1992, p. 54).

Haveria, assim, nos interstícios entre o tempo da memória e o tempo vivido, a possibilidade de reconfiguração das experiências, definida na ação da primeira temporalidade sobre a segunda, o que, do ponto de vista arquetípico⁵¹, é análogo aos efeitos da ação da *imago mundi* sobre a *anima mundi*. Entre as diversas formulações de C.G.Jung (2008) para o conceito de alma, está o de *anima mundi*, noção oriunda da filosofia platônica que aponta para o caráter inseparável das realidades física e psíquica. Percebendo o processo de escrita de si como parte desta unidade múltipla e paradoxal, podemos visualizar o modo como o recorte de mundo feito pelo escritor é capaz de produzir ‘alma’, do âmbito pessoal ao coletivo.

⁵¹ Arquétipos são conjuntos de “imagens primordiais” que ficam armazenadas no inconsciente coletivo após uma repetição progressiva de uma mesma experiência durante muitas gerações.

“Ordenar os movimentos da alma”⁵², para usar uma expressão de Foucault, parece então ser a grande missão dos textos autobiográficos, uma missão em princípio destinada ao fracasso. Ao contrário da imagem comum daquele que já viveu o suficiente e busca de forma nostálgica o passado para referendar e confirmar sua identidade, a tarefa memorialista está mais para um mergulho desagregador. Busca-se o que não há, o que ficou sem explicação, o vazio sem representação, a dor que se renova. Uma viagem sem data, nem porto marcado para receber esse viajante solitário. A aventura da autobiografia, em qualquer das suas modulações (diários, relatos de viagem, autorretrato etc.), singra um mar especial, o da memória.

Gustav Gusdorf, um dos intelectuais que mais teorizou sobre a autobiografia, explicita bem essa ambivalência fundadora do registro íntimo. Para ele, o espaço externo é claro e é para ele que está focada a atenção e ação humanas. Com a escrita autobiográfica, inverte-se esse paradigma e a luz volta-se para o interno e suas sinuosidades (Gusdorf, 1991)⁵³

A interface entre os dois cenários, o do eu e o do mundo, constitui, como estamos a defender, a estrutura mesma do romance de Oz. É premente destacar que a narrativa do autor encontra-se posicionada em seu núcleo de infância, de sorte que, partindo desta localização, será possível observar o atravessamento das múltiplas influências que o autor elege como significativas no seu processo de tessitura de si. A força da voz do menino que narra dá especial feitura ao texto e anuncia o *modus operandi* da rememoração: “Durante toda a minha infância eu gostei de arrumar coisas, de espalhá-las e arrumar de novo, cada vez de um jeito um pouco diferente” (OZ, 2005, p. 34). A metáfora da reordenação encontra na proposição infantil do narrador uma configuração especial. Será esse mesmo jogo que ele trará para escrita e a busca de si, numa trama de contínuas reordenações e ajustes. O jogo é ordenado entre os dados reais (que assustam pela incompreensão que geram no menino) e a capacidade imaginativa onde deposita seu prazer: “ (...) eu construí uma realidade paralela: estendia sobre o tapete o meu próprio teatro de operações, uma realidade virtual (OZ, 2005, p. 34).

O tapete da sala, onde cria cenários de guerra, mostra-se assim uma reconstrução de um tapete da vida que precisa ser continuamente representado para adquirir um significado. Nesse estado de suspensão, a imaginação entra como saber decisivo para tal reordenamento.

⁵² Essa expressão encontra-se num texto clássico de Foucault, “Escritas de si” (1992), no qual analisa os cadernos de anotação presentes no mundo grego.

⁵³ Si el espacio de fuera, el teatro del mundo, es un espacio claro, en el que los comportamientos, los móviles y los motivos de cada uno se desentrañan bastante bien a primera vista, el espacio interior es tenebroso por esencia. El sujeto que toma a sí mismo como objeto invierte el movimiento natural de la atención [...] La imagen es outro yo-mismo, um doble de mi ser, pero más frágil y vulnerable, revestido de um carácter sagrado que lo hace a la vez fascinante y terrible (GUSDORF, 1991, p. 2).

Em outro livro, *Contra o fanatismo* (2004), conjunto de conferências que fez na Alemanha em 2002, ele envereda por questões pessoais e afirma que se tornou escritor por causa da pobreza e do sorvete. No texto denominado “O antídoto da imaginação”, conta que os pais o levavam para reuniões com amigos que se demoravam longamente, já que não tinham dinheiro para pagar alguém para cuidar dele. O prêmio pela paciência era o sorvete ao final. Para passar o tempo, ele ficava embaixo da mesa criando histórias para as pessoas que via entrando e saindo do lugar. Na interface dos dois livros, percebe-se que sobressai a condição solitária do menino.

A narração, que oscila entre o adulto que rememora e a criança a quem ele dá voz, destaca o papel crucial da solidão e das estratégias criadas como forças motrizes para o desenvolvimento de uma refinada capacidade de imaginar diversos mundos para si e de especular sobre os universos habitados pelos outros, capacidades que, posteriormente amadurecidas, deram origem à possibilidade de “referendar meia dúzia de sentimentos e opiniões diferentes, conflituosos e contraditórios, com o mesmo grau de convicção, veemência e empatia” (2005, p. 94), o que, em sua visão, é fundamental a um escritor de romances.

A solidão, portanto, é um dado real, contínuo e extensivo a sua vida, mas também funciona como o instrumento que a memória utiliza para preencher os vácuos deixados pela história. Neste contexto, destacamos o pensamento de Bachelard (1988), quando fala sobre o papel das solidões da infância enquanto espaços propícios para a reimaginação das experiências e futura possibilidade de uma existência. Em Bachelard (1988), as solidões da criança, artesãs da elaboração de um núcleo de infância que permanece na alma humana, são as responsáveis por oferecer passagem ao mundo do devaneio, onde é possível vislumbrar uma existência sem limites que, na conjunção entre a memória e a imaginação poética, é capaz de revelar uma infância psicologicamente bela. Nas palavras do autor, “somente quando a alma e o espírito estão unidos num devaneio pelo devaneio é que nos beneficiamos da união da imaginação e da memória. Nosso ser passado imagina reviver” (BACHELARD, 1988, p. 104)

Apesar do pensamento bachelardiano estar, de certa forma, impregnado por um idealismo acerca da solidão da criança, queremos crer que o raciocínio de que o tecido vivido não se faz sem a imaginação é essencial para a compreensão da voz narrativa do romance de Oz, uma criança em permanente estado de devaneio e, ao mesmo tempo, curiosa do mundo e da compreensão dos mecanismos internos da estrutura familiar. Ver-se nascido de pai e mãe absurdamente cultos, num país em permanente guerra para existir, exige do narrador um

entendimento que talvez a sua percepção ainda não consiga vislumbrar por completo. É como se uma aprendizagem longa e pesada tivesse que acontecer em pouco tempo.

Os livros estavam por toda a casa: meu pai lia em dezesseis ou dezessete idiomas diferentes e falava em onze (todos eles com sotaque russo). Minha mãe falava seis ou sete idiomas e lia em sete ou oito. [...] Se no mais das vezes liam livros em inglês e alemão por razões de ordem cultural, certamente era em ídiche que sonhavam à noite. (OZ, 2005, p. 08)

Outro aspecto que consideramos essencial para o desenvolvimento da profunda empatia e sensibilidade expressas no texto de Oz, diz respeito ao sentimento de afeto e familiaridade que, a partir da forte influência dos pais, entre outras figuras significativas, desenvolveu pelos livros, destacando-se aqui o seu interesse pelo humanismo. Neste sentido, a relação com os livros aparece como forte atributo da identidade de Oz, especialmente pelo ponto de contato que produz entre a experiência do indivíduo e seu grupo social.

Às vezes, ao passarmos pela rua Ben Yuda ou pela avenida Ben Maimon, meu pai me sussurrava: “Olhe, aquele ali é um erudito de renome mundial” (...) A Jerusalém que meus pais avistavam do nosso bairro se estendia quase a perder de vista: era Rehávia imersa em verde e em sons de pianos, eram os três ou quatro cafés com seus candelabros dourados na rua Jafa e na Bem Yehuda, eram os salões da ACM, no hotel King David, onde intelectuais árabes e judeus se encontravam com ingleses cultos e educadíssimos, e onde bebericavam-borboleteavam lindas senhoras de pescoço esguio, em vestidos de festa, apoiadas nos braços de gentis cavalheiros de bem talhados ternos escuros (OZ, 2005, p. 09).

A erudição na construção identitária de Oz funciona também como contraponto ao conflito psíquico produzido pelo cenário sombrio de uma Jerusalém em permanente disputa territorial. Em meio às tensões políticas em torno da iminente criação do Estado de Israel, a erudição, ao mesmo tempo em que expõe à consciência o caráter degradante de estar mergulhado em permanente conflito, aparece como característica marcante do judeu enquanto povo, rejeitado na Europa e ameaçado de expulsão naquele que acredita ser o seu lugar.

[...] lá, no mundo, os muros estavam todos cobertos de frases hostis: “Judeu, vá para a Palestina”. Muito bem, viemos para a Palestina, e agora o mundo inteiro grita: “Judeu, saia da Palestina. (OZ, 2005, p. 11)

[...] e pensando bem, imagine com que profundo desprezo Tolstoi olharia para uma pessoa que comprasse um tipo de queijo e não outro só por causa de diferenças de religião, nacionalidade e raça! E onde ficam os valores universais? [...] Mas não obstante, que ofensa ao sionismo, que humilhante, que coisa mesquinha essa de comprar queijo árabe só porque custa dois tostões a menos, em lugar de comprar o queijo dos pioneiros que se esfalfam sob sol e com o suor da face arrancam o pão da terra. Vergonha! Vergonha e humilhação. De um jeito ou de outro, vergonha, humilhação! (OZ, 2005, p. 27)

Em toda a narrativa de Oz, é possível observar um traçado no qual o indivíduo e o meio coexistem de forma indissociável. Movido por um compromisso político que se traduz em um compromisso com a sua própria verdade, o autor assinala constantemente a sua posição como sujeito de um tempo e de um lugar. Pensando sobre esta complexa inter-relação, Rocha aponta para o ato de compreender a si como parte da tentativa de compreensão do outro e, ao mesmo tempo, como meio de afirmação do sujeito como presença única em um mundo cada vez mais marcado pela alienação existencial e histórica, de modo que “o dilema existencial do homem [...] consiste na necessidade de descobrir significação em uma vida que é finita, enquanto as aspirações e a imaginação humana não o são.” (ROCHA, 1992, p. 18). O relato autobiográfico, por seu turno, torna possível a criação de um eu com trânsito entre estas duas dimensões, gestando, através da forma narrativa, uma dimensão de sentido para a experiência de estar no mundo.

Para Candau (2014), a noção de memória é um elemento central para a compreensão dos processos de construção da identidade. De acordo com o autor, a memória corresponde a um enquadramento resultante do conjunto da personalidade do indivíduo muito mais do que a fiel reconstituição de seu passado, ou seja, a memória cumpre a função de selecionar os aspectos da experiência que serão decisivos para a constituição da identidade, o que deixa patente sua posição também nos processos de destruição da identidade, uma vez que:

A memória é a identidade em ação, mas ela pode, ao contrário, ameaçar, perturbar e mesmo arruinar o sentimento de identidade, tal como mostram os trabalhos sobre as lembranças de traumas e tragédias como, por exemplo, a anamnese de abusos sexuais na infância ou a memória do holocausto. De fato, o jogo da memória que vem fundar a identidade é necessariamente feito de lembranças e esquecimentos (CANDAU, 2014, p. 18).

E diante deste tabuleiro onde se movem as peças da lembrança, cabe acompanhar Bachelard que, em seu olhar em direção ao passado, aponta para a importância de ligarmos “o fio da História ao lugar onde se rompe o fio das nossas lembranças e vivermos, quando nossa própria existência nos escapa, na dos nossos ancestrais” (1988, p. 107).

Perceber esta dimensão ancestral da experiência de si é importante para pensar outro aspecto relevante no trabalho de criação autobiográfica de Oz, que são os modelos de masculino que lhe são emblemáticos, a saber, o pai, o tio Yossef, e o arquétipo do “judeu de nova raça”; mistura que resulta em um tipo de herói corajoso e poético, elaboração que parece funcionar como potente fonte de compensação psíquica para o sentimento de conflito e humilhação que é vivenciado pelo Oz judeu.

Segundo Jung (2008), o arquétipo do herói é um símbolo produzido pelo inconsciente que tem flagrante poder de sedução dramática. Para o autor, por mais que variem quanto aos seus detalhes, o mito do herói é representado nas mais diversas culturas e épocas como a história de um herói de “nascimento humilde mas milagroso, provas de sua força sobre-humana precoce, sua ascensão rápida ao poder e à notoriedade, sua luta triunfante contra as forças do mal, sua falibilidade ante a tentação do orgulho e seu declínio” (JUNG, 2008, p. 142). A função psíquica da projeção do mito do herói é de desenvolver no indivíduo o conhecimento da totalidade de suas capacidades e limitações, de modo que este possa estar preparado para as tarefas que a vida irá lhe impor.

Dito isto lembramos que, em Ostrower (2014), a criatividade, enquanto processo diretamente interligado aos aspectos expressivos de um desenvolvimento interior, reflete os seus processos de formação, crescimento e maturação. Neste sentido, o refazimento de si por meio da narrativa “abrange a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar” (OSTROWER, 2014 p. 09). Dentro desta construção, o indivíduo torna-se o ponto focal de referência ou o herói de sua própria história.

Visando uma compreensão mais ampla deste processo, é importante ressaltar, não obstante, “que o comportamento do indivíduo se molda pelos padrões culturais e históricos em que ele nasce e cresce” (OSTROWER, 2014, p. 11). No caso de Oz, estas influências parecem ser ainda mais decisivas quando consideramos a dimensão da erudição e da política como importantes elementos de identidade entre o povo judeu. Aqui é interessante analisar os matizes sob os quais Oz desenha a imagem do pai, referência exterior primordial de sua construção de si.

Mesmo quando não aconteciam as interrupções de energia, vivíamos sempre sob uma luz desmaiada, pois era preciso economizar: meus pais trocavam as lâmpadas de quarenta watts por outras de vinte e cinco. Não só pelo preço, mas porque luz intensa é sinal de desperdício, e o desperdício é imoral (...) Papai trabalhava em sua máquina de escrever até duas horas da madrugada sob uma lâmpada anêmica de vinte e cinco watts. Estragava os olhos, mas usar uma lâmpada mais potente não ficaria bem, pois os pioneiros nos kibutzim da Galiléia passavam noites a fio em barracas, escrevendo seus livros de poesia, ou seus tratados filosóficos, à luz bruxuleante de velas sob o vento. Como ignorar isso? (OZ, 2005, p. 29)

De acordo com Von Franz, “o homem está sintonizado em alto grau com os seres humanos com quem convive. Percebe instintivamente seus sofrimentos e problemas, seus valores positivos e negativos” (2008, p. 295). Na escrita de Oz, a dimensão política que pulsa na atmosfera de Israel desde o longo e doloroso processo da diáspora judaica até a criação do estado de Israel, e em especial, o modo como a literatura para os judeus demonstra ter um

caráter de sobrevivência e resistência política, imprime uma profunda marca nas memórias do autor. Marca que também encontra eco na figura do tio; homem extremamente culto e sensível, que parece representar outra importante faceta do desenho identitário de Oz.

O cheiro da imensa biblioteca de meu tio me acompanhará vida afora: o odor empoeirado e sedutor dos sete saberes ocultos, o perfume de uma vida silenciosa e retirada, dedicada à erudição, a vida inquieta de um ermitão, o silêncio espectral que se elevava das profundezas do conhecimento e da doutrina, os sussurros vindos de lábios dos sábios mortos, o murmúrio dos pensamentos secretos de escritores que já então habitavam o pó, o gélido afago de autoridades das gerações passadas. (OZ, 2005, p. 62)

Página |
126

Sobre o aparador havia duas estatuetas não muito grandes – dois bustos de bronze: um Beethoven colérico, bem em frente a um Jabotinsky, de lábios cerrados, metálico, polido e magnífico em seu uniforme de campanha, trazendo na cabeça o quepe da oficial e a cartucheira de couro atravessada sobre o peito. Na cabeceira da mesa estava o tio Yossef, que falava com voz aguda, uma voz quase feminina que implorava, seduzia, e por vezes chegava quase a soluçar. Falava sobre a situação do país, sobre o status social dos escritores e literatos, sobre os deveres dos intelectuais, e também sobre os colegas professores que não demonstravam grande apreço por suas pesquisas, nem por sua obra, nem pela posição que ocupava no mundo da cultura, enquanto ele, por sua vez, não morria de amores por esses colegas, para não dizer que nutria um solene desprezo por sua mesquinha provincialiana, suas modestas realizações e seu egoísmo. (OZ, 2005, p. 68)

Frutos de uma educação europeia, tanto o tio quanto o pai, embora sendo consideravelmente hábeis para expressarem-se sobre assuntos coletivos como o “colonialismo, o anti-semitismo, a justiça, a questão territorial, a questão da mulher, a questão da arte versus a vida” (OZ, 2005, p. 18), são excessivamente formais e desajeitados nas relações interpessoais, ao que Oz atribui os anos de repressão e negação. Aqui mais uma vez a narrativa apresenta um elemento de compensação psíquica: nascem, das esquinas da Tel Aviv de Oz, as dimensões de movimento, carisma e esperteza e afetividade do herói, projetada na figura do “novo judeu”.

Não só “o grande mundo”, mas também Eretz-Israel era distante: em algum lugar longínquo, além das montanhas, florescia uma nova raça de judeus heróis, uma raça morena, robusta e prática, nem um pouco parecida com os judeus da Diáspora, nada parecida com os habitantes de Karem Avraham. Rapazes e moças, pioneiros, corajosos, bronzeados, silenciosos. [...]

Aqueles pioneiros estavam além do nosso horizonte, na Galiléia, no Sharon, nos vales. Rapazes robustos e cordiais, mas reservados e pensativos, moças saudáveis, espontâneas e disciplinadas, que pareciam saber e compreender tudo, como se já nos conhecessem com todas as nossas perplexidades, e mesmo assim tratavam-nos com toda gentileza, seriedade e consideração. Não como criança, mas como homem, embora ainda pequeno. (OZ, 2005, p. 12)

Quando diziam Tel Aviv, imediatamente me ocorria a figura de um rapaz robusto, de camisa de trabalho azul, bronzado e de ombros largos, um poeta-trabalhador-revolucionário forjado no destemor, do tipo que chamavam gente boa, com um

quepe negligentemente pousado em ângulo provocativo sobre o cabelo encaracolado, fumando cigarros baratos e sentindo-se em casa em qualquer lugar do mundo: trabalhava pesado o dia todo, assentando pedras nas calçadas ou carregando areia em betoneiras; ao anoitecer tocava violino; mais tarde, noite alta, dançava com as mocinhas ou entoava-lhes canções tristes na praia, ao luar; pela madrugada, retirava do esconderijo secreto um revólver ou uma metralhadora Sten e se esgueirava pela escuridão para defender casas e campos. (OZ, 2005, p. 13)

Encerrando esta análise do processo criativo de Oz, destacamos que, para Von Franz, tanto o arquétipo do herói quanto o arquétipo da busca pela totalidade psíquica são indicativos de uma “tendência reguladora ou direcional oculta, gerando um processo lento e imperceptível de crescimento psíquico: o processo de individuação” (2008, p. 212). Encontramos neste discurso certa correspondência com o pensamento de Foucault (1992) quando, falando das técnicas do cuidado de si, aponta para os atravessamentos dos pensamentos ancestrais que ficaram na alma. Percebemos, deste modo, que os estudos da memória e da identidade podem ser uma trilha que, ao ser desbravada, poderá promover um fecundo diálogo entre o processo criativo e a psicologia profunda.

Considerações Finais

Entendendo, portanto, a memória como uma faculdade diretamente ligada ao ato de criação, é interessante perceber o jogo de distanciamento e aproximação do passado como mola mestra para a realização do processo alquímico entre realidade e ficção, verdade factual e verdade estética, que resulta na descoberta e apresentação de si; percurso que evidencia a capacidade humana de apreender o próprio passado e deixar emergir aquilo que se destaca das experiências.

E, entre os recortes da memória e as histórias reinventadas na consciência, é auspicioso observar o modo como, intuitivamente, Amós Oz visita também a dimensão inconsciente da experiência de si. É no ventre de suas relações de território e pertencimento, de sua educação erudita e do contexto político, que a sua reinvenção de si vai, na alternância com a busca mais íntima de si, tomando forma e se deixando conhecer. Neste sentido, este texto que apresentamos se oferece também como instrumento para favorecer um diálogo cada vez mais aprofundado entre o processo de escrita de si e a psicologia, ou entre a memória poética e o processo de individuação.

Referências:

BACHELARD, Gaston. Os devaneios voltados para a infância. In: _____. A poética do devaneio. Trad. Antônio de Pádua Danesi. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988. pp. 93-137.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. Trad: Maria Letícia Ferreira. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2014.

Página |
128

FOUCAULT, Michel: A escrita de si. In: _____. **O que é um autor?** Trad. Elisa Monteiro. Lisboa: Passagens, 1992. pp. 120-160.

GUSDORF, Gustav. Condiciones y limites de la autobiografia. **Suplementos Antropos**, Madrid, n.29, p.9-20, 1991c.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MORÃO, Paula. **O secreto e o real**: ensaios sobre a literatura portuguesa. Lisboa: Campo de Comunicação, 2011.

AMONG THE SHADOWS AND THE MEMORY: THE AUTOBIOGRAPHIC WRITING OF AMOS OZ

Abstract

Analysis of the novel *Of love and darkness*, of the writer Amos Oz, from the perspective of the autobiographical writing and the psychology of the individuation. In the novel, one identifies the construction of a subjectivity that has in the trauma of the loss of the mother the force that gives origin to the remembrance. Through this mark of absence, the narrator seeks to fill the fissures of the canvas of life with a deep incursion into Judaism, the history of the Holocaust and the reconstruction of Israel. Thus, through the observation of aspects such as childhood, territory and belonging, cut off from the narrative of his memoirs, we will seek to follow the initial traces of the author's identity elaboration, placing the construction of himself and the presence of otherness in that path in relevance. As support for the reflections that will occur, we mainly observe the concepts proposed by Clara Rocha and George Gusdorf on the autobiographical self, as well as Bachelard's thinking about childhood and memory and Jung's understanding of the self that insurges in the confessional narration and the construction of the figure of the hero.

Keywords

Memory. Childhood. Identity. Individuation.

A quinada autoficcional no *ciberespaço: revisando a figura do* *autor na contemporaneidade*

Anderson Guerreiro⁵⁴

Universidade do Estado do Amazonas (UEA)

Recebido em: 10/02/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

A sociedade contemporânea é fortemente marcada pela presença da tecnologia que, por sua vez, entorna-se às dimensões do ciberespaço. Paralelo a isso, as escritas narrativas contemporâneas assistem a uma acentuada presença e espetacularização do *eu* e a constante busca da figura do produtor nas linhas de suas narrativas, especialmente nesta era digital e com o advento das novas mídias. Nesse contexto, o autor e o exercício de autoria adquirem novos conceitos diferentes daqueles, até pouco tempo, pregados por diversas escolas de crítica literária, como o formalismo russo e o estruturalismo francês. Assim sendo, temos como objetivo, neste trabalho, evidenciar e analisar esses novos conceitos agregados à autoria contemporânea, por meio da análise de um romance de caráter autofictício escrito em um blog. Evidenciamos que a autoficção é usada como artifício por parte dos autores, uma vez que exprimem seus desejos narcisistas de falar sobre si, no entanto disfarçam-se em forma de ficção, trazendo novamente à cena literária o interesse, por parte do leitor e da crítica, ao autor. Dessa forma, a autoficção é um dos novos gêneros literários que, ao ser teorizada, reformula velhos conceito acerca da autoria.

Palavras-chave

Autoficção. Autoria. Blog.

⁵⁴ Mestrando em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas.

Introdução

O apogeu do estruturalismo francês, em meados da década de 1960, levou diversos críticos do campo literário a declarem a “morte do autor”, tal termo ganhou destaque logo após Roland Barthes publicar, em 1968, um ensaio com o mesmo nome. O objetivo era a recusa à figura autoral como parte essencial para a compreensão e interpretação de seus escritos. Anteriormente, na década de 1950, o ensaísta e crítico Maurice Blanchot já pregava o sacrifício do autor em benefício de sua obra. Além da morte da autoria, as ideias do teórico opunham-se ao modelo autoral até então vigente, aquele que enxergava o autor como gênio criador, capaz de explicar sua obra pela sua vivência.

Ao analisar a cena literária contemporânea, observa-se uma perspectiva totalmente inidônea à realidade pregada na década de 1960, e o autor, decretado morto, agora ressurgiu; volta à cena; sobressai, alguns teóricos convém denominar tal episódio como “retorno do autor” (FIGUEIREDO, 2014; ARFUCH, 2012; AZEVEDO, 2008).

Dessa forma, o conceito de “retorno do autor”, atualmente, dá-se principalmente pela considerável preferência e interesse pelas escritas de si e do outro, pelas autobiografias e autoficções, por exemplo. Estas últimas encontram, com o advento da internet e da cibercultura, um ambiente propício à sua divulgação e popularização, especialmente nas plataformas digitais conhecidas como blog, lugares dedicados às escritas do cotidiano, das experiências e gostos do blogueiro. Acessível aos cibernautas, este novo suporte coloca em discussão os limites que devem haver entre realidade e ficção, isto é, na maioria desses escritos não se sabe exatamente se o que o blogueiro escreve é real ou aquilo que diz ser ficção é na verdade sua realidade mascarada.

Nesse sentido, a autoficção é utilizada pelos blogueiros, em seus *posts*, como um elemento estratégico, isso talvez porque mantêm o desejo narcisista de falar de si, mas conservam-se na impossibilidade de exprimir um verdadeiro “eu”, usando, desse modo, os artifícios da autoficção, gênero criado e teorizado, em 1977, pelo francês Serge Doubrovsky, o qual une ficção e realidade numa mesma narrativa.

Tais fenômenos descritos fazem com que o conceito de autoria na pós-modernidade adquira novos significados. Como enunciou Portanova (2010, p. 152), “o pensamento da autoria deve ser contemporâneo à própria ideia que dela se tem”, na cultura atual, com a exaltação do sujeito, a sociedade midiaticizada, o advento da internet e das novas mídias, a figura do autor sobressai e a autoria adquire novos conceitos que devem ser evidenciados e analisados, o que nos propomos a partir de então.

1 O conceito estruturalista acerca da autoria: Blanchot, Barthes e Foucault

A segunda metade do século XX marcou uma, então, tentativa de modernizar a compreensão sobre o funcionamento da autoria nos textos literários. Influenciados pelo movimento estruturalista francês, diversos intelectuais e críticos literários levantaram pressupostos os quais enunciavam a intenção, o peso da biografia e a vida do escritor como aspectos a não serem levados em consideração para a compreensão e interpretação de suas obras. Esta teoria ficou conhecida como “a morte do autor”, especialmente depois de Roland Barthes publicar, em 1968, um ensaio com o mesmo nome. Esse posicionamento também foi visível logo após, em 1969, em Michel Foucault, no texto *O que é um autor?*.

No entanto, foi com Maurice Blanchot que essa ideia havia sido iniciada no início de 1950. Um dos textos no qual se observa tal pensamento é a obra *O livro por vir*, nela o crítico analisa algumas facetas do que denominou “a experiência literária”. Assim enuncia:

A obra exige que o homem que escreve se sacrifique por ela, se torne outro, se torne não um outro com relação ao vivente que ele era, o escritor com seus deveres, suas satisfações e seus interesses, mas que se torne ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo das obras (BLANCHOT, 2005, p. 316).

Blanchot desfavorece a figura autoral e se centra na análise do texto literário em si, nos elementos textuais, e não na ideia de uma vivência ou relação entre realidade e ficção. Nesse sentido, ele notou, sobretudo em Beckett e Proust, esse desfalecimento do sujeito autor ao transformar-se em um outro *eu*, caracterizando a impessoalidade necessária ao momento da escrita. Sobre Proust, ele discorre: “Dizemos Proust, mas sentimos que é totalmente outro que escreve [...] que utiliza o nome de Proust, mas não exprime Proust, que só o exprime desapropriando-o, tornando-o Outro” (BLANCHOT, 2005, p. 306).

Tais ideias blanchotianas são suscitadas a partir da crise da representação – no sentido de identidade – e do desaparecimento da autoria, cometidos desde autores como Mallarmé, Valéry e Rimbaud, no fim do século XIX. Para Figueiredo (2014, p. 183), as ideias de Blanchot são concebidas uma vez que, como observa, “o escritor vive atravessado por fantasmas que habitam seu mundo imaginário”, assim ele alerta, criticando artistas como Nerval e Goya, que “quanto mais o artista adentra o mundo da ficção, mais obcecado ele fica” (p. 184).

Na década de 1960, Roland Barthes, ao publicar o ensaio *A morte do autor*, destacou-se ao abordar questão semelhante àquela praticada por Blanchot. No texto, o teórico posicionou-se contrário ao peso da biografia e a intencionalidade do autor para a compreensão de sua obra. Barthes defende a ideia de não haver relação alguma entre a vida social do autor

e a narrativa de sua obra, isso porque, para ele, há um desfalecimento desse autor, no momento da escrita, em favor da linguagem, isto é, numa obra o sujeito é somente falado e representado pela linguagem: “Sem dúvida sempre foi assim: desde que um fato é *contado* [...] produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte e a escrita começa” (BARTHES, 2004, p. 58, grifo do autor).

A morte do autor, defendida por Barthes, diz respeito a esse desaparecimento do sujeito no ato da escrita. Anteriormente, a crítica biográfica tentava, a todo custo, identificar a voz do autor que, para os críticos, era aparentemente disfarçada em forma de ficção. Barthes se contrapunha à escuta dessa voz, priorizando a análise referente ao modo como o sujeito é falado pela linguagem (*apud* FIGUEIREDO, 2014). Nessa perspectiva, Barbosa (2003), ao analisar a poesia de Manoel de Barros, observa que nela há um sujeito descentralizado, que se apresenta no interior dos versos, ou mesmo, em alguns poemas, ele não aparece. Assim, o teórico aponta que, em Barros, “o sujeito tem como única certeza a morte que carrega dentro de si” (p. 111); dessa forma, Barbosa estabelece um diálogo com a psicanálise, que tenta mostrar que o *eu* que fala é desconhecido pelo sujeito autor, sendo cada qual instâncias diferentes.

Barthes criticou ainda o que denominou “império do autor” (2004, p. 59), ou seja, o lugar central reservado à imagem do escritor, bem como a sua história, seus gostos, suas paixões, fazendo assim com que “a *explicação* da obra seja sempre buscada do lado de quem a produziu, como se [...] fosse sempre [...] o *autor* a revelar sua ‘confidência’” (p. 58, grifos do autor).

Foucault, em seus estudos sobre autoria, aproximou-se relativamente das reflexões de Blanchot e Barthes acerca do apagamento do sujeito na escritura, ainda que suas análises sejam referentes aos discursos em gerais e não exclusivamente aos literários. Na conferência *O que é um autor?*, o filósofo privilegiou o autor textual e não o sujeito empírico, para ele, o autor é um das funções do sujeito, ou seja, é aquele responsável pelos enunciados constituintes dos discursos.

A fim de traçar uma relação entre os textos e seus autores, Foucault (2004) destaca algumas observações sobre esta figura em relação ao seu aparecimento nos discursos, bem como aponta a eventos históricos que, de certa forma, marcaram a figura do autor. O filósofo questiona que não basta apenas decretar a morte do sujeito⁵⁵, mas sim evidenciar o estatuto do que vem a ser um autor.

⁵⁵ O termo “sujeito” usado no decorrer do artigo refere-se especificamente ao autor empírico, o escritor, sendo este nosso objeto de análise.

A autoria, denominada por Foucault de função autor, é assim conceituada pelo filósofo como “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (2004, p. 46), sendo assim, Foucault aponta nos características que remetem a esta figura tão singular. Para ele, a noção de autoria, como nome ligado ao sujeito escritor, iniciou-se no século XVIII, quando instituições políticas e religiosas determinaram a assinalação obrigatória do nome do autor em seus livros, prática pouco comum até então, dessa forma, os autores tornaram-se responsáveis e penalizados pelos seus escritos. Foucault observou também um quiasmo em relação à recorrência da função autoral nos discursos, que, no século XVII, deixou de existir nos científicos e apareceu exacerbadamente nos literários. Para isso, as atribuições de discursos a um possível produtor, constituindo a formação do autor, são colocadas por Foucault baseadas em técnicas usadas na exegese cristã, isto é, o valor da obra, a coerência conceitual e teórica, o estilo e o seu momento histórico (FOUCAULT, 2002).

Por fim, Foucault (2002) observa os vários “eus” que a função autor pode exercer, ressaltando assim que pode haver mais de uma forma de autoria, assim o autor textual não remete necessariamente ao sujeito empírico: “Seria tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício [...] todos os discursos que são providos da função autor comportam esta pluralidade de ‘eus’” (p. 55). A propositura de Foucault, que se sustenta nas suas análises, é a necessidade de um distanciamento do sujeito da produção escrita, assim como retirá-lo do papel de uma função preponderante para a interpretação e a origem dos discursos.

Figueiredo (2014, p. 184) aponta que a diferença entre Foucault e Barthes nessa perspectiva de desaparecimento do autor, é que enquanto aquele acreditava que “era em proveito de uma compreensão do discurso como acontecimento, fazendo parte de um processo muito mais coletivo e histórico”, este acreditava que “essa dessacralização [...] visava à recepção do leitor”.

A teoria da morte ou desaparecimento do autor aos poucos foi se fragilizando. O próprio Barthes, anos seguintes, afirmou que, embora tenha declarada a “morte do autor”, o leitor deseja-o nos textos. Assim, o crítico confessa que o autor ressurgiu, dessa vez, “não como ilusão, mas como *ficção*. Um certo prazer é tirado de uma maneira da pessoa se imaginar como *indivíduo*, de inventar uma última ficção” (BARTHES, 2004b, p. 73, grifos do autor), notadamente, observa-se que esse autor, que para Barthes retorna, aproxima-se do sujeito da autoficção, quando apresenta seus traços biográfico em forma de ficção.

Atualmente o conceito de “retorno do autor” se dá principalmente pela considerável preferência e interesse às escritas de si e do outro, as autobiografias, as

autoficções, por exemplo. Essa última encontra com o advento da internet e da cibercultura um ambiente propício a sua divulgação e popularização. Tal fenômeno faz com que o conceito de autoria na pós-modernidade adquira novos significados atualmente.

2 O advento da internet, a autoficção blogueira e a figura do autor

Não apenas a literatura contemporânea brasileira como também a latino-americana vivencia uma realidade que ganhou destaque desde o início do atual século: a presença significativa da figura do autor nos textos que, por ele, são produzidos. Esse episódio remonta ao final do século XIX, quando, ao conquistar seus direitos e reconhecimentos, o autor passa a ter um *status* de “gênio criador”. Chartier (1997, p. 60) observa que depois do século XIX “o texto adquire uma identidade que refere imediatamente à subjetividade do seu autor e não à presença divina, ou à tradição, ou ao gênero”. A vida, a realidade e o cotidiano do autor invadem, a partir de então, as linhas de suas narrativas. Silvano Santiago, Cristóvão Tezza, Ricardo Lísias e João Gilberto Noll ilustram exatamente este episódio na atualidade, e que Arfuch (2002) nomeou de “guinada biográfica”.

Como resultado desse fenômeno, as escritas de si ganharam destaque nas narrativas e assim são facilmente encontradas na cena literária contemporânea. Como o próprio termo aduz, são textos nos quais o próprio autor é usado como referências à sua produção. Temos, assim, as autobiografias, os relatos pessoais, as memórias, os diários, as correspondências. Nessa esteira, temos também, por exemplo, o advento dos *reality shows*, entrevistas, *talk shows*, para Arfuch (2012, p. 14) é “nesse universo narrativo, onde o *eu* se desdobra em suas múltiplas máscaras, em uma mistura heteróclita e até impertinente, que imprime sua marca na cultura contemporânea”.

Arfuch (2012) avalia esse traço sintomático da subjetividade contemporânea em aspectos negativos e positivos. A não distinção entre o público e o privado; a realização pessoal como objetivo máximo; a abertura da intimidade; o narcisismo; o individualismo e a competição de modo feroz são os fatores que incidem negativamente. Por outro lado, esta guinada subjetiva também pode ter particularidades positivas, como as estratégias de autoafirmação; a recuperação de memórias individuais e coletivas e a busca de reconhecimento e identidade. Observamos que a tendência a esse tipo de escrita é resultado de uma sociedade contemporânea narcisista e midiática, e a sociedade, cada vez mais interessada na pessoa do autor, encontra nas novas mídias um fator propício a sua expansão e impulso, daí o advento das redes sociais, fotologs e dos blogs.

Em destaque, o blog⁵⁶ é uma das ferramentas mais favoráveis à propagação dessas escritas de si. Criar uma conta nessas plataformas é acessível, e a produção do seu conteúdo é exclusiva do usuário, que agora se torna um escritor de blog ou, como mais conhecido, um blogueiro.

Atualmente, é possível, nestes espaços, escrever de tudo, desde receita culinária até críticas de filmes favoritos. No entanto, o blog não perdeu seu objetivo primordial, o de relatar vidas de forma digital. Azevedo (2005) conceitua este espaço cibernético como páginas pessoais nas quais os autores podem expor desde experimentações literárias até os mais banais comentários sobre o seu cotidiano. À maneira de diário íntimo, é construído de maneira cronológica. Dessa forma, a autora entende o blog “como o mais novo dispositivo propulsor de artificialismo que investe na espetacularização do sujeito” (AZEVEDO, 2008, p. 32).

Este novo suporte põe em debate os limites que existem entre a escrita autobiográfica e a fictícia, seja por não se saber se o que o blogueiro escreve como real não passa de invenção ou se aquilo que diz ser ficção é, de fato ou em partes, sua realidade mascarada. Concomitante a esta discussão, há ainda a difícil distinção entre o “autor-pessoa” e “autor-criador”⁵⁷ e seus desdobramentos:

Cria-se um personagem até mesmo na confissão mais sincera ou no testemunho da verdade apegada aos fatos. É que não há como se apresentar diante do outro, a não ser dotado de uma máscara [...] contudo pessoa e personagens parecem se unir no ‘eu’, no imaginário de uma hipotética completude (ARFUCH, 2012, p. 19).

Nessa confusão entre personagem e produtor que se mesclam no protagonismo de um relato factual e inverossímil, criando um personagem ambíguo e indefinido, sobressai-se a autoficção. Nestas escritas, o leitor não consegue definir os limites entre realidade e ficcionalidade. Assim, a autoficção é utilizada pelos blogueiros em seus *posts* como estratégia, isso talvez porque mantêm o desejo narcisista de falar de si, mas conservam-se na impossibilidade de exprimir um verdadeiro “eu”, usando, desse modo, os artifícios autoficcionalis.

Serge Doubrovsky, em seu romance “Fils” (1977), criou e teorizou o termo “autoficção” como um gênero literário no qual se veem misturados realidade e ficção,

⁵⁶ O termo blog resulta das palavras inglesas “web”, com o sentido de rede digital e “log”, como registro de atividades pessoais e diárias. A princípio poderia ser denominado como um **diário online**, uma vez que foi destinado às escritas acerca do cotidiano do internauta.

⁵⁷ Termos cunhados por Bakhtin (2003), sendo o primeiro o escritor, o artista, o autor de carne e osso; o segundo a instância autoral que constitui e dá forma ao conteúdo da obra além de ser o sustentador da unidade do texto.

diferenciando-o da autobiografia e da ficção. Assim, Doubrovsky conceitua a autoficção como:

Uma variante pós-moderna da autobiografia, na medida em que se desprende de uma verdade literal, de uma referência indubitável, de um discurso historicamente coerente, apresentando-se como uma reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos da memória (*apud* HIDALGO, 2013, p. 223).

O termo autoficção é entendido por Figueiredo (2010, p. 91) como “um gênero que embaralha as categorias de autobiografias e ficção de maneira paradoxal ao juntar, numa mesma palavra, duas formas de escrita que, em princípio, deveriam se excluir”. A autora considera que, mesmo sabendo que os autores literários se inspiram, em algum momento, na sua vida para escrever, a ficção se firmou no campo literário, enquanto que a autobiográfica sempre foi deixada de lado pela crítica e pela sociedade. Com formatos inovadores e mesclando esses dois elementos, tradicionalmente considerados antagônicos, é que se firma a autoficção.

Nos romances autobiográficos, o *eu* expresso é indefinido, uma vez que não há limites entre realidade e ficção, assim, Azevedo (2008, p. 35) entende esse gênero como um “apagamento do *eu* biográfico, capaz de constituir-se apenas nos deslizamentos de seu próprio esforço por contar-se como um *eu*, por meio da experiência de produzir-se textualmente”.

A autoficção, que surgiu na França, vem atraindo diversos autores brasileiros pelas suas particularidades, liberdade e ausência da separação de verdade e ficção. No entanto, o termo ainda traz muitas discussões e contradições, sobretudo no campo da teoria literária. O próprio uso do termo criado por Serge Doubrovsky, “autoficção”, sofre diversas objeções, o crítico Schmitt (2007) observa que talvez o termo “ficção” é que seja a problemática no neologismo de Doubrovsky, para ele seria necessária a invenção de outro termo para designar tais narrativas, o mais apropriado, na sua sugestão, seria “autonarração”. Isso porque, como aponta Lejeune (*apud* HIDALGO, 2013, p. 221), “o leitor, diante da ideia de ler um texto simultaneamente como autobiografia e ficção, não consegue medir exatamente o que isso significa; e acaba o lendo como uma autobiografia clássica”.

3 A autoficção na cena literária: revisando a autoria

As objeções em torno das ideias de Barthes (2004; 2004b), Foucault (2004) e Blanchot (2005) contribuíram para que o conceito e a noção de autoria fossem reconsiderados, levando em consideração o novo cenário literário da contemporaneidade. O autor, antes decretado morto, agora ressurgiu; volta à cena; sobressai. Alguns teóricos convêm denominar

tal episódio de “retorno do autor”, constituindo assim uma concepção atualizada acerca da autoria.

Tais comportamentos do autor, aliados às novas tecnologias, ilustram exatamente este novo cenário literário de profundas modificações autorais, as quais pretendemos abordar. Assim sendo, utilizaremos dois blogs⁵⁸ para analisar e evidenciar esses novos conceitos agregados à autoria contemporânea, observando, assim, a *performatização*, a constituição e o comportamento do *eu* autoral na contemporaneidade. Os blogs foram usados, uma vez que esta ferramenta propicia essas novas tendências literárias.

Destacamos que os dois blogs em análise pertencem e são elaborados por uma mesma pessoa, de forma totalmente anônima. Não se sabe quem é a pessoa que escreve o blog, o autor empírico. Na plataforma de usuários e perfis aparecem: identificação, “Sr. Solitário”; uma caricatura; sua localização e sobre os escritos do blog: “Aquilo que penso. Aquilo que sinto. Aquilo que sou”. Embora não sabendo quem é o autor, no primeiro blog (Sr. Solitário), é possível ter conhecimento do cotidiano, dos gostos e de diversos aspectos e detalhes da vida do blogueiro, uma vez que são usados para relatar suas experiências e seu cotidiano.

O segundo blog (Coração de Papel) é dedicado exclusivamente à escrita de um romance que tem como título o mesmo do blog. Na descrição, observa-se: “Toda a história que aqui está a ser escrita é de minha autoria e, como podem verificar, está registrado como tal”. Após acompanhar o cotidiano do blogueiro em seu primeiro blog, observamos que é possível perceber marcas desse *eu* em sua narrativa fictícia no segundo blog, tais marcas levam o romance a ter um caráter autofictício.

A narrativa é protagonizada por **Alexandre**, ou Alex, como os amigos o chamam. Ele tem 18 anos e nasceu numa aldeia rural de Portugal, cheia de tradições e costumes, mas mudou-se para a cidade do Porto onde atualmente estuda Jornalismo na Faculdade de Letras da cidade. O jovem divide um apartamento com **Mariana**, sua melhor amiga, confidente e protetora. A jovem, por sua vez, relaciona-se com **Renato**, que na história é um jovem estudante de engenharia, rico e sem escrúpulos. Na faculdade, Alex é gozado pelos seus colegas por ser considerado diferente. O pior deles é Bernardo, um jovem de boa família, tradicionalista e bastante preconceituoso. Com a chegada de **Pedro** ao apartamento de Alex, toda sua mente se torna uma grande confusão. **Pedro** é carinhoso, dá-lhe atenção, protege-lhe, faz-lhe companhia e nutre uma certa paixão por Alex, perceptível nas suas ações. No entanto,

⁵⁸ Blog **Sr. Solitário**. Disponível em: <<http://srsolitario.blogs.sapo.pt/>>
Blog **Coração de Papel**. Disponível em: <<http://coracaopapel.blogs.sapo.pt/>>

Alex, confuso em sua orientação sexual, não corresponde, embora sinta uma certa atração pelo colega. A história, narrada em primeira pessoa, mostra o cotidiano, as decisões e os desafios de um jovem retraído por seus sentimentos.

Uma narração para ser denominada autoficção deve envolver algumas características que seguirão visíveis no enredo. Klinger (2008) aponta algumas: a) o autor denomina o personagem principal com o mesmo nome que o seu; b) o enredo, os personagens, os desfechos da narrativa têm carga referencial altamente biográfica; c) o autor incorpora-se em alguns dos personagens, geralmente o protagonista, criando um personagem que é ele próprio.

Em relação à primeira possibilidade, não podemos afirmar que personagem e autor têm o mesmo nome, assim como abordou Doubrovsky (1977) e Colonna (*apud* LAOUYEN, s.d), o qual, “numa autoficção o autor inventa uma personalidade conservando sua identidade real”. O que sabemos é que o personagem principal chama-se Alexandre, no entanto é impossível referirmos esse mesmo nome ao autor, uma vez que este não tem a identidade revelada. Nesse caso, conceituamos a narrativa como “autoficção anonominal ou nominalmente indeterminada” (VILAIN, 2009 *apud* HIDALGO, 2013, p. 221).

Enquanto isso, a segunda e a terceira possibilidades apontadas por Klinger (2008) são bastante visíveis na trama. Notamos que há incorporação do autor no personagem principal, Alex, sendo possível observar tal fato em diversos episódios da narração. Observamos que o blogueiro anônimo, que escreve sua vida no primeiro blog, nasceu numa pequena cidade de Portugal, depois mudou-se para cidade do Porto, onde permanece atualmente e estuda jornalismo em uma universidade. Todas essas marcas estão presentes também no personagem Alex. As características em comum continuam: o autor tem gostos por literatura, música, jazz e gastronomia, de tal modo como o personagem principal de seu romance. Além disso, diversos tipos de discriminação coincidem, dentre os quais o *bullying* e as referentes às sua orientação sexual.

No momento de produção da escrita, seja na narrativa autofictícia ou não, o autor é defrontado com sua realidade e com suas experiências que o remontam a produções que muito se enlaçam a elas. “Um escritor não pode criar um universo *ex nihilo*⁵⁹ a partir somente de sua imaginação e sem experiência nem referência ao real” (SCHNEIDER, 2011, p. 26), assim é que observamos que na autoficção, e demais escritas de si, pessoas reais são

⁵⁹ Expressão latina usada na metafísica para designar o fato de que *nada existe do nada*, isto é, o princípio de tudo parte sempre de algo já construído, conhecido e/ou vivido.

inventadas, acontecimentos vividos pelo autor são transportados disfarçadamente para a narrativa. E a realidade dá corpo à ficção.

No romance *Coração de Papel*, tais acontecimentos e memórias do blogueiro são ficcionalizados no enredo da narrativa e a percepção desse ato é possível, uma vez que são frequentemente descritos pelo autor em seu blog pessoal. Observemos quatro narrativas do blogueiro, a primeira e terceira são ditas reais e descritas no seu blog pessoal, enquanto que a segunda e quarta são retiradas da história fictícia, criada no segundo blog⁶⁰.

[...] Todos esses pensamentos ficam a martelar a minha mente até me arrancar algumas lágrimas que deixo cair inconscientemente. Só dou por ela quando uma amiga se senta ao meu lado nos degraus e me pergunta o que se passa. Depressa limpo as lágrimas que caíram para as esconder mas já não vou a tempo, ela continua a olhar-me esperando uma resposta. Depois de alguma insistência confesso parte de algumas agressões de que fui vítima. Ela olha-me com tristeza (BLOG SR. SOLITÁRIO).

Todos se estavam a rir de mim, alguns deles até se atiraram para o banco, de mãos na barriga, chorando de rir. Eu chorava de vergonha. Lá ao fundo vi que a Mariana e a Andreia estavam a correr na minha direção.

- O que é que se passa aqui? - perguntou a Mariana num tom de voz ameaçador
- Alexandre tu estás bem?

Não respondi. Ela olhou para mim e viu o que tinham feito à minha camisola (BLOG CORAÇÃO DE PAPEL).

De repente, eis que surgem dois rapazes na minha direção. Não gosto deles... Fazem-me coisas horríveis. O meu coração começa a bater descompassadamente. Dá-me um frio na barriga... Nunca senti tanto medo em toda a minha vida, pois eu sei o que aí vinha [...] (BLOG SR. SOLITÁRIO).

O meu dia estava só a começar. Ao longe avisto Bernardo e seu grupo de amigos, todos eles populares e com grande estatuto social, roupas [...]. Já com os seus sorrisos trocistas no rosto esperam que eu passe por eles, prontos para me atacar.

- Ó Bernardo, o teu amigo está a comer uma tosta - diz um.

- Pois está, já que ele não consegue comer a gaja com quem vive, come uma tosta! Decidi ignorar e continuar o meu caminho. Contudo, o Bernardo interrompeu-me, atravessando-se na minha frente. Os outros colegas dele fizeram o mesmo e todos formaram uma roda sobre mim para que eu não pudesse escapar, tal como uma presa!" (BLOG CORAÇÃO DE PAPEL).

Em tais casos, observamos duas situações ocorridas e relatadas pelo blogueiro e, logo abaixo, cenas muito semelhantes às de seu cotidiano, deixando claro que o blogueiro usa como referência suas próprias experiências na sua ficção. Além disso, escrever sobre isso, para o blogueiro, é uma forma de amenizar seus traumas vividos no passado: "Escrevo sobre bullying porque escrever faz-me libertar os fantasmas do passado que me atormentam. Eu sobrevivi." (BLOG SR. SOLITÁRIO).

⁶⁰ Decidiu-se padronizar os fragmentos retirados dos blogs e aqui analisados, que aparecerão sempre em itálico.

Verificamos também uma interessante questão relativa às pessoas do romance, consideradas, na expressão usada por Schneider (2011), personagens *à clé*⁶¹. Mariana, amiga de Alex, pode ser comparada à amiga o blogueiro, que também parece de forma anônima, mas a quem muito se refere em seu blog; Bernardo, rapaz que o discrimina e agride, compara-se aos jovens que, na juventude, zombavam dele na escola; Pedro, seu protetor e admirador, assemelha-se ao namorado do blogueiro que, poucas vezes, aparece em seus *posts*. Schneider (2011) observa que em um romance há sempre uma relação muito estreita entre romancista e seus personagens, essa relação é construída por projeções, lembranças, afetos e sensações que são incorporados na história.

Assim, outra questão analisada refere-se à solidão do autor. Diversos *posts* são reservados para compartilhá-la com seus leitores:

No silêncio do meu quarto, penso em ti (sua mãe). Já é dia, mas dentro destas quatro paredes ainda é noite; está escuro e o espaço que alberga a minha parca mobília está em absoluta taticurnidade [...]

No silêncio do meu quarto, penso em ti. Sorrio para o vazio quando uma recordação mais feliz me assola a mente [...]

Só porque, às vezes, queria ter um ombro amigo para chorar (BLOG CORAÇÃO DE PAPEL).

Fui para o meu quarto e olhei para a fotografia dos meus pais que se encontrava bem no centro da cómoda, enfeitada com um pano de renda que a minha mãe fez, todo trabalhado ponto a ponto. Acariciei os seus rostos sorridentes e senti muitas saudades de casa, onde era amado e acarinhado [...]. Porém, o pequeno cresceu e mudou-se para uma grande cidade em busca de um sonho, de um objetivo de vida, e agora sentia-se sozinho e inseguro. (BLOG SR. SOLITÁRIO).

Tal como todas as narrativas autoficcionais, das quais o autor tenta se esquivar e descomprometer-se de sua ficção, *Coração de Papel* deixa claro o mesmo: “Esta obra é apenas uma história de ficção, qualquer semelhança com a realidade é pura coincidência”.

Embora fiquem claras as evidências da estreita relação entre a ficção e a vida pessoal do blogueiro, deixa claro que tudo aquilo não passa de ficção, confundindo dessa forma o leitor. Isso porque o autor de uma obra deste gênero embaralha ficção e (sua) vida real à composição de seu enredo. Esse é ponto que une os vários exercícios autoficcionais, isto é, “a possibilidade de apagar, ao menos embaralhar, os limites entre uma verdade de si e a ficção” (HIDALGO, 2013, p. 221). Ao mesclar esses dois elementos, a autoficção, como característica própria, não contorna as margens entre ambos, intrigando o leitor ao discernir até onde tal narrativa é ficção e o que daquilo que está sendo contado é verídico. Dessa forma,

⁶¹ Personagens fictícios, criados decalcando situações ou pessoas reais e apresentadas sob algum disfarce. Uma das razões que levam um autor a utilizar personagens *à clé* é a oportunidade de retratar eventos ou experiências autobiográficas sem expor as pessoas que fazem parte, assim como preservar a si mesmo.

fica clara a intenção do blogueiro, quando responde a uma leitora que lhe pergunta se tal história é, de certa forma, real:

Quem segue o meu blog, vê que eu também fui vítima de bullying através dos textos pessoais que escrevo. Claro que algumas das situações descritas neste romance são também provenientes de experiências de vida. Algumas, não todas! Como isto é uma história de ficção eu tenho a liberdade de dar largas à minha imaginação e aumentar uma cena ou até mesmo modificá-la para que se enquadre melhor na história (BLOG CORAÇÃO DE PAPEL).

Levando em consideração a guinada autoficcional na literatura contemporânea, especialmente no ciberespaço por meio dos blogs, Arfuch (2012) reelabora algumas ideias relativas a elementos literários, tais como sujeito e identidade que se sobressaem nessas narrativas.

O sujeito, a partir de então, aproxima-se da concepção utilizada na psicanálise, isto é, “incompleto, modelado pela linguagem, cuja dimensão existencial é dialógica, aberta a um Outro” de acordo com Arfuch (2012, p. 16). Isto é, o *eu* precisa do outro, do *tu* da linguagem para completar-se, constituindo aí um sujeito intersubjetivo. Arfuch (2012) observa ainda que nessas narrativas há um autobloqueio, auto-obstáculo que “impede o sujeito de realizar sua identidade plena”, que o busca através de “processos de identificação” (p. 16), nesse caso, através de personagens criados que são usados como recursos a este autobloqueio. Klinger (2008) considera que o retorno do autor remete também ao recalque do sujeito, emprestando o termo dos estudos freudianos. Tal recalque impede o autor de salientar-se, mesmo tendo esse desejo, sobretudo, numa sociedade marcada pelo narcisismo, e nesse ato que ele cria realidades fictícias.

A noção de identidade é construída “na temporalidade e na narração, suscetível à invenção, apesar da necessidade de autorreconhecimento e permanência” (ARFUCH, 2012, p. 17). Assim sendo, o *eu* autoral se coloca no lugar do personagem, mas alerta o leitor para não confundi-los. Nesses relatos, como aponta Arfuch (2012), há uma aproximação maior de autor-personagem do que quando se está perante um romance totalmente de ficção, embora toda a escrita literária seja inelutavelmente fictícia. Portanto, o princípio de identidade de personagem e autor autofictício fracassa e torna-se indefinida, duvidosa, suscetível, é construída nas malhas do texto.

Considerações Finais

O conceito de autoria na cultura atual, conforme observado, configura-se diferentemente dos tempos anteriores, assim como enunciou Teixeira Coelho, (1995, p. 157): “A ideia contemporânea da autoria não será mais, sem dúvida, a do século XIX ou XVI”.

A figura do autor nas narrativas atuais se sobressai de tal modo que hoje, na cena literária, há uma forte tendência às escritas de estilo (auto)biográfica. Na esteira dessa tendência, a autoficção ganhou destaque desde 1977 quando Doubrovsky escreveu *Fils*, obra que batizou o gênero. Atualmente, inúmeros escritores usam os artifícios da autoficção para escreverem sobre si e, ao mesmo tempo, ocultar-se mediante a máscara ficcional. O autor autofictício se incorpora em alguns de seus personagens tendo vontades e gostos próximos ou semelhantes. Nesse sentido, a constituição da figura autoral na contemporaneidade é dotada de múltiplas máscaras.

Tais comportamentos põem em discussão as fronteiras entre ficção e realidade, dois aspectos antagônicos e que na autoficção se ultrapassam. Com o objetivo de explanar sobre si, mas com impossibilidade de o fazer, o autor ficcionaliza suas experiências de forma que para o leitor é impossível saber até onde e o que daquilo é realmente ficção.

Assim, evidenciamos que a autoficção contribui para tais mudanças sobre o exercício da autoria na contemporaneidade e traz à cena novamente aquele que até pouco tempo era considerado “morto”: o autor, que agora ressurgiu e sobressai, comportando-se de maneira ambivalente, ora fictício ora real, e influenciado de certa forma pela sociedade cada vez mais narcisista, tecnológica e ostensiva.

Referências:

ARFUCH, Leonor, *Antibiografias? Novas experiências nos limites*. Trad. Dênia Silveira. In: SOUZA, Eneida *et al.* (Orgs.). **O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

AZEVEDO, Luciene Almeida. Autoficção e literatura contemporânea. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Rio de Janeiro, n 12, p. 31-49, 2008.

_____. Blogs: escrita de si na rede dos textos. In: **X Encontro Regional da Abralic: Sentidos dos lugares**. Rio de Janeiro, p. 88-91, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, Luiz Henrique. **Palavras do chão**: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros. São Paulo: Annablume/Belo Horizonte: Fumec, 2003.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Inéditos vol. I - Teoria**. Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

BLANCHOT, Maurice. A morte do último escritor. In: **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. "Onde agora? Quem agora?". In: **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FIGUEIREDO, Eurídice. Roland Barthes: da morte do autor ao seu retorno. **Revista Criação e Crítica**, São Paulo, n. 12, p. 182-194, jun. 2014.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. **Revista Criação e Crítica**, São Paulo, n. 4, p. 91-102, abr. 2010.

CHARTIER, Roger. Figuras do autor. In: **A ordem dos livros**. Lisboa: Veja/Passagens, 1997.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Portugal: Veja/Passagens, 2002.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. **Revista ALEA**, Rio de Janeiro, vol. 15/1, p. 218-231, jan./jun. 2013.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Rio de Janeiro, n 12, p. 11-30, 2008.

LAOUYEN, Mounir. **L'autofiction**: une réception problématique (s. d.). Disponível em: <<http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php#FN60#FN60>>. Acesso em: 15 maio 2007.

PORTANOVA, Eduardo. O autor no imaginário da pós-modernidade: repensando Flusser e Foucault. **Ciências Sociais**. Unisinos, São Leopoldo, v. 46, n. 2, p. 152-155, mai./ago. 2010.

SCHMITT, Arnaud. La perspective de l'autonarration. **Poétique**, Bordéus - França, n. 149, p. 15-29, fev. 2007.

SCHNEIDER, Michel. O outro eu. Trad. Cleonice Mourão. In: SOUZA, Eneida; MIRANDA, Wander (Orgs.). **Crítica e Coleção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

EL GUIÑO AUTOFICCIONAL EN EL CIBERESPACIO: REVISANDO LA FIGURA DEL AUTOR EN LA CONTEMPORANEIDAD

Resumen

La sociedad contemporánea está fuertemente marcada por la presencia de la tecnología, la cual, a su vez, se difunde en el ciberespacio. Paralelamente a esto, las narrativas contemporáneas escritas figuran con una marcada presencia del *yo* y la búsqueda constante de la figura del productor en las líneas de sus narrativas, especialmente en esta era digital, con la llegada de los nuevos medios tecnológicos. En este contexto, el autor y el ejercicio de la autoría adquieren nuevos y diferentes conceptos de los que, hasta hace poco, fueron predicados por diversas crítica literarias, así como los formalistas rusos. Por consiguiente, el objetivo en este trabajo, es evidenciar y analizar estos nuevos conceptos añadidos a los autores contemporáneos, a través del análisis de una novela de carácter autoficcional, escrita en un blog. Evidenciándose que la autoficción, es utilizada por los autores como una forma de expresar sus deseos narcisistas al hablar de sí mismos, ocurriendo disfrazada en forma de ficción, trasladando nuevamente a la escena literaria, el interés por parte del lector y de la crítica, al autor. Presentando la autoficción como uno de los nuevos géneros literarios que, al ser teorizado, renueva viejos conceptos sobre la autoría.

Palabras clave

Autoficción. Autoría. Blog.

Experiência e performance na escrita de Al Berto: uma leitura de Lunário (1988) pela autoficção

André Luiz Russignoli Martines⁶²

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

Recebido em: 31/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

Este artigo tem por objetivo geral fazer uma leitura crítica da obra do escritor português Al Berto (1948-1997) no bojo teórico das “Escritas de si”, de modo a propor uma análise que ultrapasse a perspectiva autobiográfica, a fim de problematizar a relação entre biografia e ficção. Trata-se, contudo, de uma análise da ficção *Lunário* (1988) a partir das discussões teóricas em torno do conceito de *autoficção*, tal como o define Diana Klinger (2012). Promove-se, portanto, uma reflexão crítico-teórica sobre o sujeito da escrita, a qual resulta em questionamentos acerca das experiências dos sujeitos e personagens representados, bem como do caráter performático que a obra de Al Berto enseja. Sendo assim, compreende-se que tanto a biografia quanto a ficção entrelaçam-se na obra do escritor português, uma vez que as categorias de sujeito e *performance*, após a crítica filosófica moderna, só podem ser compreendidas doravante pelos signos do descentramento, da hibridização e da heterogeneidade.

Palavras-chave

Autoficção. Al Berto. *Lunário*.

⁶² Graduado em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Mestrando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da referida instituição. Atualmente, desenvolve pesquisa voltada à ficção portuguesa contemporânea, sob o viés do Pós-Modernismo e dos Estudos Queer. E-mail: andreirm1991@bol.com.br.

1 Autoficção

Em entrevista a Francisco José Viegas (1989)⁶³, por ocasião do lançamento da ficção *Lunário* (1988), Al Berto explica tratar-se de um livro que “só foi possível escrevê-lo muitos anos depois de tudo ter acontecido, porque há coisas que nunca interiorizamos senão muitos anos depois”, pontuando ainda que o mesmo diz respeito a “minha memória dos anos que vão entre 1967 e 1976”. São declarações como essas que impulsionaram a crítica do escritor português a lançar sobre ele, desde seus primeiros trabalhos, como em *À procura do vento num jardim d’agosto* (1977), um olhar cujo eixo de análise se centraria na problemática da representação autobiográfica. Entretanto, sem desprezar a importância epistemológica desse desenvolvimento da história da crítica das leituras de Al Berto, proporemos um outro viés analítico, utilizando-nos do conceito de *autoficção*, nos termos definidos por Diana Klinger (2012), em que o faz aproximando os Estudos de Literatura e a Antropologia/Etnografia, por meio de uma orientação teórica que se pode denominar, genericamente, de pós-estruturalista⁶⁴.

Página |
147

De início, vale considerar que tanto a autobiografia, quanto a autoficção, embora postuladas por meio de diferentes conceituações, são figuras pertencentes a um amplo conjunto que se pode denominar de “Escritas de si”, no qual o “eu” torna-se um elemento central do fazer literário, engendrando, assim, todos os demais elementos do texto, quer seja para falar apenas de si, especificamente, tal como em um diário ou testemunho, quer seja para fazer referência a toda uma coletividade ou período histórico específico, tal como nos romances memorialistas ou mesmo nos *hypomnêmata* da Antiguidade.

No contexto da modernidade, entretanto, a perspectiva cultural de, até então, dualizar o “eu” e o “outro” sofre uma ruptura ainda mais drástica a partir dos anos 1960, com a mudança de valores e paradigmas que regem a chamada “cultura ocidental” em um período de profundas transformações sociais, políticas e epistemológicas. Isso se reflete na literatura produzida a partir desse momento, de tal modo que a *memória*, enquanto elemento que propiciava tanto o falar sobre o “eu”, quanto o falar sobre o “outro”, passou a não ser mais um dispositivo a serviço da conservação dos valores, antes disso, passou a “funciona[r] como

⁶³ Disponível em: http://ofuncionariocansado.blogspot.com.br/2009_08_01_archive.html. Acesso em 01/02/2017.

⁶⁴ Conforme afirma James Williams (2012), o que se denomina genericamente como “pós-estruturalismo” compõe-se por muitos pensadores, teorias, metodologias, sendo algo “muito controvertido” (p. 17), o que culmina em pontos de aproximação e de afastamento das diferentes teorias pós-estruturalistas. Entretanto, um ponto de aproximação teórica seria o questionamento dos pressupostos que regem todo o conhecimento, bem como os limites sobre esses pressupostos.

testemunho e legado de uma geração que precisamente teve um projeto de mudança de valores.” (KLINGER, 2012, p. 21).

Neste sentido, é comum nessas produções literárias, sobretudo nos anos 1970 e 1980, encontrar uma escrita com fortes traços autobiográficos, muitas vezes narcisista, por demais intimista e confessional, por assim dizer, a servir como formas de inserção de individualidades (comumente marginalizadas, abjetas, subalternizadas) que darão voz para todo um conjunto de pessoas ao qual também fazem referência em determinado contexto social e político. A escrita de Al Berto é sintoma de um “eu” que desdobrando sobre si, em um mundo cada vez mais descentralizado, torna-se também voz do “outro”, representação do marginalizado e do abjeto. Deste modo, a memória configura-se como um elemento fundamental no jogo de discursividades que há no texto, pois as identidades passam a perceberem a si como alteridades que são, a partir da ficcionalização da própria vida, a qual só pode ser relatada ou “autobiografada” por meio da manutenção da memória (*id. ibid.*, p. 37).

Philippe Lejeune, em sua clássica obra *O pacto autobiográfico* (1975), considera que a autobiografia não se trata de um gênero textual especificamente, pois ela é, antes, um pacto de leitura estabelecido entre escritor e leitor, de modo que, por meio deste contrato, remetendo-se o texto a elementos referenciais do mundo externo, ele não configura esteticamente um gênero em si, pois, conforme defendemos no escopo deste artigo, as fronteiras entre ficção e (auto)biografia possuiriam um estatuto de ambiguidade e de difícil delimitação.

Tal reflexão, em sentido oposto à perspectiva de Lejeune, é utilizada por Klinger, cujas proposições teóricas seguiremos, uma vez que ela compreende a *autoficção* como sendo um conceito *bivalente, ambíguo, andrógino* (KLINGER, 2012, p. 43; grifos da autora). Entretanto, voltando a Lejeune, o pacto autobiográfico seria composto pela correspondência entre autor, narrador e personagem, em um princípio de identidade no qual essa tríade remeteria a um mesmo sujeito exterior ao texto, o sujeito da escrita. Vale mencionar, desde já, que em *Lunário* tal correspondência identitária é obliterada por vozes dispersas presentes nos discursos ao longo do enredo.

Em meio a isso, contrapondo-se a essa indistinção de sujeitos, ficcionais ou reais, Philippe Gasparini (2004) postula o conceito de *autobiografia fictícia*, no qual o autor já não precisaria mais simular a correspondência identitária com o herói (personagens) e o narrador⁶⁵. O crítico, deste modo, passa a libertar o conceito de autobiografia, em uma de suas

⁶⁵ Apesar disso, Gasparini compreende a autoficção como, simplesmente, um discurso ficcional, cuja única particularidade reside no fato de que o nome da personagem e o do narrador podem coincidir com o do autor.

acepções, da relação positivista que deveria assumir a despeito de qualquer ficcionalidade, reconhecendo no texto esta possibilidade de criação. Porém, apesar dos esforços, Gasparini argumenta que haveria graus de ficcionalidade a partir dos quais sempre um elemento textual desempenharia uma corrosão interna da verossimilhança do texto, ou seja, haveria ainda um nível de verossimilhança que reforçaria a ideia de “verdade” da autobiografia. Nesta acepção, trata-se de remeter a verossimilhança ao exterior do texto para ali encontrar a sua verdade. Logo, o elemento que desempenharia este papel corrosivo da verossimilhança, atestado pelo “real”, contribuiria para a leitura da obra como uma autoficção, pois nela haveria, agora inegavelmente, uma parcela de criação ficcional que preencheria o espaço deixado por essa “verdade externa”. Tem-se, de tal modo, o conceito de autoficção como receptivo à criação ficcional, estando à revelia da busca por uma “verdade” metafísica qualquer, encontrada, supostamente, fora do texto.

É exatamente em relação a essa posição que Diana Klinger aponta para um outro caminho de reflexões, pois a “verdade” do texto só poderia estar no próprio texto, a partir dos procedimentos de ficcionalidade, uma vez que, para ela, a categoria de autoficção implicaria, antes de mais nada, em um questionamento das noções de “verdade”, “sujeito” e “representação”; questionamentos esses que são herdeiros da crítica filosófica da modernidade⁶⁶, diretamente relacionados a concepções epistemológicas que envolvem todo o universo literário, não implicando, necessariamente e contudo, que haja alguma corrosão interna da verossimilhança. A autora compreende que a verossimilhança se opera no interior do texto, independentemente que haja alguma relação com o “real” que fora dele se encontre. A matéria da autoficção seria, portanto, dentre outros elementos, o mito do escritor (que, em termos práticos, geraria o pacto de leitura, na visada de Lejeune) e como o mito é um valor, ele não teria a verdade como uma sanção obrigatória. Uma vez garantida a verossimilhança, a despeito de qualquer inserção ficcional junto a um dado autobiográfico, compreende-se que, deste modo, “a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico” (KLINGER, 2012, p. 45).

Nesse mesmo percurso, para Serge Doubrovsky, crítico e romancista, criador do conceito de “autoficção” em 1977 a fim de contestar alguns postulados da teoria de Lejeune, a autoficção não é “nem autobiográfica nem romance”, ela “funciona entre os dois, em um reenvio incessante em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto”

⁶⁶ A autora (KLINGER, 2012, p. 27) aponta o pensamento de F. Nietzsche, M. Foucault, J. Lacan e R. Barthes como momentos decisivos da crítica filosófica da modernidade às noções de verdade, sujeito e representação, agora compreendidas, em suma, sob os signos do descentramento, da relativização, da hibridização e da pluralidade.

(DOUBROVSKY *apud* KLINGER, 2012, p. 43). Por corolário, o crítico reforça a autoficção mais como um gesto de leitura, por assim dizer, do que como um gênero textual específico a deixar marcas estéticas, ressaltando que todo o contar de si já seria um procedimento ficcionalizante. A contribuição de Doubrovsky foi fundamental para se pensar a relação entre vida e texto, abrindo-se às múltiplas perspectivas de elaboração do real por meio da ficção.

Klinger, seguindo os rastros dessa concepção ambígua, compreende que a ficção do final do século XX situa-se “entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (KLINGER, 2012, p. 22). Portanto, em meio a tal conceito paradoxal, é nesse percurso teórico de reflexões que a autora propõe dois outros conceitos centrais de sua tese: o *retorno do autor* e a *virada etnográfica*. Embora estejam entrelaçados a fim de sustentarem a argumentação da autora nas análises que empreende, ao que se propõe este artigo, nos deteremos no primeiro conceito, uma vez que a *virada etnográfica* diz respeito às aproximações que o artista (ou o etnógrafo) faz com aquilo que está sendo representado, repensando a sua própria subjetividade de modo a se perceber como um “outro” que problematiza os limites do processo de representação e de estudo da diferença, a partir de um lastro analítico pós-estruturalista que se amplia para o campo da Antropologia/Etnografia. Nas palavras de Klinger, trata-se da “‘transfronteirização’ do conhecimento a partir da problemática da cultura” (KLINGER, 2012, p. 12).

Quanto ao *retorno do autor*, é um conceito que diz respeito não em trazer à tona a figura autoral tal como consolidada a partir dos moldes românticos do século XIX, ou seja, o autor como fonte criadora, origem do discurso ou, etimologicamente, como “autoridade” do dizer. Trata-se de compreender que na referida literatura finissecular de caráter narcisista, as marcas de um autor empírico, sujeito do mundo externo, estão inegavelmente presentes, não somente por sua exposição constante na mídia, mas também pelo fato de haver um interesse do leitor por aquela individualidade que se mascara e se propõe a contar algo de seu, muitas vezes como se puramente autobiográfico fosse. Para além do retorno dessas micronarrativas e a vontade de saber que elas trazem, há que se considerar o questionamento do sujeito empreendido pela crítica filosófica da modernidade, isto é, “não como um sujeito pleno, fundamento e autoridade transcendente do texto, e sim como um sujeito não essencial, fragmentário, incompleto, suscetível de autocriação” (*id. ibid.*, p. 57).

Sendo assim, compreende-se porque a *autoficção* é para a autora um conceito “capaz de dar conta do retorno do autor depois da crítica filosófica do sujeito” (*id. ibid.*, p. 23), pois trata-se de um autor pensado a partir de sua discursividade descontínua, da dispersão e contradição de discursos que o constituem, dos jogos de linguagem presentes, das

ambiguidades e das redes de significação que ora se contradizem ora se reforçam, de tal modo que esse conjunto implicaria em uma outra concepção de sujeito, mais rarefeito, por assim dizer, trazendo tanto marcas autobiográficas quanto referências à situação de enunciação do texto, metalinguisticamente. Um autor, contudo, que se compõe na heterogeneidade dos discursos e que reconstrói sua identidade constantemente a partir de sua alteridade e de todo o processo ficcionalizante que constitui a própria “escrita de si”.

Outro conceito importante utilizado por Klinger é o de *performance*. Trata-se de compreender o caráter teatralizado que o autor, enquanto sujeito histórico e social, empírico, constrói no texto (KLINGER, 2012, p. 49). Uma vez sendo a *autoficção* propiciadora de um espaço favorável à criação ficcional por meio da subjetividade daquele que escreve, trata-se da articulação entre, de um lado, a *performance* que cria um determinado “mito do escritor” e, de outro, a figura que nos permite compreender esse mito como uma máscara, uma construção em seu caráter performático, a gerar um questionamento sobre as identidades sociais e culturais representadas na obra. Sendo assim, a *autoficção* caracteriza-se como:

um tipo de escrita de si que desacredita a noção de “verdade” como alguma coisa exterior e anterior ao texto. Produzindo uma reflexão sobre o sujeito da escrita, a *autoficção* ao mesmo tempo aponta para os processos de construção da narrativa e evidencia uma reconfiguração das noções de autor e narrador (*id. ibid.*, p. 155).

De tal modo, a *autoficção* mostra-se como conceito pertinente a se operar analiticamente, lidando com os paradoxos da subjetividade, os quais, por sua vez, são calcados nos discursos contemporâneos sobre a identidade, o sujeito e a representação. Não sendo, contudo, a primeira leitura de Al Berto pelo viés da *autoficção*, este artigo posiciona-se no sentido de pautar-se nos pressupostos de que Diana Klinger se utiliza – aproximando conceitos relevantes aos Estudos de Literatura nas entrelinhas da reflexão, revisitando-os a partir de um olhar antropológico/etnográfico – a fim de sustentar um conceito específico de *autoficção*, desconstruído pelas críticas da modernidade, uma vez que, conforme a própria autora menciona, trata-se de uma “categoria controvertida e [ainda] em curso de elaboração” (*id. ibid.*, p. 34).

2 Experiência e *performance* na escrita de Al Berto

Em sua biografia sobre o poeta e escritor português, *Eis-me acordado muito tempo depois de mim* – Uma biografia de Al Berto (2006), Golgona Anghel movimenta-se no sentido de ler a vida do escritor a partir de sua própria obra, a inserir significantes poéticos de

modo que o ponto de partida para a análise biográfica trata-se do próprio texto ficcional, a despeito da imagem de um poeta que teria ido buscar na literatura (em poemas, diários, prosas...) um refúgio ou um consolo, bem como seu próprio confessionário, a partir da pura experiência da sua vida. Para elucidar, o próprio poeta menciona que “Na realidade, interessa-te pouco a dicotomia masculino/feminino. Preferes a androginia. O sexo não é relevante, assim a tua posição masculina não escamoteia o feminino” (ANGHEL, 2006, p. 97). Tal postura frente às questões de gênero retorna em outros momentos de sua produção literária, como ocorre em *Lunário*, uma vez que a androginia de algumas personagens, tais como Beno e Kid, denota a presença dessas marcas autobiográficas que, uma vez transpostas ao âmbito da ficção, podem ser consideradas, aqui, como elementos autoficcionais⁶⁷.

O crítico Fernando Pinto do Amaral, em *O mosaico fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente* (1991), por sua vez, chama a atenção para o caráter ficcional da obra de Al Berto, ressaltando a indeterminação de gêneros textuais que compõe sua escrita poética, na qual prosa e poesia se mesclam propiciando, de tal modo, por meio da linguagem, a inserção de todo um conjunto de representação ficcional. Refletindo sobre a tensão existente entre a vida e a escrita, o crítico compreende que essa tensão “se inclina a favor da *vida*, reenviando a ‘inutilidade da escrita’ para um território que [...] não deixa por isso de ser falso, fingido ou meramente *imitativo*” (AMARAL, 1991, p. 122; grifos do autor).

Essa mutualidade entre vida e escrita, podendo ser compreendida sob a chave do narcisismo, do jogo de espelhos tão abordado pela perspectiva analítica pós-moderna (HUTCHEON, 1991), fora tema também contemplado por Manuel de Freitas (1999), um precursor da crítica literária dedicada integralmente à obra de Al Berto, a partir da problemática da inserção de elementos do universo da música e da cultura em geral no texto ficcional al bertiano. Portanto, diante dessa tensão entre o vivido e o escrito, Freitas, em sua obra *Me, myself and I: autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto* (2005), destaca a presença do autorretrato e das fotografias de si, as quais Al Berto inseriu em seus livros, de modo a ressaltar a problemática narcisista e a questão da autorreferencialidade tão presente na literatura al bertiana e também traço de um pós-modernismo literário, no qual a ficção volta os olhos para seu próprio interior e para os processos de criação por meio do uso da linguagem e das potencialidades do discurso.

⁶⁷ Vale lembrar que o próprio Al Berto experimentara a experiência da androginia, sobretudo a partir dos anos de exílio de Portugal (1967-1975).

Entretanto, Emerson da Cruz Inácio, em *A herança invisível: ecos da “Literatura Viva”* na poesia de Al Berto (2006), considera que há na obra do escritor um processo de ficcionalização da própria vida, pois o enlace entre realidade e ficção “geralmente aponta para a *esteticização* da vida. No caso de Al Berto, os limites entre verossimilhança e verdade, realidade e ficção sempre são duvidosos [...] (INÁCIO, 2006, p. 161; grifo no original). O crítico ressalta ainda que a questão autobiográfica é fundamental, pois “ao mesmo tempo em que parte à procura da unidade perdida, [Al Berto] cria vários outros sujeitos que só vêm denotar a impossibilidade de, ao dizer sobre a própria vida, dizê-lo por completo ou dizer toda a verdade” (*id. ibid.*, p. 162).

Embora narrada por um foco heterodiegético, a ficção *Lunário* inicia-se com uma concessão de voz do narrador à personagem protagonista, o solitário e melancólico Beno: “Sempre levei na bagagem muito pouca coisa” pensou Beno, esticando o pescoço para a frente de modo a seguir o voo sinuoso duma gaivota no enquadramento da janela” (AL BERTO, 2012, p. 11). Este gesto narrativo que abre o enredo, já sugere tratar-se de uma narrativa na qual as vozes das personagens estarão enleadas com as percepções de mundo do narrador. Há, assim, um inicial descentramento de identidade na obra, uma vez que a história de *Lunário* é contada por mais de uma voz que a outras se identifica, não possuindo o narrador um olhar exótico ou normativo em relação ao conteúdo de sua narração.

Lunário é uma ficção composta por seis capítulos que designam as fases da lua, além de um último no qual Beno, um “peregrino de líquidas estradas” (AL BERTO, 2009, p. 61), faz sua derradeira exortação lírica. A perspectiva autobiográfica, a partir do estabelecimento de um pacto de leitura, seguiria essas marcas de Beno tal como se ele o próprio Al Berto fosse, embora “Al Berto” já seja, por sua vez, o nome artístico adotado pelo sujeito empírico Alberto Raposo Pidwell Tavares. Denota-se, assim, outra marca de descentramento do sujeito, pois as mãos que escrevem o livro já estão tomadas por uma figura que se ficcionaliza ao assinar o romance como “Al Berto”, ao invés de “Alberto...”; de tal maneira que essa *performance* deixa transparecer o caráter provisório e inacabado da identidade em questão, a qual se refaz a todo o momento em um constante jogo de significação conjuntamente com a construção de sua alteridade, a partir de relações de discursividade.

No que diz respeito ao discurso autobiográfico, Diana Klinger (2012, p. 56) pontua que ele é fundado nas ideias de sinceridade e de autenticidade, de modo que a perda da memória, para o sujeito da escrita (ou o narrador, ou a personagem que escreve um livro...) desencadearia um profundo questionamento da identidade, uma vez que o discurso cairia em

suspeição, posto que a “indecidibilidade entre realidade e ficção” se acentuaria. Em meio a isso, a vida, matéria contingente do conteúdo “biográfico”, pode ser analisada e, a partir de então, os fatos vividos podem ser reelaborados ficcionalmente, pois primeiro se vive, depois se escreve, elaborando, assim, qualitativamente a substância a ser narrada. Conforme diz o narrador:

Fechou os olhos, tentou acalmar-se. Caminhou de novo, e enquanto caminhava erguiam-se na sua memória noites e corpos que acabavam por ser uma só noite, imensa, infindável – e um só corpo que ia perdendo a consistência, tornando-se luminescente, e tremeluzia assim que Beno pronunciava um nome: “Alba... Silko... Zohía... Kid... Alafino... Nému... Nému...” [...] (AL BERTO, 2012, p. 150).

Nota-se que, diante de tantas experiências, lugares e pessoas com quem conviveu, Beno acabou por tudo correlacionar em sua memória, de tal maneira que torna-se impossível agora separar o conteúdo de experiências por ele vividas, enquanto supostas identidades coerentes ou fatos bem definidos, no interior de sua própria subjetividade fragmentada. É possível depreender, portanto, que a identidade de Beno só se completa mediante a daqueles que fizeram parte de sua vida, como em um espelho colocado diante de outro, no qual haverá sempre um reflexo infinito de sujeitos a compor aquela mesma imagem. Tal inscrição em uma mesma matéria, por meio da memória, se articula com a metáfora dos órgãos encontrada no último capítulo, segundo a qual:

[...] Beno estava vazio, sentia-se oco, abandonado. Mas, apesar dessa sensação de frio, crescia dentro dele a certeza de que Nému, e todos os outros, eram agora órgãos do seu corpo, faziam parte dele – e, dispersos, vivos ou mortos, pertenciam-lhe para sempre, enquanto vivesse (*id. ibid.*, p. 150).

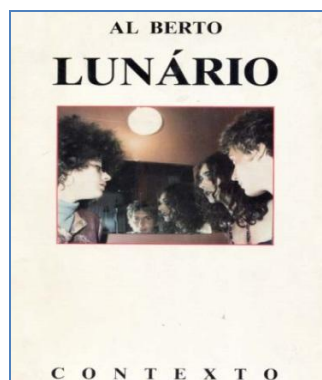
Tal como acontecera com o próprio Al Berto⁶⁸, Beno também experimentara as artes plásticas (*id. ibid.*, p. 78) ao envolver-se com a pintura à época em que conhecera Alba, sua amiga e também mãe de seu filho, Silko. Este dado autobiográfico sugere um ponto de aproximação entre sujeito da escrita, empiricamente, e personagem, ficcionalmente construído. Além disso, outro dado autobiográfico se faz presente, quando Beno, ao reler os papéis que escrevera, comenta sua idade, com seu trajeito melancólico, a qual se assemelha à idade do escritor quando da publicação da obra (1988): “Perdoa-me, perdoa-me a falta de forças, o cansaço, os meus quarenta anos, a pouca esperança e a nenhuma alegria [...]” (*id. ibid.*, 2012, p. 161).

⁶⁸ Cf. AL BERTO. *Projects 69*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. Diz respeito ao livro de desenhos que Al Berto concluiu após estudar pintura na *École Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels (La Cambre) / Peinture Monumentale*, na Bélgica.

Essas marcas autobiográficas, antes de sugerirem uma transposição direta do “real” para o “ficcional”, concluindo que tratar-se-á, de fato, de uma autobiografia, abrem, contudo, um espaço para a reflexão autoficcional, pois questionam também a escrita e a representação. Para além dessas referências, há uma construção identitária, ficcionalmente presente nas personagens, de tal modo que, algumas delas, mostram-se como figuras migrantes de outras obras de Al Berto. É o caso das personagens Kid (e sua variação “Nervokid”), Nému e Zohía, as quais também estão presentes em *À procura do vento num jardim d’agosto* (1977). Isto evidencia que, antes de haver qualquer “verdade” a ser transposta para o texto, trata-se de uma construção de linguagem e de identidades ficcionalmente instituídas pelo discurso, aproximando-se ou afastando-se de Al Berto, as quais movimentam-se, ampliam-se e são ressignificadas no conjunto da obra do escritor. É o caso de Zohía, amiga de Beno, por mais de uma vez internada em uma clínica psiquiátrica, um evento inicialmente narrado em *À procura do vento num jardim d’agosto*, o qual retorna, *mutatis mutandis*, em *Lunário*. Na obra de 1977, é dito que “[...] pensou em Zohía internada numa clínica para doentes mentais, colhendo violetas nas bocas adormecidas dos travestis, pátios de azulejos, celas de algodão em rama numeradas de 1 a 100” (AL BERTO, 2009, p. 33). Em *Lunário*, porém, diz o narrador que “quando a primavera se aproximou de novo – no dia em que completava vinte e dois anos –, Zohía era definitivamente internada numa clínica para doentes mentais” (AL BERTO, 2012, p. 117).

Klinger (2012, p. 155) comenta que a autoficção ajuda a apontar os processos de construção da narrativa, de tal modo que essas personagens, com suas identidades em aberto, adquirem novas significações na leitura conjunta com outras obras nas quais também se fazem, de certo modo, presentes. Entretanto, há uma correspondência de nomes, em *Lunário*, que sugere um desdobramento da identidade do sujeito da escrita, o qual “entra na personagem e mais real tenta fazê-lo”, deste modo, “mais reforça o caráter ficcional e, portanto, ilusório” do texto literário (*id. ibid.*, p. 50). É o caso dos nomes “Beno”, uma possível redução de Alberto (ou Al Berto), assim como “Alba” (mais notório, talvez), um correspondente feminino do nome do autor; assim o é também o nome de “Alaíno”, marido de Zohía, amigo de Beno, bem como também o nome de “Nému” (derivação latina de *nemo*, isto é, “ninguém”), o jovem com quem Beno mantém um relacionamento amoroso, cuja sonoridade do nome assemelha-se com a do próprio Beno. Tal jogo de alteridades também pode ser evidenciado na capa da primeira edição de *Lunário*, publicada pela editora Contexto, em 1988, conforme na imagem (1) abaixo:

Imagem 1: Capa de *Lunário*, Editora Contexto (1988).



Fonte: Blog “O Funcionário Cansado”.⁶⁹

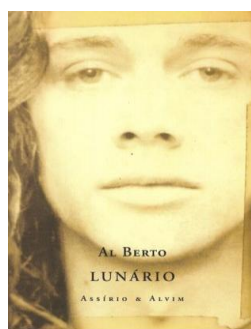
Na referida capa, nota-se um rapaz cujo reflexo no espelho deixa ver seu aspecto andrógino (talvez Beno?) sentado ao lado de um outro rapaz de traços loiros, de jovem aparência, e, à frente, uma mulher com também aparência que faz confundir concepções de masculino e feminino. Na verdade, as três personagens possuem um traço de androginia que perpassa as suas imagens. A ambiguidade reside no fato de que não se pode saber ao certo tratar-se de Beno, Nému e Alba, ou Kid, Alaíno e Zohía, dentre as outras combinações possíveis. Ou seja, há um jogo de identidades que se *alteram*, o qual já está expresso desde a primeira capa do livro, insinuando muito mais tratar-se, a partir dessa visada crítica, do autor como um “instaurador de discursividade” do que de alguma “verdade” a ser revelada em relação a essas personagens. Neste sentido, conforme pontua Linda Hutcheon (1991), “a realidade externa é irrelevante, assim, a arte cria sua própria realidade” (HUTCHEON *apud* KLINGER, 2012, p. 30). De certo modo, trata-se, nesse procedimento analítico, de identificar o sujeito da escrita com seu objeto, sem desprezar o caráter criativo da linguagem na composição das subjetividades, tanto de um quanto de outro, posto que, desta forma, o “autor retorna não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um jogo que brinca com a noção do *sujeito real*” (KLINGER, 2012, p. 40; grifos da autora).

O caráter performático do sujeito da escrita também se deixa desvelar na capa da edição utilizada para esta análise, uma vez que reforça a presença do “biográfico” no livro, ao trazer Al Berto em uma foto de juventude, com traços serenos, em tom de sépia. É como se a

⁶⁹ Disponível em: <http://ofuncionariocansado.blogspot.com.br/2009/08/al-berto-entrevista-ler-em-1989.html>. Acesso em 29/05/2017.

deixa fosse lançada para o leitor: o livro trataria de alguma história relacionada às vivências de Al Berto; ou, também, seria Beno e Al Berto a mesma pessoa? Entretanto, a capa (ver Imagem 2) também sugere uma possibilidade de leitura pela *autoficção*, no sentido de, na contramão da certeza autobiográfica, compreender que aquela identidade que aparece autorretratada estaria diluída no conteúdo do texto, nas personagens que funcionam como suas alteridades: Beno, Kid, Nému, Alba...; de modo que a representação do outro pressupõe o questionamento do sujeito da escrita através do discurso.

Imagem 2: Capa de *Lunário* (2012), Editora Assírio & Alvim.



Fonte: Fnac – Cultura, Tecnologia, Lazer.⁷⁰

Outra inscrição autoficcional presente na obra é a inserção de comportamentos sexuais desviantes da heteronormatividade, bem como desviante da moral que incide sobre os corpos, presentes ao longo de todo o enredo, característica do movimento de Contracultura a partir dos anos 1960. Assim é, por exemplo, quando Beno tem uma relação sexual casual com um jovem na estação de trem:

O putro era louro e talvez não tivesse dezasseis anos, mas Beno continuou a não conseguir ver-lhe a cara. [...] Gemia, arfava devagar, sacudindo o corpo num movimento de vaivém. Inclinou-se, depois, para a frente e mordeu a nuca da bicha que conduzia, berrando-lhe: “Acelera puta! Estou...a... a vir-me!”. Beno enlaçara-o pela cintura, apertara-o contra si. Fechara os olhos e viera-se ao mesmo tempo que o putro (AL BERTO, 2012, p. 33).

De mesmo modo, outro desvio das normatividades de gênero dá-se quando a personagem Beno começa a experimentar a androginia, mudando seu modo de vestir e maquiar. Conforme já mencionado, Al Berto vivenciara essa experiência de transgeneridade, sobretudo quando do exílio de Portugal, considerando-se que, à época, o país estava sob o

⁷⁰ Disponível em: <http://www.fnac.pt/Lunario-Al-Berto/a97796>. Acesso em 29/05/2017.

domínio do Salazarismo (1933-1974), regime ditatorial marcado por um forte conservadorismo no que toca às questões de sexualidade e gênero:

Deixara, assim, crescer o cabelo, experimentara novos gestos diante dos espelhos, e através das noites de insônia fora tornando irreconhecível, estranho. [...] E comovera-se ao sentir a alegria magoada de quem descobre um outro ser, andrógino e belo, no fundo de si (AL BERTO, 2012, p. 19).

Vê-se que a *performance* pode ser pensada, não somente na postura do escritor que mascara-se e encarna uma *persona* ao constituir-se como autor, mas, também, diante do comportamento das próprias personagens, pois além de Beno, o jovem Kid também possuía uma figura andrógina (*id. ibid.*, p. 100), de tal modo que a ficção *Lunário* permite desvelar os processos de construção de gênero fora de uma perspectiva heteronormativa. Conforme assinala Judith Butler (2003), o gênero pode ser compreendido como um estilo corporal altamente dramatizado, subjetivo, sendo a *performatividade* a repetição de normas que reiteram as posições de gênero (de linguagem e poder) na sociedade; uma repetição sem origem na qual o gênero configura-se, portanto, a partir de sua instabilidade e heterogeneidade.

Beno também possui a vontade de escrever um livro, embora ele nunca terminasse devido às procrastinações e incertezas: “Ando a ver se termino este livro. Está a tornar-se uma doença, avança tão lentamente que, se calhar, ainda morro antes de escrever a palavra *fim*” (AL BERTO, 2012, p. 85; grifo no original). Desta maneira, há uma construção de narrativa dentro de outra narrativa, conforme na alusão ao jogo de espelhos, em que a linguagem reflete sobre si nos processos de enunciação e de elaboração das experiências vividas. Neste sentido, “a escrita do romance não é senão a indagação do sujeito da escrita” (KLINGER, 2012, p. 54), tanto ao que se refere a Beno, quanto ao que se refere a Al Berto.

Considerações finais

Sendo assim, diante dessas reflexões, compreende-se a viabilidade do conceito de *autoficção* proposto por Diana Klinger, no sentido de contribuir para um outro viés de análise da obra de Al Berto (*Lunário*, neste caso, ainda que seja cabível olhar para o conjunto de sua produção artística) da visada analítica que a considera como apenas mais uma autobiografia do escritor; trata-se de compreender, agora, o sujeito da escrita como “um efeito de linguagem” (BARTHES *apud* KLINGER, 2012, p. 28), bem como as homologias que podem ser estabelecidas entre as personagens. Nesse sentido, a *autoficção* permite elaborar

subjetivamente as experiências do “real”, não no sentido lacaniano de “trauma”, mas, sim, como efeito de discurso, o qual aponta para um núcleo irreduzível em que a ficção chega a seus limites, podendo ser considerada, de tal modo, “tanto em seu caráter estético quanto como discurso que interpela o conhecimento” (KLINGER, 2012, p. 155). Acrescenta-se: um discurso que, ao interpelar o conhecimento por meio da escrita de *si*, alcança os domínios do *outro*, ressignificando, deste modo, tanto a própria subjetividade quanto a de sua alteridade, no jogo das relações discursivas que a literatura enseja. Contudo, conforme assinala Silviano Santiago (2002): “o aspecto autobiográfico nos romances dos anos 70 e 80 não responde a uma autocontemplação narcisista”; sendo assim, “a experiência pessoal relatada traz como pano de fundo problemas de ordem filosófica, social e política” (SANTIAGO *apud* KLINGER, 2012, p. 20).

Referências:

AL BERTO. **Lunário**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012

_____. **O medo** – trabalho poético 1974-1997. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009

_____. **Projects 69**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002 [1969]

AMARAL, F. P. do. **O mosaico fluido**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991

ANGHEL, G. **Eis-me acordado muito tempo depois de mim** – Uma biografia de Al Berto. Lisboa: Quasi Edições, 2006

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003

FREITAS, M. de. **A noite dos espelhos: modelos e desvios culturais na poesia de Al Berto**. Lisboa: Frenesi, 1999

_____. **Me, Myself and I** – Autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005

GASPARINI, P. **Est-il je?** Roman autobiographique et autofiction. Paris: Seuil, 2004

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991

INÁCIO, E. da C. **A herança invisível: ecos da “Literatura Viva” na poesia de Al Berto**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro. Faculdade de Letras da UFRJ, 2006

KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 2ª edição. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012

LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Paris: Éditions du Seuil, 1996 [1975]

SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002 [1988]

VIEGAS, F. J. **Ler**. nº 5: Lisboa, 1989. Entrevistado por Francisco José Viegas. Disponível em: http://ofuncionariocansado.blogspot.com.br/2009_08_01_archive.html. Acesso em 01 de fevereiro de 2017

Página |
160

WILLIAMS, J. **Pós-estruturalismo**. Trad. de Caio Liudvig. Rio de Janeiro: Vozes, 2012

EXPERIENCE AND PERFORMANCE IN AL BERTO'S WRITING: A READING OF LUNÁRIO (1988) THROUGH AUTOFICTION

Abstract

This article has as its general objective to promote a critical reading of the writing of the Portuguese writer Al Berto (1948-1997) in the theoretical bulge of the "Writings of the Self", in order to propose an analysis that surpasses the autobiographical perspective, to problematize the relationship between biography and fiction. It is, however, an analysis of the *Lunário* (1988) from the theoretical discussions around the concept of autofiction, as it is defined by Diana Klinger (2012). Therefore, it's promoted a critical-theoretical reflection on the subject, which results in questions about the subjects and characters represented, as well as about the performative aspect that Al Berto's writing entails. Thus, it is understood that biography and fiction intertwine in the work of the Portuguese writer, since the categories of subject, identity and performance, after modern philosophical criticism, can only now be understood by the signs of decentration, hybridization and heterogeneity.

Keywords

Autofiction. Al Berto. *Lunário*.

Crônicas autoficcionais e rastros de memória: a infância em O Pastel Voador (2009)

Kelley Baptista Duarte⁷¹

Universidade Federal do Rio Grande (FURG)

Recebido em: 01/04/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

Este trabalho pretende apresentar os rastros da memória da infância e as marcas de uma produção autoficcional na obra de Luiz Augusto Andreoli de Moraes, escritor e professor da Universidade Federal do Rio Grande- FURG. A referência do *corpus* ficcional é *O pastel voador* (2009), livro composto de crônicas escritas pelo autor. A leitura crítica dessa obra permitirá abordar as teorias da autoficção e mostrar que esta tendência contemporânea da escrita do eu está muito além de ser uma evolução do clássico modelo autobiográfico. Trata-se de um novo gênero literário que permite levar ao leitor narrativas memoriais fragmentadas, todas em um estilo diferente da prosa – forma textual que Philippe Lejeune considera ser a única capaz de dar conta de uma narrativa em retrospectiva. A autoficção é uma tentativa de escrita do eu e do outro, pois recompõe fragmentos de histórias do “eu” que se escreve juntamente com histórias alheias, sejam elas de familiares ou de desconhecidos. A metodologia aplicada foi a pesquisa bibliográfica e a leitura crítica de obras, selecionadas à luz das teorias da autoficção e dos vestígios de memória.

Palavras-chave

Infância. Crônicas. Autoficção.

⁷¹ Instituto de Letras e Artes Área: Literatura.

Introdução

Nas considerações da evolução e das diferentes formas autobiográficas na pós-modernidade, este artigo apresenta as possibilidades de expressão do eu, circunscritas, no teor dessa reflexão, ao gênero autoficcional. Trata-se de abordar essa categórica da escrita íntima, já apontada como subalterna ao clássico modelo de Philippe Lejeune (1996), diretamente relacionada às narrativas de escritores não canônicos e a um novo espaço narrativo – considerado “menor” na categoria de gêneros para a inscrição memorial: a crônica.

Partindo dessa perspectiva, damos destaque à produção literária do escritor, cronista, desenhista e professor universitário Luiz Augusto Andreoli de Moraes, especificamente de sua coletânea de crônicas *O pastel Voador* (2009), da qual foram destacados, em leitura crítica, múltiplos aspectos que recompõem a memória da infância.

Luiz A. Andreoli de Moraes é natural de Porto Alegre. Residiu na cidade de Rio Grande até seu falecimento, em 14 de outubro de 2015. Foi docente do Instituto de Matemática Estatística e Física IMEF da FURG por mais de 30 anos. Em 2013, o reconhecimento de seu trabalho literário foi corroborado com o convite para ser Patrono da 40ª feira do Livro da FURG. Foi músico integrante do Coral da FURG, da Banda Rossini e também colaborou nos jornais locais da cidade, com a publicação de crônicas periódicas e semanais nos jornais Cassino e Jornal AGORA, ambos do município. Para complementar seu trabalho criativo, Andreoli de Moraes sempre ilustrava suas crônicas – jornalísticas e aquelas de seus livros – com desenhos de sua autoria. Todos para dar mais vida ao registro das aventuras narradas em texto.

Segundo relato informal do autor, o gosto pela leitura e escrita ocorreu na infância. Além de *O pastel Voador*, Andreoli de Moraes possui outras obras igualmente tratadas pela perspectiva autoficcional, por registrarem relatos pessoais e familiares da infância no texto de ficção.

Andreoli traz, com frequência, certo lirismo na escrita de suas crônicas. Carregadas de um olhar único pela expressão nostálgica do adulto voltado ao tempo de sua própria infância, suas crônicas são construídas a partir de acontecimentos importantes ou simplesmente banais do cotidiano, porém todos ainda recordados com detalhes na escrita ficcional. Com seus textos, o leitor acaba absorvendo as impressões de um tempo passado em contraste com a hipermodernidade do tempo presente. É o que tentaremos mostrar ao longo dessa leitura crítica.

O pastel voador (2009): autoficção e rastros de memória

Trata-se da primeira coletânea de crônicas publicadas pelo autor; obra eleita como ponto de partida de um estudo maior que objetiva promover a atuação desse professor universitário da Matemática na escrita literária⁷². A leitura que fazemos de sua obra é sob a perspectiva da autoficção. A justificativa está no fato de serem suas crônicas essencialmente marcadas pela narrativa memorial – individual e familiar –, escrita predominantemente em primeira pessoa e protagonizada, em sua maioria, pela homonímia escritor, narrador e personagem.

Através de suas reflexões escritas, o autor transita em diversos lugares do cotidiano, deixando transparecer a nostalgia dos acontecimentos de sua infância. É a autoficção⁷³, enquanto gênero híbrido, que permite a ficcionalização da escrita de acontecimentos reais da vida do sujeito, que nos possibilita ler suas crônicas. Isso porque:

No que tange à palavra "ficcionalização", é relevante dizer que mesmo sem haver fidelidade com a realidade do que se conta no contexto da autoficção, há, no entanto, comprometimento em relatar o ocorrido. Não se deve ignorar que o autor é sempre o intermediador da narração de suas experiências. Igualmente na autobiografia, ele é quem vai selecionar os fatos a serem narrados, dando ênfase a acontecimentos que considera relevantes, deixando de lado outros que, para ele, devem ser ocultados. Portanto, pode não haver ficção total de propósitos da vida, mas sem dúvida, manipulação de fatos ocorridos. (DUARTE, 2010, p.72).

Serge Doubrovsky, no uso da palavra “autoficção”, compôs a terminologia “auto + ficção” para nomear seu romance intitulado *Fils*. Conforme a explicação dada pelo autor, observamos que essa seria a forma mais simples de definir uma produção que, embora se identifique com alguns dos pressupostos do clássico modelo lejeuneano, não tem a pretensão de reivindicar o status de autobiografia. É o que podemos apreender quando lemos: “Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, no final de suas vidas e em um belo estilo. Ficção de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se preferirem, autoficções (...).”⁷⁴ (1977, Contracapa)

O próprio título escolhido para o romance já é um exemplo da ambiguidade que esse novo termo literário, inventado pelo autor, apresenta. Isso porque, em francês, o

⁷² As obras de Luiz Andreoli de Moraes estão sendo estudadas no âmbito da pesquisa científica, no projeto intitulado “AUTOFICÇÃO: recorrência e aplicação do gênero em narrativas ficcionais brasileiras”, submetido aos editais internos e aprovado pelo comitê de extensão (EPEM/FURG - 2014).

⁷³ Consideramos a autoficção na perspectiva abordada pela pesquisadora Kelley B. Duarte, ou seja, um gênero independente da autobiografia, sendo ele representativo da mobilidade cultural nas Américas.

⁷⁴ Tradução livre do original: “Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut, autofictions (...)”.

substantivo “fils” pode ser traduzido como “filho”, reforçando o caráter subjetivo da escrita do “eu”, ou “fios”, representando a tessitura da memória nos enredos tramados por sua recomposição na escrita. O aspecto que consideramos mais importante, deixado pela problemática lançada por S. Doubrovsky na criação desse termo, em 1977, é a noção de sujeito, na instância do vivido, e a noção de criação, na instância desse mesmo sujeito representado no texto. Uma vez tais noções consideradas, tornam-se menos relevantes os espaços elegidos para o registro literário do “eu” – prosa ou verso, no formato crônica, conto, poesia, teoria ou romance. Da mesma forma, esse sujeito autoficcional, que se inscreve literariamente e elege seu espaço de criação do “eu”, terá a mesma autonomia ou liberdade para selecionar os fragmentos a serem narrados, respeitando as lacunas da memória e sem a pretensão de seguir a linearidade dos fatos vividos.

Para Leonor Arfuch (2010), a escrita de si está, hoje, longe de ser uma exibição narcísica da intimidade, posto que essa escrita literária é composta por outras vozes, além daquela da personagem e do narrador, no espaço biográfico⁷⁵. Trata-se da articulação entre relatos de experiências cotidianas, memórias compartilhadas, etc. Para ela, vivemos na era da pós-modernidade, em subjetividades transbordadas na escrita e que se transformam em novos textos, tais como a autoficção.

Nessa perspectiva de recomposição de um passado através da multiplicidade de vozes e memórias compartilhadas, julgamos pertinente considerar a interpretação de rastros proposta por Zilá Bernd (2013) que, por sua vez, define o termo como sendo a presença de uma ausência. Os rastros, relacionados às crônicas de Luiz Augusto Andreoli de Moraes, exercem um papel importante na reconstrução fragmentada de seu passado. Isso se justifica pelo fato de a memória do tempo da infância ser a reminiscência mais imprecisa, essencialmente fragmentada ou quase ausente. Talvez seja ela a única que dependa de intervenções alheias para que seja lembrada, recomposta e presentificada no texto.

Andreoli de Moraes, para a recomposição dos rastros de memória⁷⁶ da infância, elege a crônica como seu lugar de enunciação. Ao longo da leitura de sua coletânea, o leitor

⁷⁵ Leonor Arfuch formula o termo “espaço biográfico” para caracterizar a articulação entre esses diversos gêneros discursivos contemporâneos ligados aos relatos de experiências pessoais e à exposição pública da intimidade.

⁷⁶ O termo “memória” apresenta como definição dicionarizada: 1. Faculdade de reter as ideias, impressões e conhecimentos adquiridos anteriormente; 2. Lembrança, reminiscência, recordação (HOLANDA, 2009, p. 910). Enquanto a primeira definição remete à ideia de ser a memória uma instância compartimentada, que permite guardar diversos tipos de experiências vividas anteriormente, a segunda se refere à recuperação do conteúdo retido por ela. ou seja, atos de lembrança, reminiscência e recordação, que designam a ação de recuperar um determinado conteúdo, como resultado da ação mnemônica.

observa que o escritor encontra nessa escrita fragmentada em textos curtos o espaço para resgatar parte de vida em retrospectiva.

Por se tratarem de crônicas, o autor produz textos que são de fácil leitura e clareza. Embora estejam vinculados a situações cotidianas de senso comum, são narrativas carregadas da subjetividade do escritor. Percebemos logo que o episódio ou tema do “tempo presente” da crônica é apenas um fio condutor para o regresso nostálgico ao “tempo passado”. Nesse fluxo de escrita, o narrador/autor escapa de seu presente e desencadeia um relato de comparações entre esses dois tempos, destacando lembranças e experiências de vida, em sua maioria, ambientadas na infância com os pais, seus familiares e a vizinhança.

Para elucidar tal afirmação, destacamos um trecho da crônica “Num verão”:

[...] Meu tio e sua fantástica trupe iniciavam sua turnê em Gravataí, num local afastado da cidade, e vinham até Tarumã, cruzando apenas por estradinhas de chão, já que naquela época o asfalto era coisa rara. Desde cedo ou na véspera, minha mãe ficava falando que estava sentindo saudades das gurias, que andava pensando nelas. As gurias eram suas irmãs, fornidas senhoras, provedoras de extensas proles que moravam nos seus casamentos em terrenos colados – os fundos de um davam para os fundos de outro – e de modo geral usavam vestidos estampados, com os gordos braços a mostra. (LAAM⁷⁷, 2010, p. 84).

As crônicas autoficcionais e os rastros da infância

A palavra crônica⁷⁸ é derivada da palavra grega *chronos*, conhecida na mitologia clássica pelo deus Cronos, cujo significado é tempo. A crônica pertence a um gênero específico de textos que registram fatos do cotidiano, mesmo que para isso seja necessário buscar referências no passado. Seja qual for o enfoque, a crônica está sempre ligada à ideia do termo que a deriva: o tempo. Assim, mesmo que ela seja um registro que remete ao passado para justificar o flagrante do presente, a crônica é sempre um resgate temporal.

Para Antônio Candido (1992), a crônica é considerada um gênero menor. Por meio dos assuntos da crônica, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade, Candido considera esse modelo de narrativa ajustado à sensibilidade de todo o dia, principalmente porque elabora uma linguagem muito próxima “jeito de ser” mais natural.

⁷⁷ Para as referências da obra *O pastel voador*, preferimos a abreviação LAAM, a mesma utilizada por Luiz Augusto Andreoli de Moraes na assinatura de suas crônicas e também os desenhos que criava para ilustrá-las.

⁷⁸ Podemos ler na entrada dicionarizada do termo: 1. Narração histórica, ou registro de fatos comuns, feitos por ordem cronológica. 2. Pequeno conto de enredo indeterminado. 3. Texto jornalístico redigido de forma livre e pessoal, e que tem como temas fatos ou ideias da atualidade, de teor artístico, político, esportivo, etc., ou simplesmente relativos à vida cotidiana. (AURÉLIO, 2010).

Diferente de uma proposta autobiográfica – que privilegia a escrita em prosa, recompondo as diferentes fases da vida –, a crônica autoficcional de Andreoli de Moraes trata com atenção e individualidade a lembrança de momentos que surgem espontaneamente da memória individual ou compartilhada. Da mesma forma, a autoficção permite registrar no texto literário fragmentos aleatórios de um passado que se recompõe em um texto declaradamente ficcional, sem o compromisso de “dizer a verdade” – próprio da autobiografia.

Na crônica “Estratégica retirada”, o autor-narrador deixa claras as possíveis falhas de memória, pelo distanciamento temporal entre acontecimento da infância e presente da escrita, sem se preocupar em preencher essa lacuna com os recursos da ficção:

[...] No dia marcado para a estratégica retirada, meu irmão – meu carinhoso protetor – foi até a Praça da Alfândega e contratou um carro de praça. Quase lembrei do nome do motorista, mas me escapuliu pelas frestas da memória – talvez eu pegue ali adiante. Lembro que o carro era daqueles pretões enormes, arredondados, como se vê nos filmes de gângster” (LAAM, 2009, p.15).

Sendo assim, a crônica se torna o espaço textual ideal para os rastros deixados pelo tempo. Lembranças específicas da vida do autor, rememoradas em contraste com o tempo presente da crônica, são registradas em curtas narrativas, sem passar pela estrutura linear e cronológica da autobiografia. Em “O rio que corre sempre”, o leitor se depara com a demarcação dos dois tempos dessa narrativa, sendo o elemento do presente, o relógio, desencadeador da memória do passado:

Na minha casa tem dois relógios grandes – destes baratinhos que a gente compra em um monte de lugar e até têm cara de serem mais caros – que marcam, com seu solene compasso, o andar do tempo [...]. Assim, meus relógios não só medem o tempo, como também, de certa forma, abrem espaço para o infinito. O que é isso? O autor ficou maluco? Talvez. Mas não vou dar importância a esses comentários. Vou continuar: Na casa de meus pais tinha um relógio com a caixa de madeira, que ficava sobre a cristaleira [...]. Muito raro era que eu perdesse o sono ou mesmo acordasse no meio da noite, mas até acontecia, e então, com os olhos abertos na pouca luminosidade do quarto, que vinha do poste da outra calçada, ouvia o relógio tocando. (LAAM, 2009, p.153).

Em geral, e de forma tradicional, a crônica não tem a pretensão de durar, pois logo no dia seguinte torna-se defasada de informação, tal como a leitura do jornal que a recebe⁷⁹. Por tais características, essa modalidade de escrita não costuma abrigar escritores que pretendam permanecer na lembrança e na admiração da posteridade. No entanto, Andreoli de Moraes subverte esse perfil quando consegue transformar sua crônica em literatura de

⁷⁹ Sabemos que há outros espaços para a publicação de crônicas. No entanto, damos destaque ao jornal por ter sido esse o espaço de publicação dos textos de Andreoli de Moraes.

circulação perene. Ele mantém a originalidade do gênero habitual de escrita e transpõe a curta duração desse texto jornalístico quando o reúne em formato de livro; um livro de crônicas que tem uma durabilidade maior do que a natureza do próprio gênero.

Na análise das crônicas que compõem *O Pastel voador*, adotamos uma categorização que nos auxiliou na leitura crítica a partir das teorias da autoficção. Sendo assim, os textos dessa coletânea foram classificados a partir de quatro categorias que respeitam as instâncias narrativas de uma escrita subjetiva: 1) narrativas descritas em “1º pessoa”, contendo ou não a identificação do autor; 2) narrativas referindo-se a uma “3ª pessoa”, com ou sem a identificação da(s) personagem(s); 3) narrativas de episódios “familiares”, destacando a mãe ou outros membros da família e 4) narrativas de episódios “alheios”, envolvendo pessoas da comunidade, de seu convívio diário ou pessoas desconhecidas. Uma vez adotado esse parâmetro de seleção, criamos três outras categorias. A primeira para 1) selecionar as crônicas nas quais a narrativa é a da memória da infância; a segunda para 2) as crônicas que apresentam a digressão temporal e a terceira para 3) narrativas em que o tempo passado não é o da infância.

Mesmo sendo suas crônicas de cunho pessoal – crítico ou reflexivamente subjetivo –, Andreoli de Moraes coloca-se livre do comprometimento estético de uma narrativa memorial, bem como do modelo tradicional da crônica, mesclando uma prática discursiva híbrida que é própria de sua escrita. Em algumas de suas narrativas, a digressão entre os dois tempos é anunciada no diálogo que ele estabelece com o leitor de sua crônica. É o que podemos ler no parágrafo que introduz as crônicas “Estratégica retirada”, “Seu Carruira e o Pangaré” e “A universiade” respectivamente:

Esta também é daquelas histórias velhas. Se você – caro leitor, caríssima leitora – já está com o saco cheio destas antiguidades, pode pular para diante que não vai perder muito. (LAAM, 2009, p.13)

A história que se segue é daquelas que tirei do baú. Além de tudo, já devo ter contado em algum momento alguma parte dela, o fim ou o meio. Sei lá! Se achar isto muito chato, pule esta página, ou procure coisas mais interessantes. Eu avisei. (LAAM, 2009, p.19)

Esta também é daquelas histórias muito velhas. Ela tem, deixa eu fazer as contas, quarenta e quatro anos. É. Além do mais, acho que já contei essa história em algum momento, pelo menos parte dela. Mas não lembro quando, nem como era o texto. Também tenho a impressão de que volta e meia reescrevemos alguma coisa. (LAAM, 2009, p.167).

Kelley B. Duarte, pela leitura de M.Ouellette-Michalska, afirma, em seu verbete “Autoficção”, que sobre o texto autoficcional recai a necessidade de narrar sobre si em uma perspectiva analítica ou crítica, logo, “o terreno da autoficção apostará em uma ambiguidade

do verdadeiro-falso, ou o falso-verdadeiro, no que diz respeito ao texto em que o ‘eu’ é ao mesmo tempo sujeito e objeto da narração” (2010, p.34). Não por acaso, Andreoli de Moraes escreve com alterações no discurso narrativo, adotando a terceira pessoa para marcar o distanciamento e a análise crítica com relação ao eu-do-passado. È assim que começa a crônica “Tu tum tum”:

Era uma vez um menino muito magrinho, menor do que era para ser para sua idade e que não chegava a ser bonitinho, mas era muito simpático e também bonzinho – [...]. A mãe dele era uma senhora gorda, sempre enfiada em vestidos floreados, com grossos braços brancos e com sardas em quase toda a pele exposta mas sem manchas na parte alva e macia que sempre está escondida; [...].(LAAM, 2009, p.171).

São recorrentes, em suas crônicas, as lembranças de pessoas e lugares com os quais ele criou laços afetivos, quando criança. Por isso, nesse livro, o cotidiano também é abordado além do domicílio familiar. O ambiente pode ser externo à casa, em espaços que contribuem para a cristalização dessa memória reconfigurada no texto através de elementos, muitas vezes, sensoriais. Os detalhes, reunidos em um conjunto de percepções, dão detalhes quase precisos dessas recordações. Vejamos na crônica “Suspensão”:

A fumacinha do chá sai branca e apressada e se perde na cozinha enquanto eu aguardo que o ponteiro maior ande. Mas hoje ele não quer andar. São os dias em que o tempo emperra. Ninguém sabe por quê. Perguntei a umas velhas tias se elas sabiam por que é que em certos dias isso acontece. Elas se entreolharam, talvez me achando meio louco, mas depois a mais velha, a que tem a voz rouca e forçada, a pele fininha como massa de pastel de Santa Clara, me disse que ela também não sabe, nunca soube. (LAAM, 2009, p.153).

Outro exemplo está na crônica “Seu Carruíra e o Pangará”. Nela observamos que Andreoli de Moraes não assume a posição de protagonista. No entanto, ele é narrador e coadjuvante na história que recompõe mais uma lembrança da infância. Nesse episódio, os detalhes também são bem precisos:

Seu Carruíra morava numa clareira no mato na colina adiante. Para chegar lá era preciso andar um bocado, primeiro descendo uma lombada tremenda, com pedras soltas e sulcos feios pela água da chuva que descia furiosa. [...] Caminhando, não só eu ia ouvindo o canto dos pássaros e os repentinos revoares, como também ouvia eu próprio pisar no chão de terra cheio de pedrinhas, com as sandálias franciscanas que minha mãe comprava a cada ano, além de sentir o cheiro úmido e o friozinho que saía daquele mato. [...] a casa de Seu Carruíra não estava longe. O seu Carruíra, percebendo o movimento, veio até a porta. Era um velhinho baixinho, cabelo branco, desgrenhado, vestia umas roupinhas velhas, as calças não caíam porque ficavam presas por um suspensório de cordinhas. Seus olhos eram azuis e muito brilhantes. Gostava de me ver porque sabia que eu trazia uns pilas que minha mãe lhe mandava. (LAAM, 2009, p.19-21).

Dentre todas as personagens que ambientam suas memórias da infância, uma delas ganha destaque. Ao longo das crônicas, Andreoli de Moraes deixa transparecer a forte relação

com a mãe, reforçando as teorias psicanalíticas que colocam a mãe como um modelo de representação nas relações afetivas e sociais. A constante referencia à mãe em seus textos indica a importância dessa figura naquela fase de sua vida. Em muitos episódios, é ela quem ganha o destaque do cronista:

Mais ou menos pelas nove da noite, não, era às nove mesmo, o meu pai sentava na poltrona ao lado da eletrola, minha mãe sentava na outra. Eles iam ouvir o Correspondente Renner. Começava a cornetinha anunciando a fala, meu pai ficava atento, minha mãe também. Mas ela continuava fazendo o que vinha fazendo, que comumente era o conserto de alguma roupa, a reforma de outra. As roupas que eu usava eram todas reformadas e era comum que tivessem sido primeiro de minha irmã, depois do meu irmão, depois de minha outra irmã, e quando eu achava que já deveriam ir pro lixo, minha mãe virava a gola, recortava daqui, dali, emendava com uns panos que eu achava horrorosos e me fazia usar aquelas coisas. Quase todos os meus amigos também se vestiam assim, com roupas reformadas e remendadas. Era assim. (LAAM, 2009, p.133).

A narrativa memorial que destaca a mãe simplifica a homenagem de dar a essa figura, não só um lugar de permanência no compartimento da lembrança, mas também um espaço de perenidade no registro textual. Somado ao papel desempenhado por ela, está a representação de um núcleo familiar carregado de afetividade que, lembrado com nostalgia nas crônicas, reflete sobre o adulto Andreoli de Moraes e inspira o escritor.

Considerações

Podemos apreender que, na leitura crítica proposta neste artigo, Andreoli de Moraes cumpre a função social na área da literatura quando leva ao conhecimento do público suas crônicas literárias cotidianas, pois é pela leitura que os leitores estabelecem as ligações com as manifestações socioculturais que lhes separam no tempo e no espaço. Isso porque, suas crônicas autoficcionais, de um modo geral, além de refletirem sobre situações cotidianas atuais, também são condutoras para a expressão da memória de um passado carregado de significados e repleto de curiosidades para o novo leitor. É também com nostalgia que o cronista descreve um tempo com o qual muitos jovens não poderiam se identificar. É o que acontece em “Carrascos”:

Sim, eu presenciei algumas execuções na minha vida. Mas não se preocupem – eu não estava no corredor da morte de nenhuma prisão de filme americano, nem estava junto de nenhum cadafalso, nem mesmo na execução do Tiradentes. As que presenciei eram as execuções das galinhas. Antes do advento dos supermercados e da empacotização de tudo, era comum nas cidades as famílias criarem galinhas para consumo próprio. Não foi diferente com a minha: o galinheiro fornecia ovos para a família – nos períodos de excesso de produção ovípara, eu os vendia na redondeza –

e vários almoços dominicais tiveram no prato principal uma galinha enorme que até ontem cacarejava despreocupada no terreno. (LAAM, 2009, p. 95).

As crônicas de Andreoli de Moraes, o LAAM, promovem a ampliação do conhecimento, pois proporcionam a conjuntura de um universo de informações sobre a humanidade e o mundo, gerando vínculos entre o sujeito de ontem e o autor e o leitor de hoje – todos buscando, nessa ligação, a compreensão de seu papel como sujeito histórico. Nessa estrutura, o escritor ensina, comove e deleita o leitor, através dos relatos simples, porém humanizados de conhecimento de vida.

Zilá Bernd reconhece o recurso da memória como estratégia contemporânea e reconhece ser ela fundamental para que o indivíduo entenda seu presente, olhando seu passado:

No que concerne às questões ligadas ao identitário, seja individual ou coletivo, a Memória é também essencial, pois como afirmar-se como indivíduo ou como cidadão [...] sem conhecer a trajetória de seus ancestrais ou mitos, lendas e narrativas da comunidade em que se está inserido? (2013, p. 25).

As questões associadas à memória constituem-se fundamentais para a humanidade. Por algumas perspectivas teóricas, a memória remonta um passado e é capaz de definir a cultura de uma sociedade e nortear seu modo de viver. A memória em textos biográficos, tais como as crônicas autoficcionais de Andreoli de Moraes, permite que o autor entenda e reconheça-se no presente a partir do olhar para seu passado.

É através de suas crônicas que Andreoli de Moraes registra textualmente sua identidade e eterniza, ao mesmo tempo, a memória familiar e a história cotidiana de sua época. Em grande parte do livro *O pastel voador*, o autor expressa, através da escrita de suas experiências, a necessidade de revisitar lembranças da infância. Nesse procedimento, o cronista confere a marca de auto + ficção a fatos e pessoas reais, sem esquecer que esse ato de ficcionalizar é também o de buscar as faces da realidade.

Envolvido em diferentes episódios, protagonizado ou coadjuvando as histórias ficcionalizadas, a escrita da memória de Luiz Augusto Andreoli de Moraes contribui, sem dúvida, para o registro da identidade do autor. Essas lembranças e memórias escritas apresentam uma valiosa compreensão das marcas que vão delineando e sustentando até mesmo sua trajetória profissional. Suas crônicas permitem ao leitor conhecer quem foi Andreoli de Moraes para, então, perceber e reconhecer quem ele é.

No fechamento dessa reflexão, damos destaque à postura crítica de outro professor, Jorge de Sá (1987), para quem os fatos da infância apontam sempre um caminho e

são esses fatos que deixam marcas decisivas que determinarão certas atitudes do homem adulto.

Referências:

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BENDER, Flora; LAURITO, Ilka. **Crônica**: História, Teoria e Prática. São Paulo: Editora Scipione, (1993).

BERND, Zilá. **Por uma estética dos vestígios memoriais**: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros. - 1.ed. - Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2013.

CANDIDO, Antônio [et.al.]. **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

DE MORAES, Luiz Augusto Andreoli. **O Pastel Voador**. Rio Grande: Editora FURG, 2009.

DE SÁ, Jorge. **A crônica**. 3.ed. – são Paulo, SP: Editora Ática, 1987.

DUARTE, Kelley. “Autoficção”. In: Bernd, Zilá. **Dicionário das mobilidades culturais**: percursos americanos. Porto Alegre : Literalis, 2010.

_____. **Autoficção**: recorrência e aplicação do gênero em narrativas ficcionais brasileiras, submetido aos editais internos e aprovado pelo comitê de extensão. Projeto de pesquisa científica, Editais EPEN/CNPq. Universidade Federal do Rio Grande, 2014- ----.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris, éditions Galilée, 1977.

FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 1. ed., 15. imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009

_____. de Hollanda. **Aurélio da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2010.

KAKISH, Shereen. **Le personnage-enfant à la recherche de l'utopie féminine**. Mémoire de Maîtrise. Programmes de maîtrise en Littérature Française et québécoise. Faculté des Lettres Université Laval, Québec, 2007.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Nouvelle édition augmentée. Paris: Éd. Du Seuil, 1996.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine. **Autofiction et dévoilement de soi** : essai. Montréal: XYZ éditeur, 2007.

DES CHRONIQUES AUTOFICTIONNELLES ET DES TRACES DE MÉMOIRE: L'ENFANCE DANS *O PASTEL VOADOR* (2009)

Resumé

Cet article se propose à montrer des traces de mémoire de l'enfance et des lignes d'une production autofictionnelle chez l'écriture de Luiz Augusto Andreoli de Moraes, écrivain et aussi professeur à l'Université FURG. La référence du *corpus* d'analyse c'est *O pastel voador* (2009), un recueil de chroniques écrites par l'auteur. La lecture critique de cet oeuvre nous permettra d'aborder des théories de l'autofiction et de montrer que cette nouvelle tendance contemporaine d'écriture du "moi" est au-delà d'une évolution du classique modèle autobiographique. Il s'agit d'un nouveau genre littéraire qui permet d'apporter au lecteur des récits de mémoire fragmentés, tous dans un style différent de celui de la prose – la forme textuelle que Philippe Lejeune considère être la seule capable de donner compte d'un récit en rétrospectif. L'autofiction essaie, donc, d'être l'écriture du moi et de l'autre, puisqu'elle recompose des fragments d'histoires du "moi" qui s'inscrivent auprès des histoires d'autrui, soient de ses proches soient des autres. La méthodologie appliquée a été celle de la recherche bibliographique et de la lecture critique d'oeuvres sélectionnées à la lumière des théories de l'autofiction et des traces de mémoire.

Mots clés

Enfance. Chroniques. Autofiction.

BR-Trans: a ambigüidade *metateatral da autoficção*

Ricardo Augusto de Lima⁸⁰

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Recebido em: 31/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

Por muito tempo se pensou na impossibilidade de um teatro autobiográfico devido à clássica definição de autobiografia que Philippe Lejeune (2008, p. 33) cita em *O pacto autobiográfico*: “narrativa retrospectiva em prosa que alguém faz de sua própria existência”. Entretanto, ao longo dos séculos XIX e XX, notamos tentativas variadas de um teatro do eu e do real manifestadas em diferentes formas dramáticas, culminando com um teatro explicitamente autobiográfico no final do século XX que mantém, por outro lado, seu caráter ficcional. A autoficção se mostra, assim, uma teoria que abriga textos nos quais o discurso se torna crítico e metatextual devido a essa fricção entre realidade e ficção, alterando o modo como a obra é recebida pelo leitor/espectador, permitindo inclusive seu emprego na cena. Desta forma, este artigo objetiva analisar o teatro autoficcional existente no espetáculo *BR-Trans*, do ator e dramaturgo Silvero Pereira, e sua potência metateatral.

Palavras-chave

Autoficção cênica. Metateatro. *BR-Trans*.

⁸⁰ Doutorando em Letras, Estudos Literários, na Universidade Estadual de Londrina, e professor assistente no Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Maringá.

Nos últimos anos, é reconhecida a manifestação da escrita autoficcional no Drama, campo que sempre afastou a possibilidade de um teatro autobiográfico. A autoficção, enquanto teoria, possibilita a mescla de um discurso ficcional em um fato autobiográfico e parece resolver certos paradigmas na escrita do eu dramática.

Partindo das definições de Vera Toro, este artigo procura verificar em que medida o discurso autoficcional se desdobra em discurso metateatral no espetáculo *BR-Trans*, de Silvero Pereira.

Patrice Pavis (2008, p. 375), em seu *Dicionário de Teatro*, afirma, no verbete “teatro autobiográfico”, que

[e]sta definição parece tornar impossível o gênero de teatro autobiográfico, visto que o teatro é uma ficção presente assumida por personagens imaginários que diferem do autor e têm outras preocupações além de contar sua vida. Gênero impossível e muito pouco representado [...].

O dicionário, cuja primeira edição é de 1980, refere-se à definição de autobiografia dada por Philippe Lejeune (2008, p. 33) em *O pacto autobiográfico*, de 1975: “narrativa retrospectiva em prosa que alguém faz de sua própria existência”, na qual autor, narrador e personagem possuem a mesma identidade nominal. Logo, Pavis não acomete em erros ao afirmar a improbabilidade do gênero teatral autobiográfico, já que em cena temos um ator representando (emprestando sua voz a) um personagem. A impossibilidade do gênero provém da necessidade autobiográfica do homônimo, impossível no teatro, visto ser, a partir da concepção aristotélica de poesia, o gênero no qual a narrativa não se faz por meio de um mediador, isto é, de um narrador; e da potência ficcional existente na relação entre um olhar que assiste e outro que é assistido.

Entretanto, a cena contemporânea foi invadida, nos últimos anos, pela prática do real, muito bem explorada por José A. Sánchez (2007, p. 9):

A criação cênica contemporânea não tem sido alheia à renovada necessidade de confrontação com o real que se tem manifestado em todos os âmbitos da cultura durante a última década. Essa necessidade tem dado lugar a produções cujo objeto é a representação da realidade em relatos verbais ou visuais que, não por delimitar o representável ou assumir conscientemente um determinado ponto de vista, renunciam à compreensão da complexidade⁸¹.

⁸¹ La creación escénica contemporánea no ha sido ajena a la renovada necesidad de confrontación con lo real que se ha manifestado en todos los ámbitos de la cultura durante la última década. Esa necesidad ha dado lugar a producciones cuyo objetivo es la representación de la realidad en relatos verbales o visuales que, no por acotar lo representable o asumir conscientemente un determinado punto de vista, renuncian a la comprensión de la complejidad.

Esse teatro atual configura um campo dentro do Teatro Documentário, que a princípio será chamado de teatro autoficcional ou autoficção cênica, ou seja, peças que, utilizando material autobiográfico, criam uma ficção/ilusão teatral que promove um novo jogo com o espectador, ainda baseado nas questões do jogo metateatral: essa peça é uma ficção ou não? Há verdade nesse discurso? E, finalmente, o que é a verdade? Colocar em xeque esses conceitos é questionar a própria ficção, pois se percebe que as peças nas quais o discurso autoficcional é explorado possuem uma estrutura especular, desdobrada e, conseqüentemente, metateatral.

Não é novidade dizer que esse traço se apresenta como uma extensão do cinema documentário, que alcança programas televisivos nos quais a realidade e a ficção se confundem mediante a mescla com realidades artificiais, edições, manipulações, etc. A conversão para o espetáculo se dá mediante uma espetacularização do privado, da realidade histórica/coletiva por meio de um discurso individual talvez a priori insignificante (SANCHEZ, 2009, p. 7). Ora, no teatro autoficcional, assim como na literatura, a pergunta que mais se faz é: por que a vida de alguém supostamente desconhecido seria interessante para um público?

[...] exceto talvez os que encaixam nas três “formas da autobiografia cênica” que Pavis (1998, 438-439) distingue: um interesse propriamente teatral, como em *La novela de un actor*, de Philippe Caubère, em que mostra seu itinerário de ator no Théâtre du Soleil; um interesse testemunhal, sobre a enfermidade, o sexo, a violência política, etc., caso de um ator soropositivo, como em *S/N* de Teiji Furuhashi (“Dumbo Type”), de 1992, por exemplo, ou de vítimas dos regimes militares latino-americanos no teatro da pós-ditadura; ou, por fim, um interesse identitário, de tipo sexual, social, étnico, cultural, etc., como em Spalding Gray, Laurie Anderson ou Gómez-Peña. Todos os casos coincidem em utilizar o autobiográfico para falar de outra coisa, mais geral, que nos tange a todos, e da que o ator é só um exemplo (BARRIENTOS, 2014, p. 134)⁸².

José García Barrientos (2014, p. 134), em artigo intitulado “Paradojas de la autoficción dramática” e publicado na coletânea *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, defende utilizando o pai da autoficção:

Há um aspecto referido por Doubrovsky (2012:53) como justificação da autoficção que dá pé a observações de interesse sobre os limites da autobiografia cênica.

⁸² “[...] excepto quizás los que encajan en las tres «formas de la autobiografía escénica» que distingue Pavis (1998, p. 438-439): un interés propiamente teatral, como en *La novela de un actor*, de Philippe Caubère, en que muestra su itinerario de actor en el Théâtre du Soleil; un interés testimonial, sobre la enfermedad, el sexo, la violencia política, etc., caso de un actor seropositivo, como en *S/N* de Teiji Furuhashi («Dumb Type»), de 1992, por ejemplo, o de víctimas de los regímenes militares latinoamericanos en el teatro de la posdictadura; o, por fin, un interés identitario, de tipo sexual, social, étnico, cultural, etc., como en Spalding Gray, Laurie Anderson o Gómez-Peña. Todos los casos coinciden en utilizar lo autobiográfico para hablar de otra cosa, más general, que nos atañe a todos, y de la que el actor es solo un ejemplo.

Refiro-me a que, frente à autobiografia, que “é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no outono de sua vida e em um belo estilo”, a autoficção supõe uma espécie de democratização da prática autográfica, pois “não sendo por seus méritos um dos que têm direito à autobiografia, “o homem qualquer” que sou deve, para captar o leitor relutante, endossar-lhe sua vida real sob a imagens mais prestigiosa de uma existência imaginária. Os humildes, que não têm direito à história, têm direito à novela”⁸³.

Entretanto, como escreve Vera Toro (2010, p. 230), “enquanto nos textos narrativos a chave autoficcional situa-se entre autor implícito, narrador e personagem, no drama existem – à primeira vista – mais obstáculos para estabelecer essas relações”⁸⁴, posto que a autoficção é uma forma de ficção e não uma variante ou herdeira da autobiografia. No drama, entretanto, há uma dicotomia natural: realidade *versus* ficção dramática. É a partir dessa ambiguidade própria do drama, cerne do paradigma realista, que se propõe o palco como campo (e um campo prolífico) para a autoficção, fenômeno por sua vez sempre visto como híbrido (ALBERCA, 2012) situado em algum ponto entre o pacto autobiográfico e o pacto romanesco.

Apesar disso, deve-se ter em conta outra situação na autoficção cênica: a “convenção teatral”, isto é, o contrato que ocorre no momento da representação entre atores e público, no qual o ator se compromete a fazer-se passar por algo que ele não é e o público se compromete a crer. Ideia similar é comungada por Anne Ubersfeld e chamada por ela de “denegação teatral”, isto é, o “funcionamento psíquico que permite ao espectador ver o real concreto sobre a cena e aderir a isso por ser real, sabendo (e não duvidando se não por curtos instantes) que esse real não continua fora do espaço cênico” (UBERSFELD, 2002, p. 32)⁸⁵. Assim, tem-se a primeira concordância entre a autoficção e o metateatro: a autoconsciência dramática.

Vera Toro indica cinco tipos de possibilidade de autoficção cênica, ou ainda, três classes de autoficções e duas de autorficção: nas três classes de autoficção, que mais nos interessam aqui neste momento, temos as diferentes relações que podem ser estabelecidas entre o autor e o personagem dramático: no primeiro tipo, o autor comparte o nome ou um

⁸³ Hay un aspecto referido por Doubrovsky (2012:53) como justificación de la autoficción que da pie a observaciones de interés sobre los límites de la autobiografía escénica. Me refiero a que, frente a la autobiografía, que «es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, en el otoño de su vida y en un estilo bello», la autoficción supone una especie de democratización de la práctica autográfica, pues «no siendo por sus méritos uno de los derechos-habientes de la autobiografía, “el hombre cualquiera” que soy debe, para captar al lector reacio, endosarle su vida real bajo la imagen más prestigiosa de una existencia imaginaria. Los humildes, que no tienen derecho a la historia, tienen derecho a la novela».

⁸⁴ “mientras en los textos narrativos la clave autoficcional se sitúa entre autor implícito, narrador y personaje, en el drama existen – a primera vista – más obstáculos para entablar estas relaciones”

⁸⁵ “funcionamiento psíquico que permite al espectador ver el real concreto sobre la escena y adherir a eso por ser real, sabiendo (y no olvidando sino por cortos instantes) que ese real no continúa fuera del espacio de la escena”

derivado com um personagem interpretado por outro ator; no segundo, o personagem é interpretado pelo autor ou outro, mas não existe a relação nominal (está é percebida por breves indicações nas rubricas); e no terceiro, temos ator, diretor e dramaturgo sendo a mesma pessoa, aproximando a cena da performatividade.

Assim, a autoficção pressupõe uma reflexão e um metadiscurso, transformando a discurso dramático em discurso metateatral ao “tratar de uma série de questões que remetem finalmente à desconfiança diante da capacidade referencial da linguagem [...]: ‘relatar o ocorrido’ é inconcebível e vão, ou melhor, só é possível como invenção” (CASAS, 2012, p. 38).

À luz dessas teorias, *BR-Trans*, projeto idealizado por Silvero Pereira, toca uma situação em especial: a transfobia, aversão ao gênero transexual que pode reverberar de forma violenta ou não. Ela pode vir sutil, verbal, ou nem isso, um olhar, um passo para o lado, um riso. Pode vir deles. De nós. A peça estreou em Porto Alegre, em 2013, com dramaturgia, pesquisa e atuação de Silvero Pereira. Desde o início percebemos que a peça possui um tripé estrutural: a intertextualidade, o desdobramento de personagens e a autoficção. Dois são, por assim dizer, os personagens-chave: Silvero, que principia a cena, e Gisele, a personagem na qual ele se transforma a tal ponto não se saber mais “que parte do corpo é o Silvero e que parte do corpo é a Gisele” (PEREIRA, 2016, p. 22). O hibridismo e ambiguidade serão, portanto, recursos frequentes na peça.

Silvero, o personagem, aparece no “Prelúdio”, sendo nomeado em cena:

Bom, eu me chamo Silvero Pereira, sou cearense do sertão central, mais especificamente da cidade de Mombaça. Comecei fazendo teatro em 1997 e no ano de 2000 fui morar numa comunidade da região metropolitana de Fortaleza, onde passei a conviver com muitas travestis e transformistas (PEREIRA, 2016, p. 21).

Nesse “Prelúdio”, Silvero conta como surgiu seu primeiro espetáculo, *Uma flor de dama*, baseado no conto de Caio Fernando Abreu, “Dama da noite”, e onde apareceu pela primeira vez a personagem Gisele. Ao falar disso, Silvero escreve “Gisele” no braço, primeiro contato – superficial, artificial e contrastante – entre ele e Gisele, primeiro passo da transformação. O simulacro, portanto, será colocado em xeque: a superficialidade da escrita, da peruca, da maquiagem. A cena remete a um camarim, é Silvero quem manipula luz e objetos cênicos. E, principalmente, é um corpo travestido, quimera, andrógino, ambíguo.

Gisele nasce como uma personagem, mas com o passar do tempo ela vai se apropriando da minha vida de uma forma que hoje vai além do palco. É até uma sensação meio engraçada, meio esquizofrênica. Eu não sei dizer exatamente onde, hoje, termina o Silvero e onde começa a Gisele (PEREIRA, 2016, p. 22).

Uma vez travestido, temos o “Prólogo”, protagonizado por Gisele Almodóvar. É uma nova personagem que fala com o público, nada mais resta de Silvero além do tempo-antes. Intertextual e metateatralmente, Gisele inicia um discurso cômico, pois, “por conta de um acidente involuntário, Silvero Pereira” [...] não pôde estar”, o que acarreta na suspensão da sessão. Começa, então, para quem tiver o interesse, um “outro” espetáculo e inicia com um discurso que mescla o seu com o da personagem Agrado, do filme *Todo sobre mí madre*, de Pedro Almodóvar. Logo, a intertextualidade une Gisele (cujo sobrenome ainda não é conhecido pelo público) a Pedro Almodóvar, seu pai – o Gisele vem da mãe, Gisele Bündchen. Desse discurso, importa-nos a transformação física (a personagem, seguindo o texto de Almodóvar, dá as medidas de seu corpo seguido do quanto custou cada modificação cirúrgica) e a necessidade de ser autêntica por ela confessadas. Junto de Agrado, Gisele afirma: “me *gusta* muito ser autêntica, porque uma mulher é mais autêntica quanto mais se parece com o sonhado de si mesma” (PEREIRA, 2016, p. 23). Logo, estamos diante de um personagem que sabe ser personagem, mas que isso não afeta em nenhum nível sua autenticidade.

Nas pequenas cenas a seguir, Silvero (o ator) dará voz a uma série de histórias que se misturam com a sua própria. São relatos colhidos de travestis, transexuais e companheiros, sobre o cotidiano difícil vivido por elas. São questões familiares, amorosas, sonhos, desejos. Para algumas, ele dá nome, como Tina e Babi. Para outras, são apenas histórias de uma, de todas. A que apanha do marido, as rejeitadas pelas famílias, as que querem uma vida longe da prostituição e não conseguem. Tem a história da Bruna, que é uma verdadeira “Amélia” para o noivo, e está feliz e satisfeita com isso. Bruna trabalhava no Serviço Militar, e por muito tempo escondeu sua verdadeira identidade, usando cabelo curto e segurando a vontade/necessidade de implantar silicone: “Bruna está sendo aposentada pelo serviço militar, diagnosticada com distúrbio bipolar. A primeira coisa que ela vai fazer quando sair é colocar peitos, deixar os cabelos crescerem e se casar!” (PEREIRA, 2016, p. 32).

O interessante é que essas histórias são, muitas delas, contadas pelo Silvero Pereira sem maquiagem. Temos no começo da peça esse corpo híbrido, homem de vestido vermelho, brinco e batom igualmente vermelho. Mas ele afirma se chamar Silvero Pereira. É ele. Sabemos. E então ele coloca o salto e se torna Gisele, para logo depois, ao som de Lana Del Rey cantando “*Born to die*” [“Nascido para morrer”], tirar a maquiagem e aparecer sem máscaras para o público. Esse desnudamento possibilita que um pacto de partilha seja firmado entre palco e público. Essa é a *minha* história, ele diz, a nossa história. A sua inquietação, a

sua necessidade de dividir. De fazer desse sofrimento uma coisa universal, uma dor universal. Temos, assim, cenas como a Cena VIII, intitulada “A Carta”, na qual o ator lê, no palco, uma carta de onze de agosto de 1996 escrita por Rita, mãe de Silvero. A cena é pausada, é lenta. Não existe pressa ali.

A cena da carta foi uma provocação da diretora para fragilizar o ator. *BR-Trans* foi encenada com um trabalho de atuação complexo – o ator que canta, pula, dança, opera som e luz. Esse, então, é o momento em que a diretora desejou desconstruir a carcaça do ator e abrir suas feridas, expor suas dores e fraquezas, num exercício que pudesse fazê-lo experimentar suas dores, expor suas relações familiares e mostrar mais da humanidade e menos da teatralidade (PEREIRA, 2016, p. 52).

Silvero ainda afirma que, se quiserem, ator e diretor de outras montagens podem utilizar a carta que ele recebeu, transcrita na edição publicada da peça, mas que seria preferível que “o encenador e o ator possam pesquisar novas correspondências entre mães e travestis ou transexuais, a fim de tornar a experiência mais pessoal na atuação”. A valorização do corpo do outro, embora o texto original seja de Silvero, não afeta a costura e recepção da peça. Sobre isso, De Carli (2016, p. 63), responsável pela orientação cênica do texto, escreve:

Conduzi a performance tentando buscar uma verdade quase real, procurando o simples e o sensível na ação, sem efeitos e sem estratégias técnicas, de forma que o ator se deixasse levar verdadeiramente pelo instante e pelos estados que a leitura provocasse. Desde a estreia de *BR-Trans*, e cabe ressaltar que sempre repassamos o espetáculo antes de cada apresentação, essa cena não é ensaiada e nunca foi memorizada pelo ator. A carta é lida somente no ato da apresentação e está sempre à mercê do momento real do encontro com o público. É um dos momentos de maior envolvimento emocional do espectador, talvez pelo carinho, pela singeleza, pela saudade e pela simplicidade que a cena contém.

Talvez, nesse ponto, tem-se um exemplo de uma relação criada pela autoficção na cena: o envolvimento sensível e emocional entre palco e público em um ambiente de partilha. A partir do momento que se decide dividir, parece ser necessário um novo contrato entre as duas partes: o palco decide dividir a experiência, o público aceita acolhê-la e simplesmente ouvi-la. Como Doubrovsky (2007, p. 54) desejava:

O propósito da minha escrita é perverso: eu quero que o leitor se identifique comigo, que a escrita seja, como Rousseau queria, não uma forma de absolvição – para mim, não há nenhum Deus perante o qual eu deva me apresentar com o meu livro – mas uma forma de partilha, quero que o leitor, se fui bem-sucedido em meu livro, possa compartilhar comigo o que eu próprio vivi.⁸⁶

⁸⁶ Le but de mon écriture est plus pervers : je veux que le lecteur s'identifie à moi, que l'écriture soit non, ainsi que le voulait Rousseau, une forme d'absolution – chez moi, il n'y a pas de Dieu devant lequel se présenter avec mon livre – mais une forme de partage ; je veux que le lecteur, si j'ai réussi mon livre, puisse partager avec moi ce que j'ai pu vivre.

A confirmação desse aspecto é reforçada em cenas como a IX: “Masculino e Feminino”. Silvero Pereira, em sua pesquisa, percebeu alguns pontos de convergências nos relatos colhidos: família, decepções amorosas, violência e preconceito, entre outros. A escola, diz ele (2016, p. 52), é um dos mais marcantes nas narrativas, pois amplia a discussão de modo eficaz e significativo ao mostrar o preconceito vivido por um diferente desde a primeira infância no campo escolar, que, enquanto para a maioria são os melhores anos, as primaveras douradas, para outros são os mais sombrios, os anos das roupas escuras, pois não se quer chamar atenção. São os anos dos intervalos passados escondido, fugindo dos garotos, utilizando o banheiro quando todos já voltaram para suas salas (quando se consegue usar: as travestis e transexuais ali estão diante de uma das suas piores experiências: não podem usar o feminino e o masculino é inutilizável). São os anos das primeiras fugas, das primeiras surras, das primeiras humilhações. Silvero conta como um deficiente físico, no público, em uma apresentação em Porto Alegre, pediu a palavra durante a cena para dizer que entendia do que ele estava falando no palco. “E foi nesse dia que percebi que a discussão desta peça não é somente sobre travestis. É sobre todos nós!” (PEREIRA, 2016, p. 53).

A questão escolar emerge junto da crise familiar. A discussão levantada por Silvero é que, nessa idade, os hormônios, assim como os trejeitos, se tornam mais intensos. Daí a necessidade de diferenciação: “coisas masculinas e coisas femininas, papéis sociais diferentes que devem ser seguidos, que os comportamentos devem ser diferentes, as brincadeiras diferentes, os modos de falar, andar e vestir devem ser diferentes” (PEREIRA, 2016, p. 35). E aqui, após duas rápidas menções de sua mãe na carta lida, temos a referência ao pai – que pela carta entendemos ser um pai ausente na maior parte do tempo.

Desde quando me entendo por gente, a relação com meus pais foi difícil, porque depois dos meus sete anos de idade a feminilidade começou a aflorar em mim, por todos os meus poros, e começaram as cobranças. Me diziam: senta como homem, come que nem homem, caminha que nem homem, fala que nem homem... E eu não conseguia, porque eu não estava falando como mulher. Eu estava sendo como eu era! (PEREIRA, 2016, p. 35-6).

São quase todas cenas curtas, rápidas, separadas por uma dança, uma canção. Dentre as cenas mais longas, está a cena de Gisberta, cuja história é atualmente um espetáculo dramático em cartaz no Rio de Janeiro. Gisberta é uma travesti brasileira que fez *shows* em Porto, Portugal, durante muitos anos, e ali foi brutalmente assassinada. Na boca de Silvero, Gisberta diz:

Tem gente que acha que o que a gente faz não é arte. Que artista mesmo é o ator, o bailarino, que ficam seis meses ou um ano ensaiando pra fazer alguma coisa. [*vai em*

direção ao público] Meu cu pra Fernanda Montenegro, meu cu pra Marco Nanini, pra Antunes Filho, pra José Celso Martinez, pra Marieta Severo. Meu cu! Quando subo em um palco e faço uma Maria Bethânia, uma Elis Regina, uma Gal Costa, uma Clara Nunes, eu me sinto como uma espécie de Carlitos (PEREIRA, 2016, p. 43).

A intertextualidade colabora para a criação dos sentidos, dos significados. Ora, trata-se do terreno da literatura, e o vermelho do batom reflete diretamente o vermelho do sangue das travestis mortas com um tiro na testa, história que abre o espetáculo em uma cena com Silvero desenhando seus corpos no chão. O vestido e o salto não são figurinos: eles são signos da mulher que nasce no palco diante do público. Assim, os diálogos intertextuais parecem manter a significação dentro de uma rede. Têm-se, então, o nítido e inicial diálogo com Almodóvar e sua travesti em *Todo sobre mi madre*; a canção “*She’s a Rainbow*” [“Ela é um arco-íris”], dos Rolling Stones – “Ah, todo o lugar/ Ela chega colorindo/ Ela chega colorindo todo o lugar/ Ela penteia-se os cabelos/ Ela é como um arco-íris/ Colorindo o ar” –; a canção de Lana Del Rey já citada; *Hamlet* – e uma belíssima adaptação do trecho da morte de Ofélia, no qual o “Afogada! Afogada!” de Shakespeare é substituído por “Assassinadas! Assassinadas!” (PEREIRA, 2016, p. 25); a música “Meninas de Ponta”, da banda potiguar Rosa de Pedra; o conto “Dama da noite”, de Caio Fernando Abreu; “Três travestis”, música de Caetano Veloso; texto da peça *Hamlet Machine*, de Heiner Müller; alguns contos de fadas; *Bambi*, de Walt Disney; “*Shake it out*” [“Liberte-se”], música de Florence and the Machine – “É difícil dançar com um demônio nas costas/ Então, liberte-se dele” –; “Masculino e Feminino”, de Pepeu Gomes; “Balada de Gisberta”, do cantor português Pedro Abrunhosa; e “Geni e o Zepelim”, de Chico Buarque, além da menção a Fernanda Montenegro, Marco Nanini, Antunes Filho, José Celso e Marieta Severo, representando não suas pessoas reais, mas o organismo teatral brasileiro, o palco aceito pelo público e pela crítica. As canções e outros signos intertextuais serão empregados enquanto “princípios dramáticos” (PEREIRA, 2016, p. 53) em momentos nos quais Silvero abdica do relato épico e usa a música como recurso de distanciamento. Exemplo mais intenso dessa substituição é a cena de Gisberta: a “Balada de Gisberta” diz o sentimento que se pretende alcançar com o uso das reportagens sobre ela.

A intertextualidade surge, então, para dar uma forma artística consciente a outros signos, uma forma do dramaturgo dizer que sabe o que está dizendo, quem está evocando. Ofélia, por exemplo, tanto a de Shakespeare como a de Heiner Müller, “é um eco do caso de Oseias, transexual potiguar que fez um vídeo anunciando que iria tentar tirar a própria vida enquanto relatava a morte de uma amiga travesti” (PEREIRA, 2016, p. 50). O público recebe,

então, o produto final de um processo de identificação que começou na relação Silvero-Oseias – “As palavras de Ofélia [...] fazem ecoar em mim a dor de Oseias na vida real” (PEREIRA, 2016, p. 50) – e que se finaliza ali, na relação Silvero-público, mas com a presença os intensificadores intertextuais. O esquema, portanto, seria Silvero-Oseias-Ofélia-público. É a tentativa de utilizar o recurso semântico e semiótico “Ofélia” para tornar possível ao espectador sentir a sensação e/ou o sentimento de Oseias, e além disso: a sensação e/ou sentimento de Silvero diante do caso de Oseias.

Ofélia, assim como as travestis assassinadas, são “vidas breves e efêmeras, sejam elas ficção ou a crua realidade” (DE CARLI, 2016, p. 61). Enquanto Silvero lê o trecho de *Hamlet* com a música tocando, cria-se uma tensão entre a velocidade de um em relação à velocidade do outro. Enquanto isso, são projetadas imagens reais de assassinatos de travestis e transexuais no Brasil. São

[...] travestis assassinadas, violadas, espancadas, desfiguradas. Um país recorde em assassinatos de travestis. Imagens reais num espaço ficcional. Shakespeare. Ofélia, personagem feminino que no teatro elisabetano era interpretado por atores jovens com traços femininos. Ofélia joga-se no rio. Banimento (DE CARLI, 2016, p. 61).

O desdobramento do personagem em várias outras facetas acontece de cena em cena. Não representam apenas vozes de travestis; temos, por exemplo, a voz do Boy, um companheiro de uma travesti. A questão é simples:

O texto *BR-Trans* não segue uma estrutura aristotélica, nem mesmo tenta dar início e fim às tantas histórias que vivenciei. Muitas das histórias vão se misturando, e às vezes se confundem com a minha história pessoal. Essa é uma prática na minha construção do texto documental, em que busco dar uma costura e criar uma confusão entre o pesquisador e seu objeto, tornando-os um só corpo, uma só história, uma construção de questionamento e provocação social, por vezes chegando a confundir o público se aquilo que escuta é fato ou ficção, se é sobre o entrevistado ou o entrevistador (PEREIRA, 2016, p. 53).

O desdobramento, recurso metateatral, possibilita o uso da autoficção como elemento ambíguo na cena. O discurso, tanto de Silvero como de algumas personagens, apontam para esse espaço híbrido, que se espelha no próprio corpo no palco: o corpo do personagem travesti, que fortalece a ambiguidade já imposta no discurso.

O fragmento como produtor de conteúdos; embaralhamento de histórias, documentos e memórias. Conduzo a encenação de *BR-Trans* em busca de indefinições e incompletudes. Intencionalmente, quero que o público venha a se perguntar: “Quais histórias foram vivenciadas por Silvero e constituem uma investigação autobiográfica? Seriam narrativas cartografadas durante a pesquisa dramaturgica e assumidas pelo ator como suas? Estão presentes textos de outros autores?” Interessava-me lidar com a dubiedade – o que é de Silvero e o que é de Gisele, Babi, Bruna, Tyna, Dani, Milena, Marcelly e de outras tantas vozes presentes no espetáculo? Sendo assim, seguindo um interesse e um senso de direção, evidencio

a performance mais do que a interpretação de personagens, ênfase a não linearidade, conduzo o ator ao campo da atuação, evitando a representação, evoco materiais da pesquisa dando relevo ao processo.

Memória da carne. “Carne vai bem com carne!” Opto, como quem procura um arco-íris, que a encenação transite pela carne de Silvero e que por seu corpo percorram Gisele, Babi, Castanha, Marcelly Cito (DE CARLI, 2016, p. 59).

De Carli lembra como escolheu começar o espetáculo: com Silvero vestido de Gisele. Mas que fosse necessário marcar: é Silvero, mas *também* é Gisele. São um e outro e os dois ao mesmo tempo. “Nesse ponto”, escreve De Carli (2016, p. 60), “já foi estabelecido o jogo que irá nortear a encenação: realidade e ficção”. A proximidade de Silvero/Gisele com o público desde o início marca uma evidente confiança, estamos no campo de um relacionamento entre iguais, entre amigos. Trata-se de uma partilha. Um convite. Um pedido, talvez. Ele altera a voz do outro fazendo-a sua, criando um efeito de real que vai garantir a ambiguidade da cena e sua metateatralidade.

Eis, então, o último ponto a ser abordado aqui: a ambiguidade do discurso que, como já disse, está entre o ficcional e o autobiográfico, somando ainda outros relatos biográficos que ajudam a compor essa fase única e múltipla, essa voz que diz “eu” no palco, mas que também diz “você”, “nós”, “é verdade, mas não é”.

A começar pela inserção de Gisele por meio de Silvero, na cena, o misto entre pessoa e personagem será um ponto central nessa discussão: não se trata de uma identidade, somente, mas de um personagem escolhido, criado, uma resposta para algo que a realidade deixou lacunar. Mesmo que isso soe esquizofrênico, como o próprio Silvero coloca (2016, p. 22), a questão é posta: pessoa e personagem são uma só coisa, embora identidades distintas. Apesar disso, Gisele Almodóvar gosta de ser autêntica, “porque uma mulher é mais autêntica quanto mais se parece com o sonhado de si mesma” (PEREIRA, 2016, p. 23). O sonhado tomado como realidade escolhida e exercida é valorizado no contexto da criação e da encenação, refletindo um contexto real: a rua, a casa, a cama. A busca pela feminilidade e autenticidade da identidade sexual é abordada, como no conto “Praça Mauá”, de Clarice Lispector, no qual temos Luísa, nome de guerra: Carla, e Celsinho, travesti de sucesso, que acredita ser mais mulher que a própria Luísa. “Nem ao menos sabe estalar um ovo! E eu sei! eu sei!”, vocifera a travesti (LISPECTOR, 2016, p. 576).

Ao falar de Marcelly, Silvero (2016, p. 30) coloca:

Desde pequenininho já se sentia diferente dos outros meninos, mas não contava com o apoio dos pais e muito menos de qualquer pessoa da comunidade em que vivia. Então ele ficou só, sem ninguém com quem conversar, desabafar, se mostrar. E apenas um pensamento pairava sobre sua cabeça: *To be or not to be? That's the question!*

A presença de Hamlet é, como se percebe, dúbia/dupla: ao passo que quer transmitir a tensão entre ser e parecer (o corpo que parece de menino, mas que *é* de menina), a impossibilidade de, assim, ser real e plenamente, quer também significar o contexto do próprio Hamlet: no monólogo, o príncipe não discute sobre ser algo ou alguém, mas simplesmente *ser*. Existir. Viver. Reflete, assim, sobre a morte, sobre o suicídio, etapa incrivelmente comum na vida das travestis e transexuais.

Percebe-se, portanto, no teatro contemporâneo, principalmente por meio de uma distorção do até então conceito estabelecido de mimese – resultado dos pensamentos platônico, aristotélico, classicista e realista – uma crise que se impõe em relação à representação que é fruto de todo o pensamento filosófico e estético ao longo dos séculos XIX e XX. Há, dirá Nietzsche (1992, p. 41), dois campos que nem Apolo nem Dioniso alcançam: o sexo e a morte. São os campos não alcançados também pela linguagem, pois o que é senão o mito além disso: linguagem e representação. Mimese de algo que não pode ser medido em grafia. Simulacro, sempre. Na cena II, sobre as travestis assassinadas, já temos a questão da irreprodutibilidade da morte: Silvero, enquanto narra poeticamente o crime, desenha os corpos com giz, no chão, de mãos dadas.

Uma desgraça segue os passos de outra. Tão próximas elas vêm. É noite, e talvez por isso elas costumam acontecer, pois no escuro será mais fácil esquecer. Mataram elas, um tiro na cabeça de cada uma. Em uma esquina dessas qualquer, onde o asfalto deixa de ser cinza ao ser iluminado por faróis vindos de caminhos distintos. Lá elas viviam seus sonhos, simulacros, ou o que sobrou deles. Usavam vermelho na boca e nas bochechas, os olhos eram marrons e bem esfumados, mas no fundo ainda se via luz e sonho, sempre o sonho. Porque elas apenas buscavam “ser” (PEREIRA, 2016, p. 25).

Porém, cobertas por esse simulacro, elas eram mais verdadeiras que aqueles que as buscavam. Elas tinham coragem de ser, embora isso parecesse, aos olhos de muitos, algo grotesco, abominável. Outro trecho que ilustra esse campo ambíguo de *BR-Trans* está na cena VI, “As baratas do vizinho”. História indicada como verídica, trata sobre uma travesti e sua casa, rodeada por lixo e restos. Ao detetizar o apartamento, o seu vizinho acaba enviando para ela as suas baratas, “como se quisesse me lembrar da minha verdade, da minha realidade” (PEREIRA, 2016, p. 33).

Sabe o que que eu vejo todo dia de manhã quando abro a janela? “Isso não é verdade.” Talvez eu esteja exagerando e isso seja apenas o refrão de um samba famoso que um cara quis pichar bem aqui na minha vista: “Isso não é verdade.” Mas isso é verdade, sim. Eu vivo no mundo imaginário, um lugar onde as aparências enganam, onde verdadeiro e falso é muito mais uma questão de vontade do que de

realidade. Imaginação e ponto de vista. “Isso não é verdade!” (PEREIRA, 2016, p. 33).

E não podemos esquecer que o palco se apresenta como campo do testemunho, da confissão. A cena I já anuncia isso e sua dificuldade, pois Silvero afirma “o medo desse assunto”. De todos os medos sentidos desde sempre, desde o medo do escuro até o medo da polícia, “medo das emoções e situações desconhecidas. Principalmente medo de tocar mais uma vez neste assunto” (PEREIRA, 2016, P. 24). É o medo que liga Silvero Pereira a elas. À todas, de todos os lugares, de todas as vidas. Porque ele, Silvero, é todas elas. Ele também morreu com um tiro na testa. E ao colocar isso em cena, ele divide uma dor e o espectador a toma para si. É o medo que liga o espectador a elas. A todas, de todos os lugares, de todas as vidas. Porque nós, os espectadores, também somos elas. Também morremos com um tiro na testa. Paradoxo exemplar, somos assassinos e assassinados.

Com edição recente com orelha de João Silvério Trevisan e prefácio de Jean Wyllis, a peça se apresenta como um objeto artístico de extremo valor e importância, não apenas pelo seu enfoque intertextual e autoficcional, mas por trabalhar questões sociais entrelaçadas perfeitamente na estrutura metateatral no teatro. O seu carácter ambíguo, híbrido, especular, desdobrável se torna uma frequência no campo do teatro autoficcional não por capricho ou efeito estético, mas por necessidade sistemática. Estamos diante de uma Arte que se coloca diante do espectador, corpo a corpo, diferente de qualquer outra por não apresentar um objeto-mediador (um livro, um quadro, uma música, uma escultura, um filme). Quando um personagem em uma autoficção romanesca diz seu nome, um efeito é procurado a fim de estabelecer um questionamento em relação à ficção. Mas sabemos: é um personagem, ser que existe enquanto linguagem, e não fora dela. O corpo do ator dificulta e intensifica esse efeito: ele é o objeto-mediador e sua recepção acontece de forma explicitamente única: o “objeto” nos olha, o próprio personagem nos olha enquanto plateia e nos procura. O corpo ali está quente, está vivo, tem vontades, é real. Não é notícia, muito menos pura ficção. Parte daquela dor é verdadeira, e é um verdadeiro diferente do verdadeiro próprio do ator – como já queria Stanislavski. Parte daquele eu existe, continua existindo depois da peça, quando a cortina se fecha.

Esse Outro-Eu precisa ser olhado. É isso que *BR-Trans* nos pede.

Referências:

ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo**. De la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.

BARRIENTOS, José-Luís García. Paradojas de la autoficción dramática. In: CASAS, Ana (Ed.). **El yo fabulado**. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción, Iberoamericana, Madrid, 2014. pp. 127-146.

CASAS, Ana. El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual. In: CASAS, Ana. Casas (compilación de textos). **La autoficción**. Reflexiones teóricas. Madrid, Arco Libros, 2012, pp. 9-42.

DE CARLI, Jezebel. Movimentos da encenação. In: PEREIRA, Silvero. **BR-Trans**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016, pp. 57-65.

DOUBROVSKY, Serge. Les points sur ler “i”. In: JEANNELLE, J-L.; VIOLLET, C. (Dir.) **Genèse et autofiction**. Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia s.a., 2007. p. 54-65.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Trad. Jovita M. Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **Contos completos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich W. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. Trad., notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Silvero. **BR-Trans**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

SÁNCHEZ, José A. **Prácticas de lo real en la escena contemporánea**. Madrid, Visor Libros, 2007.

TORO, Vera. La auto(r)ficción en el drama. In V. Toro, S. Schlickers y A. Luengo (Eds.). **La obsesión del yo**. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana. Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2010, pp. 229-250.

UBERSFELD, Anne. **Diccionario de términos claves del análisis teatral**. Buenos Aires, Galerna, 2002.

BR-TRANS: LA AMBIGUIDAD METADRAMÁTICA DE LA AUTOFICCIÓN

Resumen

Durante mucho tiempo se consideró imposible un teatro autobiográfico debido a la definición clásica de autobiografía ofrecida por Philippe Lejeune (2008, p. 33) en *El pacto autobiográfico*: “relato retrospectivo en prosa que una persona hace de su propia existencia”. Sin embargo, a lo largo dos siglos XIX y XX, nos dimos cuenta de varios intentos de un teatro del yo y del real en distintas formas dramáticas, culminando con un teatro explícitamente autobiográfico en los últimos años del siglo XX que mantiene, todavía, su ficcionalidad. La autoficción es, así, una teoría que permite abrigar los textos en los cuales el discurso es crítico y metatextual por culpa de esa fricción entre realidad y ficción, cambiando el modo como la obra es recibida por el lector/espectador, posibilitando, incluso, su utilización en la escena. Así, este artículo pretende analizar el teatro autoficcional existente en el espectáculo *BR-Trans* del actor y dramaturgo Silvero Pereira, y su potencia metateatral.

Palabras clave

Autoficción escénica. Metadrama. *BR-Trans*.

A autoficção em Caio Fernando

Abreu, o “biógrafo das emoções”

Roseane Grazielle da Silva⁸⁷

Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc)

Samara Alves⁸⁸

Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc)

Juliane Vargas Welter⁸⁹

Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc)

Recebido em: 30/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

Neste trabalho, propomos uma leitura do conto “Depois de agosto”, de Caio Fernando Abreu, a partir da ideia de autoficção. Compreendendo as características que tornam a autoficção distinta, das narrativas autobiográficas e da narrativa tradicional, em terceira pessoa, mostramos como a escritura ao mesmo tempo aproxima e distancia o autor dos acontecimentos narrados. Surge dessa leitura a problemática em torno das intersecções entre o real e o ficcional e entre as posições discursivas do narrador e do autor, bastante discutidas na atualidade e vistas, por muitos críticos, como tendências da literatura contemporânea. Para entender o texto como autoficcional e, portanto, relacionado à biografia do autor, tecemos comparações entre as fabulações do conto e acontecimentos por ele narrados em suas crônicas, gênero que propõe a identificação entre autor e narrador. Em nosso referencial teórico, utilizamos autores como Lejeune (1994), Doubrovski (2014), Colonna (2014), entre outros, a fim de esclarecer os conceitos trabalhados.

Palavras-chave

Autoficção. Literatura brasileira contemporânea. Caio Fernando Abreu.

⁸⁷ Mestre em Letras, Universidade de Santa Cruz do Sul. roseanesilva@mx2.unisc.br.

⁸⁸ Mestre em Letras, Universidade de Santa Cruz do Sul. samaraalves@mx2.unisc.br.

⁸⁹ Doutora em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. julianewelter@gmail.com.

Introdução

Nascido em Santiago, RS em setembro de 1948, o escritor, dramaturgo e jornalista Caio Fernando Abreu alcançou notoriedade através de uma escrita que expressa as decepções de uma geração, marcada pela queda dos ideais de liberdade a que visavam alcançar através da adesão ao modo de vida hippie, ao uso de drogas lisérgicas ou através do engajamento político. A ditadura militar e a epidemia do vírus HIV assinalaram o fim dessas utopias. Suas narrativas apresentam personagens perdidas, sem perspectivas, normalmente em decorrência de carências sentimentais, em meio ao caos das grandes cidades. É nesses grandes centros que o autor desvelará a desumanização da sociedade, uma vez que nesse ambiente surgem os homens e as mulheres monstros, incapazes de sentir empatia, agredindo os demais sujeitos. Dentre essas agressões são comuns as decorrentes da aversão à diferença, em especial pela condição sexual.

A temática amorosa, com ênfase para os relacionamentos homoafetivos, é tratada com naturalidade pelo autor, o que chocou os leitores da época. Muitas pessoas que não leram obras do autor persistem na visão preconceituosa de que Caio Fernando Abreu é um mero autor de literatura gay. Isso revela o quanto categorizar tipos de escrita é redutor, porque dizer que há uma “literatura gay”, uma “literatura feminina” ou uma “literatura negra”, por exemplo, é afirmar a existência de uma literatura universal, que não é nem gay, nem feminina, nem negra, ou seja, é, heterossexual, masculina, branca, etc. Essa visão deturpada desconsidera a qualidade da obra do escritor, marcada por várias nuances. Vale lembrar que apesar de ter sido um dos pioneiros a tratar desse tema, o escritor não foi o primeiro: Adolfo Caminha já havia narrado o romance homossexual – e inter-racial - de dois marinheiros em *O bom crioulo*, de 1895.

Um estudo mais apurado da obra do autor revela a presença de referências à sua biografia, acontecimentos que lhe marcaram, emoções a ele relacionadas, através de situações análogas enfrentadas pelas personagens ficcionais. Também são recorrentes epígrafes direcionadas a personalidades reais, por vezes partícipes dos fatos mencionados, alusões a músicas e a filmes e menções a viagens por ele feitas. Por isso, muitos atribuem um viés biográfico à sua obra, ponto do qual discordamos. Acreditamos que sua literatura contenha traços de autoficção e discutiremos sobre esses dois aspectos no presente trabalho. Para isso, é necessário analisar as especificidades da literatura confessional ou autobiográfica e da autoficção, caracterizando-as em termos conceituais.

1 Literatura confessional – definindo conceitos

A literatura confessional, autobiográfica ou intimista é centrada no sujeito, pois é o sujeito o objeto de seu próprio discurso. Phillippe Lejeune (1994) estudou o percurso histórico da literatura confessional na França, estabelecendo os princípios fundamentais do gênero autobiográfico. Seu problema consistia em observar as diferenças entre romance autobiográfico e autobiografia, levando em consideração os diferentes níveis de identidade e não-identidade entre autor-narrador-personagem. Para o teórico, uma autobiografia consiste em um “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, dando ênfase na sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade” (LEJEUNE, 1994, p. 50).

As obras literárias sempre carregam marcas de seu autor, seus posicionamentos frente aos fatos, sua visão de mundo, perceptíveis aos leitores menos ingênuos; já a autobiografia, celebra o triunfo da individualidade, o que corresponde à explicitação dos posicionamentos que nas obras ficcionais podem ser apresentados de forma implícita e subjacente.

Conforme Clara Rocha (2002), o autobiógrafo recria, através da memória, um fato ou uma experiência vivida que pode abarcar uma visão retrospectiva e englobante, isto é, falar dos fatos vivenciados como um todo, construindo uma visão panorâmica da trajetória da personagem. Tais aspectos permitem ao autobiógrafo fazer diversas opções técnico-compositivas, por exemplo, a autobiografia permite desvios temporais, como *flashbacks*, antecipações, associações entre episódios pertencentes a tempos diversos, entre outros recursos.

Quando interpretada por um viés histórico, literário e social, e não como mero texto que exprime a personalidade do autobiografado, a autobiografia pode resgatar escrituras obscuras ou mal interpretadas. Nesse caso, essas obras servem de testemunho para fatos históricos marcantes, contribuindo para o memorialismo enquanto gênero. É o caso do livro *O diário de Anne Frank*, escrito pela garota que permaneceu escondida do nazismo alemão durante três anos.

Mas para María Antonia Álvarez (1989), a verdadeira autobiografia envolve a reconstrução de uma vida, uma parte da vida em circunstâncias reais. Seu foco é o “eu” e não o mundo exterior, não que este não possa aparecer, mas deve ficar em torno da personagem/autor, reforçando que a reconstrução de uma vida é uma tarefa impossível.

Voltando-se para complexidade do estudo sobre o gênero autobiográfico, Lejeune (1994) criou uma definição para a autobiografia através do pacto autobiográfico, que consiste na identidade entre autor, narrador e personagem principal. Essa identidade suscita numerosos problemas, conforme o autor. O teórico francês aponta para os elementos que a definição proposta de autobiografia põe em jogo, pertencente a quatro categorias diferentes: o relato retrospectivo em prosa sobre a história de uma personalidade real, baseado na presença do pacto autobiográfico.

Embora Caio Fernando Abreu tenha inúmeras vezes reconhecido que sua vida esteve em sua obra, igualmente declarava que jamais escreveu relatos autobiográficos. É sabido que o escritor viveu todas as experiências típicas de sua geração (circulou clandestinamente pela Europa, foi lavador de pratos, modelo vivo, *hippie*, *dark*, experimentou diversas drogas, se entregou abertamente às experiências sexuais...). De certa forma, todas as suas experiências contribuíram para que sua escrita espelhasse essa “identidade”, sendo recebida como um retrato de uma geração.

Em 1990, em entrevista ao jornal *O Liberal*, de Belém (PA), o escritor gaúcho, questionado sobre sua literatura ser abertamente autobiográfica, respondeu que não considerava esse viés, por ele rotulado como “reductor”. Afirmou ainda que sua literatura exprimiu as vivências de milhares de outras pessoas de sua geração das quais ele também participou.

Esses fatos reais ou esses biografemas⁹⁰, de fato enformaram a literatura de Caio Fernando Abreu, pois, atravessaram sua escrita e se alojaram explícita ou sorrateiramente em muitas de suas obras, revelando do autor, talvez, mais do que ele tivesse pretendido revelar. Todavia, se levarmos em consideração os pressupostos teóricos de Lejeune, não é possível classificar a escrita do autor como autobiográfica, uma vez que não há o pacto autobiográfico estabelecido, ou seja, não há uma perspectiva retrospectiva, um voltar-se com olhar totalizante para o passado. Nesse sentido, cabe analisarmos os conceitos de literatura autoficcional juntamente à análise do conto aludido.

⁹⁰ Biografema é um neologismo criando por Barthes que se define pela preferência por certos traços biográficos que, na vida no escritor, o que encantam tanto quanto certas fotografias. “A Fotografia tem com a história a mesma relação que o biografema com a biografia”. Trata-se assim, de algum elemento da biografia do autor, que é transposto para o texto literário, tornando-se ficção. (BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984)

2 Literatura autoficcional – definindo conceitos

A autoficção não é uma prática nova na literatura, mas o neologismo, formado por duas palavras que deveriam opor-se, foi criado em 1977 pelo escritor e crítico francês Serge Doubrovsky, para definir o pacto de leitura de seu livro *Fils*, no qual a personagem tem o mesmo nome do autor:

Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se preferirem, *autoficção*, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, avessa ao bom comportamento, avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo (DOUBROVSKY, S. *apud* NORONHA, J. M. G. 2014, p. 23)

Entretanto, foi Lejeune o primeiro a estabelecer, em 1992, a trajetória da autoficção, na abertura do colóquio *Autofictions & Cie*, conforme aponta Jovita Noronha (2014). Ainda nas palavras desta, a disseminação da autoficção opera em três esferas, a primeira consiste nos escritores se aproximarem do termo para definir suas próprias obras. A segunda perpassa o meio acadêmico, onde uma série de estudos sobre esta categoria conceitual são desenvolvidos. A terceira esfera, decorrente da primeira e da segunda, abrange a mídia especializada, que mobiliza o termo em entrevistas e resenhas.

Com base nos estudos de Lejeune, a autoficção seria uma obra literária através da qual “um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua identidade real” (2014, p. 26). Para Doubrovsky (2014), a autoficção é “uma variante pós-moderna da autobiografia”, uma vez que o teórico não acredita na possibilidade de escrita autobiográfica à maneira de Lejeune. A proposta de Doubrovsky reconhece a ambivalência do sujeito e a mobilidade do vivido, insere o discurso do eu no espaço lúdico e transitório que entrelaça os gêneros referencial e ficcional; verdade e invenção; realidade e imaginação, como o romance *Divórcio*, de Ricardo Lisias, em que a personagem possui o mesmo nome que o autor – ainda que o escritor deixe a critério do leitor compactuar ou não com a identidade.

Vincent Colona (2014) questiona, por sua vez, a complexidade de englobar sob um mesmo nome obras que prometem dizer toda a verdade, como a de Doubrovsky, e as que se entregam livremente à ficção, como a de Lisias e *O filho eterno*, de Cristovão Tezza. Este afirmou em diversas entrevistas que fez um registro ficcional sobre seus dados biográficos, através de um discurso confessional. Como estratégia para compor a ficção, Tezza fez uso da terceira pessoa, pois desejava uma determinada recepção literária para sua obra, tornando-a assim, uma autoficção. Todavia, quis que seu livro fosse lido como romance – o que justifica também a omissão dos nomes das personagens, com exceção de Felipe, o filho.

Colonna (2014) considera ainda quatro tipos diferentes de narrativas autoficcionalis: a autoficção fantástica, a autoficção biográfica, a autoficção espetacular e a autoficção intrusiva. Para o teórico não existe apenas uma espécie de autoficção, mas várias, da mesma forma que há muitas maneiras de ficcionalizar uma personagem histórica. Escritores como Lisias, que declaram abertamente sua identidade, podem pertencer ao que o teórico denomina de *autoficção biográfica*, pois

o escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso (COLONNA, V. *apud* NORONHA, J. M. G. 2014, p. 44).

Com essa técnica de “mentir-verdadeiro”, os escritores têm mais liberdade e criam a sua imagem literária de uma forma que a literatura confessional não permitiria. Para Doubrovsky (2014), a autoficção corresponde a uma expectativa do público, sendo usada para preencher uma lacuna, ao lado das memórias, da autobiografia e das escritas íntimas em geral. Entretanto, não encerra o debate sobre a autoficção constituir ou não um novo gênero.

Com o avanço das pesquisas sobre esse tema, as definições de Doubrovsky foram atualizadas. Eurídice Figueiredo considera a autoficção “um romance autobiográfico pós-moderno, com formatos inovadores: são narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem ‘eu’ sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde” (2013, p. 61). Dessa forma, ela afirma que a identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, inicialmente estudada por Lejeune e tida como uma condição irrevogável *doubrovskyanos*, já não é mais uma premissa exigida. A autoficção adquiriu assim, aspectos distintos dos iniciais:

A meu ver, a tendência hoje é se considerar autoficção sempre que a narrativa indiciar que se inspira nos fatos da vida do autor. Em relação ao nome do protagonista, ele tanto pode coincidir com o nome do autor (ou algum apelido), como pode ser ausente. Além disso, o romance autoficcional costuma ter as características apontadas para o romance pós-moderno: a fragmentação formal, a ausência de linearidade, a descrença na possibilidade de se oferecer uma verdade, a crise do sujeito, a autorreferencialidade: o escritor/narrador/personagem encena a escrita de si, rompendo a ilusão *romanesca* (típica do romance moderno, sobretudo do século XIX) (FIGUEIREDO, 2013, p. 66).

Portanto, nessa categoria narrativa não se pode afirmar que há uma verdade literal, nem um discurso histórico e coerente, tampouco uma reconstrução do vivido. Há uma forte tendência a deformar os fatos, para só então reconstruí-los através de artifícios literários.

3 Escrita pré e pós HIV: a autofuncionalidade de Caio Fernando Abreu⁹¹

Como adiantamos anteriormente, na poética do escritor Caio Fernando Abreu destacam-se personagens em crise existencial, desencantados diante da quebra de suas expectativas. São personagens situados à margem da sociedade e de suas imposições. Esses indivíduos buscaram a libertação através do amor livre e descompromissado, inclusive entre pessoas do mesmo sexo, da experiência com alucinógenos e da negação do conservadorismo vigente. Essas foram heranças da contracultura, que começou no Brasil no final dos anos 60. O Movimento Tropicália foi um dos pioneiros dessa tendência, que mesclou mudanças comportamentais e uma nova forma de fazer e viver a arte.

O surgimento de casos do vírus da Aids foi um dos pontos cruciais para esse sentimento florescer nessa geração de brasileiros, representada na obra de Caio Fernando Abreu. O conto “Depois de Agosto”, inserido na coletânea *Ovelhas negras*, escrito em 1995, é, consoante o autor, “uma história positiva, para ser lida ao som de *Contigo en la distancia*” (ABREU, 2002, p. 224) e trata sutilmente desse tema. É válido salientar que é recorrente nos contos de Caio a inserção de uma indicação musical, condizente com a narrativa proposta. Logo abaixo do título, há uma nota introdutória do autor, falando sobre circunstâncias da produção do texto.

Em seguida, temos uma passagem bíblica do livro de Deuteronômio sobre a travessia do povo hebreu durante quarenta anos no deserto, destacando a fidelidade divina: nesse período nunca havia faltado nada aos peregrinos. Iniciando o texto propriamente dito, o subtítulo “Lázaro” é empregado: há duas personagens bíblicas com esse nome, sendo a primeira associada a um amigo de Jesus Cristo por ele ressuscitado⁹²; além de outra personagem, mencionada por Lucas, na Parábola de Lázaro e do Rico⁹³, na qual denominava um mendigo e leproso. Nessa segunda narrativa, o leproso recebe a glória do paraíso após a morte, enquanto o rico, que tinha a oportunidade de ajudá-lo em vida, sofre os tormentos dos infernos.

Cabe ressaltar que essas referências bíblicas acrescentam possíveis interpretações ao texto: a esperança de tempos melhores, mesmo diante de dificuldades, através da menção

⁹¹ André Luís Gomes de Jesus (2014) assim classifica as obras do escritor gaúcho discorrendo sobre transformações sutis em sua escrita. Nesse texto, optamos por analisar duas narrativas escritas após a descoberta do HIV por parte do autor.

⁹² Conforme Jó 11, 1-45.

⁹³ Conforme Lucas 16, 19-31

ao texto de Deuterônômio, bem como a possibilidade de recompensas após uma passagem dolorosa em vida.

Na primeira passagem do texto, temos um narrador em terceira pessoa, que relata uma cena de desesperança: “Naquela manhã de agosto, era tarde demais. Foi a primeira coisa que ele pensou ao cruzar os portões do hospital apoiado náufrago nos ombros dos dois amigos” (ABREU, 2002, p. 224). Temos uma personagem doente, situação relacionada à referência do subtítulo bíblico e expressa pela menção ao hospital e na metáfora “náufrago” atribuída ao personagem. Nesse caso, não há uma identificação do narrador com a personagem que vivencia os fatos, o que indicia um afastamento da narrativa do gênero autobiográfico.

Contudo, há, desde o início, referências que apontam para o próprio autor, a essa *persona* literária por ele construída. As citações ao mês de agosto são constantes em suas obras, sempre associadas a acontecimentos negativos. Apenas para mencionar dois exemplos, na crônica “Agostos por dentro”, Caio fala sobre seu estado de melancolia que, talvez, antecipe sua própria morte e em “Sugestões para atravessar agosto”, o escritor problematiza metaforicamente os obstáculos impostos não somente em sua vida, mas também nas dos demais indivíduos.

Um segundo aspecto que assinala essa correspondência, é o fato de que o narrador caracteriza aqueles que carregam o doente da cena relatada como “anjos da guarda”. Tratamento similar ao que aparece em uma da série de crônicas publicadas no jornal *O Estado de São Paulo*, no ano de 1994, com o nome “Carta para além dos muros”⁹⁴. Na primeira dessas cartas, Caio revela que algo estranho lhe ocorreu, mas ainda não sabe como lidar com o fato. O escritor utiliza uma linguagem cifrada, mas deixa entrever que pode ser algo relacionado à sua saúde, através de menções a macas, ganchos e ao temor pelos que “querem abrir minhas veias” (ABREU, 2006, p. 108). Em sua segunda carta, Caio menciona na abertura do texto: “No caminho do inferno encontrei tantos anjos” (ABREU, 2006, p. 109). E especifica, dentre os vários tipos de anjos que o ampararam: “Os da manhã usam uniforme branco, máscaras, toucas, luvas contra infecções, e há também os que carregam vassouras, baldes com desinfetantes” (ABREU, 2006, p. 109). A citação também parece se referir ao

⁹⁴ Nessas crônicas, Caio Fernando Abreu revela aos seus leitores a sua soropositividade: “Primeira carta para além do muro”, “Segunda carta para além do muro”, “Última carta para além do muro”, todas publicadas no jornal “O Estado de São Paulo” em 21.8.1994, 04.9.1994 e 18.9.1994, respectivamente. Em 24.12.1995, publica “Mais uma carta para além do muro”, falando do seu encontro com a morte. Viria a falecer em fevereiro do ano seguinte. Crônicas disponíveis em: ABREU, Caio F. Pequenas Epifanias. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ambiente hospitalar do conto de *Ovelhas negras*. A visão da personagem hospitalizada também encontra ressonâncias na imagem do autor hospitalizado.

No texto, temos ainda a personagem anônima “[...] tentando não olhar os reflexos do sol cinza nos túmulos do outro lado da avenida Dr. Arnaldo. *Tentando não ver os túmulos, mas sim a vida louca dos túneis e viadutos desaguando na Paulista* [...]” (ABREU, 2002, p. 225 – grifos nossos). Nesse caso, citações a São Paulo se fazem presentes, assinalando a influência do local em sua trajetória, uma vez que foi cidade que o escritor viveu o desabrochar de sua carreira e se descobriu na iminência da morte. O cosmopolitismo da cidade, as influências de diferentes povos e o ritmo frenético da metrópole parecem encontrar seu correspondente no drama vivenciado pelas personagens, que se descobrem doentes, se apaixonam e interrompem relacionamentos com muita rapidez. Já na crônica Caio revela:

E quando sozinho, depois, *tentando ver os púrpuras do crepúsculo além dos ciprestes do cemitério atrás dos muros* – mas o ângulo não favorece, e *contemplo então a fúria dos viadutos e de qualquer maneira, feio ou belo, tudo se equivale em vida e movimento*. (ABREU, 2006, p. 109-110 – grifos nossos)

Em ambos os casos, a visão parece tentar fugir da perspectiva da morte, tão próxima em termos simbólicos – pela vizinhança do hospital com o cemitério – quanto em termos reais – pelo adoecimento do corpo das personagens. Mas as coincidências param nesse ponto. Na “Última carta para além dos muros”, Caio revela ao leitor ter se sentido mal após uma viagem à Europa. Desconfiado, fez um exame no qual descobriu que era soropositivo. A crônica revela, entretanto, uma perspectiva mais esperançosa de Caio, que parece desejar viver plenamente os momentos que lhe restam. Essa aparente tranquilidade não foi indolor, como revela o autor no texto:

[...] Depois de uma semana de espera agoniada, o resultado: HIV positivo. O médico viajara para Yokohama, Japão. O teste na mão, fiquei três dias bem natural, comunicando à família, aos amigos. Na terceira noite, amigos em casa, me sentindo seguro – enlouqueci. Não sei detalhes. Por autoproteção, talvez, não lembro. Fui levado para o pronto-socorro do Hospital Emílio Ribas com a suspeita de um tumor no cérebro (ABREU, 2006, p. 112).

O protagonista de “Depois de agosto” manifesta, contudo, uma perspectiva amarga, que pode ser interpretada pela proximidade do autor com a morte. Isso porque o texto foi o último publicado em vida por Caio Fernando Abreu. Oculto pelo riso e autocontrole emocional, manifestado pelas personagens que auxiliam o doente, encontra-se em plena latência um sentimento de inviabilidade do viver:

Vamos comer sushi num japonês que você gosta, disse a moça do lado esquerdo. E ele riu. Depois vamos ao cinema ver o Tom Hanks que você adora, disse o rapaz do lado direito. E ele tornou a rir. Riram os três, um tanto sem graça, porque a partir daquela manhã de agosto, embora os três e todos os outros que já sabiam ou viriam a saber, pois ele tinha o orgulho de nada esconder, tentassem suaves disfarçar, todos sabiam que ele sabia que tinha ficado tarde demais. Para a alegria, repetia, a saúde, a própria vida. Sobretudo para o amor, suspirava [...]. (ABREU, 2002, p. 225)

A seção subsequente, intitulada “Primavera”, acentua, a exemplo das demais partes do texto, o senso de fragmentação da narrativa, por meio dos títulos desconexos – Lázaro (referência bíblica), Primavera (estação do ano) e Jade (pedra preciosa) não pertencem aos mesmos campos semânticos. Nesse ponto a personagem discorre sobre a passagem do tempo após a descoberta da doença. O período é doloroso, mas persiste na personagem a vontade de dar continuidade à vida. O narrador, em terceira pessoa, assinala os sentimentos ambíguos que tomam conta da personagem:

Nem sempre ria. Pois havia também horários rígidos, drogas pesadas, náuseas, vertigens, palavras fugindo, suspeitas no céu da boca, terror suado estrangulando as noites e olhos baixos no espelho a cada manhã, para não ver Caim estampado na própria cara (ABREU, 2002, p. 226).

Apesar do clima agradável e da sensação de continuidade da vida através da observação do cotidiano, a personagem está submetida a um rígido tratamento médico, que não lhe garante a cura. O mal-estar, causado pela doença, acentua o temor da morte. Por isso mesmo a personagem quase não se olha no espelho temendo ver em seu rosto a face do pecado, da transgressão, representada por Caim, personagem bíblico que matou o próprio irmão, Abel, por inveja.

Em meio a essas sensações, a protagonista decide viajar “[...] Porque não morri, porque é verão, porque é tarde demais e eu quero ver, transver, milver tudo o que não vi e ainda mais do que já vi [...]” (ABREU, 2002, p. 226). Atitude similar é tomada pelo próprio Caio pouco depois da descoberta da doença: *Pequenas Epifanias*, crônica publicada após sua revelação, faz referência à cidade de Hamburgo, Alemanha, local em que o escritor se encontrava no momento.

“Jade” incorpora as vivências da personagem durante sua viagem. Novamente a ambiguidade de sentimentos é manifesta diante do leitor. Assim, a passagem “ao pôr do sol atrevia-se às vezes a uma cerveja, olhando rapazes para sempre inatingíveis jogando futebol na areia” (ABREU, 2002, p. 227), revela mais um dado sobre a personagem: trata-se de um homossexual, um pária diante da sociedade conservadora da época. Eis que se apresentam as motivações para uma caracterização tão dual de si próprio, que oscila entre o sábio, sujeito que conhece aspectos existenciais ocultos aos demais indivíduos, por meio da proximidade da

morte, e o transgressor, para quem a felicidade já não passa de ilusão. É o que vemos no trecho a seguir:

Pois se ficara mesmo tarde demais para todas as coisas dos Viventes Inconscientes, como passara a chamar as pessoas do Outro Lado – apenas para si mesmo, não queria parecer arrogante –, pois se ficara mesmo assim tragicamente tarde, acendia um cigarro culpado e, fodam-se, com toda a arrogância constatava: se era tarde demais, poderia também ser cedo demais, você não acha? Perguntava sem fôlego para ninguém (ABREU, 2002, p. 227).

Enquanto aprecia a paisagem, a personagem conjectura sobre duas ideias: seria tarde ou cedo demais para ser feliz? Ao deixar entrever uma possibilidade de esperança, a personagem se identifica com um ressuscitado, sublinhando o paralelo com Lázaro. O narrador intruso considera a passageira sensação de felicidade da personagem insensata, na medida em que havia um obstáculo. O entrave é representado não somente pelo adoecimento, que impossibilitava o amor livre idealizado pelo protagonista, mas também através do emprego de uma frase abrupta, interrompida por um sinal de pontuação estranho ao contexto: “Nada mau para um ressuscitado, considerou. E logo depois, insensato: estou feliz. Era verdade. Ou quase, pois:” (ABREU, 2002, p. 227).

Em “Anúnciação” é revelado o obstáculo: a aparição do outro. Esse indivíduo não é nomeado, a exemplo do protagonista, e chega por recomendação dos amigos da personagem, que achavam que ele deveria ser acompanhado por alguém. A reação do protagonista, cujo fluxo de consciência é liberado sem intervenções do narrador, conferindo a impressão de deslizamento para um discurso em primeira pessoa, não é boa. Afinal, em sua opinião, é “tão irritante ser lembrado da própria fragilidade no ventre do janeiro tropical, quase expulso do Paraíso que a duras penas conquistara desde sua temporada particular no Inferno [...]” (ABREU, 2002, p. 228). Como é perceptível, as alusões a símbolos, personagens e temas cristãos são uma constante no conto. O título desta seção traz à tona o episódio bíblico da anúncio do anjo Gabriel à Maria, em que revela que a virgem será mãe do menino Jesus⁹⁵, sinalizando que a chegada desse desconhecido à vida do protagonista poderia representar uma esperança de recomeço.

Entretanto, a personagem desconhece esse fato no momento em que o outro aparece, encarando-o a como um invasor. Pensa em tratá-lo asperamente, porquanto não deseja ser digno de piedade: “[...] A gentil crueldade do outro, que certamente faria parte do outro Lado. Daquela falange dos Cúmplices Complacentes, vezemquando mais odiosa que os sórdidos preconceituosos, compreende?” (ABREU, 2002, p. 228). A personagem temia uma complacência falsa, que ocultava julgamentos morais. Mas novamente seus sentimentos

⁹⁵ Conforme Lc 1: 26-38.

oscilam: ao mesmo tempo em que teme o outro, deseja sua companhia, sua voz, sua gargalhada. Então marca um encontro.

“Oriente” apresenta a visão subjetiva da personagem sobre seu encontro com a personagem desconhecida. As primeiras linhas já revelam que a personagem se apaixonara: “Soube no segundo em que o viu. Quem sabe a pele morena, talvez os olhos chineses? Curioso, certo ar cigano, seria esse nariz persa?” (ABREU, 2002, p. 229). A descrição das feições do outro assume o mistério atribuído ao Oriente. O encontro dos homens resulta no momento de maior erotismo do texto:

As janelas abertas para a brisa de quase fevereiro faziam esvoaçar os cabelos de um só, que os dele tinham ficado ralos desde agosto. Pelos nos braços eu se eriçavam – maresia, magnetismos – e pelas coxas nuas nas bermudas brancas músculos tremiam em câimbras arfantes aos toques ocasionais de um, de outro. Um tanto por acaso, assim as mãos tateando possíveis rejeições, depois mais seguras, cobras enleadas, choque de pupilas com duração de um big boom em um suspiro – e de repente meu santo antônio um beijo de língua molhado na boca até o céu e quase a garganta alagados pelos joelhos na chuva tropical de Botafogo (ABREU, 2002, p. 229).

Nesse episódio, ainda que as lembranças de seu agosto particular sejam inevitavelmente lembradas, o foco é o outro. A personagem redescobre a paixão. “Soneto” consolida esse momento poético:

Acordou em estado de encantamento. Noutra cidade, ainda mais ao norte, para onde fugira depois daquele beijo. Só que quase não conseguia mais olhar para fora. Como antigamente, como quando fazia parte da roda, como quando estava realmente vivo – mas se porra ainda não morri caralho, quase gritava (ABREU, 2002, p. 230).

Novamente, a personagem fica cindida entre duas opções: viver o amor plenamente ou dele fugir, já que não integra a “roda”, já não é mais saudável. Por isso, fica confuso e sente raiva do outro que sabe de sua condição e, mesmo assim, dele se aproximou.

Em “Fuga” a personagem planeja sua viagem de retorno ao sul. O outro reluta, liga, tenta retomar o contato. Contudo, ao mesmo tempo em que desejam se encontrar, ambos arquitetam modos de fugir de um reencontro, usando pretextos variados. Não revelam que o medo os paralisa.

O sonho revelado na seção de mesmo nome, a personagem se desencontra do outro, sem reconhecê-lo em um bar. Melancólico, o narrador em terceira pessoa descreve o sonho: “Não vejo o amor, descobriu acordando: desvio dele e caio de boca na rejeição” (ABREU, 2002, p. 232).

Já “Capitulação” não deixa claro se o protagonista está de fato se deslocando para longe do amante ou se desistiu da viagem, para deixar-se levar pelo sentimento que os une. O mistério quanto a isso será desvelado na sequência, em “Espelho”. Como o título sugere, os

amantes têm uma conversa reveladora na qual o outro confessa também estar doente. Já não há mais obstáculos para uma vida a dois, que se concretiza em “Valsa”. Felizes, os dois já

não se importaram que os outros olhassem de vários pontos de vista, de vários lados de lá – para as suas quatro mãos por vezes dadas sobre a toalha xadrez azul e branco. Belos, inacessíveis como dois príncipes amaldiçoados e por isso mesmo ainda mais nobres (ABREU, 2002, p. 234).

A trajetória desses dois príncipes amaldiçoados se encaminha para o desfecho. Em “Finais” temos a pluralização da palavra, justamente porque o narrador trata dos destinos da dupla em separado. Apesar de terem se amado, optam pela separação:

Talvez um voltasse, talvez o outro fosse. Talvez um viajasse, talvez outro fugisse. Talvez trocassem cartas, telefonemas noturnos, dominicais, cristais e contas por sedex [...]. Talvez ficassem curados, ao mesmo tempo ou não. Talvez algum partisse, outro ficasse. Talvez um perdesse peso, o outro ficasse cego. Talvez não se vissem nunca mais, com olhos daqui pelo menos, talvez enlouquecessem de amor e mudassem um para a cidade do outro, ou viajassem juntos para Paris, por exemplo, Praga, Pittsburg ou Creta. Talvez um se matasse, o outro negativasse. Sequestrados por um OVNI, mortos por bala perdida, quem sabe (ABREU, 2002, p. 235).

A incerteza, propiciada pela doença, e o temor de ver a saúde do outro se deteriorar é o pivô de sua separação. Enquanto exibiam seu amor diante da sociedade preconceituosa em “Valsa”, em “Bolero”, ritmo mais lento marcado por temas românticos, a dupla já aparece separada. Porém, havia um combinado entre ambos para que não esquecessem um do outro:

Quatro noites antes, quatro depois do plenilúnio, cada um em sua cidade, em hora determinada, abrem as janelas de seus quartos de solteiros, apagam as luzes e abraçados em si mesmos, sozinhos no escuro, dançam boleros tão apertados que seus suores se misturam, seus cheiros se confundem, suas febres se somam em quase noventa graus, latejando duro entre as coxas um do outro (ABREU, 2002, p. 235-236).

Por fim, é interessante comentar que o texto apresenta pontos em comum com “Aqueles dois”, história em que duas personagens apaixonadas – Raul e Saul – sofrem com a intolerância de seus colegas de trabalho. Os agressores, porém, não saem impunes: assim como os amigos que acompanham a protagonista no hospital sabem em seu íntimo que é “tarde demais” para que ele viva e volte a ser feliz, o mesmo destino é reservado aos funcionários públicos que denunciam a relação da dupla. Não há possibilidade de uma vida plena naquele “deserto de almas”.

Como vimos, o conto não é uma simples transposição de fatos relativos à biografia do autor. Há um laborioso trabalho com a linguagem, através da criação de termos próprios, com grafia particular e o emprego de uma linguagem simbólica, que revela a condição interior das personagens e humaniza sua confusão mediante o confronto com a

morte. O narrador se situa na terceira pessoa do discurso (distanciando-se, assim, do conceito de Lejeune, para quem uma autobiografia deveria ser composta em primeira pessoa), revelando intrusão ao trazer à baila reflexões e sentimentos das personagens. Não há, contudo, elementos que possam caracterizar o texto como autobiográfico, ainda que as personagens espelhem fatos relacionados ao escritor. Cabe ressaltar que apesar de não haver identificação entre personagens e autor, existe uma tentativa de apagamento de si na narrativa: a própria epígrafe explicativa alude a esse fato. Nas palavras de Caio, o texto “ainda está muito próximo para eu tratá-lo com frieza e distanciamento” (ABREU, 2002, p. 224). Excessivamente implicado pelos fatos vivenciados, ainda era-lhe impossível observá-los com o distanciamento desejado. Por isso, ficcionalizou seu afastamento por meio da escrita.

Conclusão

Permeados por referências autobiográficas, os textos de Caio Fernando Abreu destacam, através de um vocabulário arrojado e personagens distantes dos padrões comportamentais desejáveis pela sociedade, questões universais. O medo da morte representada por uma doença grave, o preconceito da sociedade em relação aos que ousam ser diferentes, a ânsia por amar e ser correspondido, a vontade de propor novos modos de agir/viver são recorrentes em sua poética. Neste artigo, analisamos o conto “Depois de agosto”, texto que referencia vivências do próprio autor, que na ocasião havia descoberto ser soropositivo, confessando o fato em crônicas publicadas em jornais da época. Uma atitude ousada num período em que pouco se sabia sobre a doença e o mote era a culpabilização dos homossexuais.

Os sentimentos contraditórios de um homem que se descobre doente e prestes a morrer são representados no conto, seja pelas oscilações de humor e de sentimentos da personagem, seja pela ausência de resolução do conflito por parte das mesmas. Essa sensação de instabilidade, de fragmentação, de confusão diante do leitor, que não consegue estabelecer até que ponto os fatos relacionados às vivências do autor se configuram em suas personagens, são aspectos cruciais dos textos autoficcionais de nosso tempo. O emprego de um narrador em terceira pessoa é recurso já utilizado por outros autores do gênero para alcançar certo distanciamento dos fatos narrados, o que permite ao escritor jogar com a ambivalência ficção/realidade que marca a autoficção. Em suas tentativas de apagar-se da narrativa, o escritor amplia o apelo emocional dos fatos narrados: paradoxalmente, é em sua tentativa de ocultar-se que a trajetória existencial do escritor é trazida a cena. Trata-se de um texto que

toca profundamente o leitor, que, mesmo muito diferente das personagens idealizadas pelo autor, com elas-se identifica: afinal, são demasiadamente humanas como todos nós.

Referências:

ABREU, Caio Fernando. **Ovelhas negras: (de 1962 a 1995)**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

ABREU, Caio Fernando. **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

ABREU, Caio Fernando. **Pequenas epifanias**. São Paulo: Agir, 2006.

ÁLVAREZ, María Antonia. **La autobiografía y sus gêneros afines. Epos**: revista de filosofia. 1989, n. 5. Disponível em: <http://e-spacio.uned.es/fez/view.php?pid=bibliuned:Epos58F03BE4-878B-BC3A-32B5-9DE0CD56F8E4>. Acesso em: 20 jul. 2011.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Trad., introduções e notas Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.

COLONNA, Vincent. **Tipologia da autoficção**. In: NORONHA, J.M.G. (Org) *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

DOUBROVSKY, Serge. **O último eu**. In: NORONHA, J.M.G. (Org) *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres no espelho: Autobiografia, ficção, autoficção**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.

LEJEUNE, Philippe. **Autoficção e Cia**. In: NORONHA, J.M.G. (Org) *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

_____. **El pacto autobiográfico y otros estudios**. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

ROCHA, Clara Crabbé. **Máscaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal**. Coimbra: Almedina, 1992.

THE AUTOFICTION IN CAIO FERNANDO ABREU, THE “BIOGRAPHER OF EMOTIONS”

Abstract

In this work, we propose a reading of the tale "After August", by Caio Fernando Abreu, from the idea of autofiction. Understanding the characteristics that make self-fiction distinct from autobiographical narratives and traditional third-person narrative, we show how writing at the same time approximates and distances the author of the events narrated. The problematic around the intersections between the real and the fictional, and between the discursive positions of the narrator and the author, are very much discussed in the present and are seen by many critics as tendencies of contemporary literature. To understand the text as autofictional and therefore related to the author's biography, we weave comparisons between the story's fables and events narrated in his chronicles, a genre that proposes the identification between author and narrator. In our theoretical reference, we use authors such as Lejeune (1994), Doubrovski (2014), Colonna (2014), among others, in order to clarify the concepts worked.

Keywords

Autofiction. Contemporary Brazilian Literature. Caio Fernando Abreu.

Psicose 4:48: a escrita de si e o Tso em Sarah Kane

Christine Gryscek⁹⁶

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Luciano Bedin da Costa⁹⁷

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Recebido em: 31/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

Sarah Kane, dramaturga da cena inglesa contemporânea, escreve sua última peça, *Psicose 4:48* (2000), enquanto estava internada em um hospital psiquiátrico. O texto é permeado de memórias fragmentárias e inconstantes, e também a dimensão do tempo está desconstruída: não há noção de passado e presente, separação entre eu e outro. Um novo estado de expressão e percepção é experimentado em uma escrita distante da estrutura tradicional de enredo, uma vez que é híbrida, por condensar poema dramático e narrativo. A fragmentação da personagem é esteticamente alcançada pela utilização de alguns recursos: técnicas de fluxo de consciência, narrativa não linear, não especificação das personagens e do cenário, distorção do senso de realidade e falta de harmonia entre afetividade e pensamento. A análise é pautada em uma *Estética do Silêncio* (Susan Sontag), e os vãos e a cisão da personagem transmitem uma busca por um *Corpo sem Órgãos* (Deleuze e Guattari) e por um *Corpo-Gênese* (Kunnich Uno), que se apresentam em texto enquanto *Performance e Percepção* (Paul Zumthor). E sobre este corpo o texto segue.

Palavras-chave

Corpo sem órgãos. Escritas de si. Estética do Silêncio.

⁹⁶ Psicóloga pela PUCRS. Pesquisadora Pós-Graduação em Psicologia Social -UFRGS- Potência Clínica da Loucura. Atuante na Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. christinegrychek@gmail.com.

⁹⁷ Psicólogo pela Unisinos RS. Mestre e Doutor em Educação pela UFRGS. Docente da Faculdade de Educação do Programa de Pós Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade do Rio Grande do Sul. bedin.costa@gmail.com.

Introdução

(Um silêncio muito longo.)
- Mas tu tens amigos.
(Um longo silêncio.)
Tens muitos amigos. Página |
O que tu dás aos teus amigos para eles te apoiarem tanto? 206
(Um longo silêncio.)
O que que dás?
(Silêncio.)

*A consciência mora num penumbroso salão de banquetes perto do tecto de uma
mente cujo chão de mil baratas mexe quando um raio de luz irrompe e une todos os
pensamentos num instante de concordância do corpo já sem expirar e as baratas
são uma verdade que nunca ninguém sussurra
Tive uma noite onde tudo me foi revelado.
Como é que posso falar outra vez?
(...)*

1 Da língua

*“A cena converte-se para uma sala vazia”
(Susan Sontag)*

*“(...) silêncio como uma potência de aura”
(Georges Didi-Huberman)*

Sarah Kane escreveu cinco peças, com as seguintes características semelhantes entre si: densidade, temas de denúncia ou de alerta e que soam críticos em nível de macro e micropolítica. As questões existenciais são camufladas pelo dogmatismo do teatro tradicional, não abandonando por completo elementos básicos, passando a incluí-los em seu texto como uma relação intertextual (ROCHA, 2007).

Em *Psicose 4:48*, técnicas de fluxo de consciência são utilizadas pela dramaturga, que traduz os mecanismos da memória em poesia dramática e, por uma narrativa não linear, alcança uma renovação da linguagem teatral, ao descartar rubricas, não especificando nem as personagens nem o cenário: possibilita assim uma variante muito aberta de concretizações cênicas (ROCHA, 2007). A narrativa não é linear, assim os tempos (cronológico/psicológico) confundem-se. É por questionamentos e descrição dos estados físico e emocional da personagem que aparece o tempo cronológico, do qual não se sabe exatamente a duração exata, porque dos delírios não foi definido o início, mas apenas o fim: “Às 4:48, quando o desespero me visitar, me enforcarei [...]” (ROCHA, 2007).

Psicose 4:48 volta-se para uma dramaturgia da memória, onde mecanismos que buscam revelar o funcionamento da mente da personagem aparecem. O drama de uma paciente em quadro de depressão psicótica mostra-se em todas as suas nuances, já que escrito

enquanto discurso de quem experimentou a doença e tem muita consciência dos efeitos sobre corpo e mente. Acaba sendo, então, um depoimento de dor, que desperta sentimentos de alerta em quem acompanha a leitura (ROCHA, 2007). A construção da peça é fragmentária: o tempo real é entrecortado por *flashes* de memória da personagem, “ora manifestando-se como uma sucessão de imagens desconexas trazidas para a linguagem verbal, ora como retomadas de acontecimentos passados que são deflagrados instantaneamente” (ROCHA, 2007).

Fluoxetina hidróclorido, nome corrente Prozac, 20 mg, Insônia, apetite errático (perda de peso 14 kg), ansiedade grave, incapaz de atingir orgasmo, pensamentos homicidas dirigidos a vários médicos e produtores de drogas. Terapia interrompida. Recusou a continuação de mais tratamento (KANE, 2000, p. 311).

As lembranças que são sentidas como presenças atuais desconstróem a noção de passado e presente, e também a separação entre um eu e o outro. Um estado diferente de expressão e percepção se configura no momento em que o íntimo é partilhado por figuras, mesclando-se e se perdendo no ambiente externo (OLIVEIRA, 2008). Também a projeção da consciência que se estende para fora do corpo físico, sem se desligar totalmente, proporciona uma retomada à vida, num ciclo de recorrência da experiência de quase-morte ou *near-death experience* que, segundo Rocha (2007), faz a aproximação da morte ser iminente não apenas pelo fato da enunciação expressa da personagem, mas por recursos estilísticos escolhidos pela autora (ROCHA, 2007).

Onde é que páro?
Onde é que páro? Uma etiqueta de dor
Onde é que páro? Apunhalando meus pulmões
Onde é que páro? Uma etiqueta de morte
Onde é que páro? Espremendo meu coração
vou morrer
ainda não
mas está ali

Por favor...
Dinheiro...
Esposa...
Todos os atos são símbolos
O peso deles esmaga-me (KANE, 2000, p. 312).

O fragmento supracitado indica a tentativa de construção e reconstrução de um corpo, uma escrita que “transforma a coisa vista ou ouvida em forças e sangue” (FOUCAULT, 2006). Com as palavras escritas em peça, Sarah Kane encena o que Foucault alerta sobre a escrita, de que escrever é se mostrar, uma exposição que faz irromper o rosto de quem escreve diante do rosto do outro. A narradora se referencia ora em primeira pessoa ora em terceira, o que parece traçar o movimento de deslocamento oscilante entre aproximação e afastamento, entre a(u)tora e personagem, entre o “atuar” e o “representar” (KLINGER,

2007). Os movimentos da peça se aproximam daquilo que Deleuze e Guattari (1996), sob chancela de Artaud, apresentam-nos enquanto *Corpo sem Órgãos* (CsO), um corpo não determinado por princípios organizacionais, constituído apenas por suas próprias forças e experiências. *Psicose 4:48*, de Sarah Kane, é um CsO enquanto técnica de si, um instrumento de transformação etopoético através da escrita (RESENDE, 2008).

isto vai acabar comigo
pensei que era um silêncio
até se fazer silêncio

como é que inspiraste esta dor?
nunca compreendi
aquilo que não é para eu sentir
como um pássaro a voar num céu inchado
a minha mente é rasgada por um relâmpago
quando voa do trovão atrás (KANE, 2000, p. 327).

O silêncio aparece literalmente na arte de Sarah Kane como uma decisão – no suicídio exemplar da artista, testemunhando que foi muito longe. O silêncio existe também como uma punição (autopunição), uma loucura exemplar, que mostra que a sanidade foi o “preço da violação das fronteiras aceitas da consciência e, com certeza, nas penalidades impostas pela ‘sociedade’ face ao inconformismo espiritual (...) da artista” (SONTAG, 2015, p. 16).

“Nada a dizer. E este é o ritmo da loucura” (KANE, 2000, p. 314). As crenças vão se extinguindo, e o gesto exterior da peça continua sem sua substância interna, vazio, mas transcendente enquanto imaginação e espírito. Um substrato poético real agita-se por trás como uma rejeição: não existem mais intenções ocultas. O gesto evoca o estado poético das ideias, que mesmo mortas permanecem em reflexo. “(...) A arte está muito próxima de sua decadência” (ARTAUD, 1995, p. 75).

De acordo com Didi-Huberman (1998, p. 231), o processo que a personagem atravessa vai ao encontro do que Freud propunha como paradigma, explicando inquietante estranheza: é a desorientação, experiência a qual não se sabe ao certo do que se está / não está diante, ou então se o lugar para onde se direciona não é senão algo inside, já uma prisão anteriormente (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 231).

A sanidade foi encontrada na montanha da casa do
Senhor no horizonte da alma que recua eternamente
A cabeça está doente, a válvula do coração rasgada
Pisem o chão onde a sabedoria anda
Abraçam mentiras maravilhosas-
a crônica demência do são
Começa a torção (KANE, 2000, p. 316).

A desorientação do olhar está sendo ao mesmo tempo dilacerada pelo outro e pela personagem mesma, *inside her*; aí ela se perde e é ameaçada pela ausência. Essa cisão aberta – aberta paradoxalmente no que vê pelo que a olha – principia quando a orientação surge de um limite, que é por ela apegado ou vacilado, limite entre a realidade material e a realidade psíquica (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 231).

Na exposição total de seus medos, anseios e desejos de morte, há uma ‘língua incomparável da caveira’ que aparece quando a olha: porque esses rompantes (experiências selvagens/ ‘esgar da dentadura’) são mesclados com a ausência total de expressão ‘o negro das órbitas’. No olhar da personagem, existe o enunciado de uma “dupla distância que as imagens provocam, impondo cruelmente e melancolicamente.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 157). A profundidade enquanto experiência se dá à distância – uma distância não exatamente clara. O espaço que se dá na profundidade como distância retira-se e também dissimula, produzindo um afastamento e outro espaçamento, sempre à parte (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 163):

Posso ocupar o vazio do espaço
ocupar o vazio do tempo
mas nada pode ocupar o vazio deste buraco no meu coração
a necessidade pela qual eu morria

Esgotamento (KANE, 2000, p. 305).

1.1 Do corpo

Aqui estou eu
e ali está meu corpo
a dançar no vidro

Num tempo acidentado onde não há acidentes

Não tens escolha
a escolha vem depois

Cortem-me a língua
arranquem-me o cabelo
cortem-me as pernas
mas deixem-me meu amor
preferia ter perdido as pernas
arrancado os dentes
sugado os olhos
do que ter perdido meu amor (KANE, 2000).

“Dilatar meu corpo de minha noite interna” (ARTAUD, apud UNO, 2010). Existe uma dimensão que só o corpo capta, e sobre ela não há pensamento que exerça domínio – porque apenas há possibilidade para o pensamento dominar um objeto que esteja em

separação. No corpo cruzam-se o visível e o invisível, o que toca e o que é tocado, o dentro e o fora (UNO, 2010).

O dentro e o fora:

aperta corta soca corta flutua pisca brilha soca
aperta afaga pisca soca corta prime brilha
prime afaga pisca aperta queima pisca afaga
brilha afaga flutua queima prime queima bri
lha pisca corta

dor maravilhosa
que diz que eu existo (KANE, 2000, p. 319).

A dupla distância reverbera no corpo: ele está em ruptura, é o estranho começo e recomeço, colocando tudo em questão (pensamento, narração, significantes, história); introduz no tempo que escoa uma catástrofe e, em ruptura, implica esta figura quebrada no tempo de sua própria história. É por essa ruptura – fissura à qual o pensamento é conectado profundamente – que o corpo se experiencia enquanto escada: a personagem desce em direção à sua profundidade.

Para tornar-se descolado de todas as determinações sensório-motoras, expressivas, práticas, o corpo é constituído de tempo puro, virtual e invisível, e tanto um quanto outro são a fronteira entre o visível e o invisível. Cria-se, pois, condições para a emergência de uma dupla realidade: coexistência de sujeito e objeto, de um fora infinito e um dentro como abismo (UNO, 2010). Ponto de chegada / ponto de partida: o corpo é o ponto de origem e o referente do discurso. De acordo com Zumthor (2014, p.75), é pelo corpo que o sentido é percebido, não existindo a não ser que um corpo em estado de acolhimento e produção possa ser evocado e colocado em relação com o que se lê ou se escreve.

No entanto, Kane (2000, p. 298) nos escreve: “O corpo e a mente não podem casar nunca”. A aflição intelectual da personagem aparece concomitante ao mais agudo sofrimento físico, e cada declaração feita sobre sua consciência é uma declaração sobre a sua matéria, também. Constantemente ela situa sua mente como se fosse um corpo outro — espécie de substância que não poderia “possuir”, por ser sem matéria em desordem (SONTAG, 1986, p. 47).

Tenho de me tornar na pessoa que já sou, hei-de
vaia sempre esta incongruência que me remeteu
ao inferno

A esperança insolúvel não me mantém de pé

Vou afogar-me em disforia
no lago frio e negro de mim própria
no fosso de minha mente imaterial (KANE, 2000, p. 298) .

A existência de uma lembrança orgânica das sensações, toda a vida impressa de maneira indelével na consciência penumbral, marca um ser a cada instante desaparecido, e, no entanto, sempre o mesmo. “O corpo tem alguma coisa de indomável; de inapreensível” (ZUMTHOR, 2014, p. 77). E o corpo-gênese coloca nas dobras da carne o tempo, e juntos se abrem e se libertam dos órgãos-autômatos originados de fluxos intensos e flutuantes da vida. O corpo é o lugar único – superfície existencial e política – em que se depositam todas as determinações da vida (UNO, 2010).

A hesitação em relação à matéria aparece em Kane de forma sempre limítrofe: “como posso voltar à forma se já não tenho pensamentos formais?” (2000, p. 298). A escrita, neste sentido, parece ser uma estratégia de negociação com isto que nunca acaba de se fundir (e de fugir), estado de iminente diluição do corpo a cada palavra in(tentada). Trata-se do que Sontag (1986, p.47) nos aponta, “a aversão pelo corpo e a repulsão contra as palavras são duas formas do mesmo sentimento” (SONTAG, 1986, p. 47).

e agora tenho tanto medo
a ver coisas
a ouvir coisas
não sei quem sou
língua de fora
pensamento empaliçado
a dobra gradativa do meu espírito (KANE, 2000, p. 312).

De acordo com Zumthor (2014), a movimentação que se esboça durante as páginas de um discurso angustiado é uma experiência material de um corpo-pensamento colocado sob a condição de fissura (corpo enquanto experiência de fissura). O que se deve levar em conta na leitura e também na atuação de uma peça teatral não é a imagem, mas sim o que é transmitido entre as imagens. Não se trata do movimento ou dos movimentos operados pelas supostas personagens, mas de uma espécie de atuação do tempo, com seus aspectos de petrificação, coagulação, decomposição, cristalização (ZUMTHOR, 2014, p. 77).

Subsumido a este estado de decomposição, “o corpo não pode jamais ser totalmente recuperado” (ZUMTHOR, 2015, p. 77). O esgotamento a que o corpo está submetido acaba por criar (com ele) o texto, uma escrita que coopera na irrupção de um corpo gerenciado por forças outras, corpo-intensivo-fissura, experiência de corpo sem órgãos. Experimenta-se, pois, sua dimensão política: “o corpo sem órgãos é o que resta quando tudo foi retirado. O que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações (...). O corpo sem órgãos é necessariamente um lugar, necessariamente um plano, necessariamente um coletivo (...), Porque não existe o meu corpo sem órgãos, mas eu sobre ele” (DELEUZE E GUATTARI, 1996, p. 39). Trata-se da experiência de se estar

assentado sobre terreno movediço e intensivo, ao que Foster (2014) chama de possessão pela convulsão.

A sanidade encontra-se no centro da convulsão, onde a loucura é arrasada pela alma dividida.
Conheço-me
Vejo-me.
A minha vida apanhada na teia da razão
Tecida por um médico para aumentar a sanidade.
Às 4:48
vou dormir (KANE, 2000, p. 320).

1.2 Dos olhos

a ruptura começa
Já não sei pra onde olhar
Cansada de procurar na multidão
Telepatia
E esperança
Vejo as estrelas
prevejo o passado
e mudo o mundo com um eclipse de prata
a única coisa que é permanente é a destruição
vamos todos desaparecer
a tentar deixar uma marca mais permanente que eu própria (KANE, 2000, p. 329).

O olhar em deformação aparece em constância durante as páginas porque, intencionalmente, a dramaturga escolheu palavras e signos que orientam o leitor e a possível plateia a uma desorientação do olhar. Ora, o olhar se torna fito, que, cansado de receber as atmosferas de maus ganhos cotidianos, permanece em rotação orbital dos próprios medos, desses acúmulos de intensidade que foram depositados em corpo-pensamento por dias. Segundo Sontag (2014, p. 23), um olhar (*looking*) seria voluntário móvel, com sua intensidade em nuances de crescência e decrescência à medida que os focos que despertariam interesse seriam percebidos e depois esgotados. Mas o fitar (*staring*), em seu núcleo, tem um caráter compulsivo: é estável e não modulado, é fixo (SONTAG, 2014, p. 23).

Logo, o olhar fito é o que deixa o tempo se desdobrar como pensamento, faz a aparição do espaço retramar-se de outro modo, de reconverter-se em tempo (nem fragmentário, nem linear), que verbaliza através de expressões de sentimentos intensos e de formas que parecem desfigurar-se ou transfigurar-se: são formas não mais tateáveis, são fora do alcance de uma visão que rodopia, fazem antes parte de um conjunto de formas que se abismam ou se aprofundam, que se abrem e se escavam, sendo volume que se esvazia e o esvaziamento que se torna obstáculo (DIDI-HUBERMAN, 1998, pp. 148-149).

Da mesma forma, durante a trama não há o espaço vazio, pois há algo que está sendo sempre visto. Fitar o que está “vazio” é o olho que em aflição caracteriza o sofrimento

psíquico, ainda é o ver-algo que, na maior parte das tentativas, são os fantasmas das próprias expectativas da narradora. O vazio é percebido pela “apreensão de outras zonas do mundo preenchidas” (SONTAG, 2014, p. 17), que mais do que preenchidas, foram saturadas. A busca pela compreensão de que a imagem é diante-dentro, inacessível e distante, é dada pelo olho-fito. Porque a distância se faz em contato suspenso, sendo que “(...) as imagens (vazias) vistas em contemplação-perturbação foram estruturadas naqueles olhos fitos como um limiar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 243).

Uma grande quantidade de pontos de exclamação
Substitui um colapso nervoso iminente
Só uma palavra na página e lá está o teatro
Escrevo para os mortos
Os desnascidos (KANE, 2000, p. 299).

Enquanto a arte tradicional convida a olhar, a arte silenciosa apela ao fitar, porque o fitar é um modo de afastamento da história ao mesmo tempo em que é o mais próximo da eternidade que a arte contemporânea é capaz de alcançar (SONTAG, 2014, p. 23). Ora, o apelo da personagem é pela eternidade, pela manutenção do olhar fixo: imóvel, olhando até o desbotamento, autoquestionamento atualizado em *looping*. Ao escrever sobre seus traumas, Kane se eleva e esvazia, tornando-se identidade uma enquanto se dilui. Através de seu percurso, procura operar um esgotamento capaz de produzir uma nova língua. Essa criação de novas formas de escrever estaria baseada, segundo Fernandes (2011), em um esgotamento da relação da linguagem com o campo do possível, no que estabelece sentido através de uma ordenação. “Não é possível esgotar a língua sem antes esgotar-se a si próprio” (FERNANDES, 2011).

O colapso próprio e a repetição das imagens da loucura afastam e aproximam quem está lendo (ou assistindo); essas, ao serem fixadas no real traumático, protegeram-no e produziram-no. Tem-se então um paradoxo de imagens, que além de se apresentarem com e sem afetação, integram e dispersam (FOSTER, 2014) quem entra em contato com a leitura dessas evocações de insanidade. Assim, Kane parece fazer um convite a compartilhar do seu sofrimento com o corpo, performando um sofrimento que se encaixa enquanto se dissipa.

Lembra-te da luz e acredita na luz
Um momento de claridade antes da noite eterna
Não me deixem esquecer (Kane, 2000, p. 290).

Estou morta há muito tempo (KANE, 2000, p. 290)

1.3 Da vontade de fim, pedido de limiar

Por fim, a última fala da peça, pedido de limiar: “por favor, abram as cortinas” (KANE, 2000, p. 330). Mais de um ano após a morte da dramaturga, por suicídio, a peça foi pela primeira vez encenada (em 2000, no *Royal Court Theatre*), e até hoje é explorada de diversos modos e por diversos recursos que permitem acessos a diferentes estímulos entre plateia-público, exatamente pelo enredo inovador e fragmentário.

Na Inglaterra, Sarah Kane é considerada a maior dramaturga do século XX, pela sua nova proposta de expressão e percepção. Ela esteve no limiar vida-arte: Sarah Kane escreveu-se, Sarah Kane performou-se.

Referências:

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol 3 São Paulo: Editora 34, 1996.

DIDI- HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34,1998.

FERNANDES, Mariana P. Catatonia em Movimento: um diálogo entre Maura Lopes Cançado e a dança contemporânea. **XII Congresso Internacional da ABRALIC**. Centro, Centros – Ética, Estética. 18 a 22 de julho de 2011. UFPR – Curitiba, Brasil. Disponível:<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0791-1.pdf>>. Acesso em: 19 mai. 2017.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac-Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A História da Sexualidade I: A vontade do saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1989.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos vol. V: Ética, Sexualidade, Política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KANE, Sarah. **Teatro Completo**. Portugal: Campo das Letras, 2004.

OLIVEIRA, Ângela Francisca Almeida de. A memória fragmentada nas figuras femininas de Sarah Kane: o que resta? **Fazendo Gênero 8** - Corpo, Violência e Poder -Florianópolis -2008. Disponível em: <

[http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST14/Angela Francisca Almeida de Oliveira 14.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST14/Angela_Francisca_Almeida_de_Oliveira_14.pdf)>. Acesso em: 19 mai. 2017.

RESENDE, Catarina. A escrita de um corpo sem órgãos. **Fractal: Revista de Psicologia**. Rio de Janeiro, v. 20. n-1, p 65-76. Jan-Jun 2008. Disponível em: <<http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/Fractal/article/view/26>> . Acesso em: 19 mai. 2017.

Página |
215

ROCHA, Paraguassu de Fátima. Poesia dramática: o experimentalismo de Sarah Kane em 4:48 psicose. **Revista Scripta Uniandrade**, Curitiba, n. 05, 2007. Disponível em: <[https://www.uniandrade.br/docs/scripta/Revista Scripta 2007.pdf](https://www.uniandrade.br/docs/scripta/Revista_Scripta_2007.pdf)>. Acesso em: 19 mai. 2017.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SONTAG, Susan. **Sob o Signo de Saturno**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

UNO, Kuniichi. Corpo-gênese ou tempo-catástrofe. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, Núcleo de Pesquisa de Subjetividade, PUC-SP, 2010. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/179184961/Cadernos-de-Subjetividade-2010>>. Acesso em: 19 mai. 2017.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo; Cosac Naify, 2014.

PSICOSE 4:48: LA ESCRITA DE SI Y EL CSO EN SARAH KANE

Resumen

Página |
216

Sarah Kane, dramaturga de la escena inglesa contemporánea, escribe su última obra 4:48 Psicosis (2000), mientras estuvo internada en un hospital psiquiátrico. El texto interpone recuerdos fragmentarios y volátiles, además de presentar una dimensión del tiempo desconstruida: no existe noción de pasado y presente, separación del yo y del otro. Una nueva propiedad de expresión y percepción es experimentada en una escrita lejana de la estructura tradicional de enredo, una vez que es híbrida, por compendiar poema dramático y narrativa. La fragmentación de la personaje es alcanzada estéticamente por la utilización de algunos recursos: técnicas de flujo de conciencia, narrativa no lineal, no se presenta especificación de personajes y escenario, distorsión del sentir la realidad, y falta de armonía entre afectividad y pensamiento. El análisis está planteado en una Estética del Silencio (Susan Sontag), y las grietas y quiebra de la personaje transmiten una búsqueda por un Cuerpo sin Órganos (Deleuze y Guattari) y por un Cuerpo Génesis (Kunnich Uno) que se presentan en un texto como Performance y Percepción (Paul Zumthor). Y sobre este cuerpo el texto sigue.

Palabras clave

Cuerpo sin Órganos, Escrita de sí mismo, Estética del Silencio

A maçã envenenada: gestos de autor, corpo e obra entre Herberto Helder e Kurt Cobain

João Luiz Teixeira de Brito⁹⁸

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Recebido em: 31/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

O presente artigo discute o romance *A maçã envenenada* (2013) do escritor brasileiro Michel Laub, com vistas à discussão de fenômenos relativos aos conceitos de autor e obra, suscitados pelo texto literário contemporâneo, de modo que os limites entre um e outro se vejam contemporaneamente borrados, confusos ou virtualmente obliterados. Esses fenômenos tornam-se relevantes na obra do romancista, uma vez que sua escrita de cunho intimista joga com os limites do confessional, do historiográfico e do literário, entre as possibilidades de objetividade e subjetividade na linguagem. Outros operadores necessários, como os de corpo, gesto e morte (concernentes aqui no que diz respeito àquilo que é propriamente literário ou artístico, embora não limitados a isto), entram em questão com a inserção de diálogos paralelos entre o romance de Laub, a escrita do poeta português Herberto Helder e a vida e obra do cantor norte-americano Kurt Cobain. O debate é também mediado pelas discussões prévias de autores como Michel Foucault, Roland Barthes, Rosa Maria Martelo e, principalmente, Giorgio Agamben.

Palavras-chave

Autor. Corpo. Morte.

⁹⁸ Graduado em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal do Ceará. Mestre em Letras, pela mesma instituição, com pesquisa na área de Literatura Comparada relacionada às adaptações filmicas de obras da Literatura Beat norte-americana, em particular as obras *Howl* e *On the road*. Doutorando em Letras, na área de Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, com pesquisa sobre cultura pop contemporânea, especificamente, sobre a vida e obra do cantor e compositor norte-americano Kurt Cobain.

Introdução

O que a aparência, a sintaxe e o estilo de um texto dizem sobre quem o escreveu? A pergunta, também se faz a voz da narrativa do romance *A maçã envenenada* (2013), de Michel Laub, na página nonagésima do texto. A questão não é simples, tampouco nova.

Página |
218

O livro, que me fora apontado por diversas fontes como importante para minha pesquisa de tese por se tratar, segundo as descrições, de um romance que tem como epicentro o show do Nirvana (meu objeto de estudo) em São Paulo, no ano de 1993, faz parte de uma trilogia memorialista empreendida pelo autor e jornalista gaúcho, na qual ele busca desenhar tramas que ligam narrativas pessoais a grandes eventos de amplitude histórica mundial ou aquilo que Nietzsche chamou na *Segunda Consideração Intempestiva* (2003) de história monumental. A empresa foi iniciada por *Diário da queda*, de 2011, e, parece-me, terminada em 2016 com *O tribunal da quinta-feira*.

Na orelha da publicação de 2013, lê-se:

Focado nos anos 1990, *A maçã envenenada* é o segundo volume da trilogia sobre os efeitos individuais de catástrofes históricas inaugurada com *Diário da queda*, cuja ação central se dá nos 1980. Em ambos, Michel Laub aborda o tema da sobrevivência usando os recursos da ficção, do ensaio e da narrativa memorialística, numa linguagem que alterna *secura* e lirismo, ironia e emoção no limite do confessional (LAUB, 2013).

De fato, a leitura do romance nos interpela constantemente sobre a possibilidade de ligação entre a experiência individual e a coletiva. Mais que isso, *A maçã envenenada* insistentemente refaz a pergunta com a qual iniciamos este ensaio e se interroga sobre qual o limite entre obra e autor. Imediatamente, em suas primeiras linhas, traz referência a outro ponto-chave dessa discussão: a morte. Mais especificamente, um suicídio. “Um suicídio muda tudo que seu autor disse, cantou ou escreveu” (LAUB, 2013, p. 7) é a primeira frase do romance. Faz referência ao suicídio de Kurt Cobain, líder da banda de rock norte americana dos anos 1990, o Nirvana, e também a uma personagem potencialmente fictícia do romance de Laub. Ao longo do texto, Cobain reaparecerá, em diálogo constante com o relato intimista da vida pessoal do narrador e suas experiências cruzadas com outras figuras históricas ou ficcionais. O próprio título, bem como a divisão tripartida do romance – “Que sorte ter encontrado você?”; “Por trás da beleza” e “A não ser que seja sobre mim” – fazem referência a uma composição do cantor grunge. Nomeadamente, a canção “Drain you” está no álbum *Nevermind* de 1991 e parece descrever poeticamente a relação amorosa entre dois bebês no útero materno. Mas, o que me interessa na frase destacada acima é a palavra “autor”. Autor de

quê? O texto não sinaliza anteriormente que estamos falando de um escritor, músico ou compositor. Verdade; faz referência a falas, cantos e escrituras. Contudo, os termos *seu autor* parecem se referir primeiramente ao ato do suicídio. Ou seja, o autor do suicídio referido. O autor daquela morte. Autor do gesto que dá início à decomposição daquele corpo, do corpo seu, daquela obra.

Corporal e circulatório

Na obra do poeta português Herberto Helder, encontraremos algumas questões potentes para pensar o tratamento desse fenômeno relacionado à autoria. Afinal, Helder, durante grande parte de sua carreira, notabilizou-se exatamente por esconder sua face autoral dos holofotes midiáticos.

Em *Os nomes da obra: Herberto Helder ou O Poema Contínuo* (2016), a também portuguesa Rosa Maria Martelo discute a obra de Helder e relembra o progressivo recolhimento do escritor, que detestava notoriedade pública, recusava-se a receber quaisquer prêmios, dar entrevistas ou apresentar-se em público. A crítica comenta também que a obra poética do escritor estava inextricavelmente ligada a esse apagamento (MARTELO, 2016, p. 20). Ao negar seu corpo biológico como parte de uma máquina mercadológica que apela à celebridade como par ao talento artístico na contemporaneidade, sem “nenhuma premeditação comercial” (MARTELO, 2016, p. 21), Helder estaria, segundo a autora, dando vazão a uma faceta-chave da experiência poética moderna que remonta a Samuel Coleridge e Arthur Rimbaud, por exemplo: o silenciamento ou a morte da figura autoral. Cabe-nos aqui perguntar: o efeito do apagamento dessa figura gera um espaço vazio de silêncio em lugar daquela presença divina que justificaria e explicaria a obra?

Martelo aponta para dois textos basilares acerca dessa questão, os célebres *A morte do autor*, escrito por Roland Barthes em 1968, e *O que é um autor?*, de Michel Foucault, palestra que foi a público um ano depois do texto de Barthes.

Uma das questões mais interessantes postas no discurso de Foucault (2001) diz respeito à significância do termo obra. De tudo que foi produzido por um determinado autor, entre textos publicados, textos não-publicados, texto não escritos para publicação, cartas, ensaios, listas de compras, lembretes, diários, arquivos pessoais, etc., o que é (ou deve ser considerado) sua obra? Como dar conta de um conceito tal como “obra completa”? O que ficaria fora? Até que ponto podemos confundir vida e obra? Ademais, questiona-se também se pensar a escrita como ausência não seria simplesmente a repetição, em termos

transcendentais, dos mesmos princípios de fundo religioso que construíram a tradição da figura autoral todo-dominante.

Já Barthes (2004), em *A morte do autor*, defende que o texto não tem anterioridade, nem sequer responderia a uma descendência hereditária que acusaria a sua proveniência a partir da figura do autor. O texto existe apenas como aqui e agora, um performativo. Ressalva seja feita, Barthes, em seu texto instaurador de discursividade, leva, em última instância, o poder transcendente do significado de um polo, aquele autoral, ao outro, o polo do leitor. Ainda assim, é interessante pensar esse *performativo*, que no presente texto quero tratar com a forma do *gesto*. O gesto artístico relacionado com o movimento corporal que não deixa rastros, que é performance, muito embora possa estar consolidado numa página imutável que nos ilude à sua finalização.

Em Herberto Helder, particularmente, o corpo literário nunca está fechado. O próprio Helder como Rosa Martelo reforça esse desejo de transmutação permanente e de não finalização, sempre ligado à imagem do corpo que “[...] tornava-se circulatório: ao mesmo tempo cerrado sobre si como um corpo e aberto à respiração” (MARTELO, 2016, p. 19). Após estabelecer diálogo, com a breve menção aos textos franceses sobre autoria, a autora afirma:

[...] poucas obras do século XX terão sido tão extremas nesta convicção de que para ser do mundo [...] para estar completa –, a obra deveria libertar-se de tudo o que não fosse a energia da matéria da poesia: linguagem, imagem (memória, figuração), som, ritmo. Mas, que essa matéria provém de um corpo que é carne sentiente, matéria que partilha a reverberação do som e das imagens, é o que o poema contínuo herbertiano narra ininterruptamente. E aí gera-se um efeito na aparência paradoxal: a narrativa decorrente deste processo de transmutação, ao mesmo tempo que externaliza o autor, faz da obra e das imagens que ela convoca o retrato indirecto de uma figura autoral afinal fortíssima, cujo estilo se define como memória singular, única, isto é, pelo acervo das imagens que o poema organiza e pelo *modus faciendi* que as transforma em organismo vivo, criado em forma. (MARTELO, 2016, p. 19).

Em Herberto Helder, como Martelo sugere já a partir do título de seu ensaio crítico, há uma confusão entre a figura do autor e o corpo da obra, de modo que é impossível definir o que seja um ou o outro. Autor e obra formam um contínuo indissociável que pode, segundo a perspectiva que se adote, parecer mais torto para um lado ou para o outro. São, enfim, confundíveis. Ao leitor, é facultada a alternativa proposta pela conjunção “ou”. Assim, em resposta à questão posta pelo texto focaultiano, parece-me que o apagamento da figura do autor não nos deixa com o vazio de uma ausência, mas, pelo contrário, com a presença silenciosa do gesto corporal. Desenvolverei esse argumento mais adiante.

Martelo pontua duas imagens presentes na obra de Helder que remetem a esse fenômeno de confusão entre corpo e obra. A primeira refere-se à breve narrativa de um operário em uma fábrica de papel que caiu no misturador da máquina e foi literalmente transformado em pasta de papel. Sobre essa primeira emergência, ela afirma que “A ideia de morrer transformado em papel [...] envolve uma sugestão de dissolução ou anulação que é estruturante na poética de Herberto Helder, e que se associa à relação entre assassinato e assinatura cedo tematizada” (MARTELO, 2016, p. 16). A segunda refere-se ao artista plástico norte-americano Luis Jiménez cuja morte efetivamente se deu na finalização de uma obra, no caso, uma escultura. Do poema, incluído originalmente no livro *A faca não corta o fogo*, de 2006, lê-se:

[...] e então ele, o escultor norte-americano Luis Jiménez, morreu esmagado pela sua obra:
o jornal diz que durante dez anos trabalhou na mesma peça,
um cavalo com dez metros de altura raptado ao caos, ligado
pelo sangue sombrio,
diz a notícia que ele amava as grandes dimensões das imagens,
amava a fibra de vidro o ferro o aço e amava
a energia das formas rápidas a inoxidável radiação das formas,
eu penso que ele meteu os dedos de cada mão até ambos os braços desaparecerem do mundo,
já a luz se fazia da madura matéria do mundo, [...] (HELDER, 2016, p. 589)

A escultura em questão hoje se põe em frente ao Aeroporto Internacional da cidade de Denver, no Colorado americano. Inúmeras publicações na internet se referem à figuração como “blucifer”, “diablo”, demônio e falam da estátua ser amaldiçoada devido à sina do artista que a criou. Temos, então, numa nova perspectiva, a remontagem do mesmo esquema delineado acima pela frase de abertura do livro de Laub, autor, corpo, obra e morte. E, por outro lado, a reiteração de uma mítica moderna relacionada ao poeta maldito⁹⁹.

No texto *Photomaton & Vox*, publicado em 1979, Helder flerta com a prosa e redige alguns de seus textos mais metalinguísticos, de modo que muitas vezes quase se chega ao gênero do manifesto poético:

(O verbo impregnava a terra, a energia impregnava a terra).
Tudo isso é para a grande máquina circulatória, o aparelho digestivo, o sistema respiratório. Coisas do corpo que precisa de transe, de êxtase. Essa é a significação.

⁹⁹ Quando inserimos nessa equação o papel da mídia, como a conhecemos na segunda metade do século passado, temos uma fórmula que sempre gerou conflito. Brevemente, podemos mencionar os casos de Kurt Cobain e Amy Winehouse, ou da Princesa Diana, de Gales, dentre outras celebridades que tiveram relações conturbadas com os meios de comunicação e muitas vezes, se não cruzaram o limiar da vida, em digladio parasitário com os paparazzi, certamente flertaram com a possibilidade. Numa passagem enigmática, após a primeira menção do operário na fábrica de papel que cai no misturador, Martelo insere uma breve justificativa de Helder para o poema em ele conjectura a razão da imagem estar ali ser o fato de que a imprensa fornece “um novo dia e uma noite maior” (MARTELO, 2016, p. 14).

Estamos a trabalhar com instrumentos que abalam tudo. Há uma energia geral comutada à passagem pelo corpo. É uma comutação cultural. E afastem daqui o surrealismo. Afastem a metafísica, a política, as ideiazinhas de merda. Um transe. A palavra é uma provocação destinada a uma espécie de intransigência física. E que é o corpo senão ele mesmo? (HELDER, 1979, p. 123)

Qual dançarino que realiza sua performance silenciosamente em algum recôndito aposento, a produzir e produzir-se, sem nada deixar restar num após que lhe possa ser alienado, a poesia de Helder se propõe, talvez, gestual, performática¹⁰⁰. Qual a ânfora derridiana, anteriormente benjaminiana, delineada em *Torres de Babel* (2002) para se referir ao processo da tradução nos termos de uma relação entre original e tradução que se vê estilhaçada e da qual restam apenas cacos que se conjugam, em traços fugidios, a nomes à margem da linguagem, a poética de Helder se propõe como totalidade circulatória, e as imagens de circuitos elétricos atravessantes de corpos, ventanias circundantes e sistemas sanguíneos ou digestivos pululam em seus versos.

Da mesma forma que a tangente toca o círculo apenas de forma fugidia e em um único ponto [...] em um movimento de amor e quase no detalhe [...] o *gesto* desse amante [...] ele não reproduz, não restitui, não representa; no essencial ele não devolve o sentido do original, a não ser nesse ponto de contato ou de carícia, o infinitamente pequeno do sentido. Ele estende o corpo das línguas, ele coloca a língua em expansão simbólica [...] o novo conjunto mais vasto deve ainda reconstituir alguma coisa. Não é talvez um todo, mas é um conjunto cuja abertura não deve contradizer a unidade. [...] a ânfora é uma com ela mesma toda se abrindo para fora – e essa abertura abre a unidade, torna-a possível e profíbe-lhe a totalidade. Ela lhe permite dar e receber. (DERRIDA, 2002, p. 49).

Entendo aqui esse gesto de amor como um *gesto de vida*, qual Nietzsche pensa a utilidade do fazer histórico desejado, em prol da vida, “contra o tempo, e com isso, no tempo e, esperemos, em favor de um tempo vindouro” (NIEZSCHE, 2003, p. 7). Um gesto crítico e consciente que toma para si o curso da história e, por meio de uma força plástica dá direção, remonta e cura o que são apenas fraturas e cacos.

Se formos capazes de compreender Herberto Helder (e, por extensão, autor e obra) como ânfora, poderemos voltar nosso foco agora para o outro gesto que nos detém a atenção no presente texto: o gesto suicida de Kurt Cobain. Será nosso objetivo pensar, especialmente, a relação desse *gesto de morte* com o seu correspondente corpo, termo que pode significar dentro dessa conversa, ambos, corpo biológico ou corpo de obra, bem como a negação de qualquer das partes, no contínuo (rasura) de vida e de arte que sugerimos acima.

¹⁰⁰ Essas propostas e desejos, claro, também são incompletas, pois os versos de Helder me chegam às mãos como reproduções vendáveis, tal qual o são ao redor do mundo. É possível que o inalienável aqui esteja na performance do leitor, na medida em que o texto não é facilmente parafraseável para que se dê à luz mais tarde uma explicação.

A maçã envenenada

O tom intimista da escrita de Michel Laub em *A maçã envenenada* confunde o leitor com a biografia do autor. A voz narrativa chega a referir-se ao texto como uma biografia na página final. Certos traços pessoais, a formação de advogado e jornalista, a juventude em Porto Alegre e, certamente, a postura e voz de quem é autor literário hoje, bem como a recorrência de fatos e personagens históricos mais conhecidos mundialmente como Kurt Cobain, sua morte, o show do Nirvana em São Paulo, a guerra civil em Ruanda (iniciada dias depois do suicídio de Cobain), a narrativa de sobrevivência de Immaculée Ilibagiza, todos contribuem para que os limites historiográficos e literários sejam borrados. É somente quando da entrada de outras subjetividades e de outras possíveis historiografias pessoais na obra que o leitor começa a se perguntar se está a ler um relato memorialista ou uma ficção mais constituída.

Ilibagiza, claro, é uma personalidade histórica real. A autora ruandesa, sobrevivente do massacre étnico levado a cabo em seu país durante os anos 1990, escreveu um relato autobiográfico na forma do livro *Left to Tell: Discovering God Amidst the Rwandan Holocaust*. Sua história faz par com outros relatos de sobreviventes, como os de Primo Levi, Anne Frank ou do brasileiro sobrevivente do Massacre do Carandiru, André du Rap. Como foi dito acima, Laub, em sua trilogia, busca associar grandes catástrofes históricas a relatos pessoais. Mas, é interessante e talvez sintomático que ele passe dos ecos do holocausto judeu nas mãos dos nazistas em seu primeiro livro para o suicídio de Kurt Cobain no segundo.

No texto do romance, a narrativa da sobrevivente Ilibagiza parte de uma entrevista feita com ela pelo narrador, anos mais tarde dos incidentes dos anos 1990. Essa segunda temporalidade da narrativa se dá quando ele já se tornou jornalista (como o próprio Laub), após o trauma de uma relação tóxica com uma colega de banda que terminou em tragédia naquele ano de 1993, um acidente de carro meses depois, algum tempo no hospital em recuperação, a dispensa do serviço militar obrigatório que ele estava a prestar naquele tempo, um ano de “exílio” na Inglaterra trabalhando numa lanchonete e a volta para o Brasil, quando finalmente largou também o curso de Direito (Laub é formado em Direito) que inicialmente cursava, antes do alistamento. Toda essa linha temporal é remontada fragmentadamente, ao longo do romance, em pequenas entradas que poucas vezes atingem sequer duas páginas, semelhantes a possíveis entradas de um diário. Ele próprio (narrador) remonta todas as decisões que levaram a cada uma dessas consequências. É capaz de descrever de forma clara

cada etapa do processo que resultou em sua vida, como ele a conhece¹⁰¹. Não parece haver nada que o narrador desconheça. Até quando ele admite desconhecimento – especialmente naquilo que tange a figura feminina de sua colega de banda, Valéria –, é capaz de formular inúmeras explicações para os acontecidos, traceando a historicidade de eventos e relatos póstumos dados por testemunhas (principalmente por Ilibagiza e pelo outro colega – potencialmente fictício – de banda, Unha). A lógica solar do narrador falha apenas, talvez, ao não enunciar a palavra *morte*. Ou a palavra *amor*. Ou um sem-número de outras possibilidades, uma vez que ele se refere à palavra não enunciada apenas como “a palavra”, relativa ao momento de seu acidente.

As duas figuras históricas, Cobain e Ilibagiza, são narrativizadas em rota de colisão e funcionam como polos opostos para as reflexões do narrador. A voz narrativa então se questiona a respeito do lugar de fala e do discurso produzido, novamente. O que qualifica o discurso de Cobain? O que dá autoridade a ele, uma pessoa que fundamentalmente desistiu da vida? Como ele pode ser um herói, enquanto outra figuração de esperança maior, como Immaculée Ilibagiza, existe e é largamente ignorada, senão por pequenos grupos de interessados, em sua boa parte, religiosos? Por que o discurso de Ilibagiza é visto como “uma lição aguada de breguice” (LAUB, 2013, p. 102), quando ela supostamente representa um traço de humanidade e compaixão muito maior do que um suicida, que por definição é alguém que preferiu a morte à comunidade? O que deixou esse suicida senão artefatos alienados de sua pessoa física e real, enquanto Ilibagiza percorre o mundo, ainda, com seu corpo e voz a oferecer-lhes?

Certamente, o romancista toma liberdades. Tanto que a edição faz uma ressalva antes de oferecer-nos o texto:

Alguns personagens e fatos deste livro são baseados em personagens e fatos reais, mas possuem autonomia ficcional e não emitem opinião sobre nenhuma situação concreta. Alguns fatos, falas, citações e acontecimentos históricos foram alterados no todo ou em parte. (LAUB, 2013).

Contudo, é, principalmente, com o desenvolvimento da personagem de Valéria que a narrativa se anuncia mais fortemente ficção. Enquanto o narrador foca em detalhes de sua vida pessoal – a escola, as bandas, a universidade, o serviço militar –, parece ainda que estamos a saber mais sobre a vida de Laub. Porém, quando começam a aparecer detalhes e subjetividades pessoais alheias não midiáticas é que surge a questão: “não, esse cara não pode

¹⁰¹ Como bem nota André Luiz Aguiar, em texto sobre a obra de Laub, no blog Andrecefalia e as opiniões não-solicitadas. Postagem de 11 de outubro de 2016. Disponível em: <<https://andrecefalia.wordpress.com/2016/10/11/laub/>>. Acesso em: 18 mar. 2017.

estar dividindo comigo tão íntimos fatos e pensamentos de uma vida que não é a sua”. Ora, a própria obra se interroga frequentemente sobre a possibilidade de subjetivação. Ainda mais sobre a subjetivação que nega a subjetividade alheia. Eis que o narrador, já em fins do livro, passa a escrever com a suposta voz de Valéria. Em itálicos, a voz da personagem surge, marcadamente diferente daquela do narrador-personagem inominado. Mas não. Não a voz da personagem. A voz da personagem segundo a subjetividade do narrador. Ou seja, como ele *pensa* que Valéria o questionaria hoje. E, se Valéria, ela toda, é somente uma criação por parte da voz narrativa, novamente, faculta-se ao leitor a conjunção alternativa “ou”. Todavia, ela questiona o tratamento dado por ele, até então, ao lamurioso “perdedor” Cobain, frente o exemplo de vida dignificado de Ilibagiza:

Valéria perguntaria: você realmente acredita nessa história de glamour da doença? Você já perguntou para a mãe de um esquizofrênico se ela preferia que o filho tivesse problema de vesícula? Você já perguntou para alguém numa cadeira de rodas se a vida acabou mesmo? Já olhou para alguém cego, com queimaduras graves? [...] Você reparou se a pessoa tem família ou amigos? Se até o último instante pode querer fazer algo diverso de pensar no que você acha que ela pensa? Que autoridade você tem para especular sobre essas pessoas? Você estava na pele delas? Conversou com alguém que fosse próximo a elas? Sabia algo além do que leu nos jornais que gosta tanto de criticar, escrito por jornalistas que estão abaixo de você? Ou por uma conversa de quinze minutos com um gravador ligado? Como você julga o que uma esposa sente pelo marido? Ou uma filha sente pelo pai? Ou um viciado sente sobre si mesmo? (LAUB, 2013, p. 103)

Essa é a fronteira da subjetividade que não podemos romper. É também a fronteira da representação. É o fora do jogo inacessível, senão em sua margem.

Não-humanos e fugidios

A lírica contemporânea está permeada pela noção da literatura de testemunho. Em *O que resta de Auschwitz* (2008), Giorgio Agamben discute a cisão contemporânea resultante do processo de subjetivação. Embora não se localize exclusivamente na modernidade, essa experiência de trauma parece ser levada ao limite nesse período histórico. Agamben localiza processos semelhantes a esse fenômeno moderno na dessubjetivação própria do fazer poético que desde sempre acusou essa cisão. Anteriormente, referíamos-nos a ela na forma das musas; aquele ser que, ainda em Homero, vê e sabe, mas fala *somente através* do poeta. Bem mais tarde, esse fenômeno será notado e sistematizado (ou não) por poetas como John Keats, Samuel Coleridge e Arthur Rimbaud – este, no sintético, *je est un autre*. Já na construção do filósofo italiano, essa figura é representada na lírica do pós-guerra pela imagem do muçulmano.

O jargão, surgido num campo de concentração nazista, é usado para se referir àquela massa de indivíduos que já perdera toda e qualquer faculdade ou possibilidade de subjetivação, aqueles que já não falavam, já não reagiam, já estavam entregues. O mesmo tipo de indivíduo surgiu em todos os campos, com variações no epíteto entre “idiotas” “aleijados”, “camelos”, “enfeites”, etc. Todavia, o nome muçulmano se relaciona com a postura corporal adotada por esses indivíduos, que denunciava, para além de suas visagens abatidas pela desnutrição, a total entrega de suas possibilidades de subjetivação. A posição era similar àquela adotada pelos muçulmanos em reza: são ambas posturas de resignação. Dissimilares, é claro, já num primeiro relance, pela convicção demonstrada no ritual religioso, em oposição à falta de assertividade dos muçulmanos dos campos: “enquanto a resignação do *muslim* se enraíza na convicção de que a vontade de Alá está presente em cada instante, nos menores acontecimentos, o muçulmano de Auschwitz parece ter, pelo contrário, perdido qualquer vontade e qualquer consciência” (AGAMBEM, 2008, p. 52-53). A passividade do muçulmano se fratura de – embora esteja terminantemente associada a – a receptividade autoafetiva do sujeito.

Há uma imagem provida por Agamben que me parece bastante elucidativa. Diz respeito à película fotográfica que é impressionada pela luz. A foto estaria para o testemunho como algo outro estaria para o muçulmano. Podemos imaginar esse algo outro como sendo um filme que não se deixa revelar, o duplo daquele primeiro sujeito. Este é o que se deixa trazer à luz, que recebe e demonstra afecção, tem prazer em se deixar revelar e uma contraposta vergonha relacionada a esse prazer de deixar-se ver, pois, de alguma forma, segundo Agamben, essa tráfico com a luz tornaria a película cúmplice da ação.

Vemos que são gestos esses sempre no limite do possível, na beira do paradoxo. E, à luz desse debate, volta-se à questão: o que a aparência, a sintaxe e o estilo de um texto dizem sobre quem o escreveu? De certo modo, podemos pensar que eles nada dizem sobre aquele que escreveu o texto. Eles *são* quem o escreveu, confusão de vida e obra, na forma da testemunha, ou a possibilidade de subjetivação. Assim sendo, o que eles (o texto) dizem sobre o muçulmano? E a resposta é simples e: nada, pois não há possibilidade de dizer.

Volto, afinal, a Herberto Helder para finalizar meu argumento. E peço que rememorem também o gesto de Luis Jiménez descrito acima, especialmente os versos “eu penso que ele meteu os dedos de cada mão até ambos os braços desaparecerem do mundo”; gesto do “eu”, Helder, ao pensar a morte/criação do escultor norte americano, ou “acto de paixão absoluta, de fusão com a matéria, de transmutação” (MARTELO, 2016, p. 17), como Rosa Maria Martelo o coloca. Eis Helder, no início de *Servidões*:

Trouxeram uma vez um porco selvagem caçado nas serras e atiraram-no para cima da mesa da cozinha, uma longa mesa coberta de zinco. Abriram-no de alto a baixo com enormes facalhões e cutelos, o sangue corria por todos os lados, meteram as mãos e os antebraços na massa vermelha, e eles reapareceram depois como calçados de luvas sangrentas, vivas; deitaram então para os baldes as vísceras que fumegavam: os pulmões, o fígado, os intestinos. De tudo aquilo subia um perfume agudo, embriagado, doloroso. À noite tive febre. Havia qualquer coisa pérfida e perversa neste mundo das frutas fortes, dos animais esquarterados, dos cheiros, este mundo espesso e quente, um mundo de imagens orgânicas. (HELDER, 2016, p. 601-602)

São mãos fumegantes e vermelhas monstruosas que surgem em vísceras aos nossos olhos. Não mãos humanas simplesmente recobertas de sangue, vapor e vísceras. Obra, irremediável obra! E esse é o único sujeito possível.

O romance de Laub busca se aproximar do gênero testemunho, porém fica claro que não há comprometimento do corpo nos gestos de sua escrita, excetuado quem sabe o gesto de morte ensaiado pelo narrador ao acelerar seu carro em direção ao acidente que fraturará sua vida, único momento em que ele não deixa a ação clara e explicitada, com decisões bem examinadas, momento em que sua motivação é silenciada na forma da palavra inaudita. A palavra não enunciada. E essa é a real tragédia de seu narrador, o não comprometimento fundamental de sua personagem, regra quebrada apenas naquele fugidio instante.

Valéria, novamente, ou, o narrador sugerindo-nos a voz de Valéria, fala em itálicos. O narrador é seu interlocutor, bem como enunciador. O discurso o tem como destinatário imediato.

Você que teve uma vida tão cheia de aventuras, e alguma vez teve a experiência mais importante? Alguma vez você se envolveu de verdade com alguma coisa? Você já gostou de alguém de verdade? Já fez algum sacrifício por outra pessoa? Abriu mão de alguma coisa valiosa? Deu alguma prova? Aceitou perder uma única vez? Digo perder de verdade, sem a recompensa de ser vítima. Só você e a sua derrota. Você e o fim. Só o fim. Mais nada e ninguém, apenas o fim. (LAUB, 2013, p. 107).

Em dado momento do romance, Valéria, a personagem, àquela altura da narrativa, ainda viva, questiona o narrador sobre suas preocupações quanto ao serviço no quartel, que o impede de ir ao desejado show do Nirvana: por que você não simplesmente vai? A ação é irrealizável ao narrador-sem-nome. Ele conjectura somente. Ir ao show significaria tornar-se desertor, arriscar¹⁰² a prisão, abdicar de diversas ou impensadas possibilidades futuras, quem sabe um concurso público...

¹⁰² Aqui, sugiro ao leitor interessado que busque a entrevista feita por Richard Fulco com um dos fotógrafos responsáveis por boa parte da documentação do movimento grunge, Charles Peterson. Disponível em: <<http://constructionlitmag.com/culture/music/great-rock-photographers-charles-peterson/1345215508000/>>. Na

Corpos em deslize

Sobre as questões lançadas por Laub (e reescritas acima), ao contrapor as figuras de Kurt Cobain e Immaculée Ilibagiza, não prontifico respostas. Mas, tomando uma porta tangencial, gostaria de pensar sobre o título que a tradução para o português propõe à obra de Ilibagiza. Em português, o livro se chama *Sobrevivi para contar: o poder da fé que me salvou*.

Chamo atenção novamente para um termo apenas, um recorte: “poder”. Curioso que se instaure através da tradução, e certamente também por razões comerciais, um discurso tão fortemente ideológico. Talvez, Ilibagiza seja uma figura que remeta a uma forma de poder estabelecida, a fé, que sinaliza esperança de transcendência. Por outro lado, a figura de Cobain (também prontamente vendável, não nos deixemos enganar) talvez remeta a outro tipo de afecção. Não tenho certeza se ao medo. Possivelmente, ela esteja mais próxima da desesperança ou do desamparo irremediável, o que nos propõe muito mais à imanência do que ao seu contraponto transcendental. Remete-nos muito mais ao corpo; corpo nesse caso aniquilado por um último gesto fatal. E embora dificilmente possamos pensar em Cobain (jovem, branco, americano, de classe média, drogado – sim –, mas rico¹⁰³) como muçulmano, talvez neste último gesto ele tenha sido. Incongruente: o corpo de Ilibagiza ainda está em jogo, aberto à experiência e à história. O de Cobain, inexistente, está talvez dissipado, eternizado, transcendental, por um gesto de morte de suas próprias mãos, tomada crítica. Transcendental e eternizado, pois foi o suicídio também que marcou sua biografia e tornou-o mítico, lendário. Nesse sentido, já não poderíamos pensar no gesto como muçulmano.

Ou poderíamos? Ora, Primo Levi nos diz – e é citado por Agamben – em *É isto um homem?* (1988), que, “se eu pudesse concentrar numa imagem todo o mal do nosso tempo

mesma página, podem-se ver algumas fotos de Cobain, em especial aquela preferida pelo fotógrafo e descrita por ele como se segue: “[...] *there’s the one photograph of him where he’s got his legs up in the air. You don’t see his face really; he’s still playing the guitar. It’s kind of at a diagonal in the frame. He’s doing a somersault essentially, but it just sort of looks like he’s floating above the stage upside-down. Just like Mick Rock said, that’s one of those shots that just happened in the blink of an eye. Especially back then when you were shooting film you didn’t know whether you got it or not, or anything, until a day or two later. So, you just kinda took it and maybe filed it to the back of your mind that this is something that happened but just kept on shooting.*” Acesso em: 19 mar. 2017.

¹⁰³ Deixe-se notar, entretanto, o caso particular do Cobain que tinha uma relação idiossincrática com a fama e a fortuna, como descreve por diversas vezes Charles R. Cross, autor de *Mais pesado que o céu*, biografia do músico: “Apesar do seu disco de ouro, Kurt ainda *era* um sem-teto” (CROSS, 2002, p. 248). Na época descrita por Cross, Cobain morava no mesmo carro que dirigia em Olympia, antes da fama. Mais tarde, também devido a seu vício narcótico, Cross nota que Cobain era visto pedindo grana emprestada a amigos (p. 378) ou, graças a certo fascínio pela cultura marginal, que o levava a assinar cartas como seu alter-ego “Kurdt Kobain, músico profissional. Marginal.” (p. 289), sabia-se dele roubando carros com amigos (p. 379) e, claro, perambulando semiconsciente pelas ruas de Seattle em busca de picos de heroína.

escolheria essa imagem que me é familiar: um homem macilento, cabisbaixo, de ombros curvados, em cujo rosto, em cujo olhar, não se possa ler o menor pensamento”¹⁰⁴ (LEVI, 1988, p. 132). O que há de mais mítico do que a corporificação de todo o mal? E, ainda assim, não há corpo ali, há apenas uma imagem; novamente, obra. *Ou* é ali, afinal, corpo: tal como um rabisco espiral na areia não seja um símbolo do sol, mas o sol presente lá.

Ademais, a tradução do título da autora ruandesa anuncia outra questão, o sobreviver *para* contar. A explicatividade do gesto. Em sua releitura da experiência vivida, Ilibagiza pôde se explicar, racionalizar, dar uma lógica póstuma a um momento ido. Já o suicídio é, em última instância, a negação da explicação subjetiva futura que aliena o passado em seu próprio nome, é a negação da possibilidade de autoafeição e, portanto da subjetividade que se deixa revelar. Quanto ao suicídio, não há sujeito que se construa no tempo de modo suficientemente fixo para dar um testemunho. Quem resta da ação de Cobain é apenas o muçulmano do gesto.

Era inevitável pensar que poderia mudar de endereço e de emprego e passar anos incógnito, e só voltariam a ouvir meu nome se eu morresse e encontrassem o passaporte e a embaixada localizasse a minha família. Não há frase na agenda sobre a sensação quase absoluta, que às vezes me assustava porque é só estender a liberdade e de um instante para o outro você não tem mais passado, nem sente falta de nada porque é como se nada tivesse acontecido, ou só as coisas que você escolheu, as lembranças boas e inofensivas, e nada do que você disse ou fez a uma pessoa tem consequência porque nunca mais precisará encontrá-la, nem pensar nela, nem imaginar e confrontar o que foi feito dela em outro tempo e outro continente numa vida que às vezes nem parece ter sido a sua¹⁰⁵. (LAUB, 2013, p. 24-25)

Há um artigo que discute várias das obras mencionadas até aqui, de uma pesquisadora da UERJ, Carolina Pina Rodrigues Maciel. Sobre o texto de Laub e Ilibagiza, ela nos diz que “Immaculée Ilibagiza apegou-se a sua fé para não ceder ao desespero, já que tinha perdido sua família, seus amigos e sua identidade. Independentemente de tudo o que

¹⁰⁴ É interessante como Levi fala em “ler” o rosto, a superfície que *é*, para longe da ideia de profundidade, a própria subjetividade. Nesse sentido, eu acrescentaria aos questionamentos de Valéria: como você julga somente aqueles que você considera moralmente abaixo de si? Os mais vulneráveis, aqueles muçulmanos, aqueles subalternizados, isentamos facilmente do julgamento. Mas o que dizer então daqueles que não estão nessa posição de vulnerabilidade? Podemos negar a subjetividade deles, enquanto afirmamos a nossa? Será que podemos conceder ao pensamento digno, de certo liberalismo social, a primazia de aniquilar a subjetividade alheia enquanto afirma a própria? Ou será que é seu lugar e dever exatamente aniquilar a subjetividade totalitária que, de outro modo, aniquilaria todas as demais e cujo fim inapelável seria Auschwitz? É talvez necessário reconhecer que o recurso último, se seguirmos a formulação, seria a violência, a inapelável violência das opiniões ou das armas. Faz-se necessário reconhecer as identidades tal como elas se apresentam; não as negar enquanto possibilidades e não buscar explicações nas profundidades que achamos que elas denunciem ou naquele sentido sempre escondido abaixo das formas.

¹⁰⁵ O trecho se refere ao período, pós-acidente, em que o personagem-narrador de Laub se “exila” em Londres. Confundem-se aí traços de uma possível muçulmanidade e de uma liberdade somente tornada possível graças a um acúmulo material e uma posição social favorável – quantos brasileiros podem, voluntariamente, se “exilar” em Londres por um ano?

vivenciou, Immaculée não conseguia ater-se em nada senão sua própria sobrevivência.” (MACIEL, 2016, p. 78). Talvez seja, afinal, esse gesto de apegar-se à identidade e à sobrevivência que não romantize Immaculée Ilibagiza, não a crie em imagem de potência midiática. Quem sabe apegar-se a sua fé seja, nesse caso, definir-se e exaurir-se. Contrariamente, aniquilar-se é finalizar um corpo, tomar rédeas sobre a apropriação de si, porém, paradoxalmente, dissipar-se e alienar-se como imagem de mídia¹⁰⁶. A obra da ruandesa, por mais testemunhal que seja, é, ainda, memória ligada a um corpo vivente. Cobain, porque inexistente, é, hoje, apenas obra.

Se a poesia não vive senão na inexaurível tensão entre a série semiótica e a série semântica, o que acontece no momento do fim, quando a oposição das duas séries não é mais possível? Teríamos aí, finalmente, um ponto de coincidência, no qual o poema, enquanto "seio de todo o sentido", ajusta as contas com seu elemento métrico para transitar definitivamente para a prosa? As bodas místicas do som e do sentido poderiam, então, ter lugar. Ou, pelo contrário, o som e o sentido estariam agora para sempre separados [...] A dupla intensidade que anima a língua não se aplaca numa compreensão última, mas se abisma, por assim dizer, no silêncio numa queda sem fim. Deste modo o poema desvela o escopo da sua orgulhosa estratégia: que a língua consiga no fim comunicar ela própria, sem restar não dita aquilo que diz. (AGAMBEN, 2002, p. 146-148)

Outra maneira de colocar a questão do suicídio seria: o que acontece quando o poema – vida – acaba?

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. **Revista Cacto**. n. 1, agosto de 2002.

_____. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**
Trad. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. **Profanações**. Trad. e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CROSS, Charles R. **Mais pesado que o céu: uma biografia de Kurt Cobain**. Trad. de Cid Knipel. São Paulo: Globo, 2002.

DERRIDA, Jacques. **Torres de babel**. Trad. de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

¹⁰⁶ Voltando a Agamben, agora em *Profanações* (2007), o direito de propriedade é a impossibilidade de profanar. E profanar é um ato realizado naquilo que é mítico e ritualístico, próprio da religião, do divino, ou seja, desligado do uso cotidiano. Na contemporaneidade, cuja religião seria o capital, explica-se porque, dentro de nossa discussão, a imagem de Cobain ganha, por vezes, auras de improfanável.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: _____. **Ditos e Escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298.

HELDER, Herberto. **Protomaton & Vox**. 2ª ed., Lisboa: Assírio & Alvim, 1979.

_____. **Poemas completos**. 1ª ed., Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2016.

Página |
231

LAUB, Michel. **A maçã envenenada**. 1ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEVI, Primo. **É isto um homem?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MACIEL, Carolina P. R. Literatura de testemunho: leituras comparadas de Primo Levi, Anne Frank, Immaculée Ilibagiza e Michel Laub. In: **Opiniões**: Revista dos alunos de Literatura Brasileira / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. n. 9 (2016). São Paulo: FFLCH/USP, 2016.

MARTELO, Rosa Maria. **Os nomes da obra**: Herberto Helder ou O Poema Contínuo. 1ª ed., Lisboa: Documenta, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Trad. de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

THE POISONED APPLE: GESTURES OF AUTHORSHIP, BODY AND BODY-OF-WORK BETWEEN HERBERTO HELDER AND KURT COBAIN

Abstract

The present article discusses the short-novel *A maçã envenenada* (2013), by Brazilian writer Michel Laub, with its sights aimed at discussing phenomena related to authorship and body-of-work which are raised by the contemporary literary text in such a way that the limits between one and another are blurred, confused or virtually obliterated. These phenomena are made relevant in the novelist's work, since his manner of intimate writing juggles the confessional, the historiographic and the literary, between the possibilities of objectivity and subjectivity in language. Other necessary operators of discourse, such as body, gesture and death (here related to that which is literary or artistic, though not limited to it) are drawn into debate with the insertion of parallel dialogues between Laub's novel, the writings of Portuguese poet Herberto Helder and the life and works of North-American singer-songwriter Kurt Cobain. The argument is also mediated by previous discussions by authors such as Michel Foucault, Roland Barthes, Rosa Maria Martelo and, mainly, Giorgio Agamben.

Keywords

Author. Body. Death.

O Eterno Retorno como assinatura em César Aira

Katherine Funke¹⁰⁷

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Recebido em: 31/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

Neste artigo, conduzimos uma análise do que constitui o Eterno Retorno no escritor argentino César Aira. A principal obra analisada é *Cumpleaños* (2001), em que o argentino parece tirar as máscaras e revelar finalmente o nome por trás dos nomes, ou o Aira-autor por trás dos muitos personagens que, ao longo de sua longa trajetória de invenção de si, construção de mito pessoal, delírios narrativos e contos de fadas dadaístas, já levaram o seu nome. A análise decorre à luz de *Otobiografias*, seminário em que Jacques Derrida analisa a escrita autográfica de *Ecce Homo*, de Friedrich Nietzsche. Não há equivalência absoluta entre *Ecce Homo* e *Cumpleaños*, mas as duas situações oferecem “escritas de si” em que se revela “como alguém se torna o que é”, ou como pensa o autor, ou o personagem que toma o lugar do autor para falar dele. Assim, em um banquete imaginário, aceitamos a cabeça (supostamente) sem máscaras que César Aira oferece em bandeja de prata e partimos para o ataque.

Palavras-chave

Autografia. Biografia. Autobiografia.

¹⁰⁷ Mestranda em Literatura - UFSC (SC). Bacharel em Comunicação Social - IELUSC (SC). Especialista em Jornalismo Contemporâneo - UNIJORGE (BA).

Em entrevista à revista *Letras Libres* (2009), o escritor argentino César Aira diz que se tornou “um favorito da academia” por “servir em bandeja de prata o que [os acadêmicos] necessitam”. Então, aceitamos o prato: a cabeça de César Aira. À vista da primeira garfada, ele continua o discurso: “Se sobrevivo, vou continuar escrevendo, isto é seguro” (AIRA, 2001, p. 104). E conta, exatamente do modo como faz em *Cumpleaños*, sua intenção de escrever uma “enciclopédia de entretenimento” que trate, sobretudo, do assunto que mais conhece: “eu mesmo” (AIRA, 2001, p. 81).

Se “eu mesmo” é, assumidamente, o assunto que o narrador de *Cumpleaños* mais conhece, então estamos diante de uma autografia – de uma escrita de si? O protagonista de *Cumpleaños* é o próprio César Aira, escritor. Mas sabemos, também, que a criação de um escritor-personagem constitui estratégia narrativa: uma ficção de si, estratégia marcante em Aira, cujo valor da obra não se dá pelas suas qualidades intrínsecas, forma ou conteúdo, mas pelo procedimento que constrói o “efeito Aira” (PREMAT, 2009) ou mito pessoal de César Aira (KLINGER, 2011, p. 178).

Quando a escrita de si ultrapassa o conceito de “biografia” ou “autobiografia” e se move para um sistema de construção de um nome, de uma assinatura, no contexto da geração de escritores argentinos contemporâneos, que, desencantados com a modernidade, são construtores performáticos de uma “ficção de si”, um “mito de autor” que se confunde com a figura do escritor. Nas palavras de Diana Klinger, “não existe original e cópia, apenas construção simultânea (no texto e na vida, que já não pode ser entendida como ‘vida real’) de uma figura – um personagem – que é o autor” (KLINGER, 2011, p. 177).

Se Aira encena um mito pessoal ao escrever, será que suas novelas seriam todas “autografias”, no sentido de grafia de si? *Cumpleaños* atende a essa premissa do início ao fim? Em *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, publicado originalmente em 1991, já apresentava um autor autorreflexivo. Em *Cumpleaños*, este personagem autorreferente, escritor, aparece ainda mais à vontade, colocado pelo autor em condições muito favoráveis: escrevendo na língua materna, passando uma semana tranquila na casa da mãe, em sua terra natal.

Este homem é um escritor; um César Aira que “se representa a si mesmo negativamente” ao contrário de mostrar uma autoimagem heróica (PREMAT, 2009, p. 20). Mas é um Aira que está na casa da mãe, e não em uma residência artística na França, como em *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*. Tampouco é o personagem de si que está com hepatite e pensa em parar de escrever. Outra “etapa Rimbaud”, assim como em *Diario de la*

hepatitis (1993).

Em meio à vasta obra de César Aira, este título pode ter sido um momento em que o autor colocou “seu corpo e seu nome em primeiro plano”, nos mesmos termos em que Nietzsche teria feito em *Ecce Homo* (DERRIDA, 2009, p. 34).

Aparentemente, ali Aira fala por Aira, não pelo que Derrida chamaria de “comunidade de máscaras” sob o nome de César Aira¹⁰⁸, mas o Aira que narra, a partir da percepção de uma falha em seu conhecimento de mundo, sobretudo de seu iminente fracasso como romancista, “como se tornou quem é”, assim como Nietzsche, em *Ecce Homo*.

Essas aproximações entre *Cumpleaños* e *Ecce Homo* exigem que vejamos como, ao mesmo tempo, as duas obras possuem semelhanças e diferenças. Ambas surgiram por ocasião de aniversários de seus autores: Aira aos 50, Nietzsche ao completar 45. Nas duas, o aniversário é uma espécie de meio-dia sem sombras, um momento de se colocar luz diretamente sobre seus projetos (literários ou filosóficos), momentos sem sombra que saúdam a vida e enterram a morte, salvando a vida (DERRIDA, 2009, p. 42).

Para Nietzsche, a morte estava ligada à ausência do seu nome, à negação da existência de um autor chamado Nietzsche como filósofo em seu meio. Para Aira, a morte havia sido anunciada pelo declínio de sua atividade de romancista no entorno de seu aniversário de 50 anos. Ambos negam essas mortes, buscam a vida, salvam-se, escrevendo sobre si e para si, em primeiro lugar. Nestes gestos autográficos, “abrem um crédito a si” e assinam seu nome próprio, aparentemente “sem máscaras”, a partir da reafirmação, ou seja, do Eterno Retorno, de suas já conhecidas marcas de assinatura. “É o eterno retorno que assina, ou sela” (DERRIDA, 2009, p. 43).

As semelhanças continuam quando verificamos que ambos comentam escolhas de suas trajetórias. Acumulam dados sobre si mesmos, inclusive os mais frívolos (Nietzsche sobre ter deixado de ser sedentário e de beber vinho; Aira sobre a vontade de um dia saber vestir-se bem, ou o cheiro dos táxis de Pringles).

Além disso, nos dois livros, as mulheres surgem anônimas, mas são exatamente elas que representam a vida. A mãe de Aira é, segundo ele, apenas uma dona da casa onde ele passa as tardes lendo; é esta casa materna que dá vida a *Cumpleaños*. Na obra de Nietzsche, a mãe é uma figura metafórica, a vida, *la viviente*. Já o pai, em Nietzsche, é o morto ou a morte, também sem nome; em Aira, não é sequer citado. Essa ausência também é uma espécie de

¹⁰⁸ O nome “César Aira” frequentemente se torna personagem. Aira cria imagens em torno do nome: menina de seis anos, médico, freira, em novelas “desvairadas” (para usar um termo ao mesmo tempo demente e cristalino como a linguagem de Aira) como *Las curas milagrosas del dr. Aira* (1998), *El congreso de literatura* (1999) e *Como me hice monja* (1993).

morte. Os dois, então, são filhos da vida e da morte, e inscrevem a vida e a morte, a mãe e o pai, na escrita de si.

A contracapa de *Cumpleaños* avisa que ali se pode encontrar “o melhor Aira”, uma obra que dará prazer a quem o fez um “autor cultuado”. Aira, contudo, não intitulou os capítulos de *Cumpleaños* com marteladas como “Por que escrevi livros tão bons” ou “Por que sou tão sábio”, assim como Nietzsche o fez. Ao contrário, usou números romanos, revelando sutilmente (assinando, portanto) uma recorrente obsessão pela matemática, presente também nos cálculos incessantes de *Duchamp em México* (1997), por exemplo. Também não colocou um subtítulo em seu livro, enquanto *Ecce Homo* vem carregado de sentido autográfico já na capa, com a inclusão da segunda parte do título: “Como [alguém] se torna aquilo que [se] é”.

Embora ambos os livros tenham nascido por ocasião do aniversário dos seus autores, *Cumpleaños* surge em contexto totalmente diferente de *Ecce Homo*. Na ocasião, o nome de César Aira já é o nome de cultuado, em vez de ignorado em seu meio – embora diga estar passando por uma crise como romancista já há cinco, seis anos. Nietzsche, por sua vez, publicou *Ecce Homo* porque considerava estar vivendo apenas do seu próprio crédito, ignorado pelos colegas filósofos da Alta Engadina.

Basta-me falar com qualquer “homem culto” que venha à Alta Engadina no verão para convencer-me de que *não vivo*... Nessas circunstâncias existe um dever, contra o qual no fundo rebelam-se os meus hábitos, e mais ainda o orgulho de meus instintos, que é dizer: *Ouçam-me! Pois eu sou tal e tal. Sobretudo não me confundam!* (NIETZSCHE, 2008, p. 15)

Por que Aira e Nietzsche sentiram necessidade de, ao menos por um instante, revelarem seu nome por detrás dos nomes, o rosto sem a comunidade de máscaras que o precedia? Será que, no fundo, não estavam ainda buscando-se, buscando “o eu” destituído de personagens? Mas este “eu”, isolado, existe? No documentário *D’Ailleurs* (1999), Jacques Derrida faz uma reflexão provocante a respeito.

Se o *eu* existisse não o buscaríamos, não o escreveríamos. Se escrevemos autobiografias é porque somos movidos pelo desejo e pelo fantasma deste encontro com um eu que se finalmente se restituiria. Se alguém chegasse, se *eu* chegasse a identificar essa identidade, de maneira certa, naturalmente não escreveria mais, não demarcaria mais, não traçaria mais, e de certa maneira não viveria mais. Não viveria mais. (DERRIDA, 1999).

Se, para Nietzsche, a busca do “eu” significou reavaliar alguns pontos de sua obra e das condições de escrita de suas obras, confessando pormenores desmitificadores em tom de

seriedade (por exemplo, de que, na verdade, já não bebia vinho, e sim água), para Aira é como se – ao negar por um instante a possibilidade de continuar escrevendo novelas – ele estivesse apenas nos pregando uma peça, tomando fôlego, sorridente, para continuar.

Ao fazer *Cumpleaños*, já estava continuando a mitificar-se. Encena uma autodeploração exagerada para que depois o narrador, a cada capítulo, dê um crédito a si mesmo e tente virar o jogo, saindo da posição de idiota para a de autor de uma Enciclopédia singular, de entretenimento; saindo da frustração de não ter acontecido nada de especial em seu aniversário para, depois, tomar a culpa por isso e seguir vivendo, “o que não é pouco” (AIRA, 2001, p. 8).

O livro todo, apesar do título, contém a morte, fala da morte. Como entender isso? Já sabemos que Aira, o narrador-escritor inventado pelo autor, estava em um período ruim como romancista. Precisava voltar à vida. Então, agarra-se ao *eu*. E coloca-se, ou coloca este seu *eu* (narrativo) no colo da mãe. Em Pringles. Biblioteca cheia de livros incríveis a cem metros de casa. Atmosfera de sonho: inverno, ruas vazias. Belo presente de aniversário, uma semana nessas condições, para quem considera a literatura “a rainha das artes”, como Aira (2012).

Com a mais profunda disciplina, coloca seu narrador para trabalhar meia hora por dia, uma página por dia, uma pequena medida que fosse, todo dia, até terminar *Cumpleaños*. Este relato pode ser invenção, não importa. O que conta é que, ao se agarrar ao *eu* autográfico, o romancista sai da morte: nega a morte – sua morte como romancista – porque fala dela. Exorciza medos, angústias, de si para si e publicamente.

Estão ali, condensadas em sequência, as angústias da crise de um velho e cansado romancista; a morte precoce de um matemático, Roger Galois; a tensão trazida pela imagem da última noite de Galois; e, como plano de fundo, a proximidade anunciada do fim da escrita, a saída de Pringles e da vida mágica de escritor (ou do mito pessoal do escritor), onde pela manhã se pode ficar ocupado escrevendo e, pela tarde, lendo e inventando notas aleatórias para uma enciclopédia que reuniria todo o conhecimento possível sobre si mesmo.

Eis aí o homem, *ecce homo*, Aira, filho que não dorme pensando no Juízo final (AIRA, 2001, p. 59). As semelhanças entre *Ecce Homo* e *Cumpleaños* voltam a aparecer. Todas as elucubrações de *Cumpleaños* sobre a trajetória do Aira romancista são uma forte declaração de assinatura, assim como as muitas marcas de Nietzsche em *Ecce Homo*, momento de olhar e comentar obras anteriores, gravando nelas seu nome, “F. N.”.

O nome, conceito caro a Derrida, está associado à ideia de assinatura – ou ao ato de assinar, o qual, por sua vez, se confunde com o de datar um texto. “Datar es firmar”, diz

Derrida (2009, p. 41), uma equivalência muito importante em César Aira, que costuma fazê-lo, com raras exceções. Para Sandra Contreras, ao datar todos os seus textos na ocasião em que são finalizados, Aira constrói uma ficção paralela, espécie de diário de escritor que permite identificar hiatos de produção ou uma concentração de produtividade inédita em um só ano (CONTRERAS, 2002, p. 34).

Em *Cumpleaños*, a data colocada ao final do texto no momento do término da sua escrita corrobora o efeito de autografia. Nesse caso, 18 de julho de 1999, alguns meses após o aniversário de 50 anos de César Aira. Seria algo que só se poderia saber quando checada a data de nascimento do argentino (23 de fevereiro de 1949). No âmbito do livro, contudo, a narrativa já começa com o narrador informando, em primeira pessoa, que há pouco tempo completou 50 anos.

E por que, então, se a data é coincidente com o aniversário e o relato se mostra autográfico, o título não foi logo um direto *Biografía*? Ou vir dotado de subtítulo como *Ecce Homo*, algo na linha de “Como se torna o que se é”? Talvez porque seria óbvio demais.

Carlito Azevedo propõe que o autor argentino gosta de confundir o leitor, atua como “um cracker. Adora instalar esses ‘vírus de computador’ em nossos cérebros” (AZEVEDO, 2007, p. 10). Talvez isso tenha acontecido também porque “mais do que afirmar coisas, Aira investiga a complexidade das coisas” (idem, p. 18).

Assim, ao escolher este título, *Cumpleaños*, Aira vai além do óbvio. Escreveu anos depois uma novela sob o título *Biografía*, publicada em 2015 (um dos quatro inéditos de Aira publicados naquele ano). Além título, “Biografía” é o nome do protagonista da novela – mais especificamente, de um personagem que nunca escreveu uma autobiografia; em seu contexto, o único que nunca o havia feito.

Há quase quatro décadas, com raras pausas, César Aira publica dois a quatro livros ao ano (quatro ao ano em 2014 e 2015). Nascido em 1949, em Coronel Pringles, até 2016 o escritor argentino inventou e publicou mais de 90 livros, a maior parte delas novelas com menos de cem páginas, e alguns ensaios e romances. Nenhum deles se repete como proposta. Mesmo os ensaios sobre escritores se mostram diferentes, e os nomes escolhidos são únicos em suas experiências.

À época de *Cumpleaños*, Aira ainda sente necessidade de investigar (para si mesmo, e em público) sua “identidad y diferencia” (AIRA, 2001, p. 72). Escreve sobre sua falta de estilo como estilo (AIRA, 2001, p. 31), sobre um próprio modo de trabalhar como escritor (p. 30), das suas necessidades de leitor (AIRA, 2001, p. 39). Quer explicar por que data seus textos, como “marca de alívio” pelo cumprimento da meta (AIRA, 2001, p. 98).

Como Nietzsche em *Ecce Homo*, o Aira de *Cumpleaños* sentiu necessidade de expor-se, preocupado com a possível morte – mas, ao contrário do filósofo, Aira faz isso depreciando-se em parte, chamando-se de ignorante, “esburacado” (*agujerado*) em sua formação intelectual básica, em vez de se autoglorificar. É algo recorrente em seus textos: a perspectiva do idiota.

Apesar da heterogeneidade de formas (ensaio, diário, caderno de notas, *novelitas*) na volumosa obra de Aira, é possível identificar algumas repetições ou recorrências. A principal delas, e mais visível, constitui um aspecto físico formal: a opção pela brevidade, por livros curtos, e pela publicação de contos ou novelas isoladas, e não em antologias.

Na brevidade, “não se escreve para ocupar o tempo do leitor, como no romance, mas para ocupar sua inteligência. E isso pode ser questão de um instante, ou, melhor dito, sempre o é. Quanto mais breve, mais eficaz” (AIRA, 2014a, p. 169).

No plano do conteúdo, certos temas vão e voltam, em uma reiterada afirmação nietzschiana (“sim, sim”) de interesses: a defesa da leitura voraz de todo tipo de livro, a observação do que é dado pela vida ao artista (em um procedimento duchampiano de *ready-made*), a identidade pringlense, o procedimento da “fuga adiante”, a apologia ao não-saber sempre retomada em contraponto com o saber formal, a viagem como aventura e pretexto para escrever, sua rotina de escrever pelas manhãs, por uma hora, em cafés fora de casa.

Neste *continuum* entre vida e obra, nasce o mito pessoal de César Aira. A mesma reafirmação do Eterno Retorno presente em *Ecce Homo*, que Derrida identifica como um selo de assinatura, configura as constantes reiterações de um escritor que se constrói, que se autografa, consciente do fato de que, paradoxalmente, a invenção de personagens de autor “completa a ficção literária, servindo-lhe de marco e de marca frente a uma instabilidade e uma incerteza estruturais” (PREMAT, 2009, p. 28).

Autora da tese *Las Vueltas de César Aira* (2002), Sandra Contreras identifica que o “delírio de invenção” define o método do trabalho de Aira. Depois que toda a arte já havia sido feita, Aira ainda segue fazendo arte, buscando algo sempre novo. Encontrou na novela “a melhor ferramenta para dar forma a esse fluxo contínuo” (CONTRERAS, 2002, p. 20). Mais que isso: ele explora a liberdade da novela, aproveitando sua “potência de contínua mutação” (idem, p. 128).

A invenção vem garantida pelo procedimento consciente – ou “fatalidade de caráter”, como anunciado em *Ars Narrativa* (1994) – de “fuga para adiante”: o continuar escrevendo algo novo; não voltar para corrigir; fazer do erro ou desvio uma possibilidade de um próximo parágrafo, ou próximo capítulo. Às vezes, para isso, usa elementos comuns do

cotidiano como *ready-made*, ou seja, toma fatos da vida por arte já feita, o que o associa a nomes das ditas “vanguardas históricas” (anos 20 do século XX) – Duchamp, o surrealismo, Roussel.

Contudo, o próprio Aira não fixa seu mito pessoal na categoria de vanguardista, “pois o verdadeira vanguardista destrói, e eu amo muito a literatura como leitor para falar do verdadeiro nihilismo da literatura que rompe todos os padrões” (AIRA, 2012). Já no século XXI, diz em entrevistas considerar a novela um formato esgotado, descartado. Assim, o que ele faz seriam textos que “se parecem com novelas” mas que seriam “ensaios disfarçados de novelas”, ou estariam, na verdade, mais próximos da poesia do que da novela – ou, ainda, poderiam se chamar “contos de fada dadaístas” (AIRA, 2012).

Esses delírios são naturais em Aira; delírios, inclusive, no sentido verificado por Raúl Antelo (2008, p. 13): “Delira aquele que não reconhece o confim ou quem não pode ser acolhido por ele”. Neste caso, o confim é a novela, esticada ou negada, de acordo com a vontade do autor. Basta verificar a quantidade e variedade de títulos inéditos que vem sendo publicados recentemente para encontrar novelas heterogêneas, sempre inexemplares.

Construída em torno do nome próprio, entre o anonimato e a singularidade da assinatura (CONTRERAS, 2002, p. 56), a literatura de Aira faz parte das “literaturas pós-autônomas”. Nelas, a velha questão do valor literário dá lugar a outras possibilidades, como a de “fabricação do presente”, a construção de um meio “real-virtual” para além da fronteira do que se convencionou chamar de literatura (LUDMER, 2010, p. 4).

César Aira anuncia que prefere investir em outro tipo de valor, o colecionismo, para desviar o foco da “espada de Damocles” que pesa sobre a cabeça do escritor preocupado com valor literário (2014b, p. 24). Ou seja, Aira é um escritor que configura a si mesmo personagem, que pratica a escritura como *performance* de autor, a partir de procedimentos não somente textuais.

São, sobretudo, gestos (publicar inumeráveis novelas breves em inumeráveis editoras diferentes, por exemplo) que fazem que o valor de cada novela esteja em relação com todas as outras. Quer dizer, uma novela de Aira vale como engrenagem em um mecanismo que faz de César Aira, César Aira. O valor de cada obra não está dado por suas qualidades instrínsecas (autonomia), não pela “forma” (densidade) nem pelo “conteúdo” (identidade), para dizer de forma bem esquemática, senão pelo procedimento que constrói o mito César Aira. (KLINGER, 2011, p. 178)

Essa figura de autor, somada a outros elementos, formam o “efeito Aira”, identificado por Julio Premat em *Héroes sin atributos* (2009). Premat entrevistou que, no plano

teórico, essa presença da figura do autor – tão forte a ponto de que a “ficção de si” esteja imbrincada ao que se convencionou chamar de “obra” – está ligada ao “retorno do autor”, em contraponto com a ideia de morte do autor, de Roland Barthes (1968) e da função do autor, de Michael Foucault (1969).

As manifestações do “retorno do autor” no campo teórico tem sido constantes recentemente, e não só como revisão (*aggiornamento*) das ideias de Barthes e Foucault, mas porque tem havido uma redefinição da subjetividade e da intimidade na cultura ocidental. A presença de uma mitologia pessoal do escritor como elemento pré-textual “mais ou menos fictício” passa a ser essencial.

A partir do fim do século XVIII, surgem autorepresentações do escritor “que institucionalizam a relação entre o biográfico e o textual”, e assim, aos poucos, “o escritor se torna personagem, personagem de autor, cujos traços dominantes e cujas peripécias vitais transformam e determinam o sentido dos textos” (PREMAT, 2009, p. 23).

Contudo, se por um lado, o poema *Martín Fierro*, do final século XIX, abriu caminho na literatura Argentina para o surgimento de figuras como Leopoldo Lugones, que praticava a autoglorificação e a autocanonização, por outro lado, César Aira se colocaria mais ao extremo dos escritores contemporâneos que se inventam negativamente, ao ponto de se autorrepresentar, sem temores, como “idiota”.

Mas, se como escreveu Shakespeare, “a vida é uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria e sem sentido algum” (*Macbeth*, Cena V, Ato V), o que um escritor tem a fazer não seria exatamente ser o idiota que conta a história? Apresentar-se como idiota, como Aira faz em *Cumpleaños*, não é exatamente apresentar-se, reafirmar-se, legitimar-se como escritor, contador de histórias, contador de uma vida?

Na obra, o personagem parte de sua frustração por continuar desconhecendo o funcionamento das fases da Lua após completar 50 anos de idade. O texto vai seguindo adiante, tomando outros cenários ou temas como secundários, mas sempre retoma a autoproclamada idiotia para reafirmá-la. Retorna a esse “si mesmo” idiota, a esse *eu* construído para “César Aira, o escritor” acumulando camadas de ideias correlatas. O narrador, por “fatalidade de caráter” do autor, vai exagerando sua condição de idiota, passando pela de monstro, até o ponto do não-saber, da cabeça que deixa passar toda informação sem nada reter, e assim por diante.

Aira mantém o personagem de um escritor idiota que ele faz se parecer consigo. Ao longo de *Cumpleaños*, mantém esse herói sem atributos em movimento, em “fuga adiante”, de capítulo em capítulo reafirmando sua condição de idiota. Justifica sua opção pelo

não-saber e por uma não-atuação no campo político, como se tivesse dormido por 30 anos (exagerando a lenda de Rip Van Winkle, em que o sono durava 20 anos). Assim, evita se misturar com amigos que mudaram de opinião (AIRA, 2001, p. 72).

Neste ponto, outro encontro entre o pensamento autográfico de Aira e o de Nietzsche: ambos enxergam o Estado como morte, lugar onde se morre, achando que se vive. Enquanto os outros continuaram vivendo, aceitando as mutações éticas e políticas, conformando-se ao Estado com naturalidade, o escritor Aira escrevia novelas. Ocorre que, como estratégia narrativa de lançar um tema para depois associar outra ideia a ele, Aira precisa criar para esses companheiros um lugar de *morte*, para logo em seguida dizer que os entende, já que o ciclo da vida é assim: enquanto uns esperam que algo simplesmente passe, outros vivem; e depois alternam (AIRA, 2001, p. 63).

Onde quer chegar com isso? Seu personagem, o escritor, está na fase do deixar passar. Ao escrever *Cumpleaños*, ainda que não seja uma novela, seu mito pessoal de escritor constrói uma crise de novelista, de ver que é diferente o que gostaria de ser (um artista jovem) e o que é (AIRA, 2001, p. 45) – e em seguida dá uma volta para fora, em linha reta. A saída é a aceleração para chegar ao fim do relato. Mas não só isso. Invertendo-se as setas, sendo *fora* o *dentro*, o próprio relato do seu declínio como novelista é o que deu início e continuidade à escritura da *Cumpleaños*.

O problema com as novelas, diz o narrador, é a necessidade “ridícula” de inventar dados precisos de circunstâncias para seus personagens (hora, lugar, personagens, roupa, gestos). O narrador-autor investiga seu problema em público “porque no fundo não quero parar de escrever, mas não encontro a volta” (AIRA, 2001, p. 99). Ou seja: ele precisa falar da morte para matá-la e reviver como escritor. É o que restou ao autor, ao seu mito, à sua escrita.

Resta ao autor, paradoxalmente, inventar-se como autor, vale dizer – e nesse ponto mora a diferença airada, o pensamento airado –, inventar-se como inventor, um inventor frenético e ao mesmo tempo frívolo, autossuficiente e autodestrutivo, capaz de qualquer atrocidade para seguir narrando. Os dispositivos minimalistas das datas e das reticências, presentes em grande parte de seus textos, apontam nessa direção. Tais procedimentos, no entanto, não são ativados nem em nome do autor e muito menos no do bios: trata-se da grafé. (WOLFF, 2014, p. 216).

Despojar, desfigurar o nome. Cortar a própria cabeça, oferecê-la em bandeja de prata. Deixar que pensem que estava passando por uma crise de novelista, que pensava na sua morte ou aposentadoria. E deixar bem claro, reiterado, repetitivo, até todos saberem e

quererem o contrário: a volta à vida, ao texto.

No ensaio *Ars Narrativa* (1994), Aira refletiu publicamente sobre o ofício de escritor e explicou seu procedimento de “fuga para adiante”. Antes, em *Nouvelles Impression du Petit Maroc*, um personagem escritor-observador faz a apologia da ignorância, do não saber, exatamente como o narrador de *Cumpleaños*. Este mesmo observador é novelista, escreve e fala sobre a inutilidade de corrigir o que se escreve, ou buscar escrevendo bem, sendo “preferível escrever mal” – é o que Aira diz em ambos os livros citados. Depois, explica-se de forma semelhante: em resumo, que não se deve corrigir o que se escreve, para não apagar o estilo, a singularidade do escritor.

Assim, não foi a primeira vez, em *Cumpleaños*, que o autor se esforçou em refletir como trabalha não em busca da perfeição (escrever bem), mas sim em busca do novo (e, na criação, escrever sem se corrigir; escrever mal). Não foi a primeira vez que contou como busca, como novelista, em cada tema “extensões e interpolações” até finalmente encontrar o final, a data, sua assinatura, “marca de alívio” (AIRA, 2001, p. 98).

Repetições e renovações dos mesmos temas metalitários ocorrem com frequência em Aira. Não foi a primeira vez, sobretudo, dessa sua crise como novelista, uma crise íntima e ao mesmo compartilhada com seus leitores, como se escrevesse um diário feito para ser lido, vide *Diário de la Hepatitis* (1993), em que afirma desistir de escrever: “Por sorte, isso ficou pra trás. Não tanto por preguiça mas por respeito ao próximo, para não fazê-lo vítima desse narcisismo sem limites” (AIRA, 1993, p. 27).

Também não é a primeira vez, em *Cumpleaños*, que Aira trata da leitura como experiência de base de si, de formação da personalidade, de personalidades únicas, impossíveis de se repetir, quanto mais diversas forem essas leituras – tema já abordado em *Nouvelles*, assim como em *El Congreso de Literatura*. Não é a primeira vez, também, que o autor aborda o tema do fetiche pelo objeto livro, já presente em *Nouvelles* e em *Duchamp en Mexico*.

Assim, um leitor resistente reconhece a lei do Eterno Retorno em César Aira e enxerga o que são apenas máscaras do mito pessoal “César Aira, o escritor”. Em 2016, aliás, Aira deixou publicar na Espanha uma palestra realizada em 2010 onde afirmou nos enganar a todos com a sua máscara de novelista (MARCOS, 2016). Dissimulando estar sempre em crise com a escrita, Aira se autovaloriza. Este é um de seus personagens assumidos – simulacro, retrato imaginável, construído para seus leitores.

Em um efeito de leitura, este mesmo “César Aira, escritor”, sempre retomado em gestos textuais e extratextuais, seria o próprio autor ou o personagem de autor criado por ele:

alguém que na mais alta glória de ser entrevistado no exterior diz que é muito feliz por ter uma vida pessoal, e depois daquela viagem poder reestabelecer a rotina habitual, “voltar a ser ninguém – e escrever” (AIRA, 2012).

Referências:

AIRA, C. **Cumpleaños**. Barcelona: Mondadori, 2001.

_____. Kafka, Duchamp. **Revista Landa**. Dossiê César Aira. Vol.2. N. 2. 2014a.

_____. **Continuación de ideas diversas**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014b.

_____. **Diário de la hepatitis**. Buenos Aires: Bajo La Luena Nueva, 1993.

_____. Elogio de la inventiva. Entrevista con César Aira. **Revista Letras Libres**, noviembre/2009. Disponível em <<http://www.letraslibres.com/print/63693>>. Acesso em: 28 maio 2017.

_____. **Nouvelles impressions du Petit Maroc**. Trad. Joca Wolff. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2011.

_____. Ars Narrativa. **Criterion**, Caracas, n. 8, janeiro 1994.

_____. **César Aira: Literatura is the Queen of Arts**. Louisiana Literature Festival 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qYO_yCC_OrQ>. Acesso em: 28 maio 2017.

ANTELO, R. **Lindes, limites, limiaries**. Florianópolis, Boletim de Pesquisa – NELIC - Edição Especial Lindes. 2008.

AZEVEDO, C. **13 variações sobre César Aira**. Paraty: Flip, 2007.

CONTRERAS, S. **Las vueltas de César Aira**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

DERRIDA, J. **Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre**. Paris: Galilée, 1984 [Edição argentina, trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2009].

_____. **D'ailleurs**, 1999. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WQ2EgXy0Zjc>>. Acesso em: 28 maio 2017.

KLINGLER, D. Hacia una transvaloración de los valores literarios. Debates sobre la narrativa latinoamericana del presente. In: CAMARA, Mario; DI LEONE, Luciana (org.) **Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones**. Literatura argentina y brasileña del presente. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2011.

LUDMER, J. **Literaturas pós-autônomas**. Trad. Flavia Cera. Sopro 20. Panfleto político-cultural. Desterro, janeiro de 2010. Disponível em: <www.culturaebarbarie.org/sopro>. Acesso em: 28 maio 2017.

MARCOS, J. R. La literatura necesita enemigos. **El País**, Cultura, 23 fev. 2016. Disponível em <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/02/23/actualidad/1456251898_859692.html>. Acesso em: 28 maio 2017.

NIETZSCHE, F. **Ecce homo**: como alguém se torna o que é. Trad. Paulo Cesar Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PREMAT, J. **Héroes sin atributos**. Figuras de autor en la literatura argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

WOLFF, J. Auto-grafia: pensador airado. **Revista Landa**, v. 2, n. 2. (2014).

THE ETERNAL RETURN AS SIGNATURE IN CÉSAR AIRA

Abstract

Página |
246

In this article, we analyze what constitutes Eternal Return in the work of Argentine writer César Aira. The main book studied is *Cumpleaños* (2001), in which Aira seems to shed all masks and finally reveal the name behind all names, or the Aira-author behind the many characters which, throughout his long history of self-reinvention, personal myth-making, narrative deliria, and Dadaist fairy tales, have born his name. The analysis also uses *Otobiography*, a seminar in which Jacques Derrida analyzes the autographic writings of Friedrich Nietzsche *Ecce Homo*. There is no absolute equivalency between *Ecce Homo* and *Cumpleaños*, but both works offer "writings of the self" which reveal "how someone becomes what they are," or how the author thinks, or the character that takes the author's role to discuss him. This way, in an imaginary banquet, we accept the (supposedly) unmasked mind that César Aira offers on a silver platter and go on the offensive.

Keywords

Autography. Biography. Autobiography.

RESENHAS

A seção **RESENHAS** publica resenhas descritivas ou críticas de publicações acadêmicas e literárias da área de Letras-Literatura. Esses textos podem ser publicados na edição da chamada em aberto no período da submissão ou na edição posterior, conforme decisão do Conselho Editorial da Entrelaces – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, não sendo ultrapassado o período de um ano após a submissão.

A ressignificação da greve

Tatiana Goulart de Macedo Secundino¹⁰⁹

Universidade Do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Recebido em: 28/01/2017

Publicado em: 01/08/2017

GOMES, Ulisses da Silva. (...) **Remediado está: implicações do processo de significação de greve na relação entre o Poder Legislativo e o Poder Judiciário a partir da Constituição Federal de 1988.** Niterói, 2015, 133f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal Fluminense. Gomes, Ulisses da Silva

Ulisses da Silva Gomes é doutorando em Humanidades, Direitos e outras Legitimidades na Universidade de São Paulo, possui título de mestre em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal Fluminense e é bacharel em Direito pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente é Analista Judiciário- Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro.

Vale ressaltar que o trabalho de mestrado de Ulisses da Silva Gomes, orientado pela professora Dra. Bethania Mariani foi selecionado como a melhor dissertação dos Estudos do Discurso no Brasil no biênio 2013-2015 e contemplado com o segundo lugar no V Concurso da Associação Latino-americana de Estudos do Discurso (ALED).

O título da sua dissertação “Remediado está: implicações do processo de significação de greve na relação entre os poderes legislativo e judiciário a partir da Constituição Federal de 1988” deixa claro o conteúdo a ser contemplado em sua pesquisa. Ulisses discute a questão da ressignificação da greve, problematiza o texto jurídico no que diz respeito ao servidor público ter direito à greve. O autor analisa os efeitos de sentido causados na relação entre os poderes Legislativo e Judiciário.

Na apresentação, o autor faz uma abordagem do que motivou a sua pesquisa, que partiu exatamente do estranhamento, tensão entre os poderes Legislativo e Judiciário, evidenciando um distanciamento à convivência harmônica. A partir dessa questão, o autor faz

¹⁰⁹ Aluna do mestrado da UERJ na área de Letras em Linguística.

um embasamento histórico de como o Poder Judiciário se modificou ao longo do tempo (deixa de ter o caráter apenas punitivo e passa a ter o caráter de defesa também), evidenciando a nova configuração do Poder.

No capítulo introdutório, o autor delimita o corpus que ele utilizou: são peças processuais de dois mandados de injunção nº 20-4 de 1994 e nº 712-8 de 2007, a partir disso o autor faz a seleção das petições iniciais e dos acórdãos. Analisa o discurso jurídico sob a ótica da teoria da Análise do Discurso proposta por Pêcheux (2010[1969]).

É importante salientar que os textos jurídicos trabalhados na pesquisa que trata sobre separação entre os poderes, mandado de injunção e direito de greve do servidor público, não sofreram grandes alterações, evidenciando, assim, que é a instabilidade da língua que permite que a norma tenha diferentes interpretações.

Ulisses faz uma leitura discursiva sobre o funcionamento e aplicação do direito de greve, e chega à conclusão que o mandado de injunção toma o Poder Judiciário como tampão de uma falta, como se este tivesse a função de preencher lacunas. Por meio desse jogo político de forças, o autor evidencia que a Constituição pretende que o Judiciário supra a falta de lei que impede que o cidadão exerça a sua cidadania, o mandado de injunção nessa conjuntura funcionaria como um remédio.

No segundo capítulo, o autor faz uma breve explanação histórica sobre como a legislação a partir de 1830 até o presente momento enxerga os cidadãos dentro da sociedade no que diz respeito à relação de trabalho. Além disso, inicia uma abordagem geral do mandado de injunção.

O mandado de injunção no Brasil possui características específicas diferente do mandado de injunção nos EUA que foi significado como forma de proibir os trabalhadores o exercício do direito de greve. No Brasil, coloca-se em questão a impossibilidade do exercício de um direito fundamental em virtude da ausência de regulamentação. Dessa forma, o Judiciário atua diante da omissão do Legislativo que impede ao cidadão o exercício de um direito.

No terceiro capítulo, o autor inicia a fundamentação teórica da Análise do Discurso, destaca a importância da linguagem ser concebida para além de um instrumento de comunicação, pois só dessa forma é possível a compreensão de fato dos deslocamentos de sentidos no discurso e a(s) ideologia(s) existente(s). Tendo em vista que a AD é uma semântica discursiva, é importante frisar que o sentido não preexiste, ele se dá na construção do discurso.

O campo da Análise do Discurso não se restringe à língua e à gramática, a linguagem é relacionada à sua exterioridade. Pretende-se afastar a Análise do Discurso do logicismo das ciências. A história é tomada como disciplina de interpretação não estabilizada. O importante é considerar a linguagem e o sujeito.

Ulisses frisa constantemente a importância de considerar a exterioridade na análise do discurso para observar a situação da enunciação e a posição-sujeito. Outro fato que merece destaque é a Análise do Discurso ser constituída como uma disciplina de entremeio. Tal fato ocorre a partir das rupturas decorrentes do advento da Linguística, do Marxismo e da Psicanálise. Pauta-se a preocupação, diferentemente de Saussure, a dicotomia priorizada passa a ser língua e discurso e não língua e fala, associando o social e o histórico.

A pesquisa apresenta uma relevante contribuição para as áreas como Ciências Sociais, Políticas Públicas, Direito, Linguística, Comunicação Social e História. Destaco a relevância da pesquisa principalmente para os historiadores, pois a dissertação poderia contribuir para o afastamento da ideia de uma “verdade biológica da história”. Além disso, no âmbito do Direito fica a indagação do direito à greve que permite analisar ou mesmo tecer críticas a nossa Constituição. Através da AD é feita uma análise do silenciamento do Legislativo ao não editar a lei regulamentadora do direito à greve do servidor público.

No quinto capítulo é destacado como seria o sujeito de acordo com a ótica da AD, destacando a contribuição da Psicanálise. No primeiro momento a análise foi esclarecedora para percepção do sujeito discursivo (aquele que existe no e pelo discurso), no entanto no segundo momento o autor se aprofunda demasiadamente na Psicanálise Freudiana, relatando até a teoria da sexualidade. Tal aporte teórico poderia ter sido evitado, visto que fugiu do tema central da discussão.

Ulisses, através dos estudos freudianos, aborda uma análise da sexualidade infantil até a questão social do tabu como método de controle social. Nesse capítulo, as abordagens psicanalíticas e jurídicas poderiam ter sido abordadas de forma sucinta para não comprometer a ideia central da pesquisa e também para contribuir com o leitor na eficiência de sua leitura e compreensão do tema inicialmente abordado e discutido.

No sexto capítulo é abordado o processo de categorização da greve no Brasil, mostrando que a categoria jurídica greve diverge dos sentidos do dicionário, o autor irá abordar em sua pesquisa a definição de categoria/categorização jurídica.

Quando é realizada a denominação das palavras, busca-se com isso a estabilização dos sentidos, acontece que tal objetivo é dissipado pelo processo discursivo, outros sentidos aparecem e outros são silenciados.

No século XIX, a interrupção do trabalho era considerada uma “insurreição”. No código criminal do Império tal prática era condenada, os escravos eram punidos de forma rígida, ou seja, não tinha o significado greve para esse momento histórico.

Em 1937, o texto constitucional categoriza greve como algo ilícito, antissocial. Não é estabelecido um direito para o trabalhador, o Estado funciona nessa conjuntura como repressor. A greve dos servidores públicos até esse momento continua sendo ilegal, só haverá mudança a partir da promulgação da CRFB/88.

Na Constituição de 1988, a greve do servidor público é considerada atividade lícita. Ou seja, pela primeira vez, tal categoria se apresenta como um direito, não como um fato vedado pelo Estado.

Por meio das análises dos textos jurídicos, fica nítido que a greve sempre teve uma conotação negativa, depreciativa. Os atos reivindicatórios dos trabalhadores eram vistos como atos de desordem pública.

No sétimo capítulo, Ulisses volta a abordar a tensão ocasionada devido à falta de uma lei pelo Poder Legislativo que preveja o direito à greve para o servidor público, essa ausência de uma lei específica faz com que seja necessária a utilização do mandado de injunção pelo Judiciário. Dessa maneira, há uma tensão tanto entre os servidores públicos e o Judiciário quanto uma tensão entre o Legislativo por não editar uma norma e o Judiciário por se omitir em alguns casos.

A partir da leitura da Constituição de 1988, percebe-se o funcionamento discursivo do mandado de injunção e da greve do servidor público de uma maneira questionadora. O direito de greve passa a ser questionado, já que existem punições para aqueles que ultrapassarem os limites definidos pelas sanções do Estado.

Tendo em vista a memória discursiva de greve, conclui-se que o direito de greve é o direito de agir dentro dos limites pré-determinados e tolerados pelo Estado, a categoria deve agir de acordo com a lei.

Nessa esfera legal, o Poder Judiciário é colocado como responsável por conciliar a tensão entre os cidadãos e o Estado, buscando manter a harmonia nessa relação.

A conclusão de Ulisses é feita de forma sucinta e esclarecedora, é possível notar como as noções teóricas da Análise do Discurso são importantes para perceber os processos de significação da greve dentro da história e da memória dos sujeitos.

O autor faz muitas indagações em sua conclusão que, a meu parecer, serve como um mecanismo para delimitar de que forma a sua pesquisa se circunscreveu, delimitando o modo como a greve faz sentido e como ela também ressignifica.

Assim, direito de greve do servidor público, categoria sem atributos criada pelo texto da Constituição de 1988, demanda sentidos. E é o próprio Estado quem, no lugar de julgador, deve suprir a falta de lei, deve significar greve. É configurada a construção do sentido de greve nas atuais condições de produção capitalista.

O autor destaca a falta existente, o vazio. O mandado de injunção seria o remédio para suprir esse vazio, essa lacuna do Poder Legislativo. Tal instrumento jurídico deixa em evidência a tensão entre os dois poderes, esse conflito é decorrente da definição dos direitos e atribuições dessas categorias.

A conclusão de Ulisses esclarece de forma satisfatória tudo o que foi defendido anteriormente, no entanto a sua introdução e a apresentação apesar de extensas não contribuíram de forma clara para o entendimento do assunto.

A dissertação apresenta apenas sete páginas de anexos que são a charge da Revista Caros Amigos, simbolizando os poderes em pé de guerra. Nesta charge, Ulisses faz uma análise, logo em sua introdução, para evidenciar a tensão entre os poderes, e mostrar que a harmonia entre os Poderes de fato não existe. A segunda charge não foi colocada em destaque como esta primeira da arena política, mas foi colocada em pauta essa relação sociedade/cidadão e Estado. Nesta charge, é colocado como o Estado influencia em nossas vidas, exerce poder sobre nós cidadãos. Os demais anexos são tabelas com leis, um resumo geral do direito de greve que servem para elucidar historicamente como se deu este significado de greve desde a época do Império até os dias atuais.

