

A autofiguração de Nelson Rodrigues em sua obra memorialística *A menina sem estrela*

Alan Victor Flor da Silva¹

RESUMO: Objetiva-se, com este trabalho, evidenciar que o jornalista e escritor brasileiro Nelson Rodrigues elabora, em sua obra memorialística *A menina sem estrela*, um perfil de si mesmo mais humano, com o intuito de desconstruir a imagem negativa que os críticos criaram a seu respeito, em razão dos palavrões e das cenas consideradas obscenas presentes em suas peças teatrais e em suas crônicas.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues; Memórias; Autofiguração.

RÉSUMÉ: Nous avons comme but dans cette étude montrer que le journaliste et écrivain brésilien Nelson Rodrigues, dans sa l'œuvre « *A menina sem estrela* » (La fille sans étoile), élabore un profil de lui-même plus humain, afin de déconstruire l'image négative que les critiques ont créé à son sujet, en raison des gros mots et des scènes considérés obscènes présents dans ses pièces de théâtre et dans ses chroniques.

Mots-clés: Nelson Rodrigues; Souvenirs; Autofiguration.

Considerações iniciais

Nelson Falcão Rodrigues nasceu no dia 23 de agosto de 1912, em Recife, e faleceu no dia 21 de dezembro de 1980, no Rio de Janeiro, aos 68 anos. Além de dedicar grande parte de sua vida ao jornalismo, contribuindo, principalmente, para os jornais *A Manhã*, *Crítica*, *O Globo* e *Correio da Manhã*, foi considerado um importante escritor, sobretudo no campo da dramaturgia, no qual se destaca como um dos precursores do teatro moderno no Brasil.

Durante sua carreira de escritor, escreveu dezessete peças de teatro² e nove romances³, além publicar inúmeras crônicas dispersas em folhas periódicas cariocas e depois reunidas em coletâneas⁴.

¹ Aluno de mestrado do Programa de Pós-graduação em Letras pela Universidade Federal do Pará (UFPA).

² Os títulos das dezessete peças teatrais de Nelson Rodrigues, em ordem de publicação, são: *A mulher sem pecado* (1941), *Vestido de noiva* (1943), *Álbum de família* (1946), *Anjo negro* (1947), *Senhora dos afogados* (1947), *Doroteia* (1949), *Valsa n.º 6* (1951), *A falecida* (1953), *Viúva, porém honesta* (1957), *Perdoa-me por me traíres* (1957), *Os sete gatinhos* (1958), *Boca de ouro* (1958), *Beijo no asfalto* (1960), *Otto Lara Resende* ou

Antes de completar 55 anos, a convite de José Lino Grünewald, começou a publicar diariamente crônicas memorialísticas, a partir do dia 16 fevereiro de 1967, na coluna *Memórias*, localizada no segundo caderno do jornal *Correio da Manhã*.

As crônicas foram divulgadas entre os dias 16 de fevereiro e 31 de maio de 1967, sendo interrompidas apenas quando uma tragédia levou toda a família de seu irmão Paulo Rodrigues à morte: o edifício onde ele morava juntamente com a esposa, os filhos e a sogra desabou em razão de uma forte chuva. A suspensão da publicação das crônicas, contudo, durou somente um pouco mais de uma semana.

Das oitenta crônicas divulgadas no jornal *Correio da Manhã*, as primeiras trinta e nove foram organizadas em capítulos e reunidas na coletânea *Memórias: A menina sem estrela*, lançada em 1967 pela editora do jornal que cedeu espaço para que Nelson Rodrigues divulgasse sua própria história de vida em crônicas. As quarenta e uma restantes ficariam para um segundo volume, que não chegou a sair, pois não houve acordo entre o memorialista e o *Correio da Manhã*. Essa primeira edição referente às memórias rodrigueanas tornou-se uma raridade bibliográfica, dificilmente encontrada até mesmo em sebos. De todos os livros de Nelson, esse é certamente o mais precioso item de colecionador.

Após a primeira edição, foi somente em 1993 que as oitenta crônicas foram reunidas em um único volume, lançado pela editora Companhia das Letras e organizado por Ruy Castro, que escreveu a biografia de Nelson Rodrigues, sob o título *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. Essas crônicas foram dispostas em ordem cronológica, e a coletânea foi dividida em duas partes: a primeira contém apenas as trinta e nove crônicas reunidas na edição de 1967 e a segunda reúne as quarenta e uma restantes, que permaneceram por muito tempo inéditas. Posteriormente, uma nova edição foi lançada pela editora Agir, em 2009.

Em suas memórias, o dramaturgo narra sua infância na rua Alegre, sua iniciação sexual, a morte dos irmãos Paulo e Roberto Rodrigues, o nascimento da filha Daniela, o

Bonitinha, mas ordinária (1962), *Toda nudez será castigada* (1965), *Anti-Nelson Rodrigues* (1973) e *A serpente* (1978).

³ Os títulos dos nove romances de Nelson Rodrigues, em ordem de publicação, são: *Meu destino é pecar* (1944), *Escravas do amor* (1946), *Minha vida* (1946), *Núpcias de fogo* (1947), *A mulher que amou demais* (1947), *O homem proibido* (1947), *A mentira* (1953), *Asfalto selvagem* (1959), *O casamento* (1966).

⁴ Entre as coletâneas mais famosas de Nelson Rodrigues, destacam-se *A vida como ela é...* (1961), *O óbvio ululante* (1968), *A cabra vadia* (1970) e *O reacionário* (1977).

fechamento do jornal *Crítica*, a tuberculose em Campos do Jordão e a estreia de *Vestido de noiva*.

Na primeira crônica de suas memórias, o escritor brasileiro afirma que para ele nenhum fato é intrascendente:

Antes de prosseguir, porém, devo explicar que, para mim, nada é intrascendente. Pode ser um fato de infinita, exemplar modéstia. Digamos que a nossa galinha pule a cerca do vizinho. Pode haver uma peripécia de mais delicada humildade? Não. E, todavia, esse incidente, em que pese a sua aparente irrelevância, tem um toque de Graça e de Mistério. Se bem me lembro, é de Bernanos um romance que termina assim: – “Tudo é Graça.” (RODRIGUES, 2009, p. 19-20)

Ao afirmar que nada lhe é intrascendente, à exceção da nudez⁵, Nelson Rodrigues indica que, além de fatos surpreendentes e chocantes, como a morte dos irmãos Paulo e Roberto Rodrigues e o nascimento da filha Daniela, que nasceu cega, acontecimentos banais também serão representados em suas memórias, como o incidente de seu vizinho bandeirinha e o episódio do engano auditivo, no qual o dramaturgo confunde “A Nova Constituição do Brasil!” com “A Nova Prostituição do Brasil!”.

É possível perceber com a leitura da obra *Memórias: a menina sem estrela* que a imagem que Nelson Rodrigues constrói de si mesmo não condiz com a fama de escritor polêmico e pornográfico, que ele recebeu da maioria dos críticos e dos leitores de sua época. Considerando-se, portanto, a diferença entre as duas imagens de Nelson Rodrigues, uma veiculada pela crítica e outra construída pelo próprio dramaturgo em sua obra de cunho autobiográfico, objetiva-se, com este trabalho, evidenciar que o teatrólogo brasileiro elabora um novo perfil de si próprio em suas memórias, com o intuito de desfazer sua imagem negativa, apresentando-se como um ser comum, que possui virtudes e falhas.

1. A autofiguração na escrita autobiográfica

Segundo Philippe Lejeune (1975), memórias, diários e autobiografias são considerados gêneros da literatura íntima, pois pessoas reais, em tom confessional, põem em evidência a sua própria existência, a sua vida individual.

⁵ “Para mim, não há nudez intrascendente.” (RODRIGUES, 2009, p. 34)

O adjetivo “íntimo”, contudo, insinua que todos os fatos, pensamentos e impressões que são documentados em textos de cunho autobiográfico são escritos para permanecerem apenas em nível confidencial e privado. Esse significado, no entanto, não condiz, de fato, com as autobiografias, pois, quando estas são publicadas, qualquer leitor pode ter acesso ao conteúdo de suas páginas. Como desdobramento, o autobiógrafo, consciente de que seus escritos chegarão às mãos do público em geral, selecionará os acontecimentos de sua vida de acordo com a imagem de si mesmo que ele deseja difundir entre seus futuros leitores.

Nesse sentido, as autobiografias são textos carregados de intenções, de implícitos e de ideologias, pois, assim como quaisquer gêneros discursivos, são produtos de uma interação verbal ou de um processo enunciativo ou dialógico entre o autobiógrafo e os seus leitores.

Para Bakhtin (2009),

A enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor. A palavra dirige-se a um interlocutor: ela é função da pessoa desse interlocutor: variará se se tratar de uma pessoa do mesmo grupo social ou não, se esta for inferior ou superior na hierarquia social, se estiver ligada ao locutor por laços sociais mais ou menos estreitos (pai, mãe, marido, etc.). Não pode haver interlocutor abstrato; não teríamos linguagem comum com tal interlocutor, nem no sentido próprio nem no figurado. (BAKHTIN, 2009, p. 116)

Considerando-se, portanto, o modelo enunciativo bakhtiniano, o autobiógrafo, analogicamente, exerce a função de locutor; o leitor, a de interlocutor e a autobiografia, a de produto da interação verbal. Desse modo, partindo-se do princípio de que não pode haver enunciação sem um interlocutor real, o autobiógrafo não pode escrever um texto autobiográfico sem considerar antes um presumível leitor ao qual possa se destinar e as suas intenções perante esse mesmo leitor. Desse modo, antes mesmo de chegar às mãos daqueles que vão lê-la, a autobiografia já foi escrita tendo em vista as expectativas do escritor mediante o possível público que terá acesso a seus escritos.

Complementando os princípios bakhtinianos, Jeanne-Marie Gagnebin (2009) defende que os pronomes pessoais “eu” e “tu”, no contexto mais específico do discurso autobiográfico, não designam nenhum indivíduo específico, pois, sozinhos, são signos vazios de significado e apenas indicam instâncias da enunciação e da destinação de um discurso, de

tal modo que o “eu” sempre se define em relação a um “tu” (outro). Em outras palavras, aquele que emite o discurso (primeira pessoa) não pode se definir fora da dinâmica da interlocução, sendo necessária, portanto, a presença daquele a quem se destina o discurso (segunda pessoa). Nas palavras da autora,

Um “eu” somente pode empreender a narração do seu passado, essa história de si mesmo, se puder contar, implicitamente ou explicitamente, com um “tu” que recebe sua narração, seja esse “tu” um interlocutor direto (...), ou um leitor implícito, mesmo que ele seja um leitor futuro menos preconceituoso que os contemporâneos. (GAGNEBIN, 2009, p. 137)

Tomando-se como base os princípios sociointerativos, o indivíduo que escreve sua própria história de vida não se entrega, como se pode imaginar, a um discurso íntimo, privado e monológico, como se fosse um adolescente ao escrever seu diário. O autobiógrafo, na verdade, como sujeito consciente de que sua obra autobiográfica não se restringirá somente ao nível pessoal, selecionará os acontecimentos de sua vida de acordo com a imagem que ele gostaria de projetar de si mesmo para seus leitores.

A ideia, portanto, de que o escritor, na solidão e no isolamento de seu local de trabalho, deixa-se desvelar à medida que com o auxílio da pena vai tecendo sua própria história é uma ilusão. Além do fato de que o autobiógrafo seleciona os acontecimentos de sua vida de acordo com a representação que deseja projetar de si mesmo, o passado, conforme Jürden Straub (2009), é um produto continuamente inacabado e, portanto, pode ser reconstruído tendo em vista não apenas as experiências do presente e as expectativas em relação ao futuro, como também o surgimento de novas ideias, a assimilação de novas normas e a ampliação do vocabulário. A reconstrução contínua do passado deve-se ao fato de que a memória, assim como afirma Helmut Galle (2006), não é um depósito de armazenamento de informações ou percepções.

As percepções conscientes ou inconscientes permanecem na memória de curta duração por poucas horas, e apenas as mais “úteis” são gravadas na memória de longo prazo. Cada ativação das redes neuronais, que evoca uma lembrança, é uma renovação que não segue exatamente o esquema anterior. (GALLE, 2006, p. 74)

Nesse sentido, o passado não pode ser integralmente resgatado. É por essa razão que, além das lembranças, a invenção e a seleção são estratégias de que fazemos uso para preencher os vazios e as lacunas que existem entre uma lembrança e outra. Ao narrarmos, portanto, um acontecimento passado, o que é indiferente pode ser descartado, o que é desagradável pode ser alterado, o que é pouco claro ou confuso pode ser nitidamente delimitado e o que é trivial pode ser elevado à hierarquia do insólito (STERN apud BOSI, 1994).

No que tange, por conseguinte, à literatura íntima, o autobiógrafo, consciente ou inconscientemente, utiliza-se dessas estratégias para elaboração de seus textos autobiográficos, pois, por mais que deseje ser fiel aos fatos pesquisando em documentos de toda sorte ou entrevistando pessoas que lhe foram próximas na infância ou na juventude, as lacunas da memória são inúmeras e precisam ser preenchidas de alguma forma. Portanto, em se tratando especificamente da seleção das lembranças, o autor, ao escrever seu texto autobiográfico, seleciona suas memórias a partir da imagem que gostaria de projetar de si mesmo para seus leitores.

Como o passado não pode ser integralmente recuperado e a autobiografia é um gênero discursivo construído dialogicamente entre escritor e leitor, podemos afirmar que todos os personagens de textos autobiográficos não condizem necessariamente com a descrição fiel de seu autor. Na verdade, os autobiógrafos criam uma ficcionalização de si mesmos e constroem apenas um personagem homônimo. Desse modo, é possível que os escritores sejam diferentes de seus personagens autobiográficos.

Assim, os limites entre os gêneros da literatura ficcional e os da literatura íntima são (quase?) imperceptíveis à primeira vista. Um dos principais argumentos para defender que não existem fronteiras muito bem delimitadas, por exemplo, entre o romance e a autobiografia é justamente o fato de que, em ambos os gêneros, há personagens que compartilham do mesmo traço: a ficcionalidade. Enquanto na autobiografia indivíduos reais são ficcionalizados, os personagens do romance, por sua vez, são fictícios por natureza.

2. Ficcionalização de Nelson Rodrigues e a imagem de si (autofiguração)

Segundo Veiga Neto (2012), Nelson Rodrigues, em suas memórias, cria um personagem homônimo, baseado na ficcionalização do próprio escritor Nelson Rodrigues e elaborado a partir de uma imagem que o dramaturgo pretende mostrar de si mesmo aos leitores de suas crônicas memorialistas, publicadas primeiramente no jornal *Correio da Manhã*, em 1967, como podemos observar no excerto a seguir:

Nas memórias, o escritor traça um perfil de si (...) e cria uma ficcionalização de si próprio, uma imagem de como ele deseja se mostrar ao leitor que acompanha sua coluna do jornal. O Nelson Rodrigues escritor cria um personagem rodrigueano de mesmo nome. Nelson Rodrigues vira personagem de sua própria obra. (VEIGA NETO, 2012, p. 20)

Conforme Veiga Neto, Nelson Rodrigues, ao ser ficcionalizado, constrói um perfil de si próprio com o intuito de passar uma imagem para o público que lê suas memórias:

Ao escrever suas crônicas de memórias, Nelson Rodrigues já era uma figura amplamente conhecida, fosse pelo teatro, pelo cinema, pela televisão, pelas entrevistas polêmicas ou pelos livros. As opiniões acerca de sua pessoa já se encontravam cristalizadas e, ainda assim, ele permanecia em evidência. Desta forma, Nelson Rodrigues pode ter projetado em si próprio a imagem daquele que o público deseja ou que ele desejava. (VEIGA NETO, 2012, p. 21)

Sobre essa representação ficcional que Nelson Rodrigues elabora de si mesmo, Veiga Neto defende que esse importante escritor do teatro moderno criou um personagem rodrigueano mais humano.

Percebemos que o narrador autodiegético torna-se mais humano, mais palpável, passível de lapsos de memória, de erros, acertos e convicções em um texto (apenas aparentemente não editado, falsamente autêntico e puro. (VEIGA NETO, 2012, p. 23)

Em vez de enaltecer e elevar a própria figura, assim como fizeram muitos autobiógrafos do século XIX, como Visconde de Taunay e Joaquim Nabuco, Nelson Rodrigues constrói uma imagem de si mesmo apresentando não apenas as virtudes, como também os defeitos.

Em razão de sua inovação e de sua ousadia na dramaturgia brasileira, Nelson Rodrigues foi considerado um escritor muito polêmico, alvo de inúmeras críticas, acusado muitas vezes de escrever crônicas e peças teatrais imorais e obscenas. É possível inferir, portanto, que um perfil de si mesmo mais humanizado, como podemos observar na leitura de suas crônicas memorialistas, tenha sido construído com o intuito de quebrar com essa imagem negativa construída acerca de Nelson Rodrigues em meados do século XX.

Nas crônicas, percebemos que o dramaturgo aparece como um homem muito próximo à família, principalmente em relação aos irmãos. No dia 2 de março de 1967, Nelson Rodrigues publica uma crônica sobre a morte do irmão Paulo Rodrigues, que morreu num desabamento em Laranjeiras. Nessa crônica, o escritor mostra-se ressentido por não lhe ter dito tudo o que queria, por não lhe ter feito confissões extremas e por não lhe ter sido um irmão um pouco mais afetuoso e meigo.

Naquele momento, descobri que não se deve adiar uma palavra, um sorriso, um olhar, uma carícia. E como me doía não ter dito a ele tudo, não ter feito as confissões extremas. Eu percebia, ali, que nós olhamos tão pouco as pessoas amadas. Quantas palavras calei com pudor de ser meigo, vergonha de parecer piegas? Agora mesmo eu não chorava como queria. (RODRIGUES, 2009, p. 46)

Além de descrever suas emoções em relação à perda de Paulo Rodrigues, o dramaturgo brasileiro, em crônica publicada em jornal no dia 21 de março de 1967, também narra o assassinato de mais um familiar – Roberto Rodrigues, cuja morte, segundo o memorialista, foi uma perda muito mais intensa, pois ele presenciou o homicídio do próprio irmão.

Naqueles cinco, seis minutos, acontecera tudo (e como, nesses momentos, a figura do criminoso é secundária, nula. Eu não me lembrei da ira; eu não pensei em também ferir ou em também matar. Só Roberto existia. Estava, ali, deitado, certo, certo, de que ia morrer. Pedia só para não ser tocado. Qualquer movimento era uma dor jamais concebida). Vinte e seis de dezembro de 1929. Nunca mais me libertei do seu grito. Foi o espanto de ver e de ouvir, foi esse espanto que os outros sentiram na carne e na alma. E só eu, um dia, hei de morrer abraçado ao grito do meu irmão Roberto. Roberto Rodrigues. (RODRIGUES, 2009, p. 126-127)

Assim como se refere aos irmãos com comoção, Nelson Rodrigues também narra, numa crônica divulgada no dia 7 de março de 1967, o nascimento da filha Daniela, deixando transparecer, ao mesmo tempo, ternura, afeto e entusiasmo.

Tudo aconteceu numa progressão implacável. Daniela nasceu e não queria respirar. Dr. Marcelo Garcia fazia de tudo para salvar aquele sopro de vida. De manhã, quase, quase a perdemos. A irmã, desesperada, batizou minha filha no próprio berçário. Dr. Cruz Lima, Dr. Marcelo, Dr. Silva Borges, lutaram corpo a corpo com a morte. Mudaram o sangue da garotinha. E ela sobreviveu.

Lúcia quis ver a filha no dia seguinte. E veio numa cadeira de rodas, empurrada por D. Lidinha. Voltou, chorando, e dilacerada de felicidade. Também fui espiar Daniela pelo vidro do berçário. (...) Mais uma semana, Lúcia e Daniela vinham para casa. Tão miudinha a garota, meu Deus, que cabia numa caixa de sapatos. (RODRIGUES, 2009, p. 68)

É possível inferir, portanto, que Nelson Rodrigues expõe, em suas crônicas memorialísticas, sua relação com seus familiares, como irmãos, pai, mãe, esposa e filha, com o intuito de apresentar um Nelson Rodrigues mais sensível, mais afetuoso e mais sentimental. Essa representação de si contrapõe-se, obviamente, à imagem que o público-leitor daquela época tinha a respeito do dramaturgo.

Numa crônica publicada no dia 9 de março de 1967, Nelson Rodrigues altera sua concepção a partir de sua experiência, na infância, com a gripe espanhola. Antes da doença, a morte, considerada uma de suas obsessões, era concebida pelo escritor como algo belo, em razão dos preparativos para o funeral, sempre muito bem planejado e ornamentado com velas, flores e penachos. Durante a enfermidade, ao deparar-se com muitas pessoas morrendo a todo o momento, desacompanhadas e sem nenhuma cerimônia de despedida, a morte, para o memorialista, passou a ser feia.

Antes da gripe, achava a morte rigorosamente linda. Linda pelos cavalos, e pelas plumas negras, e pelos dourados, e pelas alças de prata. Lembro-me que, na primeira morte adulta que vi, cravou-se em mim a lembrança dos sapatos, inconsoláveis, tristíssimos sapatos. A Espanhola arrancou tudo, pisou nas dalias, estraçalhou as coroas. (RODRIGUES, 2009, p. 76-77)

Nessa passagem, Nelson Rodrigues insinua que, quando era criança, apresentava uma ingenuidade infantil e uma sensibilidade. Desse modo, quem poderia imaginar que um

homem acusado muitas vezes de ser um escritor obscuro e pornográfico pudesse ser na infância tão inocente e sensível?

No dia 19 de abril de 1967, o escritor divulga uma crônica na qual se revela um verdadeiro narcisista e egoísta. Ao aventurar-se como dramaturgo, Nelson Rodrigues, ao receber uma crítica positiva de Manuel Bandeira e de outros críticos consagrados sobre a peça *Vestido de noiva*, sente-se vaidoso e orgulhoso de seu próprio sucesso. Na crônica do dia seguinte, por sua vez, ao narrar os preparativos para a encenação de sua peça, apresenta um complexo de inferioridade, diminuindo-se por acreditar que o público e a crítica não apreciariam a representação cênica de sua obra teatral.

E ninguém podia imaginar que eu estava prodigiosamente embriagado de mim mesmo. Eu, eu, eu, eu. Se a mulher amada me aparecesse, não a reconheceria; e, se a reconhecesse, passaria adiante. (RODRIGUES, 2009, p. 246)

E ninguém perdoaria a desfaçatez de uma tragédia sem “linguagem nobre”. Ao entrar em casa, eu não acreditava mais em mim mesmo. E me perguntava: “Como é que fui meter gíria numa tragédia?” (RODRIGUES, 2009, p. 251)

Ao mostrar-se como um indivíduo que, ao mesmo tempo, pode enaltecer-se e subjugar-se, Nelson Rodrigues revela-se, em suas crônicas memorialistas, como um sujeito contraditório, capaz de sentir-se, concomitantemente, vaidoso e inseguro em relação à recepção de sua famosa peça *Vestido de noiva*, tanto por parte da crítica, quanto por parte do público. Além disso, o escritor deixa transparecer a imagem de um ser humano que não vive apenas êxitos, mas que também comete erros e falhas.

No início década de 1930, a família de Nelson Rodrigues passa por necessidades financeiras. Mário Rodrigues, o patriarca da família, havia falecido poucos meses após a morte do filho Roberto, que fora assassinado em seu lugar, e o jornal *Crítica*, folha periódica de propriedade da família Rodrigues, havia sido fechado, em razão da Revolução de 1930. Após o fechamento do jornal, Nelson Rodrigues e seus irmãos se deparam com todas as portas fechadas e, conseqüentemente, não conseguem obter emprego, e a família encontra-se totalmente desamparada, sem dinheiro nem para suprir as necessidades básicas.

Numa crônica publicada no dia 31 de março de 1967, Nelson Rodrigues narra sua experiência com a fome e com a falta de oportunidade. Ao encontrar um amigo com o qual

havia trabalhado no jornal *A Manhã*, sentiu-se muito emocionado ao ser recebido de braços abertos quando todos os conhecidos lhe haviam desprezado e ao ser convidado para almoçar quando a fome lhe dominava.

Lembro-me que, certa vez, encontrei o André Romero, velho jornalista que trabalhava comigo na Manhã, primeiro jornal do meu pai. Romero veio para mim de braços abertos. Ora, tamanha era minha depressão que um sorriso, ou um bom dia, me empolgava. Crispei a mão no seu braço, numa emoção absurda (eu ia acabar chorando, meu Deus, eu ia acabar chorando). E o grande momento do nosso encontro foi no fim, quando ele propõe: – “Vamos almoçar? Te convido. Vamos!” (RODRIGUES, 2009, p. 165)

Nessa passagem, Nelson Rodrigues desconstrói a imagem de jornalista e escritor reconhecido e humaniza-se, revelando-se como um homem comum, capaz de sentir-se fragilizado e desamparado perante situações difíceis, como a fome e o desamparo.

Embora o livro de *Memórias* do dramaturgo não seja uma obra de caráter ficcional, o memorialista utiliza-se várias vezes de figuras de linguagem, como, por exemplo, a metáfora, a prosopopeia e a sinestesia:

Metáfora: E o poeta Drummond? Pôs, numa frase escassa, toda a aridez de três desertos. (RODRIGUES, 2009, p. 53)

Prosopopeia: Eu durmo, mas a úlcera, nunca. Essa está sempre em vigília. (RODRIGUES, 2009, p. 95)

Sinestesia: Minha família morava diante do mar. Mas o mar, antes de ser paisagem e som, antes de ser concha, antes de ser espuma – o mar foi cheiro. Há um cavalo na minha infância profunda. Antes de ser uma figura plástica, elástica, com espuma nas ventas – o cavalo foi aroma como o mar. (RODRIGUES, 2009, p. 24)

Além do uso de figuras de linguagem, Nelson Rodrigues apresenta, em sua obra memorialística, outros recursos estilísticos, como frases de efeito⁶, digressões⁷, correções⁸ e marcas de oralidade⁹.

⁶ As frases de efeito são aquelas que geralmente surpreendem e/ou chocam o leitor.

⁷ As digressões, fenômeno bastante comum na fala, são divagações que provocam a suspensão temporária do assunto em curso e desempenham funções relevantes como, por exemplo, explicar, ilustrar, atenuar, fazer ressalvas, introduzir avaliações ou atitudes do locutor, entre outras.

⁸ A correção, fenômeno também muito comum da oralidade, é uma informação inserida *a posteriori*, quando se interrompe o ato de fala para apresentar a forma que se considera mais apropriada. No caso do texto escrito, a

Frases de efeito: Eis o que me importa dizer: – o amigo é a desesperada utopia que perseguimos até última golfada de vida. (RODRIGUES, 2009, p. 351)

Digressões: (Naquela época, os jornais davam à tuberculose o nome imaculado de “peste branca”. Por uma associação meio idiota, eu me lembro de Moby Dick, a “baleia branca”. Mas estou divagando, e desculpem.) (RODRIGUES, 2009, p. 26)

Correções: Não, não. Estou fazendo confusão de datas. Em 1918, Adolfo ainda não estava em Pereira Nunes, nem no Brasil. Viria para cá em 1922, só em 1922. Mas como eu ia dizendo: – durante a gripe espanhola, a cidade viveu à sombra dos mortos sem caixão. (RODRIGUES, 2009, p. 73)

Marcas de oralidade: Deu-lhe uma espécie de escrúpulo, cerimônia, pudor ou sei lá. (RODRIGUES, 2009, p. 47, grifo nosso)

É possível inferir que esses recursos estilísticos, sobretudo as digressões, as correções e as marcas de oralidade, tenham sido utilizados pelo autobiógrafo para aproximar seu texto escrito da fala, de tal modo que o memorialista pudesse dar à sua escrita um tom de conversa, com o intuito de fazer com que seu leitor se sentisse seu amigo e/ou seu confidente, isto é, alguém para quem o escritor Nelson Rodrigues pudesse revelar à vontade seus segredos, suas impressões, seus pensamentos, suas opiniões e suas mágoas. Dessa forma, fica mais fácil para o escritor brasileiro alcançar seu objetivo de conseguir a adesão dos leitores a aceitarem a imagem que ele pretende difundir de si mesmo.

Em seu trabalho autobiográfico, Nelson Rodrigues, além de tentar justificar a presença da nudez e de palavrões em suas obras ficcionais, revela-se como uma pessoa comum, um homem de família, um ser que já passou por dificuldades financeiras e pessoais e um indivíduo que já experimentou todas as formas de sentimento, como a raiva, o afeto, a inveja e a gratidão. Presume-se, portanto, que o público, ao ler a obra memorialística rodrigueana, mude a própria concepção a respeito do dramaturgo, uma vez que a imagem do memorialista Nelson Rodrigues não se parece em nada com sua fama de escritor obscuro e pornográfico.

correção é muitas vezes um recurso estilístico, pois o autor poderia muito bem apagar o que foi dito antes de forma insatisfatória ou equivocada e escrever de novo, só que de maneira mais adequada.

⁹ Marcas de oralidade são caracteres muito característicos na fala que são transpostos para a escrita, com o intuito de aproximar o texto escrito do texto oral.

Considerações finais

Observamos que Nelson Rodrigues, em suas crônicas memorialísticas, revela-se um homem muito próximo à família, ao expor suas emoções e suas dores em relação à descoberta da cegueira da filha Daniela e à perda dos irmãos Paulo e Roberto Rodrigues e do pai Mário Rodrigues. O dramaturgo figura-se também como um homem comum, pois ele descreve diversas situações difíceis e delicadas pelas quais passou durante sua vida, como o desemprego, a fome, o desamparo, a solidão, a perda de familiares queridos e a internação no sanatório.

Além de Nelson Rodrigues revelar-se um homem de família e um indivíduo comum, ele figura-se também como um ser humano preconceituoso, contraditório, narcisista, egoísta, obsessivo e intolerante, qualidades que, embora muitas vezes sejam vistas como negativas, também são avaliadas como tipicamente humanas.

Em vez de apenas exaltar-se e enaltecer-se, assim como nas autobiografias de Visconde de Taunay e Joaquim Nabuco, Nelson Rodrigues preferiu construir uma imagem mais humanizada de si mesmo para seus leitores, demonstrando não apenas suas virtudes, mas também seus defeitos e suas falhas.

É possível inferirmos que o memorialista talvez tenha optado por essa representação para atenuar ou mesmo anular a imagem que o público tinha a seu respeito. Nelson Rodrigues, no período em que viveu, foi visto muitas vezes como um homem polêmico e como um escritor obscuro e pornográfico. Ao ler suas crônicas memorialísticas, é provável que o leitor sinta-se persuadido a mudar sua visão sobre esse grande escritor do teatro moderno no Brasil, passando a vê-lo como um homem incompreendido pelos críticos e pelo público-leitor de seu tempo.

Referências

CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico: A vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 13. ed. São Paulo: HUCITEC, 2009.

BOSI, Ecléa. Memória-sonho e memória-trabalho. In: _____. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 41-70.

GAGNBIN, Jeanne Marie. “Entre moi e moi même” (Entre eu e eu mesmo”, de Paul Ricoeur). In: GALLE, Helmut et al (Org.). *Em primeira pessoa: Abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP. 2009, p. 133-139.

GALLE, Helmut. Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 18, p. 64-91, 2006.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. São Paulo : Editora 34, 2012.

RODRIGUES, Nelson. *Memórias: A menina sem estrela*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

TAUNAY, Visconde de. *Memórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

VEIGA NETO, Oswaldo. *As memórias do “tarado de suspensórios”*: a construção do personagem Nelson Rodrigues pelo autor Nelson Rodrigues. Monografia (Especialização em Literatura Brasileira) – Curso de pós-graduação *lato sensu* em Literatura Brasileira, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Aspectos do pacto autobiográfico em “L'autobiographie en France”

Ana Amelia Barros Coelho Pace¹

RESUMO: Este artigo percorre alguns aspectos do conceito de pacto autobiográfico presentes no livro *L'autobiographie en France* (1971), primeiro trabalho de Philippe Lejeune sobre a escrita autobiográfica. Dentre a variedade de textos em que o autor analisa, revê e discute o mecanismo do pacto, seu primeiro livro traz pontos relevantes para os estudos posteriores: a definição de autobiografia, as oposições entre autobiografia e romance, a dinâmica do contrato, bem como a relação entre o autobiógrafo, seu texto e o seu destinatário.

Palavras-chave: Pacto autobiográfico; Autobiografia; Literatura francesa; Crítica literária.

RÉSUMÉ: Cet article présente quelques aspects du concept de pacte autobiographique présents dans le livre *L'autobiographie en France* (1971), première étude de Philippe Lejeune autour de l'écriture autobiographique. Parmi la variété de textes dans lesquels l'auteur analyse, reformule et discute le mécanisme du pacte, son premier livre met en jeu des points importants pour les études postérieures : la définition de l'autobiographie, les oppositions entre autobiographie et roman, le fonctionnement du contrat, aussi comme la relation entre l'autobiographe, son texte et son destinataire.

Mots-clés: Pacte autobiographique; Autobiographie; Littérature française; Critique littéraire.

Introdução: o pacto no percurso de Lejeune

Numa de suas formulações mais concisas, o pacto autobiográfico é “o engajamento de um autor em contar diretamente sua vida (ou uma parte, ou um aspecto de sua vida) num espírito de verdade”² (LEJEUNE, 2006, tradução minha). De qualquer forma, essa seria apenas uma das formulações possíveis para o pacto, assim como para definir um texto de natureza autobiográfica. Frente à multiplicidade de escritos autobiográficos e suas possíveis leituras, a construção teórica do pacto deixa lacunas e pontos de imprecisão, mostrando-se insuficiente.

1 Mestre pelo Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês (FFLCH-USP). E-mail: anamelia Coelho@gmail.com .

2 “l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité” (LEJEUNE, 2006).

As citações encontram-se todas traduzidas para o português, mantendo, em nota de rodapé, o texto original. Quando possível, apresento tanto o trecho em sua tradução publicada para o português, como sua versão original, oferecendo ao leitor tanto o apoio da nossa língua como a possibilidade de comparar a tradução.

Por mais que o conceito seja recolocado em diversos pontos do percurso de Philippe Lejeune, dentre esses momentos de revisão, parecem destacar-se três marcos, como indicam três textos em que o termo *pacto* figura no título: “O pacto autobiográfico” (1975), “O pacto autobiográfico (bis)” (1986) e “O pacto autobiográfico, 25 anos depois” (2001). Eles estão, aliás, dispostos nessa ordem, abrindo a coletânea de seus estudos traduzidos para o português, oferecendo uma possibilidade de leitura “com o fim de dar conta da própria aventura teórica do autor, do alargamento de seu *corpus*, do que ele próprio denomina sua 'democratização' ” (NORONHA, 2008, p. 8).

Nessa perspectiva, pode-se observar no seu percurso intelectual uma dupla mudança de postura. A autobiografia é considerada inicialmente como um discurso literário, para depois ser tratada em suas variadas formas de manifestação – no campo dos estudos sociológicos, no cinema, nas artes plásticas, a escrita cotidiana de diários e correspondências, a prática de *blogs* na Internet, etc. Ao mesmo tempo, essa ampliação do objeto de estudos demanda outro tipo de abordagem, ela também cada vez mais autobiográfica – como observa Noronha, organizadora da edição, “em um estilo cada vez mais metafórico e subjetivo, assumindo a própria forma de seu objeto” (NORONHA, 2008, p. 10).

Ao aproximar-se de seu objeto de estudo, a escrita de Lejeune toma também a forma daquilo de que trata – ou seja, ele se torna cada vez mais autobiográfico, recuperando elementos presentes nas autobiografias. Dentre esses elementos, podemos citar a perspectiva subjetiva, por conta do emprego da primeira pessoa do singular; a parcialidade e a relativização das posturas tomadas; a possibilidade de colocações contraditórias; a retomada de textos escritos anteriormente; a relação com o próprio processo de escrita e o apelo ao leitor. Indo além: ao buscar, nos textos que analisa, pactos que permitissem uma leitura autobiográfica, Lejeune faz ele também pactos com seu leitor.

Logo, de um texto a outro, partiríamos de uma teorização mais formalista e normativa do pacto e de seu funcionamento em textos literários, para um relato dessa pesquisa, em que se relativizaria as posturas tomadas anteriormente. Noronha salienta que esse é um dos pontos de vista possíveis, mas de maneira alguma pode ser o único. Numa leitura atenta dos textos de Lejeune, ela percebe que, “já no 'Pacto', sua postura crítica se opõe [...] ao conservadorismo, ainda que seu interesse se restrinja às autobiografias de escritores consagrados” (NORONHA, 2008, p. 10). Essa afirmação me permite considerar que já as primeiras formulações do pacto

anunciam, em momentos pontuais, a ampliação do *corpus*, a “relativização” e a abordagem pessoal e subjetiva que pautam os textos seguintes.

Teríamos em mão mais de uma possibilidade de leitura das revisões do pacto: uma em que se percebe, de um estudo a outro, a adoção de uma perspectiva pessoal no tratamento do tema; outra em que, fusionando o exame objetivo e a abordagem relativista, percorre os textos percebendo essa dupla dimensão, desde os primeiros trabalhos.

Outro ponto de abertura, sobre o qual podemos nos apoiar, é dado por Lejeune, em “O pacto autobiográfico, 25 anos depois”. Já em seus momentos iniciais, ele aponta que o próprio título do ensaio deve ser retificado. Em suas palavras: “não são '25 anos depois', mas '30 anos depois'! A definição de autobiografia e a ideia de 'pacto' já eram centrais em meu primeiro livro, mas com outra função”³ (LEJEUNE, 2008, p. 70). Portanto, seu primeiro estudo panorâmico sobre a produção autobiográfica em língua francesa, *L'autobiographie en France*, teria um papel importante para as formulações do pacto.

1. Definindo o pacto em *L'autobiographie en France*

A noção de pacto já estava presente em *L'autobiographie en France*, juntamente a uma definição para a autobiografia, apoiada sobre um apanhado histórico, a exposição de alguns problemas teóricos e de uma antologia de textos representativos.

Para realizar um estudo da autobiografia pelo viés literário, Lejeune começou pela constituição de um *corpus*, para em seguida passar à criação de definições e distinções, principalmente em relação à ficção em prosa. Era necessário constituir um repertório a partir do qual fosse possível construir um modelo teórico da autobiografia. Todavia, mais do que fundamentar a teoria, esse repertório guarda limitações e problemas de abordagem.

As autobiografias são textos que mimetizam “uma comunicação com a pessoa a quem se dirige o relato”⁴ (LEJEUNE, 1998a, p. 16, tradução minha), comunicação que é assumida pelo próprio autor do texto. A “recorrência obstinada de um certo tipo de discurso dirigido ao leitor”⁵ (LEJEUNE, 2008, p. 72, tradução minha), que ele reconheceu sob a forma de um

3 “Ce n'est pas 'vingt-cinq ans' mais 'trente ans après'! La définition de l'autobiographie et l'idée de 'pacte' étaient déjà au centre de mon premier livre, mais avec une autre fonction” (LEJEUNE, 2005, p. 11-12).

4 “ce type de récit mime une communication avec la personne à qui s'adresse le récit” (LEJEUNE, 1998a, p. 16).

5 “Dans ce travail, j'étais guidé par quelque chose d'essentiel: la récurrence obstinée d'un certain type de discours adressé au lecteur, ce que j'ai appelé le 'pacte autobiographique’” (LEJEUNE, 2005, p. 14).

pacto, foi o ponto essencial encontrado na leitura de seu *corpus*. Isso o leva a considerar, anos depois, que “não [teve] de inventar o pacto autobiográfico, uma vez que ele já existia, só [teve] de colecioná-lo, batizá-lo e analisá-lo”⁶ (LEJEUNE, 2008, p. 72). Tratava-se então de um mecanismo que já se encontrava em ação nas autobiografias, mas que dependia do olhar crítico, da leitura analítica de uma série de textos (“coleccioná-lo”), para que então recebesse um nome (“batizá-lo”) e definições (“analisá-lo”).

Quanto aos textos lidos, ele apresenta um resultado de sua tentativa de constituição de um *corpus*, sob a forma de um repertório de autobiografias, uma bibliografia de textos críticos sobre o assunto, uma antologia de pactos (ou seja, trechos de autobiografias tidas como exemplares, encabeçadas por duas versões de preâmbulos às *Confissões* de Jean-Jaques Rousseau), assim como uma seleta de ensaios críticos, que discutem as noções de verdade e sinceridade, de escrita da vida e das relações entre a psicanálise e a autobiografia.

Já a respeito do nome, o pacto aparece como consequência da própria definição de autobiografia. Lejeune faz uso da definição do dicionário *Larousse*, que será retomada sem muitas modificações posteriormente, em *Le Pacte autobiographique*: “chamamos de autobiografia o relato retrospectivo em prosa que alguém faz de sua própria existência, quando coloca em destaque sua vida individual, em particular a história de sua personalidade”⁷ (LEJEUNE, 1998a, p. 10, tradução minha). Por mais que ela tenha sido objeto de críticas e refutações, essa ainda continua sendo a definição mais utilizada para caracterizar um texto autobiográfico – mesmo que seja para, em seguida, demonstrar que há textos que escapam a ela.

A definição se desdobra em uma lista de condições que a autobiografia deve satisfazer para ser considerada como tal – por oposição a gêneros semelhantes, tais como as memórias, a correspondência, o autorretrato, a biografia, o diário íntimo, o romance, e textos em verso.

Dentre elas, a oposição entre autobiografia e romance apresenta mais dificuldades. Os procedimentos narrativos da ficção e do relato autobiográfico se assemelham, se copiam, transitam entre um gênero e outro. Numa análise estritamente interna, não haveria diferença entre uma autobiografia e um romance autobiográfico. Ele continua afirmando que “daí viria,

6 “Le pacte autobiographique, je n'ai donc pas eu à l'inventer, puisqu'il existait déjà, je n'ai eu qu'à le collectionner, le baptiser et l'analyser” (LEJEUNE, 2005, p. 14).

7 “nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité” (LEJEUNE, 1998a, p. 10).

aliás, da parte dos autobiógrafos, a preocupação em estabelecer no começo do texto um tipo de 'pacto autobiográfico', com justificativas, explicações, notas prévias, declaração de intenção, todo um ritual destinado a estabelecer uma comunicação direta”⁸ (LEJEUNE,

1998a, p. 17, tradução minha). A autobiografia seria introduzida por um discurso que apresenta o texto como um relato da história da personalidade de seu autor – sem esse discurso preliminar, um texto autobiográfico não se distinguiria de um texto ficcional. Nesse sentido, ele se constrói num paradoxo:

o autobiógrafo deve executar esse **projeto de uma sinceridade impossível**, servindo-se de todos os instrumentos habituais da ficção. Ele deve crer que há uma diferença fundamental entre a autobiografia e a ficção, ainda que, na verdade, para dizer a verdade sobre si mesmo, ele empregue todos os procedimentos de seu tempo⁹ (LEJEUNE, 1998a, p. 17, grifo meu, tradução minha).

A oposição entre autobiografia e romance, presente logo nas primeiras páginas de *L'autobiographie en France*, alimenta ainda profundas discussões¹⁰. Pouco categórica, como aparentava ser, longe de ser resolvida facilmente, ela levanta cada vez mais ambiguidades. Nesse primeiro estudo, é preciso que o teórico coloque o “pacto autobiográfico” como ponto de contraste a um pacto de tipo “romanesco” (em que o relato é recebido como fictício, sem referência direta ao mundo referencial).

Em uma autobiografia, o pacto de sinceridade condicionaria um relato verossímil, o mais próximo possível de uma dada realidade referencial: “o relato autobiográfico é, em geral, próximo dos tipos de relato mais tradicionais, esses modos de narrativa que nos habituamos a

8 ‘D’où d’ailleurs, de la part des autobiographes, le souci de bien établir au début de leur texte une sorte de ‘pacte autobiographique’, avec excuses, explications, préalables, déclaration d’intention, tout un rituel destiné à établir une communication directe” (LEJEUNE, 1998a, p. 17).

9 ‘l’autobiographe doit exécuter ce projet d’une impossible sincérité en se servant de tous les instruments habituels de la fiction. Il doit croire qu’il y a une différence fondamentale entre l’autobiographie et la fiction, même si en fait, pour dire la vérité sur lui-même, il emploie tous les procédés de son temps” (LEJEUNE, 1998a, p. 17).

10 A discussão em torno das distinções entre romance e autobiografia, tanto no âmbito da produção como tomando a leitura, é fértil e produtiva, mas não poderemos explorá-la em detalhe neste trabalho. É possível aludir a uma longa tradição crítica, desde a *Poética* de Aristóteles, que Gérard Genette revisita em *Fiction et diction* (1991), reatualizando também as relações de identificação entre autor, narrador e personagem postas por Lejeune como elementos de leitura autobiográfica. Fora do campo do exercício ordinário da linguagem, a ficção está inserida no âmbito da arte – assim, a ficção não demanda o mesmo exercício de persuasão e defesa de um ponto de vista, como na dicção cotidiana (GENETTE, 1991, p. 19). Por outro lado, o discurso de ficção se compõe de elementos de natureza diversa, incluindo elementos da realidade (GENETTE, 1991, p. 60). Outro estudo de interesse é *Le propre de la fiction* (2001), de Dorrit Cohn, que, ao discutir as possibilidades das narrativas ficcionais em primeira pessoa, dialoga em certos momentos com a teoria de Lejeune, propondo outros traços distintivos para o romance e a autobiografia.

considerar não como relatos, mas como reflexo da realidade”¹¹ (LEJEUNE, 1998a, p. 25, tradução minha). Nesse sentido, essa escrita tomaria a forma dos modelos de relato tidos como “comuns”. Tendendo ao referencial, ela não criaria, mas refletiria algo já preexistente¹². Assim, o trabalho estilístico e experimental com a linguagem, por exemplo, desviariam o texto do compromisso em representar a vida.

Como veremos, entre um romance e uma autobiografia, mudam as perspectivas do autor e do narrador em relação ao seu texto: o fato narrado do passado, a escrita feita no presente.

2. O pacto como ato de nascimento do discurso

Reforçando a caracterização do pacto, as distinções em relação à escrita ficcional são melhor delineadas. Isso porque o estatuto da autobiografia se sustenta na relação construída entre autor, narrador e leitor, mas também entre a esfera textual e a referencial, ao tocar numa referência externa ao texto, a pessoa. É a partir do funcionamento desse pacto entre o autobiógrafo e seu leitor, entre o texto e o que o rodeia, que se pode considerar a autobiografia.

Da parte do autobiógrafo, conta menos a exposição dos fatos vividos do que a disposição em elaborar uma escrita que transmita ao leitor as suas motivações em escrever sobre si. Seu texto ultrapassa a esfera referencial, em direção a uma esfera própria da escrita, buscando ali um novo nascimento, como expõe Lejeune no seguinte trecho:

11 “le récit autobiographique est en général proche des types de récit les plus traditionnels, ces modes de récit auxquels on est tellement habitué qu'on les prend non pour des récits, mais pour le reflet de la réalité” (LEJEUNE, 1998a, p. 25).

12 Como já foi comentado, há todo um debate entre os limites entre a escrita pessoal, referencial e o domínio da ficção, que, por questões de recorte, não poderá ser recuperado aqui em maior aprofundamento. Cabe salientar que o que denominamos, sumariamente, de “referencial”, é ele mesmo uma construção narrativa. A título de ilustração, podemos citar Silvia Molloy, em seu estudo sobre autobiografias hispano-americanas, *Salvo o escrito*. Em textos que oscilam entre o relato das experiências pessoais e o testemunho histórico, as cenas de leitura e de escrita presentes no texto autobiográfico levam a estudiosa a perceber que essas duas atividades desdobram-se, como que infinitamente, em outras experiências de linguagem. Dessa forma: “A vida é sempre, necessariamente, uma história; história que contamos a nós mesmos como sujeitos, através da rememoração; ouvimos sua narração ou a lemos quando a vida não é nossa. Portanto, dizer que a autobiografia é o mais referencial dos gêneros – entendendo por referência o remeter ingênuo a uma 'realidade' e a fatos concretos, verificáveis – é, em certo sentido, pôr a questão de maneira falsa. A autobiografia não depende de acontecimentos, mas da articulação desses eventos armazenados na memória e reproduzidos através da rememoração e verbalização. [...] A linguagem é a única maneira de que disponho para 'ver' minha existência. Em certo sentido, já fui 'contado' – contado pela mesma história que estou narrando” (MOLLOY, 2004, p. 19) .

Interrogar-se sobre o sentido, os meios e o alcance de seu gesto, eis o primeiro ato da autobiografia: frequentemente o texto começa, não pelo ato de nascimento do autor (nasci no dia...) mas por um tipo de ato de nascimento do discurso, o “pacto autobiográfico”. Nisso, a autobiografia não inventa: as memórias começam ritualmente por um ato desse gênero: exposição da intenção, das circunstâncias nas quais se escreve, refutação de objetivos ou de críticas. [...] Logo, a autobiografia interroga a si mesma; ela inventa a sua problemática e a propõe ao leitor. Esse “comportamento” manifesto, essa interrogação sobre o que se faz, não cessam uma vez o pacto autobiográfico terminado: ao longo da obra, a presença explícita (por vezes mesmo indiscreta) do narrador permanece. É aqui que se distingue a narração autobiográfica das outras formas de narração em primeira pessoa: uma relação constante é estabelecida entre o passado e o presente, e a escritura é colocada em cena¹³ (LEJEUNE, 1998a, p. 49, tradução minha).

A autobiografia demanda da parte de seu autor, nesse sentido, uma postura diversa da escrita ficcional e mesmo do relato informativo. O pacto age como um elemento fundamental, em torno da qual ela gravitaria. Mais do que olhar para o passado, para recuperar lembranças daquele tempo, o autobiógrafo deve colocar-se como tal ao longo de todo o texto, evocando o presente de sua escrita, assumindo sua presença e questionando-se sobre os limites de seu empreendimento.

3. Um paralelo com a linguística da enunciação de Benveniste

Ao considerar a autobiografia como um discurso que coloca em relação o *eu* com suas condições de escrita, frente as quais o autobiógrafo deve se justificar, Lejeune aproxima o pacto autobiográfico do “aparelho formal da enunciação” das investigações de Émile Benveniste. Pela enunciação, em que a língua é colocada em uso, desenham-se todas as circunstâncias dependentes do aqui-agora do locutor:

O ato individual de apropriação da língua introduz aquele que fala em sua fala. Eis um dado constitutivo da enunciação. A presença do locutor em sua enunciação faz

13 “S'interroger sur le sens, les moyens, la portée de son geste, tel est le premier acte de l'autobiographie: souvent le texte commence, non point par l'acte de naissance de l'auteur (je suis né le...) mais par une sorte d'acte de naissance du discours, le “pacte autobiographique”. En cela, l'autobiographie n'invente pas: les mémoires commencent rituellement par un acte de ce genre: exposé d'intention, circonstances où l'on écrit, réfutation d'objectifs ou de critiques. [...] L'autobiographie s'interroge donc fatalement sur elle-même; elle invente sa problématique et la propose au lecteur. Cette “conduite” affichée, cette interrogation sur ce qu'on fait, ne cessent pas une fois le pacte autobiographique terminé: tout au long de l'œuvre, la présence explicite (parfois même indiscreta) du narrateur demeure. C'est là qui distingue le récit autobiographique des autres formes du récit à la première personne: une relation constante y est établie entre le passé et le présent, et l'écriture y est mise en scène” (LEJEUNE, 1998a, p. 49).

com que cada instância do discurso constitua um centro de referência interna. Essa situação vai se manifestar por um jogo de formas específicas cuja função é colocar o locutor em relação constante e necessária com sua enunciação¹⁴ (BENVENISTE, 1974, p. 82, tradução minha).

Para o linguista, a experiência da subjetividade humana depende da inserção do *eu* em sua própria fala – por conseguinte, como locutor, esse *eu* dirige necessariamente seu discurso a um *tu*. É uma vivência da individualidade, dependente da existência de um outro: *eu* e *tu* são instâncias ao mesmo tempo apartadas e parceiras. Em torno desses dois elementos essenciais, outros componentes constituem as circunstâncias de enunciação: a partir do *eu* e do *tu*, desdobram-se todos os outros pronomes pessoais e demonstrativos; o sistema verbal ancorado no tempo presente em que se fala se desdobra no passado e no futuro. Aquele que fala pode lançar uma interrogação ou ordem, demonstrar asserções ou incertezas, a respeito das quais espera uma resposta da parte de seu interlocutor.

Retomando a questão autobiográfica sob a ótica da linguística da enunciação: o *eu* se constrói ao ser enunciado, referindo-se àquele que toma a palavra nesse discurso, dirigido a um outro. A autobiografia constrói não somente o *eu*, mas a *história desse eu*, ao evidenciar as condições do presente de seu discurso, um presente que se debruça sobre discursos passados, reatualizando-os e lançando-os para o futuro. O discurso toma o *eu* em seu nascimento, em sua formação, suas mudanças em relação ao tempo. O autobiógrafo ganha existência em seu próprio discurso.

Esse ato de nascimento possui a dinâmica de um contrato: aquele que escreve declara abertamente sua postura e rege igualmente a relação que deseja travar com seu leitor, modulando o relato que lhe dirige. Assim, Lejeune salienta que o pacto pode não necessariamente tomar a forma de um texto prévio ao relato:

o pacto autobiográfico pode ser, no plano explícito, um pacto moral de 'sinceridade': mas isso muitas vezes se traduz por um pacto implícito do autor com o leitor: o engajamento de não se distanciar demais de um tipo de relato 'verossímil'¹⁵ (LEJEUNE, 1998a, p. 35, tradução minha).

14 'L'acte individuel d'appropriation de la langue introduit celui qui parle dans sa parole. C'est là une donnée constitutive de l'énonciation. La présence du locuteur à son énonciation fait que chaque instance du discours constitue un centre de référence interne. Cette situation va se manifester par un jeu de formes spécifiques dont la fonction est de mettre le locuteur en relation constante et nécessaire avec son énonciation' (BENVENISTE, 1974, p. 82).

15 'Le pacte autobiographique est peut-être, sur le plan explicite, un pacte moral de 'sincérité': mais cela se traduit le plus souvent par un pacte implicite de l'auteur avec le lecteur: l'engagement de ne pas trop s'éloigner du type de récit 'vraisemblable' ' (LEJEUNE, 1998a, p. 35).

Mais uma vez insistindo nas distinções da autobiografia em relação a uma narrativa ficcional, o pacto permeia o relato de maneira integral. O autobiógrafo, nesse sentido, deve “aceitar reduzir-se ao relato verossímil, pois qualquer distanciamento em relação a essa ficção que é o verossímil é considerada pelo leitor como uma passagem do natural à... ficção”¹⁶ (LEJEUNE, 1998a, p. 35, tradução minha). Ambas as partes encontram-se implicadas num trabalho conjunto: o autobiógrafo transmite um relato fiel e ao mesmo tempo verossímil a respeito de si mesmo; o leitor acompanha esse relato, concordando com a proposta que lhe foi lançada, compreendendo suas dificuldades.

4. Lugares-comuns de uma retórica da sinceridade

Mesmo submetendo-se ao pacto de verdade, Lejeune aponta que o autobiógrafo confronta uma série de problemas frente à escrita. Esses obstáculos à expressão pessoal figuram no próprio texto, funcionando como elementos auxiliares do pacto. Por conta de sua recorrência, em diversos elementos de seu *corpus*, Lejeune os caracteriza como “lugares-comuns da retórica da sinceridade” (LEJEUNE, 1998a, p. 50) – menos como estereótipos do que como referências partilhadas entre a leitura e a escrita de autobiografias.

O autobiógrafo coloca em cena o seu passado, desdobrando-se em narrador e personagem do relato que escreve. Nesse movimento, o narrador estabelece relações com seu personagem (com as lembranças e com sua figura do passado) e consigo mesmo (com a escrita no presente). Duas posições se alternam: a proximidade e o distanciamento.

Ao intensificar a proximidade, o narrador garante a identidade entre o *eu* do presente e o *eu* do passado: buscando as origens da situação atual, reconhecendo as fontes de sua personalidade, ele busca momentos decisivos, que demonstrem a continuidade de sentimentos, a intensidade das lembranças. Numa intenção de realçar a constância e a ausência de rupturas, a narrativa se constitui como o meio de apagar a distância temporal e a passagem do tempo.

Em postura contrária, manifesta-se a dificuldade do narrador em reconhecer-se em seu personagem. O narrador se situa distante em relação aos fatos vividos por ele; sua

¹⁶ “accepter de se réduire au récit vraisemblable, tout écart par rapport à cette fiction qu'est le vraisemblable étant ressenti par le lecteur comme un passage du naturel à la... fiction” (LEJEUNE, 1998a, p. 35).

preocupação é explicar e justificar, sob o olhar do presente, suas ações do passado. Esse afastamento é reforçado pelo intervalo de tempo que separa o narrador adulto e o personagem criança: o mito da infância passa por um exame crítico, por exemplo, que busca ser esclarecido no plano intelectual.

Mesmo opostas, as duas posturas não se excluem, podendo intercalar-se, em episódios de nostalgia, simpatia, humor, ironia e repúdio – “esse jogo de distância (abolida ou medida) entre o narrador e o herói é visível sobretudo no relato de infância, no qual a diferença de idade torna a coisa natural”¹⁷ (LEJEUNE, 1998a, p. 51, tradução minha). E talvez mesmo por conta desse jogo, Lejeune ressalta que muitas autobiografias dão maior atenção a esse período da vida – simultaneamente o ponto de origem e a referência longínqua, irrecuperável e fundamental à narração. Já com relação ao personagem adulto, a relação não é tramada com a proximidade e a distância – antes, o narrador busca observar-se escrevendo. Nessa relação do narrador consigo mesmo, é construída uma antecipação do olhar crítico do leitor.

O narrador analisa as suas escolhas: seguir a cronologia estrita ou caminhar em direção a uma estrutura temática, por exemplo. Num leque de possibilidades de narração, entre estruturas tradicionais e inovadoras, paira, sobre essa escrita, o fato de que o leitor crítico normalmente coloca em xeque o gênero autobiográfico, negando sua intenção de verdade. Como recurso de defesa, “o pacto autobiográfico, em vez de ser exposto em bloco no início, vai ressurgir naturalmente em todas as articulações importantes do relato”¹⁸ (LEJEUNE, 1998a, p. 52, tradução minha), como uma peça de ligação que confere lógica, coerência e sentido ao empreendimento autobiográfico.

Desdobrado em crítico de seu próprio texto, o narrador reflete sobre os jogos da memória: a clareza e mesmo o excesso de detalhes de algumas lembranças; o ressurgimento misterioso, depois de tempos de esquecimento, de outras recordações; a dificuldade em recuperar detalhes sobre fatos importantes. Nesse panorama, as relações entre causa e efeito nem sempre são aparentes, em meio a fatos de uma vida que colocam o desafio de serem conciliadas numa narrativa linear.

17 “ce jeu sur la distance (abolie ou mesurée) entre le narrateur et le héros est surtout visible dans le récit d'enfance où la différence d'âge rend la chose naturelle” (LEJEUNE, 1998a, p. 51).

18 “le pacte autobiographique, au lieu d'être exposé en bloc au début, va resurgir naturellement à toutes les articulations importantes du récit” (LEJEUNE, 1998a, p. 52).

A persistência de episódios desconexos confere um caráter fragmentário e lacunar à autobiografia. Frente aos múltiplos desafios em constituir um relato compreensível para o leitor, o narrador vê-se impelido a justificar sua inevitável complexidade e desordem.

Em relação ao seu leitor, o narrador pode assumir variadas posturas, entre dois polos: o inconfessável e o indizível. Por um lado, ele se incumbe do projeto de tudo dizer, de revelar o que não foi dito antes, a ninguém. Lejeune destaca uma retórica da confiança, em que o narrador prepara o leitor para a revelação, justificando-se por meio de reticências, desculpendo-se por seu exibicionismo. Do lado oposto, o narrador se bloqueia, silencioso, frente ao indizível, questionando-se sobre como exprimir algo que parece escapar à linguagem: sensações e experiências que se encontram no limite do incomunicável.

Mais uma vez, tomam o primeiro plano de uma autobiografia a situação, as circunstâncias e as motivações do ato de escrever no presente – pontos esses que se evidenciam, aos olhos do leitor, por meio de uma construção textual, pontual ou dispersa ao longo da autobiografia, reconhecida por Lejeune como um pacto. Via de regra, ela se sustenta por meio de um discurso sobre si mesma: “raras são as autobiografias que escolhem manter-se num puro relato, abstando-se de qualquer discurso autobiográfico”¹⁹ (LEJEUNE, 1998a, p. 54, tradução minha). Todavia, esse discurso mostra-se parcial, incompleto, passível de refutações, que o autobiógrafo busca remediar. A dinâmica da identificação entre autor, narrador e personagem se reveste de um desdobramento crítico; como expõe Lejeune,

é o próprio autobiógrafo que criou e desenvolveu a problemática do gênero.[...] O pacto autobiográfico se alimenta das refutações que ele provocou. Seu objetivo é paralisar a crítica, ultrapassando-a: compreende-se que nesse jogo interessa mostrar-se tão ágil quanto ela²⁰ (LEJEUNE, 1998a, p. 55, tradução minha).

Assim, o pacto funciona como uma estratégia autorreflexiva do texto autobiográfico. O *eu* volta-se ao passado, em direção aos fatos que contribuíram à sua situação presente. Nesse movimento, ele projeta sua imagem fixada pela escrita em direção ao futuro, à leitura e à crítica.

19 “rares sont les autobiographies qui choisissent de s'en tenir à un pur récit, et s'abstiennent de tout discours autobiographique” (LEJEUNE, 1998a, p. 54).

20 “C'est donc l'autobiographe lui-même qui a créé et développé la problématique du genre : la critique joue un rôle assez secondaire. [...] Le pacte autobiographique se nourrit des réfutations qu'il a provoquées. Son but est de paralyser la critique en la devançant: on comprend qu'à ce jeu il ait intérêt à se montrer aussi agile qu'elle” (LEJEUNE, 1998a, p. 55).

5. *L'autobiographie en France, antes e depois*

L'autobiographie en France dá conta das mudanças por que passou o estudo de Lejeune, como pode ser visto em sua própria composição. Isso porque, fundamentalmente, o livro possui duas edições: depois de esgotada a primeira, de 1971, ganhou uma reedição quase 30 anos depois, em 1998. De maneira geral, ao longo do tempo, o livro muda de função, mudança essa que justifica a sua reedição.

Entre uma edição e outra, um número considerável de autobiografias e estudos críticos são produzidos, fato que demanda uma atualização da segunda parte do livro – que, junto à coletânea de pactos autobiográficos e textos críticos, traz um “repertório para servir à história da autobiografia na França”, uma extensa bibliografia dos textos autobiográficos em francês. Organizados por época de nascimento, figuram alguns exemplos anteriores a Rousseau, de modo a esboçar uma pré-história do gênero. É feita uma divisão em duas partes: autobiógrafos nascidos até 1885, e depois dessa data até o momento presente. As duas divisões apresentam limites: algumas autobiografias anteriores a 1885 foram descobertas no período que separa as duas edições (1971 e 1998); já no caso das autobiografias mais recentes, Lejeune identifica problemas em mapear a produção contemporânea.

O estudioso justifica a inclusão de textos publicados depois de 1971, que, quer encaixando-se nos parâmetros estabelecidos por ele naquele momento, seja escapando a eles, são considerados autobiografias. Ao apresentar a reedição, é feito um breve balanço do período que separa a primeira edição da segunda: “a partir de 1971, a paisagem autobiográfica se transformou”²¹ (LEJEUNE, 1998a, p. 93, tradução minha).

Roland Barthes, Alain Robbe-Grillet²², Nathalie Sarraute²³, os membros da OuLiPo²⁴ Georges Perec e Jacques Roubaud²⁵, Serge Doubrovsky²⁶ e Michel Leiris²⁷ são alguns dos autores que ampliaram os horizontes e levaram a distâncias maiores as potencialidades da

21 “Depuis 1971, le paysage autobiographique français s'est transformé” (LEJEUNE, 1998a, p. 93).

22 Alain Robbe-Grillet (1922-2008), um dos principais escritores vinculados ao *Nouveau roman*, publicou entre 1985 e 1994 uma trilogia autobiográfica, sob o título *Romanesques*.

23 De maneira semelhante a Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute (1900-1999), escritora francesa de origem russa, tem seus textos muitas vezes relacionados ao *Nouveau roman*. *Infância* (1983), coloca em jogo duas vozes em diálogo, que rememoram, em fragmentos, episódios do aprendizado da linguagem de uma criança imigrante russa.

24 OuLiPo é grupo que propõe novos meios de produção literária, a partir do trabalho em torno de restrições formais, regras que conduziram o trabalho de escrita. Desvinculado de uma suposta inspiração abstrata, o escritor deveria explorar as possibilidades criadoras em regras matemáticas, por exemplo. Site oficial do grupo: <http://www.ouliipo.net>.

autobiografia. Ainda assim, interessa observar que as obras a que ele se refere não são necessariamente autobiografias declaradas, da parte de seus autores. Alguns deles recusam o rótulo de “autobiografia”, como Sarraute²⁸, ou propõem uma “nova autobiografia”²⁹, como Robbe-Grillet. As obras dos autores levantados são antes explorações das possibilidades de uma escrita que joga com as instâncias ficcionais e referenciais, com contratos de leitura mistos ou variáveis.

Ainda assim, Lejeune afirma que, graças a esses nomes, “muito mais claramente do que em 1971, hoje é evidente que a autobiografia pode ser uma arte”³⁰ (LEJEUNE, 1998a, p. 94, tradução minha). E não somente na escrita autobiográfica: a nova bibliografia reúne um grande número de estudos que demonstram “a prodigiosa explosão teórica e crítica do último quarto de século”³¹ (LEJEUNE, 1998a, p. 112, tradução minha), da qual fazem parte trabalhos de Genette, Doubrovsky, Michel Beaujour³², entre outros.

Mesmo frente à atualização da bibliografia e com a reflexão a respeito das mudanças no gênero, a obra de 1971 mantém suas limitações, que os estudos posteriores procuraram remediar. Em sua análise retrospectiva “O pacto autobiográfico, 25 anos depois”, Lejeune

25 Jacques Roubaud (1932-), um dos principais membros do OuLiPo em atividade. Além do trabalho como matemático e poeta, pode-se destacar o desenvolvimento de uma série de escritos em que se discute a memória e a autobiografia, em grande parte reunida em *Le grand incendie de Londres*.

26 Escritor e professor universitário, Serge Doubrovsky (1928-) é conhecido pelo termo *autoficção*, cunhado para caracterizar sua obra *Fils*.

27 Primeiramente vinculado ao movimento surrealista como poeta, Michel Leiris (1901-1990) desenvolve a partir da década de 1930 uma carreira de pesquisador em etnologia. Em paralelo, empreende um vasto projeto autobiográfico, do qual se destacam seus diários (como *África fantasma*, de sua expedição pelo continente africano), o relato autobiográfico *A idade viril* e a série de escritos reunidos sob o título de *La règle du jeu* (na ordem de publicação, *Biffures*, *Fourbis*, *Fibrilles* e *Frêle bruit*).

28 Essa recusa em declarar *Infância* como uma autobiografia pode ser observada em diversos textos e entrevistas de Sarraute, algumas das quais comentadas por Lejeune (1998b, p. 264).

29 Como ele mesmo afirma no seguinte trecho: “se existe um 'novo romance', deve existir alguma coisa como uma 'nova autobiografia' que fixaria sua atenção sobretudo em torno do trabalho operado a partir de fragmentos e faltas, mais do que em torno da descrição exaustiva e verídica de tal ou tal elemento do passado, que seria somente traduzido”. No original: “S'il existe un 'nouveau roman', il doit exister quelque chose comme une 'nouvelle autobiographie' qui fixerait en somme son attention sur le travail même opéré à partir de fragments et de manques, plutôt que sur la description exhaustive et véridique de tel ou tel élément du passé, qu'il s'agirait seulement de traduire” (ROBBE-GRILLET, 1991, p. 50).

30 “beaucoup plus clairement qu'en 1971, il apparaît aujourd'hui que l'autobiographie peut être un art” (LEJEUNE, 1998a, p. 94).

31 “la prodigieuse explosion théorique et critique du dernier quart de siècle” (LEJEUNE, 1998a, p. 112).

32 Em *Miroirs d'encre*, Beaujour busca consolidar traços próprios ao autorretrato, como discurso distinto da autobiografia. Grosso modo, o estudioso contrapõe o caráter narrativo de um texto autobiográfico, à construção temática, lógica, metafórica ou poética dos autorretratos. Assim, a autobiografia obedece uma organização sintagmática, enquanto que o autorretrato tem uma construção paradigmática (BEAUJOUR, 1980, p. 9).

aponta as carências e cegueiras presentes nesse estudo normativo, suas “fórmulas brutais” e “definições afiadas”, das quais ele se mostra espantado ou mesmo envergonhado.

Dentre elas, chama a atenção a ausência de exame da definição para a autobiografia, que serve à confirmação de um modelo para o gênero, à constituição de um *corpus* em torno da escrita de Rousseau. Outro ponto é a oposição sistemática entre ficção e autobiografia, que, ao invés disso, poderiam ser tomadas como formas particulares de narrativa. Nessa mesma perspectiva, não são feitas considerações a respeito dos meios de estabelecimento do pacto. Mas, sobretudo, sua colocação de que seria “improvável que existam boas autobiografias inéditas escritas por desconhecidos” (LEJEUNE, 2008, p. 75) contradiz todo o seu trabalho posterior, em torno da escrita pessoal cotidiana, da publicação das memórias de seu bisavô e da Associação pela Autobiografia (APA)³³, que ele ajudou a fundar anos depois.

De toda forma, os equívocos do passado não são de todo refutados, mas servem de baliza para a prosseguir a trajetória intelectual: “quero permanecer móvel. Sem no entanto deixar de ser fiel ao que já escrevi: não renego nada – salvo alguns erros de juventude em *L'autobiographie en France* (ver p. 16-18). A mudança se faz por acréscimo, aprofundamento, ampliação”³⁴ (LEJEUNE, 2005, p. 247, tradução minha). Lendo esse estudo, ele se percebe um pesquisador dando os primeiros passos num novo terreno, movido, apesar de tudo, pela “audácia da juventude [...], [abrindo] caminho para reflexões mais aprofundadas” (LEJEUNE, 2008, p. 76). As asserções “ingênuas, ou ultrapassadas” (LEJEUNE, 1998a, p. 5) contrastam com pontos de tensão que serão desenvolvidos posteriormente, e que mantêm sua relevância.

Por conta dessa caracterização forte e ambígua, *L'autobiographie en France* chama a atenção. Se entre uma edição e outra houve mudanças consideráveis na produção literária, que repercutem certamente nas leituras críticas do gênero autobiográfico, bem como na sua própria postura, o que justificaria sua reedição, passível de parcialidades e incorreções? Lejeune prioriza menos a precisão e a perenidade de suas classificações do que a manutenção do diálogo que um texto pode travar entre autor e leitor. É isso o que o leva a anunciar, na apresentação redigida em 1998, que:

33 Em 1991, Lejeune participa da fundação da Association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique (APA) [Associação pela autobiografia e o patrimônio autobiográfico], em Ambérieu-en-Bugey, França. Seus objetivos principais são acolher, arquivar e preservar escritos autobiográficos de todo e qualquer interessado, permitindo que sejam lidos e comentados.

34 “Je veux rester mobile. Sans cesser pour autant d'être fidèle à ce que j'ai écrit: je ne renie rien – sauf quelques erreurs de jeunesse dans *L'autobiographie en France* (voir p. 16-18). Le changement se fait par ajout, approfondissement, élargissement” (LEJEUNE, 2005, p. 247).

este livro será reproduzido inalterado, com uma informação atualizada. Uma teoria pode estar ultrapassada, uma ideologia, fora de moda. Mas a interrogação, eu espero, mantém suas virtudes, e o estudante de hoje poderá refazer comigo o trajeto de descoberta³⁵ (LEJEUNE, 1998a, p. 5, tradução minha).

Lendo o trecho acima nas considerações iniciais do livro, assumo esse texto em primeira pessoa como um pacto que o crítico lança para mim. Assim, vendo-me na posição de “estudante de hoje”, decido refazer, acompanhada de Lejeune, o seu percurso inicial de pesquisa em torno do gênero autobiográfico, pesquisa que de alguma forma é também minha.

Estamos, Lejeune, em 1971 e eu, anos e anos depois, em posições muito semelhantes, frente a tarefa de sistematizar e apresentar suas pesquisas, refazendo esse trajeto de descoberta. Com algumas diferenças: lá, ele partia de uma situação de carência de estudos críticos sobre o gênero autobiográfico, como ele mesmo coloca. Por outro lado, hoje dispomos de outras leituras e de uma paisagem em que a autobiografia se manifesta das mais variadas formas; “não, hoje não se parte mais do zero”³⁶ (LEJEUNE, 1998a, p. 5, tradução minha). Conhecemos, sobretudo, a primeira teorização do pacto e seus desdobramentos. Tendo-os em mente, é possível explorar o livro e como ele se organiza, buscando marcas do pacto (corrigido, atualizado, relativizado) em estado latente. Ademais, o livro se oferece como um documento de um período crítico, como um estudo de uma fase inicial de seu percurso.

Assim, *L'autobiographie en France* permite uma leitura dupla: por um lado, como ponto de partida para as teorizações do pacto (em que equívocos e colocações parciais contrastam com a “abertura” e a “democratização” das abordagens posteriores); por outro lado, o livro não é somente um estudo superado sobre o assunto (como exposto, ele levanta pontos relevantes, continuando a participar dos debates em torno da escrita autobiográfica).

Considerações finais

Por um lado podemos perceber que, com o passar do tempo, a postura crítica de Lejeune sofre mudanças – uma observação nossa, fruto de uma leitura diacrônica: partindo dos

35 “ce livre sera reproduit à l'identique, avec une information actualisée. Une théorie peut être dépassée, une idéologie, démodée. Mais l'interrogation, je l'espère, garde ses vertus, et l'étudiant d'aujourd'hui pourra refaire avec moi ce trajet de découverte” (LEJEUNE, 1998a, p. 5).

36 “non, aujourd'hui on ne part plus de zéro” (LEJEUNE, 1998a, p. 5).

primeiros estudos normativos, em direção à crítica de caráter autobiográfico. Por outro, mesmo seus primeiros estudos carregam contradições e marcas de subjetividade – que se podem tornar-se visíveis numa leitura predominantemente sincrônica.

Sem deixar de lado nem um modo de leitura nem outro, o objetivo foi colocar em evidência essa ambiguidade, que constitui tanto a autobiografia quanto o próprio conceito de pacto, como na formulação de Sophie Rabau: “o próprio Lejeune mostra bem que a sinceridade autobiográfica não passa do resultado de um pacto dos mais convencionais”³⁷ (RABAU, 2008, tradução minha). A construção de um discurso de verdade individual implica na observância de regras e convenções, mesmo que seja para colocá-las em xeque – tensão que reverbera no discurso crítico.

Mesmo assim, nessa sobreposição de textos, leituras e releituras (sejam as de Lejeune, que faz de seus próprios textos, seja da minha), devemos considerar que a busca em esclarecer e redefinir o pacto é uma tarefa inacabável, sempre a recomençar. E talvez aí resida o funcionamento do pacto, em seu poder incessante de mover leituras e escritas.

37 “Lejeune lui-même montre bien que la sincérité autobiographique n'est que le résultat d'un pacte des plus conventionnels” (RABAU, 2008).

Referências

- BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Seuil, 1980.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard, 1974.
- COHN, Dorrit. *Le propre de la fiction*. Trad. de Claude Hary-Schaeffer. Paris: Seuil, 2001.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.
- LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. 2. ed. Paris : Armand Colin, [1971] 1998a.
- _____. *Les Brouillons de soi*. Paris: Seuil, 1998b.
- _____. *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris: Seuil, 2005.
- _____. *Qu'est-ce que le pacte autobiographique?* 2006. Disponível em: <http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html>. Acesso em: 11 jan. 2010.
- _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica*. Trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2004.
- NORONHA, Jovita Maria Gernheim. “Apresentação”. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 7-10.
- RABAU, Sophie. *Atelier de théorie littéraire : La notion de case aveugle chez P. Lejeune*. 2008. Disponível em: <http://www.fabula.org/atelier.php?La_notion_de_case_aveugle_chez_P_Lejeune>. Acesso em: 1 set. 2009.
- ROBBE-GRILLET, Alain. “Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi”. In: CONTAT, Michel (org.). *L'auteur et le manuscrit*. Paris: PUF, 1991.

A escrita como resistência: Hervé Guibert entre o factual e o ficcional

André Luís Gomes de Jesus¹

RESUMO: No presente trabalho, analisa-se o romance de Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), enfatizando o modo como o escritor constitui-se como personagem de sua narração. Apesar da aparente transparência da relação autor-personagem, o que percebemos um apurado trabalho de linguagem que, se não anula, pelo menos relativiza o caráter referencial do texto, inscrevendo-o no campo literário-ficcional. Nesse sentido, a escrita de si parece convergir para uma intersecção ambígua entre ficção e autobiografia.

Palavras-chave: Autobiografia; Escritas de si; Estigma; Hervé Guibert; Morte.

ABSTRACT: In this paper I analyze Hervé Guibert's novel, *À l'ami ne m'a pas sauvé la vie* (1990), emphasizing the way like the writer made himself as a personage of his narratives. Despite the apparent transparency of the author-personage relationship, what we perceive a refined work of language that, if does not annul, at least relativizes the text's referential character, inscribing it in a literary-fictional field. In this regard, the self-writing seems to converge to an ambiguous intersection between fiction, referentiality and autobiography.

Keywords: Autobiography; Self-Writtings; Stigma; Hervé Guibert; Death.

Introdução

A investigação sobre as escritas de si é um aspecto importante dos estudos literários na atualidade. Isso porque, nos últimos anos, a quantidade de escritores que tomam ou fingem tomar suas vivências pessoais e transformá-las em matéria literária aumentou consideravelmente. Não que isso seja um fenômeno novo, visto que escrever sobre si é uma ação antiga que exprime, segundo Michel Foucault (2001), a busca de um eu por se apreender, se compreender e ter um cuidado consigo mesmo (o que filósofo francês chama de cuidado de si). Além disso, ao se autobiografar, ou mesmo ficcionalizar suas vivências, a personalidade que se conta estabelece uma relação, muitas vezes ambígua, entre si e o contexto histórico em que se insere o seu leque de experiências, possibilitando, desse modo,

¹ Mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista, campus São José do Rio Preto-SP, atualmente doutorando pelo mesma instituição com estágio sanduíche pela Université Nouvelle Sorbonne – Paris 3. Orientação: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior.

questionamentos e esclarecimentos de pontos obscuros, relativizando, desse modo a versão oficial (GUSDORF, 1991).

Não deixa de ser interessante, contudo, notar que grande parte da produção literária contemporânea pode ser classificada como literatura do eu, escritas de si ou quantos outros nomes que expressem o procedimento de se colocar um “eu” no centro das ações e das reflexões de uma narração, a exemplo de alguns textos como *Fils* (1977), de Serge Doubrovski, *L'amant* (1984), de Marguerite Duras, *La place étoile* (1968) ou *Remise de peine* (1988), de Patrick Modiano. Mesmo em textos ficcionais de autores brasileiros como *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu, *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, e o conjunto de narrativas memorialísticas de Pedro Nava são alguns exemplos de narrativas em que o narrador, a personagem e o autor real guardam algum grau de relação que pode ser exposta de modo aberto e direto (o caso de Pedro Nava, por exemplo) ou pode ser problematizada impedindo uma identificação plena, mas sugerindo-a (o caso de Marguerite Duras).

Nestes textos, o eu “projetado” ficcionaliza a sua experiência, tornando-a exemplar. É nesse contexto de produção que temos um debate que questiona a legitimidade e mesmo a inserção, no campo literário, dessa produção narrativa focalizada nas escritas de si. Tal debate, às vezes acirrado, outras vezes menos especulativo, sobre as características dessas escritas tem ocupado o cenário dos estudos literários atuais.

No presente trabalho, vamos analisar *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Hervé Guibert.² O romance, publicado em 1990, pode ser visto como uma espécie de testemunho de um homem infectado pela AIDS, uma doença incurável e, naquele momento, ainda sem tratamento eficaz, que narra o processo de estigmatização, de morte simbólica e de morte real instaurada no corpo a partir dessa infecção. Nele, a relação entre narração, temporalidade e morte é um ponto fundamental, sobrepondo-se, inclusive, à temática da doença e da sexualidade que aparecem como motivos associados na relação primordial de uma personalidade que, consciente da possibilidade e da proximidade da morte, narra o processo de dissociação que a doença traz. No texto que se segue demonstramos como as ações do

² As citações de Hervé Guibert, bem como dos teóricos de língua francesa presentes em nosso texto, foram objeto de nossa livre tradução. As citações em francês não figurarão no texto, sob a forma de notas de rodapé, devido à extensão do artigo.

romance são construídas a partir de elementos do real (a começar pela identidade entre autor e narrador-personagem) e como tal construção se torna ficcional uma vez que é o resultado de um recorte de vivências desse autor em busca de tornar-se personagem central de sua produção literária. Além disso, a partir desses recortes, entendemos como a relação entre tempo e morte, expressa pelo tempo narrado, emerge do texto, transformando o romance num testemunho que representa criticamente um determinado momento histórico.

1. O narcisismo como forma de expressão

Quando surgiu, em 1990, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Hervé Guibert, embora tivesse publicado outros livros anteriormente, não passava de um escritor desconhecido com uma obra bem extensa, mas pouco lida e criticada. Após o romance, considerado um *best-seller*, Guibert consegue projeção nos meios literários franceses e internacionais, talvez porque tenha sido um dos primeiros intelectuais do momento a colocar a AIDS e a dissociação física que a síndrome causava no corpo. Para além do fato de se confessar soropositivo, uma das características especiais do romance de Guibert é o narcisismo presente no texto. Aliás, toda a obra de Hervé Guibert é caracterizada pelo procedimento de se projetar como personagem de sua própria obra.

A partir da publicação do romance, sua obra passa a ser lida, ganhando certa notoriedade, sobretudo, pela unidade temática presente no texto e demonstrada pelo caráter egocêntrico de seus textos, em sua grande maioria classificados como romances. Uma das razões para o sucesso de Guibert é exatamente essa relação de pessoalidade que se “projeta” no texto sem nenhum pudor de se confessar, fazendo com que o leitor se sinta, ao mesmo tempo, um invasor que adentra o universo privado de alguém, desvendando os segredos dessa personalidade que se desvela despudoradamente e testemunha convidada a partilhar da vivência, muitas vezes, angustiante dessa personalidade.

À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie é um romance em que narrar a vivência e estabelecer uma ligação entre essa narração e a morte são dois elementos essenciais. Isso porque o narrador-personagem, identificado com Hervé Guibert, conta a sua nova realidade, usando um realismo muitas vezes cru, o que pode, inclusive, nos fazer questionar o status de ficção que o texto apresenta. O romance, construído em forma de um diário pessoal, é dirigido

a Bill, amigo do narrador que promete sua inserção num programa de vacinas contra a AIDS e, no entanto, desaparece deixando o amigo no desamparo. Como nos outros textos do autor, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* apresenta um narrador com forte relação com o narrador empírico, todavia, nele temos a tentativa de uma organização narrativa, de modo a apresentar os fatos. O romance ainda conta com algumas mais personagens importantes, tais como Jules, o parceiro do narrador, Berthe, esposa de Jules e, dadas as sugestões, também amante do narrador, Marine, que tem como modelo a atriz Isabelle Adjani, Muzil, que tem como modelo Michel Foucault, Chandi, médico do narrador-personagem, Nacier, também médico e o primeiro a cuidar de alguns problemas de saúde que o narrador sugere serem ligados à AIDS, Stephane, parceiro de Muzil e diretor da primeira organização de combate à AIDS na França e Bill, o amigo a quem o romance é dirigido.

A fábula é bastante simples: o narrador escreve uma série de fatos que se ligam à história de sua contaminação pelo HIV. Tais fatos mostram viagens, a relação do narrador-personagem com seus amigos, amantes e, sobretudo, com Bill. O romance-diário apresenta 100 fragmentos/capítulos, em que o narrador conta a sua terrível relação com a doença, com o corpo que se modifica abruptamente e com a morte que vai deixando de ser uma ideia distante para se tornar cada vez mais presente na desagregação trazida pelo desenvolvimento da doença. Todos esses elementos são sintetizados logo na abertura do texto:

Tive AIDS durante três meses. Mais exatamente: eu acreditei durante três meses que eu estava condenado por esta doença mortal que se chama AIDS. Porém eu não fazia ideia disso. Eu tinha sido realmente atingido; o teste que autenticara o positivo, testemunhando, desse modo, as análises que demonstraram o início de um processo de ruína em meu sangue. Mas, no fim de três meses, um acaso extraordinário me fez crer e me deu quase a segurança de que eu poderia escapar a esta doença que todos consideravam incurável. Embora eu não confessara a ninguém, salvo aos amigos que se contam nos dedos das mãos, que eu estava condenado, eu não confessava a ninguém, salvo a estes amigos [...] que eu seria, por este acaso extraordinário, um dos primeiros sobreviventes desta doença inexorável no mundo (GUIBERT, 2006, p. 9).

O trabalho de Guibert se dá na busca pela constituição de um texto literário no qual a vida pessoal é o centro das ações romanescas ficcionais, ancorando tais ações sobre traços identitários, datas e outras referências temporais e espaciais passíveis de ligar a narrativa a acontecimentos reais: “Consultando minha agenda de 1987, foi em 21 de dezembro que eu datei a descoberta, sob a minha língua, [...] de pequenos filamentos brancos, papilomas sem

espessura” (GUIBERT, 2006, p. 143). Essa tentativa de referencializar a partir de datas, dados e do uso da linguagem médica é um modo recorrente de Guibert relacionar seu texto à realidade. Esses procedimentos de referencialização e de temporalização serão fundamentais para a construção do efeito de realidade desejado pelo autor e demonstrado desde o primeiro parágrafo.

Logo no início do texto, temos a apresentação da realidade do corpo, somada ao desejo de sobrevivência expresso na possibilidade de salvação, aliás, elementos centrais no texto, como se o narrador-personagem iniciasse uma espécie de dança macabra em que morte, vida, doença e corpo ganham expressão máxima. Nesse sentido, a identidade de Guibert nada mais é do que elemento de suporte dessa dança cujo resultado será a demonstração da ruína física iniciada pelo processo de dissolução trazida pela doença e expressa na afirmação final em forma de admoestação não só ao amigo que não lhe salvara a vida, mas também ao leitor que se apieda de sua desgraça: “O abismo de meu livro se fecha sobre mim. Estou na merda. Até onde você deseja ver-me naufragar? Enforque-se, Bill! Meus músculos destruíram-se. Eu reencontrei, enfim, minha pernas e braços de criança” (GUIBERT, 2006, p. 284).

Entre a realidade da doença e a possibilidade de uma cura milagrosa, prenunciada por uma ciência pouco interessada nas pessoas infectadas pela Aids, o que resta ao narrador-personagem é a salvação pela escrita, vista como possibilidade de expressão da surpresa dolorosa de ter a morte inscrita no corpo e, também, como fuga da realidade cruel imposta pelo corpo em processo de ruína. Fugir das pessoas é uma solução, fugir de si mesmo, escrevendo o próprio corpo doente é uma forma paradoxal de sobrevivência. Desse modo, a escrita, tábua de salvação, é, ao mesmo tempo afirmação de si e fuga de si, fuga da verdade do corpo, em estado de morte gradual e em estado de morte simbólica, já que se afirmar soropositivo é confessar-se, de acordo com Susan Sontag (1989, p.30), como parte de uma comunidade de párias sociais, que vivem uma forma alternativa de sexualidade. Ser visto pelas outras pessoas é, de algum modo, chamar atenção para si e suscitar a piedade, sentimento que não se deseja. É nesse ponto que o caráter narcisista do texto, embora permanente, é questionado, desnudando então a procedimento de ficcionalização. Nesse sentido, a escrita se torna o outro ideal, uma forma de companhia silenciosa que permite uma

distância em relação às pessoas, que terão contato com o escritor sob a forma de personagem, com a entidade de papel e imagem do autor, e não com o escritor real:

Início um novo livro para ter um companheiro, um interlocutor. Alguém com quem comer e dormir, junto do qual sonhar e ter pesadelos. O único amigo presentemente tolerável. Meu livro, meu companheiro. **Na origem, na sua premeditação rigorosa, já começou a me levar pela ponta do nariz, embora aparentemente eu seja o mestre absoluto dessa navegação à vista** (GUIBERT, 2006, p.12 -grifos nossos).

O livro, que assume o lugar de um outro com quem o narrador se relaciona, torna-se tolerável não somente porque o narrador se isola da relação com os demais homens mas, sim, porque representa o companheiro que não julga, que não lança olhares curiosos e, sobretudo, porque a aparência do corpo se torna cada vez mais frágil, não sendo mais possível, portanto, esconder, na realidade empírica, a condição de doente. É importante notar que no trecho grifado emerge um efeito procedimental importante na escrita de Guibert: a ironia, que, neste caso, demonstra o quanto a escrita assume um caráter de resistência para o narrador, espécie de ligação entre ele e o mundo; um mediador entre o eu que se conta e os outros.

Na intersecção entre a vivência real e o processo de escolha, recorte e escrita do texto, podemos perceber o processo de ficcionalização que se manifesta no romance de Hervé Guibert de duas formas diferentes: a) o processo de desvio autobiográfico (STAROBINSKI, 1970), configurado pela diferença temporal entre o tempo da narração e o tempo do narrado, bem como na impossibilidade de identificação plena entre o narrador que conhece os fatos e os narra *a posteriori* e a personagem que, na vivência dos fatos, estava impossibilitado de sabê-los anteriormente. Em outras palavras, Guibert-narrador difere de Guibert-personagem porque que conhece todos os fatos narrados, identificando-se com a personagem, contudo, na medida em que reconhece como seus, os fatos representados no romance; b) a relação metafórica entre fotografia e texto jornalístico.

O desvio autobiográfico, no entanto, é escamoteado pelo procedimento de presentificação, ou seja, pela aproximação entre a enunciação e a história narrada, projetando-se, no texto, o efeito de uma narrativa que trata do presente e se constitui, ela mesma, nesse presente. O uso de expressões como “hoje”, “agora”, “esse momento”, além de datas atestam esse procedimento: “Hoje, 4 de janeiro de 89, eu me disse que restam exatamente 7 dias para

eu reconstituir a história de minha doença” (GUIBERT, 2006, p. 51). Para Jean-Pierre Boulé (2001, p. 532), Guibert procura escrever seus romances de um modo que parece imediato, como fosse possível aproximar o vivido e o escrito, sem qualquer reflexão, sem qualquer traço de distância temporal entre ambos, daí a relação de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* com o diário pessoal.

O processo de descoberta da doença se dá gradualmente pela descoberta de sinais no corpo: “Consultando minha agenda 1987, é em 21 de dezembro que datarei a descoberta, sob minha língua, no espelho do banheiro [...] de pequenos filamentos brancos e papilomas sem espessura” (GUIBERT, 2006, p. 143). Uma preocupação que parece emergir, num primeiro momento, ao se saber soropositivo, é a tentativa de preservação do anonimato, uma vez que Guibert, jornalista e fotógrafo em veículos da imprensa francesa, temia a publicidade e a repercussão que poderia haver, caso ele fosse soropositivo. Entretanto, essa tentativa de preservação de si é desmentida pela própria publicação, três anos mais tarde, do romance, em que o escritor, fazendo-se de personagem de si, conta os fatos referentes à sua contaminação. Segundo o autor, para permanecer no anonimato, ele e Jules (dadas as sugestões do texto, o principal parceiro sexual do escritor) fazem o teste numa região remota de Paris. O escritor vai descrevendo realisticamente o processo de conscientização da soropositividade, quando ele e o amante, Jules, fazem o teste:

No táxi em que eu passara para pegá-lo em sua casa e que nos conduziu à rua de Jura no escritório dos Médicos do Mundo, ele me disse que nossas análises estavam ruins, que já se revelava o sinal fatal sem se conhecer o resultado do teste. Nesse momento eu compreendi que a desgraça tombara sobre nós, que inauguramos uma era de infelicidade ativa da qual não estávamos prontos para sair (GUIBERT, 2006, p.155)

O reconhecimento tanto do narrador quanto de Jules de que estão marcados pela doença – inauguração, segundo o narrador, de uma era de desgraça em suas vidas – também marca uma tomada de consciência do processo de morte gradual que se instala em cada um. O corpo, antes lugar esplendoroso da liberdade e da possibilidade da vivência do prazer, torna-se a partir dessa tomada de consciência uma espécie de prisão em que a única possibilidade de saída, de fuga mesmo, é escrever-se, ou dizendo de outro modo, escrever o corpo doente, inserindo-o na linguagem na narrativa.

A relação metafórica com a fotografia tem por finalidade dar um caráter referencial e objetivo ao texto. Todavia, tal objetividade é questionada no próprio processo de metaforização, pois não seria a fotografia o recorte do momento, cristalização de uma ação que não se repete? A imagem é, desse modo, metáfora do recorte do vivido para a sua representação discursiva e elemento de apresentação da verdade do corpo. A imagem no espelho, recorte do real transposto no texto apresenta um corpo em processo de morte gradual e lenta mesmo antes da confissão, mesmo antes do reconhecimento. Não confessar significava, de certo modo, abster-se do julgamento e da mudança de comportamento dos outros:

Eu senti a morte vir no espelho, no meu olhar no espelho, muito antes que ela aí tenha tomado posição? Eu já tinha lançado este olhar de morte nos olhos dos outros? Eu não a confessei a todos. Não, até aqui. Não, até o livro. Eu não a tinha confessado a todos. Como Muzil, eu desejaria ter tido a força, o orgulho insensato e, também, a generosidade de não a confessar a ninguém, para deixar as amizades viverem livres como ar, despreocupadas e eternas. Mas como o fazer quando se está esgotado e a doença ameaça a amizade? (GUIBERT, 2006, p. 15).

O processo de constituição do texto literário na obra de Guibert tem dois aspectos muito importantes porque se tocam, ou seja, estão em consonância na própria constituição de uma espécie de univocidade da escrita. O primeiro aspecto diz respeito ao modo como o autor se autorretrata em seus escritos. O Hervé Guibert-autor, se pensado como instância fora do texto, é alguém desconhecido; ele é o ente empírico/social que responde pelo texto como autor, como aquele que põe seu nome na obra. Todavia, este ente empírico, por mais que esteja projetado em seu narrador-personagem, não corresponde a ele, uma vez que este narrador-personagem, Hervé Guibert-persona representa uma máscara do autor real, uma máscara que porta aspectos essenciais da biografia do sujeito empírico, no entanto, não pode ser plenamente identificado por este porque é o resultado das escolhas discursivas/figurativas, dos recortes realizados por Guibert para a construção de sua personagem.

Desse modo, o texto de Guibert, embora apresente uma espécie de transparência/nitidez, que permite em certos momentos vislumbrar o factual no ficcional, é sempre a construção de uma representação que, no fim das contas, relativiza essa nitidez. Voltando à questão da constituição de si como personagem, é possível afirmar que, para além

dos procedimentos de constituição da representação, existe uma outra questão que é fulcral para o entendimento da diferença entre Guibert-autor, Guibert-narrador, Guibert-personagem e Guibert-autor implícito. O primeiro é, como dissemos o ente social que concebe o texto e o realiza, tornando-se responsável socialmente pelo produto de seu trabalho.

As três outras instâncias existem somente no texto e vivem em esferas temporais diferentes, apesar de todo procedimento de presentificação do texto de Guibert que o aproxima do diário pessoal e tenta apagar tais diferenças, numa tentativa de fazer com que as quatro instâncias convivam harmoniosamente. Em outras palavras: parece que o livro é escrito na medida em que o leitor toma conhecimento do que lê, ou que é um texto muito atual, uma espécie de escrita que se faz sem grandes procedimentos. Eis aí o grande talento de Guibert: trazer o texto para atualidade/realidade. No entanto, pelas próprias pistas deixadas pelo autor, o livro é produto de, no mínimo, 3 anos de registros e de mudanças. A baliza dessas mudanças é exatamente o corpo que se modifica, o corpo que porta uma realidade vertiginosamente transitória (ou mais transitória do que o normal). Decorre dessa consciência da realidade cambiante a tentativa de parar o tempo, o que percebemos pelas digressões, inserção de outras narrativas que são paralelas à história da contaminação.

Desse modo, é preciso escrever o corpo, mas é preciso parar o movimento de mudança desse corpo que morre tão vertiginosamente quanto tempo passa. O fato é que essa conciliação entre as três instâncias é impossível porque autor implícito, narrador e personagem ocupam lugares diferentes no jogo da representação. O Guibert-narrador, a mais atual das instâncias, é aquele que revê os acontecimentos e que procura representá-los e, também, refleti-los. Ele, ao contrário da personagem, é o que vivenciou os acontecimentos e que pode contá-los com a autoridade de quem já sabe os resultados do vivido. O Guibert-autor implícito, no entanto, é a instância responsável pelas escolhas, recortes dos fatos que o narrador apresenta, bem como aqueles fatos que são simplesmente ignorados na hora de forjar uma imagem de si. Podemos dizer que esta é a instância mais próxima do autor empírico, pois é a projeção de sua vontade sobre o texto. Já Guibert-personagem é a instância que vivencia todos os eventos, sendo, nesse sentido, a razão da existência da narrativa. Talvez por todas portarem elementos que se ligam ao autor-empírico exista essa ilusão factual, que liga o narrado à realidade.

2. Narração, morte e autoria: um modo de resistência?

Nos três volumes de *Temps et récit*, Paul Ricoeur propõe a tese fundamental de que tanto a história quanto a narrativa de ficção portam um mesmo procedimento de constituição representado pela formação de uma intriga. Em outras palavras: toda e qualquer relação do homem seja com sua história pessoal, seja com a história em termos coletivos, passa por uma relação de contar o tempo e, por conseguinte, de estabelecer uma relação entre a narração ou a constituição de uma intriga e a temporalidade. Para o filósofo francês (RICOEUR, 1983, p. 61 – 62), essa relação primordial entre a narrativa e a morte advém da consciência que o homem tem do tempo como um processo interminável de ruína. Ao analisar a reflexão sobre o tempo proposta por Santo Agostinho no XI Livro das *Confissões*, Ricoeur propõe a relação morte, tempo e narrativa de quatro modos diferentes, a saber: 1) a temporalidade como dissolução, expressa, sobretudo, nas imagens da ruína, do esgotamento, do sepultamento progressivo de tudo o que é vivo, no final constante de ciclos; 2) na temporalidade como agonia, de onde emergem as imagens da morte, da fragilidade, da guerra e da doença; 3) na temporalidade como banimento, representada nas imagens de exílio, errância, nostalgia, etc.; 4) na temporalidade como noite, expressa, sobretudo, na imagem da cegueira, da obscuridade, da opacidade.

No caso de Guibert, da relação do tempo com a morte emerge a vontade expressa por meio da interpretação da temporalidade como dissolução, configurada na descrição e narração do processo de degeneração física do próprio corpo, o que pode ser interpretado como afirmação da morte simbólica trazida pela realidade da morte inscrita em si e em franco processo de arruinamento. Tal realidade pode ser demonstrada em dois momentos do romance: no encontro com um paciente soropositivo na rua e, também, na descrição de um doente num hospital italiano. Nos dois casos, os corpos em dissolução das outras duas personagens, nada mais é do que revelação da verdade do próprio corpo, numa espécie de relação especular:

Um cadáver vivo, que não tem parentes para o acompanhar e que vive de idas e vindas entre a hospitalização e um improvável domicílio [...] O cadáver vivo de cabeça raspada, com cabelos como tufo de algodão cinza colados em uma calota craniana como se fosse de plástico, volta das cozinhas, onde a mulher ou a irmã de

um outro cadáver vivo acaba de mendigar em uma vasilha, um resto de purê, com meia laranja (GUIBERT, 2006, p. 249 – 250).

E ainda:

Eu revi Ranieri, o drogado do Spallanzani, que paquerava turistas alemães nas escadas da Praça de Espanha. Ranieri estava com dois amigos. **Desde que percebemos a presença um do outro, alguma coisa, nesse momento, abateu-se sobre nós. Fomos virtualmente desmascarados e denunciados.** Somos o veneno que se esconde na multidão. Um pequeno sinal de positivo está tatuado em nossas frentes. Qual dos dois fará cantar ao outro primeiro para obter seja seu corpo, seja o dinheiro para comprar pó? (GUIBERT, 2006, p. 253 – grifos nossos).

Reconhecer no outro a dissolução do corpo e a agonia da morte que vai vencendo gradualmente a batalha com o corpo é também reconhecer-se inscrito nesse mesmo processo que tem como resultado não somente a morte física, mas também a morte simbólica representada no exílio social e no autobanimento escolhido como modo de se defender da curiosidade alheia. Entretanto esse reconhecimento se torna ainda mais doloroso, quando a dissolução e a morte atingem os amigos próximos. Essa relação dolorosa fica bastante evidente no momento em que o narrador reconhece que Muzil (Michel Foucault) está também condenado à morte. A relação que estabelece por meio do olhar com amigo, somada à percepção do processo de morte instaurada geram, no narrador, um desespero representado na imagem de *O grito*, de Eduard Munch. Vejamos:

Ele [o enfermeiro] disse que não estávamos em uma biblioteca, ele apanhou os dois livros de Muzil que Stéphane trouxera da editora e que saíam novos da impressão e decretou que mesmo aquilo não se queria aqui, que era preciso somente o corpo do doente e os instrumentos para os cuidados deste. Por meio de um olhar, Muzil me pediu para nada dizer e sair. Ele também sofria atroz e moralmente. No pátio do hospital iluminado por este sol de junho que se tornara a pior injúria à infelicidade, eu entendi, pela primeira vez, pois quando Stéphane dissera, e eu não quisera acreditar, que Muzil morria, incessantemente, pouco a pouco. **Esta certeza me desfigurou aos olhos dos passantes que cruzavam. Meu rosto fervente escorria em minhas lágrimas e voava, aos pedaços, em meus gritos, eu estava louco de dor, eu era *O grito*, de Munch** (GUIBERT, 2006, p.108-109 – grifos nossos).

Entretanto, a consciência do lento processo de morte e dissolução presente em si traz ao narrador-personagem a possibilidade de um morrer, senão tranquilo, ao menos consciente e é, a partir dessa consciência que ele procura testemunhar a sua condição. É nessa reflexão sobre si, sobre o corpo doente e sobre a morte que o texto de Guibert se torna testemunho de alguém marcado pela experiência extrema, emergindo, desse modo, o caráter político do

texto: a humanização do doente de Aids, então marginalizado por uma série de políticas que o colocavam como aberração entre pessoas supostamente normais:

Jules, num momento no qual ele acreditava que não estávamos infectados, me disse que a Aids é uma doença maravilhosa. E é verdade que eu descobria algo de suave e de deslumbrante nessa sua atrocidade. Era certamente uma doença inexorável, porém ela não era fulminante, e sim uma doença em patamares, uma escada muito longa que conduzia, seguramente, à morte, mas que cada marcha representava uma aprendizagem sem paralelos. **Era uma doença que dava o tempo de morrer, e que dava o tempo de viver, o tempo de descobrir o tempo e descobrir, enfim, a vida.** Era algo de genial esta invenção moderna que nos transmitiram os macacos verdes da África (GUIBERT, 2006, p. 192-193 – grifos nosso).

Escrever o romance, mais do que um gesto de espetacularizar a condição de soropositivo, parece ter como função primordial a de estabelecer uma relação menos tensa com o processo de morte iniciado pela doença. Narrar é uma forma de resistência e de sobrevivência, daí a afirmação de que o livro é o outro ideal, o companheiro que registra as confissões sem qualquer julgamento, uma vez que a primeira morte está configurada na marginalização, na perda dos amigos próximos, na demonização da sexualidade, expressa, esta última, na ironia da transmissão da síndrome pelos macacos verdes africanos.

Temos nesse processo de tomar-se como personagem de si, um trabalho de reflexão que parece se aproximar do cuidado de si (*souci de soi-même*) proposto por Michel Foucault em sua obra *L'hermeneutique du sujet* (2001). Nessa obra, Foucault, a partir de algumas afirmações de Sócrates para os seus discípulos, analisa o modo como os antigos estabeleciam um cuidado consigo mesmo. Na verdade, a concepção de cuidado de si aparece como uma espécie de primeiro exercício para o conhecimento de si e tal conhecimento só poderia se dar se o indivíduo fizesse um trabalho de análise de suas ações. É interessante notar que a radicalização do cuidado de si se dá exatamente com a emergência do Estoicismo e do Epicurismo. Enquanto a primeira escola filosófica propunha um desapego de tudo, configurando-se, desse modo, um exercício de morte em vida que, muitas vezes, era coroado com o suicídio (se ele fosse necessário obviamente), a segunda escola também propunha um conhecimento de si e um desapego do mundo, mas propondo-se a viver prazerosamente o mundo. O que importa, no entanto, para se compreender *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* como um procedimento de cuidado de si, era a atividade de escrever-se, de contar-se, de analisar-e e analisar os acontecimentos que ocorriam no dia-dia do narrador-personagem.

Temos, então, algo para o qual Foucault chama a atenção: a escrita de si como análise de si, como compreensão dos próprios desejos e pendores.

A escrita de si emerge, na literatura contemporânea, como uma espécie de cuidado de si, mas agora tomada pela consciência de que se contar, de que colocar o eu no centro das ações, é o tempo todo problematizada pela própria condição do homem contemporâneo consciente da impossibilidade de exprimir uma verdade pela escrita, uma vez que ela é representação. Nesse sentido, o escritor que se projeta em seu texto, sabe que lida com elementos movediços e instáveis, tais como a memória, o vivido e o caráter representacional da escrita. Ao analisar a produção de escritas de si contemporâneas, Diane Klinger, chamando a atenção para o aspecto performático desta produção, afirma:

Escrita de si como “sintoma” da época atual. O fato de muitos romances contemporâneos se voltarem para a própria experiência do autor não parece destoar de uma sociedade marcada pela exaltação do sujeito. Uma sociedade na qual a mídia tem insistido na visibilidade do privado, na espetacularização da intimidade e na exploração da lógica da celebridade. Uma cultura midiática que manifesta uma ênfase tal do autobiográfico, que leva a pensar que a televisão se tornou um substituto secular do confessionário eclesiástico e uma versão exibicionista do confessionário psicanalítico. (KLINGER, 2008, p.13-14).

No caso da obra de Hervé Guibert, especialmente do romance em questão, o procedimento de contar a própria história, passa pela concepção performática de encenar o vivido, de tomar-se como outro e estabelecer uma relação ao mesmo tempo próxima e distante do vivido, relação esta em que o corpo, com suas marcas, passa a ser o protagonista. A cada novo capítulo escrito, a verdade do corpo vai sendo demonstrada, publicada. Mas sob a forma de simulacro. Não obstante o caráter paradoxal parece que a escrita do corpo doente é um modo de salvação, pois, é no espaço do texto que o escritor se afirma.

O gesto de colocar o corpo em processo de ruína no centro das discussões da narrativa tem como resultado a constituição de um texto angustiante, que se arrasta e no qual os acontecimentos passam a ter uma duração, calcada num tempo subjetivo que deforma o tempo cronológico. Guibert, por meio da presentificação constante de seu texto, partilha a sua dor e sua angústia com o leitor que, ao aceitar o pacto de leitura, entra num universo claustrofóbico e realista de desindividualização, de decadência física, de sofrimento.

Nesse caso, o vivido paradoxalmente pertence e não pertence ao escritor-narrador-

personagem. O pertencimento se estabelece na relação do vivido e transposto para o discurso. Em outras palavras: a vivência registrada pode ser identificada de algum modo com a vivência vivida pela escritor. Todavia, a partir do momento em que houve um processo de transformação do vivido empírico para um vivido discursivo, temos uma espécie de cisão entre a identidade autoral e a identidade representada no texto, uma vez que, em termos representacionais não temos os acontecimentos como eles foram, mas como eles são apreendidos pela memória de seu produtor. Daí, então o caráter ficcional do texto.

É a partir da consciência do caráter representacional da escrita que Gusdorf afirma que “as escritas de si se encontram desligadas do voto de fidelidade à realidade vivida, na sua incoerência, na sua insignificância” (GUSDORF, 1991, p. 14). Ao contar sua história, Guibert toma uma série de acontecimentos dispersos e sem uma ligação de sentido entre si e os organiza como intriga, na qual ele pretende constituir um sentido para sua vida e a sua experiência, daí a afirmação do autor de que quanto mais próximos da referencialidade do diário os seus livros estavam, mais próximos da ficção eles se inseriam (GUIBERT, 1991, p.87). Isso porque Guibert tinha plena consciência da distância entre o cidadão Hervé Guibert, pessoa real, com uma existência real, e Hervé Guibert, *persona*³, imagem textual construída de um escritor que toma aspectos do seu cotidiano e os transforma em matéria discursiva.

Na emergência dessa máscara de personagem identificada com o autor que parece se autobiografar (e de, algum modo, faz isso) é que temos uma espécie de retorno da instância autoral, já que a identificação do autor, bem como de sua vivência são elementos importantes, mas não imprescindíveis (pensando no caso de Guibert especificamente) para a compreensão do texto. Entretanto, embora esta instância autoral se projete e se inscreva em sua própria produção ficcional, é preciso atentar para algo que já dissemos acima: estamos diante de uma construção discursiva que pode ser identificada com o autor, mas não é o autor, e, sim, uma imagem deste. Nesse sentido, em termos gerais, podemos afirmar que, em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, embora pareça haver uma espécie de pacto referencial e de sinceridade que nos lembra o pacto autobiográfico de Lejeune (1975), o que podemos perceber é que o

3 Para Dias (2010), o conceito de *persona* representa a construção de uma imagem ficcional idealizada e assumida por um escritor (no caso do trabalho da crítica, o trabalho se centrava na obra de Caio Fernando Abreu). Nesse sentido, ao criar essa máscara-função de escritor, o sujeito a utilizaria em todos os momentos como sua identidade.

romance porta, na verdade, um gesto performático de Guibert. Obviamente, a história porta inúmeros dados que são retirados da realidade empírica, mas tais dados são trabalhados linguisticamente, como a fotografia, imagem cristalizada do real, também passa por um tratamento técnico (tamanho da foto, cor, textura, etc.) que nos permite afirmá-la como produto de um corte da realidade, mas não a própria realidade.

Pensando na constituição das escritas de si, a exata relação entre os acontecimentos vividos e sua representação é pouco importante para a sua compreensão pelo leitor. Isso porque é sabido que a memória humana é incapaz de reconstituir os eventos vividos pelo indivíduo em sua totalidade, produzindo, ela mesma, no ato da rememoração, recortes, condensações e apagamentos. De acordo com Georges Gusdorf:

A superstição da exatidão é posta em xeque pela intervenção da imaginação retrospectiva criativa, capaz de reformular a perspectiva do vivido segundo as exigências de uma *mitohistória* pessoal [...]. Daí a dificuldade de se demarcar limites entre a autobiografia, o romance autobiográfico e o romance propriamente dito. Os esforços dos críticos literários por marcar com precisão tais fronteiras estão votados ao fracasso. O escritor tem por matéria primordial a sua vivência. Toda escrita literária, em seu primeiro movimento, é uma escrita de si (GUSDORF, 1991, p. 15 – grifos nossos).

Em verdade, o objetivo de um romance, no qual o eu seja o centro das ações, não é a exatidão de suas referências, mas pensar os acontecimentos e as reflexões sobre os acontecimentos como exemplares de uma vivência humana. Nesse sentido, a afirmação de Gusdorf de que imaginação e memória têm um papel fundamental na constituição de uma escrita de si é pertinente, além de importante para a compreensão de uma obra que permanece na intersecção entre a autobiografia, a ficção e o diário pessoal como é a obra de Hervé Guibert.

Não podemos esquecer, ainda, a relação entre literatura e morte do autor propostas por Michel Foucault no ensaio “Qu'est-ce qu'un auteur?” (1994). Para Foucault (1994, p. 793), haveria duas formas de relação entre morte e literatura: a primeira se daria na busca por imortalizar os feitos dos heróis, salvaguardando, desse modo, seus feitos, salvando-os do esquecimento e configurada nas epopeias, tragédias e, também, nos romances; a segunda se daria no movimento oposto, presente em *As mil e uma noites*, de contar-se para evitar a morte, para afastá-la. Podemos afirmar que Guibert faz uma síntese desses modos de relação, uma vez que seu texto conta a história de processo de arruinamento de seu corpo e pode ser visto

como um testemunho desse processo, um gesto que pretende o imortalizar como escritor. Além disso, contar-se, pode ser interpretado como uma maneira de vencer a morte, pois, a cada novo romance publicado (e ele publica mais três), o escritor é o vencedor e o sobrevivente que adia o momento final. Nesse constante embate entre morte, corpo e literatura, Guibert consegue uma espécie de superação na imanência da vida e uma tentativa de aceitação da morte.

Considerações Finais

Como observamos ao longo do texto, o romance de Hervé Guibert pode ser classificado como uma obra na intersecção entre a ficção e o factual. O escritor, a despeito de, na França, existir uma tradição romanesca que instaura um “eu” diretamente ou indiretamente no centro das ações, opta por referencializar as ações de seu romance, dando à sua “projeção” literária o seu próprio nome. Tal procedimento parece ligar Guibert ao campo da autobiografia, no entanto, a ancoragem da obra sobre realidade é relativizada pela presença de um apurado senso de construção pela linguagem que privilegia as reflexões sobre as ações mais do que as ações propriamente ditas. É na escolha cuidadosa das palavras, na presentificação e no uso das reflexões para estender a duração, no recorte das ações e no tratamento deles como momento que deve ser cristalizado que temos a ficcionalização da vivência empírica, mesmo que o escritor dê o seu próprio nome ao narrador-personagem.

Temos então que a performance, a autoria e a relação com o estigma e a morte são elementos fundamentais para se pensar não somente o romance *Á l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, mas também outros textos de Guibert que, de certo modo, estabelecem uma relação problematizada entre a identidade do escritor e sua *persona* textual. Ao que parece, Guibert reassume a importância do autor como produtor de sua obra (e mais do que isso, de personagem principal de sua obra), no entanto, tal reposicionamento do autor deve ser visto sempre de uma maneira distanciada e crítica: Guibert, um homem plenamente identificado com o seu tempo, era consciente de que um escritor, mesmo se reafirmando com instância autoral, deveria se entender como identidade cindida e impossibilitada de se apreender em sua totalidade, daí sua preferência pela performance textual, daí o caráter simulado de suas confissões.

Referências bibliográficas

BOULÉ, J-P. Hervé Guibert: création littéraire et roman faux. *French Review*. v. 74, n.3. p. 527-536.

DIAS, E. M. S. *Pentimento: álbum de retratos das personae de Caio Fernando Abreu*. São José do Rio Preto: 2010, 225p. Tese (Doutorado em Literaturas em Língua Portuguesa) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

FOUCAULT, M. Qu'est-ce qu'un auteur? In: ____ *Dites et écrits*. Paris: Gallimard, 1994. p. 789 – 820.

_____. *L'herméutique du sujet*. Paris: Gallimard/Seuil, 2001.

GUIBERT, H. *Le protocole compassionnel*. Paris: Gallimard, 1991

_____. *L'homme au chapeau rouge*. Paris: Gallimard, 1994

_____. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris: Gallimard, 2006.

_____. *L'incognito*. Paris: Gallimard, 1993.

GUSDORF, G. *Les écritures du moi – Lignes de vie I*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1991.

KLINGER, D. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n. 12, p. 11 – 30, 2008.

LEJEUNE, PH. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

RICOEUR, P. *Temps e récit: L'intrigue et le récit historique*. Paris: Seuil, 1983

_____. *Temps et récit: La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Seuil, 194.

_____. *Temps et récit: Le temps raconté*. Paris: Seuil, 1985.

Formas narrativas de teor autobiográfico? A criação do mito do escritor em “Rumo a Damasco”, “O Sonho” e “A Grande Estrada”

Camylla Galante¹

RESUMO: O principal objetivo deste estudo é analisar as obras *Rumo a Damasco*, *O Sonho* e *A Grande Estrada* de August Strindberg a fim de verificar como o autor constrói nestas três obras dramáticas, utilizando-se de imagens arquetípicas e da ficionalização de eventos biográficos, uma “autobiografia indireta”, uma *performance*, segundo os estudos de Diana Klinger, (2007) e Philippe Lejeune (2008).

Palavras-chave: *performance*; August Strindberg; arquétipos.

ABSTRACT: The main goal of this study is to analyze the works *To Damascus*, *The dream play* and *The Great Road*, written by August Strindberg, intending to verify how the author builds these three dramatic novels, using archetypal images and fictionalization of biographic events, an “indirect autobiography”, a *performance*, according to the studies of Diana Klinger (2007) and Philippe Lejeune (2008).

Key-words: *performance*; August Strindberg; archetypes.

1. Pacto fantasmagórico e *performance*: autobiografia?

August Strindberg, um dos grandes nomes da literatura sueca e um dos mais proeminentes dramaturgos da literatura universal, é reconhecido, entre outros aspectos, pelo caráter autobiográfico que sua obra possui. Esta característica está presente tanto nos romances autobiográficos quanto em suas peças. É possível reconhecer algumas personagens como *alter egos* do autor, mesmo em suas obras dramáticas. No entanto, ao se tratar da escritura autobiográfica na obra deste dramaturgo não se pode compreender aqui a autobiografia no sentido em que Philippe Lejeune (2008) emprega para o termo. No texto “O pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 2008, p.14), Lejeune define o termo “autobiografia” e o distingue de outras formas de “escritas do eu” existentes como memórias, biografia, poema autobiográfico, diário, entre outros gêneros. Apesar destas formas narrativas serem, também, escritas que possuem teor autobiográfico, elas não encerram em si todas as características necessárias da autobiografia. O teórico francês define o gênero autobiográfico como uma

¹ Bacharel e Licenciada em Filosofia pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Campus de Toledo, Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Campus de Cascavel. E-mail: camygalante@gmail.com.

“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), e nesta narrativa deve haver “relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*” (LEJEUNE, 2008, p.15). Além desta relação identitária, a obra deve ser uma narrativa, em prosa, escrita em primeira pessoa e o nome da personagem principal, caso apareça, deve ser necessariamente idêntico ao nome do autor que está estampado na capa do livro.

O teórico diz que a presença do autor muitas vezes se resume ao nome presente na capa do livro, mas que este lugar concedido a esse nome é capital. O nome é o elemento que atestará a existência real e verificável do autor, firmando assim como que um contrato social, no qual o autor atesta a sua existência e a veracidade de seus escritos. (LEJEUNE, 2008, p.23). Há, entretanto, narrativas em que a personagem central carrega um nome diferente do autor, mas que, no entanto, no momento da leitura se reconhecem elementos de sua vida, identificados seja por comparação a outras obras suas ou por informações acerca de sua vida, que levem a crer que aquela história seja a história do autor. Porém, como não há indicações dadas diretamente pelo escritor, toma-se o texto como ficção, mesmo com as suspeitas do leitor.

Esses textos entrariam na categoria do ‘romance autobiográfico’. Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre o autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. Assim definido, o romance autobiográfico engloba tanto narrativas em primeira pessoa (identidade do narrador e do personagem) quanto narrativas ‘impessoais’ (personagens designados em terceira pessoa); ele se define por seu conteúdo (LEJEUNE, 2008, p.25).

Entre a autobiografia declarada, seja em primeira ou em terceira pessoa, e o romance autobiográfico, há “níveis de veracidade” que são determinados pelo autor por meio de “pactos” feitos com o leitor. A partir do momento em que a personagem principal possui o mesmo nome que o autor ou mesmo que o nome do protagonista não seja mencionado, mas que o autor tenha deixado claras as suas intenções (que aparecerão em alguma parte do livro, por trás da palavra “autobiografia” impressa ou de alguma outra expressão que a substitua), ocorre o que Philippe Lejeune chama de “pacto autobiográfico”. Realizado este pacto, o autor tem a “obrigação” de dizer a verdade e somente a verdade, e tal pacto vale tanto para os textos

em primeira quanto em terceira pessoa. Caso não haja alguma identificação, a personagem não carregue o mesmo nome do autor, tem-se o “pacto romanescos”, no qual o autor atesta que aquilo que está escrevendo não passa de ficção. A diferença entre a autobiografia (que pode ser em terceira pessoa) e o romance autobiográfico é somente o pacto autobiográfico, que, segundo Lejeune,

[...] só é correto quando nos limitamos ao texto, sem considerar a página do título, pois desde o momento em que a englobamos ao texto, com o nome do autor, passamos a dispor de um critério textual geral, a identidade do nome (autor-narrador-personagem). O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro (LEJEUNE, 2008, p.26).

Observa-se que a diferença entre o romance autobiográfico e a biografia e a autobiografia é que os dois últimos são textos referenciais, pois tais textos se propõem a fornecer informações sobre a “realidade” externa ao texto, o que pode ser verificado:

Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o ‘efeito de real’, mas a imagem do real. Todos esses textos referenciais comportam então o que chamarei de pacto referencial, implícito ou explícito, no qual se incluem uma definição do campo do real visado e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto aspira (LEJEUNE, 2008, p.36).

Há ainda textos aos quais Lejeune atribui outro tipo de pacto: o pacto fantasmagórico. O teórico, ao refletir sobre as afirmações de André Gide e François Mauriac com relação à superioridade da ficção em relação à autobiografia, observa: “Só a ficção não mente; ela entreabre na vida de um homem uma porta secreta, por onde se insinua, fora de qualquer controle, sua alma desconhecida” (LEJEUNE, 2008, p.42). O autor reflete que, caso o romance fosse verdadeiramente superior/mais verdadeiro do que a autobiografia, estes autores não teriam também escrito textos autobiográficos. Por tê-los escritos, eles acabam “entregando” qual a verdade que deve ser buscada em suas obras: a verdade do autor: “O leitor é assim convidado a ler os romances não apenas como ficções remetendo a uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo. Denominarei essa forma indireta de pacto autobiográfico pacto fantasmagórico” (LEJEUNE, 2008, p.43). E Lejeune completa:

Visto sob esse ângulo, o problema muda completamente de natureza. Não se trata mais de saber qual deles, a autobiografia ou o romance, seria o mais verdadeiro. Nem um nem outro: à autobiografia faltariam a complexidade, a ambigüidade, etc.; ao romance, a exatidão. Seria então um e outro? Melhor: um em relação ao outro. O que é revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de textos, que não pode ser reduzido a nenhuma delas. Esse efeito de relevo obtido por esse processo é a criação, para o leitor, de um ‘espaço autobiográfico’ (LEJEUNE, 2008, p.43).

O espaço autobiográfico abarcaria todos os tipos de textos e os pactos propostos por Lejeune. Os textos que não possuem indicação de que o seu conteúdo remeta à vida do autor, mas que os leitores reconhecem elementos como sendo parte da biografia deste, localizam-se neste “espaço autobiográfico”, no qual, pode-se verificar, há um “pacto indireto”, “implícito”, que permeará tais obras.

Na continuidade de estudos sobre o denominado “espaço autobiográfico”, é fundamental recorrer aos estudos desenvolvidos por Diana Klinger (2007), considerando-se que a autora avança para a compreensão do fenômeno das escritas do eu, apropriando-se do conceito de *performance*, próprio das artes cênicas, mas que assimilado em sua proposta de reflexão da autobiografia como espaço de performances, apresenta-se como coerente.

Após fazer um breve levantamento de concepções acerca do gênero autobiografia e gêneros afins de teóricos tais como Philippe Lejeune, Costa Lima e outros, Diana Klinger, no livro *Escritas de si, escritas do outro* (2001), no capítulo “A autoficção no campo da escrita de si”, trata do termo autoficção cunhado pelo crítico e romancista francês Sergue Doubrovsky com referência ao romance que escreveu, no qual “o narrador tem o nome do autor, apesar de suas peripécias serem fictícias” (KLINGER, 2007, p.47). Doubrovsky escreveu este livro em resposta às teorias de Lejeune nas quais uma obra com tais características apresentaria uma lacuna nos escritos de cunho autobiográfico criados e analisados até então. Para Doubrovsky, a autoficção não é “nem autobiografia nem romance, e sim, 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” (DOUBROVSKY *apud* KLINGER, 2007, p.47).

Mesmo criado a partir de uma obra em particular e o autor ter cunhado a sua definição, o termo “autoficção” passou a ser utilizado e também contestado por outros estudiosos; assim, outras definições passaram a ser atribuídas ao termo. Dos exemplos trazidos por Klinger desta

contestação, o de Philippe Gasparini, partindo da relação autor, narrador e herói, distingue a autobiografia fictícia, o romance autobiográfico (ou ficção autobiográfica) e a autoficção da autobiografia apenas por esta ser necessariamente dependente de um pacto referencial e aqueles não. “Nos discursos autobiográficos ficcionais pode haver – como deve haver na autobiografia ‘autêntica’ – identidade onomástica entre o autor, o narrador e o personagem” (GASPARINI *apud* KLINGER, 2007, p.45). No entanto, este critério não é suficiente para distinguir esses tipos de texto, outros meios devem ser usados para que a “verdade” sobre o autor possa ser verificada, como idade, meio socioeconômico e outros elementos, por meio dos quais seja possível identificar possíveis semelhanças e diferenças entre personagem, narrador e autor. Desta forma, como ambos, autoficção e romance autobiográfico, não são considerados textos referenciais, para Gasparini, o que os distingue é o grau de ficcionalidade, sendo o romance autobiográfico mais verossímil que a autoficção:

A diferença entre ambas reside nos elementos que permitem ao leitor fazer uma validação da identificação, quer dizer, no nível da verossimilhança. O romance autobiográfico se inscreve na categoria do possível, do verossimilmente natural, ele suscita dúvidas sobre sua verificabilidade mas não sobre sua verossimilhança; enquanto que a autoficção mistura verossimilhança com inverossimilhança e assim suscita dúvida tanto a respeito da sua verificabilidade quanto da sua verossimilhança (KLINGER, 2007, p.46).

Ou seja, o romance autobiográfico é ambíguo, pois apesar de ser um romance (o que leva o crítico a pensar no pacto romanescos, logo ficcional) é o fundo autobiográfico que permeará a obra, que pode trazer elementos verídicos para o escrito. A autoficção, por sua vez, é, segundo Gasparini, menos ambígua, pois, “se o pacto do romance autobiográfico é ambíguo, pois ele possui índices de identificação contraditórios, ao ser puramente ficcional, pois existe sempre algum elemento que corroa a verossimilhança interna no romance” (KLINGER, 2007, p.46-47).

Ao escrever algo que pode ser compreendido no que Lejeune define como “espaço autobiográfico”, tanto no romance autobiográfico quanto na autoficção, as “verdades” que se têm no texto são as verdades do autor, ou ao menos aquelas expostas por ele ou aquilo que quer que seja sua verdade. O que se mostra é uma de suas máscaras, a “preferida”, que permanecerá por meio de sua obra.

Nos textos com fundo autobiográfico há uma construção da personagem-autor, por mais que isso não esteja explícito. Constrói-se o sujeito e a sua “verdade-fictícia”. A verdade utilizada pelo autor não possui um referencial ao qual o leitor possa recorrer para verificar a procedência, a veracidade daquilo que foi escrito: “Confundindo as noções de verdade e ilusão, o autor desafia a capacidade do leitor de ‘cessar de descrer’. Assim, o que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um mito, o mito do escritor” (KLINGER, 2007, p.50).

A noção de mito utilizada e apresentada por Klinger é semelhante àquela proposta por Roland Barthes, que parte da estrutura ternária do conceito de signo de Saussure. A autora escreve que, de acordo com Barthes, na teoria freudiana, “o significante é constituído pelo conteúdo manifesto de um comportamento, enquanto que o significado é seu sentido latente. O terceiro termo é a correlação entre os dois primeiros” (BARTHES *apud* KLINGER, 2007, p. 50). O mito, completa Barthes, está mais para o inconsciente freudiano do que para o signo linguístico, pois, neste último, o significante é “vazio e arbitrário” e não dá sustentação ao significado. O sentido, o significado do mito depende do significante: “assim como para Freud, o sentido latente do comportamento deforma seu sentido manifesto, assim no mito o conceito deforma o sentido” (KLINGER, 2007, p.50-51). Para Klinger a matéria da autoficção não é a biografia, mas o mito do escritor:

A autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a ‘mentira’ e a ‘confissão’. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar [...] a autoficção como uma *performance* do autor (KLINGER, 2007, p.51).

Ao considerar a autobiografia como uma *performance* do autor, o que muda é a compreensão do conceito de verdade que está implícito quando se trata de gêneros autobiográficos. Aqui, a noção de verdade não se funde mais com a noção de fato, como na biografia e na autobiografia, pois a verdade empregada é aquela “criada”, “acreditada” pelo autor. No entanto, assim como numa *performance* artística na qual o ator representa por trás da “máscara” da personagem, dando “sustentação” a ela, assim é o autor na autoficção: ela é uma representação da vida do autor, uma ficção, porém a biografia “real” do escritor dará suporte a esta dramatização. Não há, portanto, uma anulação de uma das partes, mas a

sobreposição da personagem e do autor, pois, como nas performances artísticas, mesmo quando representa e veste a máscara da personagem, o ator não deixa de ser ele mesmo, a personagem é sobreposta a ele. Klinger afirma que:

Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma performance, de uma atuação, um sujeito que 'representa um papel' na própria 'vida real', na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e auto-retratos, nas palestras (KLINGER, 2007, p.55).

Ou seja, o autor constrói sua personagem não só em seus livros, mas também na sua vida cotidiana, na qual ele "encarna" o papel de escritor com o qual se apresenta publicamente. Nos livros o que se tem é a transposição desse "papel de escritor" utilizado normalmente, a transposição de sua vida para a narrativa. Para Klinger citando Arfuch, portanto,

O que interessa do autobiográfico no texto de autoficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim 'a ilusão da presença, do acesso do lugar de emanação da voz' (ARFUCH, 2005, p. 42). Assim, a autoficção adquire outra dimensão que não a ficção autobiográfica, considerando que o sujeito da escrita não é um 'ser' pleno, senão que é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na 'vida mesma' (KLINGER, 2007, p.55).

Desta forma, considerando a posição de Klinger acerca da autoficção, pode-se perceber que esta não pode ser considerada simplesmente como um texto de ficção, pois deve-se levar em conta a intencionalidade do autor nestes casos, ou seja, a intenção de criar um mito de si, sua *performance*. Mesmo que não possa ser considerada fidedigna e passível de ter sua veracidade confirmada, a autoficção possui a biografia e o próprio autor como sustentação para tal, o que faz com que não se possa tomá-lo como puramente ficção.

Estes pressupostos teóricos guiam a interpretação da produção artística de Strindberg, isto é, permitem que se possa ler as personagens arquetípicas criadas/utilizadas por Strindberg, já que o sentido destas só é completo sob a luz das vivências e significações inerentes ao indivíduo as quais estas se referem.

2. Linguagem arquetípica e o texto como forma de criação do mito do escritor

O início da produção de Strindberg foi marcado por peças cuja elaboração, no plano da linguagem artística, contempla em suas entrelinhas o questionamento do autor acerca da instituição familiar, tomando a sua como modelo. Saído do seu núcleo familiar, o dramaturgo passa a escrever dramas que têm como mote a relação homem-mulher, e mais uma vez utiliza experiências pessoais como “inspiração”, como “fundamentação” da obra. Observa-se que as personagens encerram o autor que as criou; as personagens masculinas em representações do autor e as femininas em manifestações de suas esposas ou de sua concepção acerca do sexo feminino.

Na segunda fase de sua produção dramaturgica, considerada como Expressionista, não seria diferente. Alteraram-se os temas, a estrutura das obras, mas o caráter pessoal e autobiográfico da obra permaneceu. Nas peças desse período – *Rumo a Damasco* (1898 – 1901), *O Sonho* (1901) e *A Grande Estrada* (1909) – Strindberg retrata épocas de sua vida de forma alegórica. O dramaturgo projeta-se nas personagens e estas, por sua vez, são arquetípicas, ou seja, já possuem um sentido próprio, intrínseco, mas que será complementado no texto, que tem como matéria-prima a própria vida do autor. Ele utiliza-se dos significados inerentes a estes arquétipos e soma-os aos eventos da própria vida, suas próprias características físicas e psicológicas para chegar, enfim, ao sentido que a obra encerrará. Os arquétipos utilizados nas três peças analisadas, apesar de diferentes, unem-se em seu significado: todos eles remetem a uma constante busca por uma elevação espiritual e uma busca por si mesmo (como o autor fez ao longo de sua vida) mesmo que retratadas de maneiras diversas.

A projeção arquetípica presente na obra de Strindberg apresenta-se como, por exemplo, nas personagens do Desconhecido, do Mendigo e do Louco em *Rumo a Damasco*. Nesta peça, o conteúdo temático coincide com o período da vida de Strindberg que é apresentado no romance autobiográfico *Inferno* (1897), no qual, segundo Evert Sprinchorn, na introdução de *The Son of a Servant*, o autor descreve o início de sua conversão religiosa e uma das crises psicóticas que apoderavam-se dele nos momentos em que problemas familiares surgiam e/ou quando editores recusavam seus trabalhos. Sprinchorn assinala que:

Just as the autobiographical novels that he wrote in 1886 and 1887 prepared the way for his naturalistic dramas, so the autobiographical works in which he described the torments of his inferno prepared the way for an even more impressive group of dramatic masterpieces beginning with *To Damascus*, plays which defy classification but which introduce all the techniques of twentieth-century drama (SPRINCHORN, 1967, p. 10)².

Rumo a Damasco é composta de três partes e ficou conhecida como *A trilogia de Damasco*. Escritas separadamente, as duas primeiras em 1898 e a segunda em 1901, estas partes podem ser compreendidas individualmente, embora haja uma unidade em seu tema central. Cada parte pode ser tomada como uma peça completa, mas o sentido pleno da peça só é alcançado com a leitura das três partes reunidas. *Rumo a Damasco* é classificada pelos teóricos da obra de Strindberg como sendo um “drama de estação”³. Os atos que compõem a *trilogia de Damasco* não constituem um enredo que se desenvolva linearmente, as partes parecem antes “recortes” de um enredo maior, no qual as outras personagens só aparecem em relação ao protagonista, no caso o Desconhecido, como se fossem faces deste. Em *Rumo a Damasco I*, quando o desconhecido está no hospício, para onde o autor realmente foi em 1895, este pergunta à Abadessa que toma conta de si:

O DESCONHECIDO: Diga-me, por que nenhuma dessas pessoas sentou-se na mesma mesa comigo? Eles se levantam e saem.

A ABADESSA: Eles têm medo de você.

O DESCONHECIDO: Por quê?

A ABADESSA: Do seu jeito.

O DESCONHECIDO: Do... meu jeito? Mas, veja o jeito deles. Eles são reais?

A ABADESSA: Se você quer saber se eles existem... sim, num sentido eles são terrivelmente reais. Podem parecer estranhos para você por que ainda está com febre. Ou talvez por outra razão.

O DESCONHECIDO: Mas eu sei que conheço todos eles. Os vejo como se fosse num espelho. E eles estão só fingindo comer. Aqueles dois lá, parecem meus pais... à primeira visão são mesmo. Nunca temi nada antes porque a vida não é nada para mim, mas agora estou ficando assustado (STRINDBERG, 1997, p.79).

Da mesma forma como se desenvolve a obra inaugural do expressionismo de Strindberg, as peças *O Sonho* (1901) e *A Grande Estrada* (1909) também têm o drama de

² Assim como os romances autobiográficos que ele escreveu em 1886 e 1887 prepararam o caminho para seus dramas naturalistas, os trabalhos autobiográficos nos quais ele descreveu os tormentos do seu inferno prepararam o caminho para um grupo mais impressionante de obras dramáticas, começando com *Rumo a Damasco*, peças que desafiam a classificação, mas que introduzem todas as técnicas do teatro do século XX (tradução nossa).

³ Os assim chamados “dramas de estação” são peças nas quais o protagonista percorre um caminho ao longo do qual encontra com outras personagens (nas “estações”) e interage com elas. Estas, entretanto, vão ficando ao longo do caminho para surgirem nos atos posteriores sob uma nova caracterização.

estação como estrutura. Na primeira, a protagonista Inês, filha de Indra, desce à Terra para ver o quão infelizes são os homens e faz um caminho de ida e volta para terminar sua peregrinação. Neste caminho ela encontra as mais diferentes personagens com suas diferentes mazelas e retorna o caminho quando já conhece o suficiente da natureza humana para voltar ao éter. Na segunda, *A Grande Estrada*, a última peça de peregrinação de Strindberg, escrita três anos antes de sua morte, não se desenvolve circularmente, mas o Caçador desloca-se por sete estações nas quais depara-se com as personagens que, assim como em *Rumo a Damasco*, só surgem na peça quando contracenam com o protagonista, a exemplo da personagem da Mulher na última cena, que surge quando o Caçador está sozinho na floresta escura:

HUNTER: Alone! I've lost my way... in the dark!
"And Eliah sat down under a broom tree and prayed that he might die: I have had enough, Lord. Take my life".
VOICE: (in the dark) "He that wants to lose his life shall find it".
HUNTER: Who is that speaking in the dark?
VOICE: Is it dark?
HUNTER: Is it dark?
WOMAN: (enters) I asked, because I cannot see – I am blind, you see.
HUNTER: Have you always been blind?
WOMAN: No! When the tears stopped, my eyes couldn't see any more.
(STRINDBERG, 1990, p.58).⁴

Embora sejam peças diferentes, os arquétipos do peregrino e do estrangeiro perpassam as três obras, ainda que não diretamente, uma vez que todos os respectivos protagonistas são estranhos por onde passam e seguem sua peregrinação em busca de conhecimento, compreensão ou indagação acerca da situação vivenciada por si. Desde criança, como se tem retratado no romance autobiográfico *The Son of a Servant* (1886), Strindberg sente-se como um estranho, sente-se alheio aos lugares onde vive. O dramaturgo considera-se um estrangeiro até mesmo em terras suecas, o que faz com que ele viva em diferentes países ao longo da sua

⁴ CAÇADOR: Sozinho! Eu me perdi no caminho... no escuro!

"E Eliás sentou-se sob uma giesta e suplicou para que morresse: eu tive o suficiente, Senhor. Toma a minha vida!"

VOZ: (no escuro) "Ele que quer perder a sua vida deve encontra-la".

CAÇADOR: Quem é esta que fala no escuro?

VOZ: Está escuro?

CAÇADOR: Está escuro?

MULHER: (entra) eu perguntei por que eu não posso ver – sou cega, você vê.

CAÇADOR: Você sempre foi cega?

MULHER: Não! Quando as lágrimas cessaram meus olhos não podiam mais ver. (tradução nossa).

vida, como Alemanha, França. Áustria e Suíça. Em *A Grande Estrada*, logo no início percebe-se que o *Caçador* trata-se de um viajante e que procura algo que não é material:

HERMIT: Where are you going? *Quo vadis, pilgrim?*
You've covered half the distance and now you look back.
So far your motto has been Excelsior.
HUNTER: It still is.
HERMIT: What are you looking for up her?
HUNTER: My self... which I lost down there.
HERMIT: What you've lost down there surely can't be retrieved up here?
HUNTER: You're right. But if I go back down there
I'll lose even more and I'll never find what I lack.
HERMIT: You want to save your own skin...
HUNTER: Not my skin, but my soul... (STRINDBERG, 1990, p.12).⁵

Uma das primeiras definições do peregrino dada por Chevalier e Gheerbrant é a de:

Símbolo religioso que corresponde a la situación terrenal del hombre que cumple su tiempo de pruebas, para acceder al morir a la tierra prometida o al paraíso perdido. Este término designa al hombre que se siente extraño en el medio en que vive, donde no está sino de paso, en busca de la ciudad ideal. El símbolo no solamente expresa el carácter transitorio de toda situación, sino el desapego interior, con respecto al presente, y la vinculación con fines lejanos de naturaleza superior (CHEVALIER, GHEERBRANDT, 1986, p.812).⁶

Esta definição de peregrino liga-se com a definição de estrangeiro, também dada por Chevalier, na qual o autor diz que:

El término extranjero simboliza la situación del hombre. En efecto, Adán y Eva expulsados del Paraíso dejan su patria y tienen desde entonces estatuto de

⁵ EREMITA: Onde você está indo? Quo vadis, peregrino?

Você venceu metade do caminho e agora você olha para trás.

Até agora sua razão foi Excelsa.

CAÇADOR: Ainda é.

EREMITA: O que você está procurando aqui em cima?

CAÇADOR: Meu eu... que perdi lá em baixo.

EREMITA: Aquilo que você perdeu lá em baixo certamente não pode recuperado aqui em cima?

CAÇADOR: Você está certo. Mas se eu voltar lá para baixo

Eu perderei ainda mais e eu nunca mais encontrarei o que me falta.

EREMITA: Você quer salvar a própria pele...

CAÇADOR: Não minha pele, minha alma... (tradução nossa).

⁶ Símbolo religioso que corresponde à situação terrena do homem que cumpre seu tempo de provação para acender ao morrer a terra prometida ou ao paraíso perdido. Este termo designa ao homem que se sente estranho no meio em que vive, aonde está senão de passagem, em busca da cidade ideal. O símbolo não expressa somente o caráter transitório de toda situação, mas o desapego interior a respeito do presente, e a vinculação com fins distantes de natureza superior (tradução nossa).

extranjero, de emigrado. Filón de Alejandría señala que Adán es expulsado del Paraíso, es decir condenado al exilio. Todo hijo de Adán es así un huésped de paso, un extranjero en cualquier país donde se halle, en su propio país (CHEVALIER, GHEERBRANDT, 1986, p.491).⁷

O próprio Desconhecido (e, por consequência, o próprio Strindberg) em *Rumo a Damasco* coloca-se na posição de Adão ao chamar a personagem da Dama de Eva:

O DESCONHECIDO: É estranho, mas eu gosto de pensar em você como alguém sem nome. Eu só sei o seu sobrenome. Eu gostaria de eu mesmo te dar um nome. Deixe-me pensar. Como posso chamar você? Sim, vou te chamar de Eva (STRINDBERG, 1997, p. 16).

De acordo com Perrelli, “*Lo Sconosciuto allora ribattezza e quasi ricrea la Signora, transfigurandola in Eva, ‘la madre in astratto’, e finisce per qualificarsi come un Adamo maledetto che ambisce a um arduo e romantico riscatto attraverso la donna*” (PERRELLI, 1990, p.79).⁸

Outro arquétipo caro à literatura, que se interpõe à imagem do peregrino, do estrangeiro e de Adão, é o mito do Judeu Errante. Segundo o *Dicionário de Mitos Literários* organizado por Pierre Brunel,

[...] dá-se ao herói uma ascendência mítica, comparando-o a Caim, o primeiro fratricida. Rejeitado como ele, torna-se também suscetível de universalizar-se, interiorizando a revolta do indivíduo prisioneiro de suas paixões contra um poder arbitrário: o caráter errante de Ahasverus propõe aos escritores um arcabouço dramático apto a simbolizar a condição de todo homem em seu enfrentamento com o espaço e o tempo, esse homem que, entregue a seus demônios interiores, é capaz de transformar sua maldição em sua rendição (BRUNEL, 1995, p.667).

Além da referência indireta a este mito, Strindberg faz referência direta a ele em *A Grande Estrada*:

CHILD: [...] Shall we make up a story? Can you make up a story? What's your name?
HUNTER: I'm called... Karthafilos.

⁷ O termo estrangeiro simboliza a situação do homem. Na realidade, Adão e Eva expulsos do paraíso deixam sua pátria e têm desde então estatuto de estrangeiro, de emigrado. Filón de Alexandria observa que Adão foi expulso do Paraíso, ou seja, condenado ao exílio. Assim, todo filho de Adão é um hóspede de passagem, um estrangeiro em qualquer país em que se encontre, e até mesmo em seu próprio país (tradução da versão brasileira do Dicionário de Símbolos).

⁸ O Desconhecido então rebatiza e quase recria a Dama, transfigurando-a em Eva, “a mãe em abstrato”, e termina por qualificar-se como um Adão maldito que ambiciona uma árdua e romântica redenção por meio da mulher (tradução nossa).

CHILD: No... you are not...

HUNTER: Ahasverus then... who walks and walks... (STRINDBERG, 1990, p.57).⁹

Estas imagens que se ligam em suas definições arquetípicas se vinculam também por meio das personagens nas obras de Strindberg, costurando os sentidos que estas carregam, ampliando os significados de suas obras. A figura do peregrino, além de dar a forma aos protagonistas, aparece explicitamente na personagem do Desconhecido de *Rumo a Damasco*. Sendo a sua tradução para o inglês *Stranger*, que em português também pode ser compreendida como “estrangeiro”, esta figura liga-se da mesma forma ao arquétipo do peregrino por meio da personagem do Mendigo, a qual é uma das manifestações do duplo do protagonista (que é, por sua vez, um *alter ego* de Strindberg), como se poder perceber no trecho a seguir:

O DESCONHECIDO: De volta... pelo caminho por onde viemos. Está cansada?

A DAMA: Não estou mais.

O DESCONHECIDO: Muitas vezes eu me senti. Mas, então, encontrei um estranho mendigo... será que você se lembra dele?... Aquele que diziam que era como eu. Ele me disse que deveria pensar o bem sobre suas intenções. Tentei... só para ver... e...

A DAMA: Sim?

O DESCONHECIDO: As coisas melhoraram. Desde então encontrar a força para continuar. (STRINDBERG, 1997, p.104)

A biografia de Strindberg, além dos sentidos inerentes dos arquétipos, também dará suporte à significação das personagens em suas peças. Quanto à personagem do Mendigo, o evento da vida de Strindberg que lhe dará sustentação pode ser representado no seguinte trecho do romance autobiográfico *Inferno*, quando o autor, que deveria internado para tratar de suas mãos, encontra, em um café, um e seus conterrâneos que contribuiram para ao pagamento das despesas de seu internamento e este o interroga perguntando se ele não deveria estar internado:

Sinto que esse homem é um dos meus benfeitores anônimos, um daqueles que, por caridade, me ajudaram. Para ele sou um mendigo que não tem o direito de ir ao café. Mendigo! A crua palavra me fere os ouvidos, queimando-me as faces de vergonha, humilhação e raiva. Imaginem isso! Há seis semanas atrás eu ocupava uma mesa nesse café: o diretor de minha peça, a meu convite, bebia comigo, chamando-me de caro mestre; os jornalistas vinham pedir entrevistas, o fotógrafo queria ter a honra de

⁹ CRIANÇA: [...] Nós devemos criar uma história? Você pode criar uma história? Qual é o seu nome?

CAÇADOR: Eu sou chamado... Karthafilos.

CRIANÇA: Não, você não é...

CAÇADOR: Ahasverus então... quem caminha e caminha... (tradução nossa).

vender meus retratos... E agora, mendigo, marcado, banido da sociedade!
(STRINDBERG, 2009a, p. 41).

Gunnar Ollen diz sobre este trecho que: “*after this we can understand why Strindberg in The Road to Damascus apparently in such surprising manner is seized by the suspicion that is himself a beggar*” (OLLEN, 1958, p.16).¹⁰

Há ainda, segundo Chevalier e Gheerbrant, outra definição possível da imagem do desconhecido/estrangeiro, que é aquela de “rival potencial”, e,

embora se beneficie das leis da hospitalidade, ele pode ser tanto um mensageiro de Deus quanto uma perigosa encarnação diabólica. Assim sendo, na primeira dessas qualificações, convém honrá-lo e, na segunda, conciliar-se com ele (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 404).

Neste aspecto, o Desconhecido, tomado como estrangeiro, tem a sua significação relacionada à do Mendigo novamente, pois, quando o Desconhecido e a Dama chegam à casa da família dela, a Mãe anuncia ao seu avô:

MÃE: Pai, viram dois vagabundos perto do rio. Estavam esfarrapados, sujos e molhados. Quando o barqueiro pediu o dinheiro da passagem, eles não tinham. Agora eles estão sentados no estábulo dos carneiros secando as roupas.

O VELHO: Deixe-os ficar.

MÃE: Nunca feche sua porta para um mendigo. Pode ser um anjo.

O VELHO: É verdade. Deixe-os vir (STRINDBERG, 1997, p.60).

Para chegarem à casa da família da Dama, o casal deve percorrer um longo caminho constituído de uma montanha e um rio, que deve ser atravessado com a ajuda de um barqueiro. Aqui, os elementos remetem ao processo de conversão de Strindberg, pois ambos os símbolos, tanto da água quanto da montanha, conotam “passagem”, transformação.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 616), “a ascensão [da montanha] tem evidentemente natureza espiritual, a elevação é um progresso no sentido do conhecimento” e a travessia na água, assim como no sacramento do batismo, possui a conotação de “purificação” e “rito de iniciação”. A passagem do Desconhecido e da Dama pelo rio remete também à passagem de Dante e Virgílio na *Divina Comédia* (1976) pelo rio Aqueronte, às margens do inferno, transportados pelo barqueiro Caronte, no canto III do *Inferno*, ou então, à

¹⁰ Depois disso nos podemos compreender porque Strindberg em Rumo a Damasco, de maneira aparentemente inesperada, é pego de surpresa pela suspeita de que ele mesmo é um mendigo (tradução nossa).

mitologia grega, quanto à passagem das almas que retornavam à vida pelo rio Lete, conforme estudos de Junito Brandão (1986).

Nos capítulos iniciais da obra *História da Loucura na Idade Clássica* (1978), Michel Foucault faz considerações acerca do simbolismo e do papel do louco na sociedade europeia anterior ao século XVII, quando a loucura passou a ser reconhecida como uma doença. Os loucos, neste período, recebiam um tratamento similar ao dos mendigos e dos peregrinos/estrangeiros, e, neste ponto, sua significação se mescla com aquela destes personagens. Muitas vezes estes loucos eram entregues aos cuidados de marinheiros que os transportavam de uma cidade a outra, e esta viagem realizada por eles recebia uma conotação simbólica de purificação, por mais que tivesse somente a função de livrar as cidades dos ociosos. Neste sentido a simbologia do louco se une ao do peregrino, que busca a purificação e a redenção em suas viagens. Diz Foucault que:

[...] de todas essas naves romanescas ou satíricas [que aparecem em composições literárias], a *Narrenschiff* [Nau dos Tolos] é a única que teve existência real, pois eles existiram, esses barcos que levavam sua carga insana de uma cidade para outra. Os loucos tinham então uma existência facilmente errante. As cidades escorraçavam-nos de seus muros; deixava-se que corresse pelos campos distantes, quando não eram confiados a grupos de mercadores e peregrinos (FOUCAULT, 1978 p. 9).

Os loucos não faziam essas travessias por conta própria. Eles eram encerrados nos navios, transportados e levados para serem desembarcados nos portos de outras cidades. Essas viagens receberam uma significação simbólica de purificação por ser uma travessia pela água:

Ela [a água] leva embora, mas faz mais que isso, ela purifica. Além do mais, a navegação entrega o homem à incerteza da sorte: nela, cada um é confiado a seu próprio destino, todo embarque é, potencialmente, o último. É para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é do outro mundo que ele chega quando desembarca. Esta navegação do louco é simultaneamente a divisão rigorosa e a Passagem absoluta (FOUCAULT, 1978 p. 11-12).

Assim como o Desconhecido e a Dama atravessaram o rio que havia no trajeto que percorriam para chegar à casa da família dela, como parte do caminho de conversão/purificação do protagonista, aos loucos que eram embarcados atribuiu-se a mesma conotação de purificação.

Na peça *Rumo a Damasco*, a imagem do Desconhecido não se funde com a do mendigo como “vagabundo”, mas como um errante, um peregrino que percorre um caminho em busca de purificação, como se observa:

O DESCONHECIDO: A consciência alfineta quando se está faminto e cansado, e dorme quando se está cheio e descansado. Não é como uma maldição que tenhamos chegado como mendigos? Você vê quão esfarrapados nós ficamos depois de escalar aqueles arbustos espinhosos? Acho que alguém está lutando contra mim...

A DAMA: Por que você desafiou Deus?

O DESCONHECIDO: Porque quero combater abertamente, não com contas não pagas ou bolsas vazias. Mesmo assim, aqui está meu último shilling. Deixe o deus do rio levá-lo, se é que ele existe (Joga uma moeda no rio).

A DAMA: Nós precisávamos dele para o barqueiro. Quando chegarmos em casa, a primeira coisa a fazer será pedir dinheiro... (STRINDBERG, 1997, p. 58)

A personagem do Desconhecido remete a um estrangeiro, porém sem a conotação de “rival potencial”, mas também desfruta das leis de hospitalidade. Uma das primeiras definições do peregrino dada por Chevalier e Gheerbrant é a de que “o termo designa o homem que se sente estrangeiro dentro do meio em que vive, onde não faz outra coisa senão buscar a cidade ideal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 709). Porém, a imagem do peregrino também alude a:

Idéias de expiação, de purificação, assim como a homenagem Àquele (Cristo, Maomé, Osíris, Buda) que santificou os locais de peregrinação. [...] Por outro lado, o peregrino faz as suas viagens não no luxo, mas na pobreza; coisa que responde à idéia de purificação. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 709).

Os arquétipos do Desconhecido/Estrangeiro/Viajante, do Louco, do Mendigo/Peregrino utilizados por Strindberg nestas três obras, fundem-se em determinado momento e têm seus significados entrelaçados. Todos eles parecem remeter a uma procura por purificação ou por conhecimento. A personagem do Caçador em *A Grande Estrada* parece ligar-se a estes arquétipos pelo sentido que caça possui segundo Chevalier e Gheerbrant:

El simbolismo de la caza se presenta generalmente en dos aspectos. El primero la matanza del animal, que es la destrucción de la ignorancia, de las tendencias nefastas. El segundo la persecución de la pieza rastreando sus huellas, que significa la búsqueda espiritual. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.267).¹¹

¹¹ O simbolismo da caça se apresenta geralmente em dois aspectos. O primeiro a matança do animal, que é a destruição da ignorância e das tendências nefastas. A segunda a perseguição de suas partes rastreando os seus passos, que significa a busca espiritual. (tradução nossa).

Na personagem do Desconhecido podemos reconhecer Strindberg travando uma luta com o “Invisível”, ou seja, forças superiores. (PERRELLI, 1990, p.80). Neste caminho, ora trilhado com a Dama ora sozinho, o protagonista passa por trajetórias que o remetem ao seu passado e encontra personagens que só aparecem se estão contracenando consigo, pois ele protagoniza todos os atos e cenas da peça. Nestas personagens, o personagem principal, *alter ego* de Strindberg, se reconhece. Tanto o Mendigo como o Louco encerram em si características que podem ser remetidas ao autor no período da crise de *Inferno*, no qual o dramaturgo é internado em um hospital (Louco) com auxílio de conterrâneos que encontravam-se em Paris (Mendigo). Este reconhecimento pode ser percebido no seguinte diálogo:

O DESCONHECIDO: Olá, aí está o mendigo fugando de novo.

O MENDIGO: [...] Chefe! Uma garrafa de vinho branco!

DONO DO CAFÉ: (*Vem com um documento*) Fora! Não vai conseguir nada aqui. Você não pagou impostos. Aqui está o seu prontuário, seu nome, sua idade e seu caráter.

O MENDIGO: *Omnia serviliter pro dominatione*. Eu sou um homem livre, com educação universitária e recusei-me a pagar impostos porque não desejo me engajar na sociedade.

DONO DO CAFÉ: Se você não sumir daqui, vai ganhar uma estadia grátis na cadeia.

[...] O DESCONHECIDO: Acho a coisa toda uma idiotice. Será que um homem não pode aproveitar os pequenos prazeres da vida só porque ele não pagou os impostos?

DONO DO CAFÉ: Já vi tudo! Você é um desses que andam por aí dizendo ao povo que esqueçam suas responsabilidades.

O DESCONHECIDO: Isso já é ir longe demais. Você sabe que eu sou famoso?

[...] DONO DO CAFÉ: Famoso, mas que nada! Espere um pouco. Deixe eu ver. Esta descrição pode servir. (*Lê o documento*) Trinta e oito anos de idade, cabelo castanho, olhos azuis, sem ocupação definida, abandonou a mulher e os filhos, tem posição subversiva sobre questões sociais e dá a impressão de não estar de posse de seus sentidos. Não se ajusta?

O DESCONHECIDO (*Levanta pálido e aniquilado*) O que é isso?

DONO DO CAFÉ: Deus me ajude, mas isto serve.

O MENDIGO: Talvez seja ele e não eu.

DONO DO CAFÉ: Parece mesmo. Agora, por que você não se manda?

O MENDIGO: (*Para o Desconhecido*) É melhor a gente ir.

O DESCONHECIDO: A gente? Isto está me parecendo uma conspiração (STRINDBERG, 1997, p.27-28).

Na peça *O Sonho* (1901), escrita três anos após *Rumo a Damasco*, também pode-se perceber aspectos da biografia de Strindberg dando sustentação à peça. Apesar de a protagonista ser uma mulher, as personagens que ela encontra em seu caminho possuem características do dramaturgo e suas histórias se assemelham com aquela de seu criador, como

as personagens do Mestre de Quarentena, do Advogado, do Oficial e do Poeta. Segundo Evert Sprinchorn, há um conto de Strindberg intitulado *The Quarantine Master's Second Tale*, no qual o autor escreve a história de seu casamento com Frida Uhl, sua segunda esposa (SPRINCHORN, 1967, p. 12). Ainda nesta peça é possível encontrar uma menção ao romance *Inferno* (1897), no período em que passou em Paris, quando se intoxicou com enxofre ao realizar experiências que comprovassem a existência de carbono em tal elemento, o que deixou suas mãos negras e sangrentas:

Continuo, entretanto, com as experiências, enquanto se apostem as feridas de minhas mãos cheias de fissuras em que se acumula o pó de carvão. [...] Meus aparelhos são insuficientes, não tenho mais dinheiro, minhas mãos estão negras e sangrentas. Negras como a miséria, sangrentas como meu coração (STRINDBERG, 2009a, p.33).

No drama, o Advogado, ao lamentar-se para Inês, diz:

O ADVOGADO: [...] Olha para mim! Aqui, ninguém sorri, só se vêem olhares maus, bocas que fazem esgares, punhos que se estendem... Todos! Despejam sobre mim a sua maldade, a sua inveja, as suas desconfianças!... Olha!... As minhas mãos estão negras... já não se podem lavar! Repara em como estão todas gretadas, e como sangram... [...] Por vezes, queimo enxofre para purificar o ar deste escritório, mas isso não serve de nada! (STRINDBERG, 1978, p.73-74).

A referência das mãos machucadas e enegrecidas pelo enxofre aparece também em *Rumo a Damasco II*, quando o Desconhecido encontra-se em um bar com uma Mulher que o acompanha:

STRANGER (to the Woman): Give me your hand.
WOMAN (wiping it on her apron): Oh, why?
STRANGER: You've a lovely white hand. But... look at mine. It's black. Can't you see it's black?
WOMAN: Yes. So it is!
STRANGER: Blackened already, perhaps even rotten? I must see if my heart's stopped. (*He puts his hand to his heart*) Yes. It has! So I'm dead, and I know when I died. Strange, to be dead, and yet to be going about (STRINDBERG, 1958, p.167).¹²

¹² DESCONHECIDO (para a Mulher): Dê-me sua mão.

MULHER: (limpando-a em seu avental): Oh, porquê?

DESCONHECIDO: Você tem uma mão branca adorável. Mas... olhe para a minha. É negra. Não está vendo que é negra?

MULHER: Sim, realmente é!

DESCONHECIDO: Enegrecida então, talvez até podre? Eu devo ver se meu coração parou. (Ele coloca a mão em seu coração) Sim. Ele parou. Então estou morto, e eu sei quando morri. Estranho, estar morto e ainda seguir andando (tradução nossa).

O arquétipo da mão, assim como do peregrino/estrangeiro e do louco, possui um sentido de busca espiritual. Segundo Chevalier e Gheerbrant, em alguns tratados taoístas são dadas às mãos o sentido alquímico de coagulação e dissolução, que correspondem a primeira fase do esforço de concentração espiritual e a segunda à não intervenção quanto ao desenvolvimento da experiência interior, “*en un microcosmos que escapa al condicionamiento espaciotemporal.*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.682).¹³

Para Strindberg, a vida não estava dissociada de sua arte. É por meio das suas obras que o autor reflete sobre sua existência e tenta dotá-la de significação. Como uma maneira de se compreender, o dramaturgo recorre a figuras arquetípicas para criar *alter egos* seus que carreguem um sentido, uma significação e, principalmente, a imagem que o próprio autor gostaria de perpetuar sobre si mesmo. Strindberg cria uma máscara, a sua *performance*, por meio destes arquétipos, já que estes são utilizados como personagens e também como representações de si mesmo. As peças aqui analisadas são ficcionalizações de períodos da vida de Strindberg. Em cada época da vida, o dramaturgo via-se e sentia-se de uma maneira diversa, porém em todos os períodos e em todos os lugares onde viveu ele sentiu-se como um estrangeiro, um peregrino que está sempre buscando uma forma de iluminação. Os arquétipos, apesar de diferentes, unem-se nesse sentido e a *performance* de Strindberg constrói-se nesses significados destes arquétipos que são colocados enquanto personagens que trilham um caminho alegórico que corresponde à vida do próprio autor.

Apesar de serem ficções, os dramas de estação aqui estudados podem ser inseridos naquilo que Philippe Lejeune classifica como espaço autobiográfico, já que as personagens presentes na obra são emanações do autor por carregarem suas características e sua história, mas não podem ser lidas como textos referenciais, já que a biografia de Strindberg que dá sustentação às obras é ficcionalizada pelo autor a fim de criar, segundo os estudos de Klinger, o mito do escritor, a sua *performance* por meio da qual o escritor será reconhecido, ou seja, a imagem de si que o autor deseja perpetuar.

A imagem construída ao longo das peças Expressionistas de Strindberg – a do peregrino/estrangeiro que sai em busca de iluminação e conhecimento de si – recebe sua significação das características do próprio autor, mas também dos arquétipos utilizados por

¹³ [...] em um microcosmos que escapa ao condicionamento espaço-corporal. (tradução nossa).

ele na construção das personagens. Estas figuras arquetípicas têm o seu significado específico ligado à vida do dramaturgo e, juntos, formam a verdade que o autor quer perpetuar acerca de sua vida e de sua obra, criando assim, o mito do escritor. Na criação deste mito, a verdade contida no texto, que não é aquela verificável em dados de sua biografia, mas sim as “verdades” que se têm no texto são as verdades do autor, ou ao menos aquelas que ele expõe ou aquilo que ele quer que seja sua verdade. O que se mostra é uma de suas máscaras, a “preferida”, que permanecerá por meio de sua obra.

Referências

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los Símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

-----. **Dicionário de símbolos**. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

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

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

PERRELLI, Franco. **Introduzione a Strindberg**. Roma/Bari: Editori Laterza, 1990.

ROBINSON, Michael (org.). **Strindberg's Letters**. Volume II – 1892 – 1912. Chicago: The University of Chicago Press, 1992b.

STRINDBERG, August. **Inferno**. São Paulo: 34 Letras, 2009.

-----. **O Sonho**. Tradução de João da Fonseca do Amaral. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

-----. **Rumo a Damasco**. Tradução de Elizabeth R. Azevedo. São Paulo: Cone Sul, 1997.

-----. **The Great Highway**. Translated by Eivor Martinus. Bath: Absolute Press, 1990.

-----. **The road to Damascus**. A trilogy. London: Jonathan Cape, 1958.

-----. **The Son of a Servant**. London: Jonathan Cape Paperback, 1967.

Narrar para sobreviver: a biografia e o arquivo das ruínas

Daniela Werneck Ladeira Réche¹

RESUMO: Este artigo busca estudar as biografias *Vale tudo: Tim Maia*, de Nelson Motta, e *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*, de Ruy Castro, como espaços de sobrevivência de ausentes "fantasmas", reconstituídos por meio dos destroços do arquivo pessoal e institucional dos biografados. Para o estudo dessas narrativas como formas de sobrevivência, serão mobilizadas as reflexões de Eneida de Souza, Leonor Arfuch, Philippe Arthières, Terry Cook, Jacques Derrida, Pierre Nora, dentre outros.

Palavras-chave: Biografias. Encenação do ausente. Arquivos pessoais e institucionais.

ABSTRACT: This article seeks to study the biographies *Vale tudo: Tim Maia*, by Nelson Motta, and *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*, by Ruy Castro, as spaces of survival of absent "ghosts," reconstituted through the wreckage of the biographees' personal and institutional file. For the study of these narratives as forms of survival will be mobilized reflections of Eneida de Souza, Leonor Arfuch, Philippe Arthières, Terry Cook, Jacques Derrida and Pierre Nora.

Key words: Biographies. Scenarios of absent. Archives personal and institutional.

Introdução

Aconselho-o, porém, a que não se preocupe com a verdade que não se reconstitui, nem com a verossimilhança que é uma ilusão de sentidos. Preocupe-se com a correspondência. Ou acredita noutra verdade que não seja a que se consegue a partir da correspondência? Por favor, estamos longe do tempo em que se acreditava no Universo como uma criação saída dum espírito preocupado com a inteligência e a verdade, quando tudo – julgava-se – se reflectia em tudo como uma amostra, um espelho e um reflexo.

A costa dos murmúrios. Lídia Jorge

¹ Doutoranda em Literatura Comparada, linha de pesquisa em Literatura, História e Memória Cultural, Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG.

Narrativas como sobrevida: nada mais que correspondência do que já está em um tempo outro – o passado. Espaços para fabulações e reescrituras de uma existência parte da história. Assim como a narradora do romance português *A costa dos murmúrios*, Eva Lopo, que reconstrói, por meio das suas lembranças traumatizadas, sua vivência em uma Moçambique colonizada pelos portugueses, tudo o que se conta não é, senão, uma releitura dos fatos, uma investigação de ruínas, rastros de um momento só possível de ser reinterpretado pela recordação que vive nos arquivos pessoais, institucionais ou mesmo memoriais – atravessados pela fluidez e pelas lacunas. Por meio de um trabalho arqueológico, o biógrafo – um catador de trapos, imagem que, para Walter Benjamin, identificava o historiador –, nosso caçador de almas, nosso sopro que “ressuscita” os fantasmas, entende estes como Roland Barthes percebia os autores vivificados pela biografia, “um simples plural de encantos (...) em que lemos apesar de tudo a morte com muito mais certeza do que na epopeia de um destino; não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo”. (BARTHES, 2005, p.XVI).

O biógrafo faz uma triagem, por meio dos arquivos (atravessados, em sua organização, por relações de forças no selecionar e excluir o que será guardado), dos fatos inscritos em um tempo e espaço que já se foram e, assim, procura decifrar os hieróglifos de um passado desaparecido: a origem dos acontecimentos está, para sempre, rasurada. Para que seja encontrada a “pedra” fundadora da vida que se quer narrar, é preciso escavar em meio aos escombros da história. Juntam-se os cacos presentes nos arquivos pessoais e nos relatos de outros, já que o testemunho já não é mais possível, senão por meio de reconstruções, sombras fantasmagóricas do passado, e monta-se um quebra-cabeça, “vale dizer, uma *collage* de escombros e fragmentos de um passado que só existe na sua configuração presente de destroço”. (SELIGMANN, 2003, p.70). Assim, “ao invés da linearidade limpa do percurso ascendente da história tal como era descrita na historiografia tradicional, encontramos um palimpsesto aberto a infinitas re-leituras e re-escrituras” (SELIGMANN, 2003, p.389).

Isso é, então, o que vai marcar o caminhar do biógrafo, guardião das memórias e dos esquecimentos, pela inscrição da vida do outro que será ressuscitado na cena contemporânea, na qual as imagens do escritor (e do intelectual visível e legível por

uma sociedade de massa), de acordo com Reinaldo Marques e seu estudo sobre as várias figurações do artista em um mundo marcado pela hipereposição própria da cultura pós-moderna em “O arquivo literário e as imagens do escritor”, “nos fornecem não um indivíduo em plenitude e esplendor, mas restos, fragmentos, descontinuidades” (2012, p.85). Ele reconstrói uma história de vários sujeitos que fazem parte de uma única identidade, “com a ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada”, como apontado por Maurice Halbwachs (1990, p.40), estudioso das relações entre memória coletiva e individual, em seu livro *A memória coletiva*.

Nosso biógrafo vai ao arquivo desse sujeito simbiótico, como apresenta Foucault, nas reflexões de Marques, aquele “apreendido e mitologizado por instituições sociais e culturais” (2012, p.82) - ao qual temos acesso apenas por meio das representações - como um anarquista, para instaurar a desordem, construindo, assim, narrativas múltiplas do passado, já que a intencionalidade original e a verdade real do seu fazer literário não é possível de ser encontrada. Trabalha, então, com os espectros, com a poeira e o traço dos arquivos: muitos são os saberes recalcados, muitos são os silêncios existentes nos vários discursos que atravessam esses registros de vestígios do que já não mais existe. Jacques Le Goff (2003), ao estudar a genealogia dos arquivos utilizados pelos historiadores, analisa a multiplicidade de significações nos enunciados que os compõem, cuja totalidade nunca é alcançada, precisando o pesquisador desmascarar sua aparência inicial: “É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos” (LE GOFF, 2003, p.538).

Esse espaço de acúmulos e dispersões de discursos, de dizíveis e fragmentos, de conservações e amnésias, de identidade “mitológica, fantasmática e midiática [do intelectual]” e de vários papéis desempenhados por esse personagem construído (SOUZA apud MARQUES, 2012, p.85) do arquivo dos intelectuais são o “sopro de vida” para o trabalho com as biografias *Vale tudo: Tim Maia*, de Nelson Motta, e *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*, de Ruy Castro. Refletir sobre o seu

aspecto reconstrutor da memória dos vários sujeitos em apenas um corpo físico, por meio dos destroços do arquivo pessoal e institucional desses ausentes “fantasmas”, pode ser significativo frente à valorização da crítica biográfica e à “retomada crítica da figura do autor, seu retorno por meio de traços e resíduos, da assinatura, abolindo-se o procedimento de recalque como produto do pacto ficcional com a escrita, inscrita de modo asséptico e distanciado” (SOUZA, 2011, p.39).

1. Biografia: espaço da sobrevida

Embora não seja difícil expor as razões dessa adesão – a necessária identificação com outros, os modelos sociais de realização pessoal, a curiosidade não isenta de voyeurismo, a aprendizagem do viver – a notável expansão do biográfico e seu deslizamento crescente para os âmbitos da intimidade fazem pensar num fenômeno que excede a simples proliferação de formas dissimilares, os usos funcionais ou a busca de estratégias de mercado, para expressar uma tonalidade particular da subjetividade contemporânea.

O espaço biográfico. Leonor Arfuch.

Por que essa crescente obsessão pelas narrativas de si, por um espaço carregado de subjetividades e de intimidade, onde se enxerga um indivíduo inacabado? Por que essa pulsão pela leitura de uma vida outra, repleta de jogos identitários e mascaramentos, em que o eu – o sujeito biografado – só se constitui pelas estratégias discursivas do seu biógrafo, por esse olhar do outro? Por que o interesse pelas encenações da vida desse múltiplo, com suas “verdades” nunca desveladas, e sim ressignificadas por meio do relato? Relato este semelhante à tragédia, como Aristóteles propõe na *Arte Poética*: uma imitação (*mimesis*) da ação dos homens reais, não apenas entendida como cópia ou representação das experiências dos indivíduos, mas uma representação configurada através da linguagem. Ela é dirigida ao público, e os efeitos percebidos por esse (terror, piedade e purificação das emoções) são parte essencial para a constituição dessa tragédia encenada – no nosso caso, encenada por meio das releituras do biógrafo. Entre o ponto de partida – a vida do eu, sujeito que já se encontra

no passado, e o de chegada – personagem criado pelo escritor, a partir das multiplicidades do eu “ressuscitado” –, há a mediação possibilitada pela leitura dos arquivos dessa existência.

Como os não-ditos se encontram pulsantes e vivos nessas lembranças esfaceladas pela recriação, pelas construções de várias “visões do passado”, expressão cunhada pela crítica argentina Beatriz Sarlo (2007) em sua reflexão sobre a celebração contemporânea do passado, observadas, principalmente, pela emergência dos testemunhos nos países latino-americanos que viveram ditaduras militares? Que imã é esse que nos atrai para o espaço íntimo de uma vida que não a nossa? Por que procuramos preencher nossas existências com essa identificação com o exposto, ocultado ou mesmo repudiado das experiências de um outro? De acordo com Sarlo, essa auto-arqueologização do já experienciado pelos sujeitos são maneiras de preservação das lembranças frente à aceleração do tempo presente:

As últimas décadas deram a impressão de que o império do passado se enfraquecia diante do ‘instante’ (os lugares-comuns sobre a pós-modernidade, com suas operações de ‘apagamento’ repicam o luto ou celebram a dissolução do passado); no entanto também foram as décadas da museificação, da heritage, do passado-espetáculo, (...) do surpreendente renascer do romance histórico, dos best-sellers e filmes que visitam desde Troia até o século XIX, das histórias da vida privada, por vezes indiferenciáveis do costumbrismo, da reciclagem de estilos, tudo isso que Nietzsche chamou, irritado, de história dos antiquários (...) (SARLO, 2007, p.11)

Desde o século XVIII, com a consolidação do capitalismo e do mundo burguês e, com isso, a constituição de um “eu”, que se sobrepõe ao coletivo, as escritas da subjetividade ganharam corpo. De acordo com Leonor Arfuch, em seu estudo sobre o reconhecimento do outro como sujeito ativo na construção das imagens de sua vida e na sua constituição como ser múltiplo, esse espaço frágil, de contaminações, de alterações e instabilidades das escritas de si, é resultado da condição pós-moderna, desse real hipercomplexo, no qual o espaço público é contaminado pela privacidade e as fronteiras entre esses dois lugares de enunciação de discursos se tornam linhas tênues e intercambiáveis:

os “pequenos relatos” narravam não só identidades e histórias locais, regionalismos, línguas vernáculas, mas também o mundo da vida, da privacidade e da afeição. O retorno do “sujeito” – e não precisamente o da razão – aparecia exaltado, positiva e negativamente, como correlato da morte anunciada dos grandes sujeitos coletivos – o povo, a classe, o partido, a revolução. (...) Com a consolidação da democracia brotava o democratismo das narrativas, essa pluralidade de vozes, identidades, sujeitos e subjetividades que pareciam confirmar as inquietudes de algumas teorias: a dissolução do coletivo, da ideia mesma de comunidade, na miríade narcisista do individual (ARFUCH, 2010, p.18-19).

No mundo líquido contemporâneo de Zygmunt Bauman (2008), onde o tempo é feito de rupturas e descontinuidades, com intervalos sucessivos que podem se romper a qualquer instante, onde se vive em uma “cultura agorista” (Stephen Bertman apud Bauman), imediatista e fragmentada espacial e temporalmente, como entender os “limites de visibilidade do dizível e do mostrável” (ARFUCH, 2010, p.18), para, assim, entender como se dá a permanência das subjetividades nas narrativas de si?

A instabilidade dos desejos e a insaciabilidade das necessidades, assim como a resultante tendência ao consumo instantâneo e à remoção, também instantânea, de seus objetos, harmonizam-se bem com a nova liquidez do ambiente em que as atividades existenciais foram inscritas e tendem a ser conduzidas no futuro previsível. Um ambiente líquido-moderno é inóspito ao planejamento, investimento e armazenamento a longo prazo. (BAUMAN, 2008, p.45)

Será uma forma de preservar os acontecimentos de uma vida já esquecida, ancorando-os no tempo e descomprimindo as experiências, dando a elas uma sobrevida? A ansiedade, frente à velocidade do tempo e do espaço no mundo contemporâneo, faz com que a sociedade encontre algumas alternativas para essa rememoração: salvar do esquecimento fatos privados e públicos, através da utilização da memória coletiva e particular. Com as escritas de si, dentre elas, a biografia, a memória dos sujeitos que existem apenas em um tempo passado poderia ser guardada e, assim, salva da amnésia.

Para Andreas Huyssen, em análise do *boom* da memória e do esquecimento no final do século XX, com a construção de um mundo dominado pela “crescente instabilidade do tempo e pelo fraturamento do espaço vivido” (HUYSEN, 2000, p.20), o presente é cada vez mais diminuído, tudo é instantâneo e reciclado. Por isso,

precisamos descobrir novas formas de sobrevivência, para que as histórias dos “eus” constitutivos das sociedades não se percam em meio à sociedade de informação, a uma “sobrecarga informacional e perceptual combinada com uma aceleração cultural, com as quais nossa psique nem os nossos sentimentos estão bem equipados para lidar” (HUYSSSEN, 2000, p.32). Para o autor, uma dessas formas seria a rememoração constante, muitas vezes auxiliada pela história, podendo ser ela coletiva, cultural, individual, nacional, com o fim de arquivar suas lembranças.

Seriam essas subjetividades resgatadas pelos narradores maneiras de reter o passado? Frente aos jogos dos simulacros, “resguardo efêmero da devoração midiática” (ARFUCH, 2010, p.21), onde o fugaz e o breve criam personagens tantos quantos forem necessários para satisfazer ao público, as narrativas de si preencheriam, então, essa “compulsão de realidade (...) no nome próprio, no rosto, na vivência, na anedota oferecida à pergunta, às retóricas da intimidade” (ARFUCH, 2010, p.21). De acordo com Umberto Eco (1994), nos seus “passeios pelos bosques”, a infinidade de experiências do real só tem o seu sentido apreendido quando se consegue encontrar a direção nos pequenos mundos possibilitados pela narrativa:

Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdade a respeito do mundo. Essa é a função consoladora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam histórias e têm contado histórias desde o início dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana (ECO, 1994, p.93).

As narrativas do eu pós-modernas, assim, poderiam ser as relíquias preservadas frente à confusão e desordem das experiências humanas, se localizando em um espaço do indecível. Neste, fala-se sobre os acontecidos em meio a lacunas e vazios, em meio a hibridizações, em meio a negociações entre uma referencialidade estável, durável e totalizante dos discursos ancorados em gêneros literários clássicos, e as estratégias de autorrepresentação do homem inacabado, fragmentado, descentrado e plural, representativo da contemporaneidade em que “o sujeito deve ser pensado a partir da sua ‘outridade’, do contexto de diálogo que dá sentido a seu discurso” (ARFUCH, 2010, p.11).

Aqui entra o nosso sujeito biografado, intelectual, que construiu variadas imagens de si enquanto vivo, e agora se constitui como um outro ser a partir das leituras de seu biógrafo: sua subjetividade foi deslocada e passou a se configurar por intermédio do discurso que se faz dele. No teatro de imagens da contemporaneidade, segundo Marques (2012, p.85) e o estudo sobre as identidades cênicas do intelectual em nosso presente, percebe-se não mais “um indivíduo em plenitude e esplendor [imagem pública do escritor no século XVII, em que os homens das letras eram hipervalorizados e percebidos em uma esfera quase transcendente], mas restos, fragmentos, descontinuidade – um “palimpsesto de biografemas”. Em meio a essas figurações e poses do intelectual é que podemos compreender Nelson Rodrigues e Tim Maia, nossos “ressuscitados” por meio da narrativa: eles não são mais sujeitos de sua própria vida. Passam, agora, a serem interpretáveis através das palavras de Ruy Castro e Nelson Mota, seus arcontes, protetores e reconstrutores de sua memória. Por meio deles, são construídos quase mitos da intelectualidade cultural brasileira, a partir da reconstituição de suas vidas e das supostas verdades apreendidas dos fatos narrados: os biógrafos-arcontes procuram colocar em presença esses sujeitos, buscam sua sobrevida por meio do narrado, criando a ilusão de uma duração eterna.

Em reflexão proposta por Terry Cook (1998), no estudo sobre os arquivos pessoais e institucionais e as estratégias para salvar esses documentos, com a intenção, assim, de compor uma imagem do intelectual no mundo pós-moderno, os arquivistas – em nosso caso, chamado de biógrafos – não chegam mais ao seu objeto de investigação – os biografados – buscando atingir a Verdade, a intencionalidade primeira de sua vida (o que, conseqüentemente, explicaria a sua obra), a chamada “ilusão biográfica”, em que o eu analisado, utilizando Angela de Castro Gomes (2004) em sua discussão sobre a emergência das escritas da memória, seria “coerente e contínuo, que se revelaria nesse tipo de escrita [as narrativas de si], exatamente pelo ‘efeito de verdade’ que ela é capaz de produzir” (GOMES, 2002, p.15).

Os biógrafos, ao juntar os fragmentos da vida de seu biografado por meio dos arquivos, intervêm ativamente nas experiências, criando, assim, novos eus, personagens que carregam não apenas um passado próprio, mas também as subjetivações de seus

“moldadores”, Ruy Castro e Nelson Motta. De acordo com Cook, eles são construtores da memória social, agentes que, através das ruínas e restos, modelam aquilo que poderá encenar o que já está em um tempo outro, recuperável apenas pelas lembranças atravessadas pelo vazio:

A ideia tradicional da imparcialidade do arquivista já não é mais aceitável – se é que algum dia o foi. Os arquivistas, inevitavelmente, injetarão seus próprios valores em todas essas atividades, bem como na própria escolha que terão de fazer, nesta era de recursos limitados, sobre quais criadores, quais sistemas, quais funções, quais programas, quais atividades, quais documentos, na verdade, irão receber atenção arquivística parcial ou total e quais serão simplesmente abandonados. (COOK, 1998, p.139)

Percebe-se, então, que as narrativas são contaminadas pela visão de um jornalista (biógrafo), que ouve fontes participantes da vida dos biografados, colhe seus relatos, investiga os arquivos oficiais da família, de amigos e de jornais (o que será tratado mais detalhadamente no próximo capítulo), mas que conhece as impossibilidades que fazem parte das lembranças desses sujeitos, e de um fã, que busca, através do seu relato, reconstituir a imagem de um intelectual das letras (o anjo pornográfico Nelson Rodrigues) e da música (o “autointitulado preto, gordo e cafajeste, formado em cornologia, sofrências e deficiências capilares”, Tim Maia). Tais considerações podem ser reconhecidas no agradecimento final de Ruy Castro na biografia de Rodrigues, e na dedicatória e no capítulo inicial “Nova York, Julho de 1997” de Nelson Motta, amigo de 30 anos de Tim Maia, respectivamente:

Os dois anos em que trabalhei em “O anjo pornográfico” não resumem minha longa convivência com Nelson Rodrigues – como seu leitor. Aprendi a ler com “A vida como ela é...”, na “Última Hora”. Desde então segui-o pelos jornais e li mais Nelson Rodrigues do que qualquer outro autor nacional ou estrangeiro. Assisti a quase todas as suas peças. Vi-o na televisão, na rua, em casa de amigos e no Maracanã. Fomos contemporâneos por poucos meses no “Correio da Manhã” em 1967, embora ele raramente fosse ao jornal. Almocei duas vezes com ele e entrevistei-o uma vez. Sou amigo de vários de seus “irmãos íntimos”. Julgava-me capaz de ir a “O céu é o limite” para responder sobre sua vida – baseado nas pistas e indicações que ele deixou em sua obra. Mas foi só ao começar este trabalho que me dei conta da existência de muitos Nelsons no Nelson Rodrigues que julgava conhecer. (CASTRO, 1992, p.441)

Minha filha ganhou um gatinho e contei a Tim que ela ia dar o seu nome ao bicho. Ele adorou: “Já sei, porque é preto, gordo e cafajeste!” O gato era

cinzento, magrinho e carinhoso, e só nos deu amor e alegria. À sua memória. N.M. (MOTTA, 2007, p. 5)

Só consegui sair depois de horas de muita conversa e gargalhadas, entre várias rodadas de café completo, ovos mexidos e incessante carburação, me divertindo com histórias que qualquer ficcionista consideraria inverossímeis, mas eram apenas fatos e acontecimentos corriqueiros do cotidiano do Tim Maia. Mas que ficcionista seria capaz de criar um personagem como Tim Maia? E quem acreditaria? (MOTTA, 2007, p.11)

O escritor, dessa forma, potencializa a essencialidade do seu ídolo na cultura brasileira, dando continuidade ao seu reconhecimento póstumo e salvaguardando-o na memória histórica, possibilitando, com isso, o seu ressuscitar. Permaneceriam como relíquias, como representações de um vazio representado pelo passado, porém carregados de simbologias de um silêncio agora ouvido. Nossos biografados são trazidos novamente à vida por meio da narrativa: as palavras fazem com que eles sobrevivam.

2. Desvios e opacidades da memória e o arquivamento

Como esses personagens biografados criados pelos arquivos triados, manipulados, omitidos, recortados e reorganizados são trazidos à vida por meio da narrativa? Como eles se constituem enquanto sujeitos em meio aos fragmentos de um mundo já destruído, perdido em um passado irrecuperável em seus pormenores? Já se sabe, conforme indicado por Seligmann-Silva, que a impossibilidade da totalidade e da neutralidade da história perpassa as construções da narrativas de si, lugar onde se encontram as biografias: “Não existe uma História neutra; nela a memória, enquanto uma categoria abertamente mais afetiva de relacionamento com o passado, intervém e determina em boa parte os seus caminhos” (2003, p.67). Como construtor dessas histórias esquecidas, o biógrafo-arconte deve “velar e montar guarda”, como destacado por Vidal-Naquet, historiador e intelectual francês de origem judia e crítico do revisionismo histórico, a cada um desses relatos, para protegê-los do apagamento do passado histórico. Age como arquivista dessas memórias,

contra esses militantes do esquecimento, traficantes de documentos, os assassinos da memória, contra os revisores das enciclopédias e os conspiradores do silêncio, contra aqueles que podem apagar um homem de uma fotografia para que não fique nada senão seu chapéu, o historiador, apenas o historiador, animado pela paixão austera dos fatos, das provas, dos testemunhos, que são o alimento da sua profissão, pode velar e montar guarda (VIDAL-NAQUET apud SELIGMANN-SILVA, 2003, p.63).

Através das narrações, ao ouvir suas fontes e relatar os fatos a um público-leitor, o jornalista passa a agir como um antropólogo, envolvendo-se nas relações humanas estabelecidas, e como arqueólogo, na busca do tempo perdido, estocando impressões do que foi investigado nos arquivos, além das censuras, recalcamientos e restos próprios do movimento de quem pesquisa um passado repleto de escombros e traços do que já foi. Esse biógrafo passa a ser um representante dos arcontes, aqueles que, de acordo com Jacques Derrida (2001, p.15), “não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte [dos arquivos]. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de interpretar os arquivos”.

Essas histórias recuperadas por meio dos estilhaços de documentos da vida desses novos eus são carregadas de omissões, sem a inocência e a pretensa transparência da prática do arquivamento do sujeito, como destacado por Cook:

os pós-modernistas (...) encaram os próprios documentos como espelhos distorcidos que alteram os fatos e realidades passados, mas, ironicamente, consideram que servem como ‘sinais...dentro de contextos já semioticamente construídos, contextos que são, eles mesmos, dependentes de instituições (no caso de registros oficiais) ou indivíduos (se forem relatos de testemunhas oculares)’ (COOK, 1998, p.140)

Argumento esse perceptível nas duas biografias aqui estudadas: através de acervos familiares, arquivos de jornais, recortes materiais e memoriais de amigos, os jornalistas biógrafos reconstroem as vidas de seus ídolos, distorcendo o que poderia ser entendido como autenticidade, verdade ou espontaneidade desse outro real em um momento passado, apenas. Essas novas existências, verdadeiras apenas por meio das palavras, são narrativas fragmentadas, já que a lembrança completa e a rememoração total são impossíveis senão por meio da imaginação e da recriação: os indizíveis, os

fragmentos, os escondidos povoam as recordações dos sujeitos – os já fantasmas e os ainda vivos.

Ruy Castro, construtor de um Nelson Rodrigues personagem, afirma, em seus agradecimentos, que ouviu 125 pessoas que conviveram com seu objeto de reflexão, por meio de entrevistas ao vivo ou por cartas e telefonemas, além do acesso a manuscritos, originais, fotografias raras e cartas íntimas. Porém, já se desculpa por possíveis silenciamentos na sua narrativa, atestando a intencionalidade do relato e a “escolha e a classificação dos acontecimentos, [determinando] o sentido que desejamos dar às nossas vidas [ou à vida do outro]” (ARTHIÉRES, 1998, p.11):

O total de entrevistas chegou perto de setecentos. Gostaria de agradecer a essas pessoas que me abriram seu tempo, seus arquivos e suas recordações de Nelson, Mário Rodrigues, Roberto Rodrigues e Mário Filho. Tudo que me disseram foi checado e recheado entre elas. A responsabilidade pelo que se conta é minha, inclusive pelos possíveis erros e omissões. (CASTRO, 1992, p. 421)

Já Nelson Motta, para recompor a vida de seu amigo, não descreve aos leitores como foi o processo de montagem de Tim Maia por meio da narrativa. Apenas atesta a autenticidade das fotos, espalhadas por seu relato onisciente (Motta é quase um personagem que tudo vê e tudo ouve, como os antropólogos-etnógrafos estudados por Clifford Geertz (2002, p.29), que “precisam convencer-nos (...) não apenas de que eles mesmos realmente ‘estiveram lá’, mas ainda (...) de que, se houvéssemos estado lá, teríamos visto o que viram, sentido o que sentiram e concluído o que concluiram”), a partir dos créditos e legendas nas últimas páginas da biografia do rebelde músico: são vários os acervos fotográficos os quais ele mobiliza para a recriação do rei do soul brasileiro – acervo da família Maia; da agência O Globo; da agência Jornal do Brasil; da Editora Abril; da agência Estado, da Folha Imagem, entre outros arquivos pessoais de pessoas próximas ao biografado.

Ao ler todos esses arquivos como um arqueólogo, o biógrafo escava as várias camadas da memória contida nesses materiais. Faz um recorte no vivido e, posteriormente, uma montagem: quais acontecimentos serão arquivados, por que esses e não outros, em quais suportes eles serão guardados e como serão disponibilizados para

os leitores dos documentos. Ele trabalha como um arquivista, selecionando, interpretando, memorizando, guardando e deliberando “sobre qual pequena fração do universo de informações registradas será selecionada para a preservação arquivística. [São] construtores muito ativos da memória social; o principal agente de formação da memória”. (COOK, 1998, p.139).

Todos os arquivos memorialísticos, de acordo com Reinaldo Marques, “nos provêm de recordações e lembranças, de um passado com que aprender, para melhor construir o futuro. [Mas] importa salientar (...) tanto o gesto seletivo e classificatório quanto a intencionalidade por parte do indivíduo que constitui seu arquivo pessoal.” (MARQUES, 2003, p. 146-147). Confiar na recuperação dessas lembranças, segundo Wander Miranda, é arriscar-se a construir parte de uma ficção na realidade, já que o arquivo não é um produto acabado da história, mas sim um mosaico de ideias, pleno de lacunas e fragmentos, “cujos contornos são fruto não de um sentido pleno ou de uma versão definitiva, mas de um jogo de intensidades marcado pela força de significação que cada elemento vai adquirindo no conjunto significativo que é o texto concluído e, a rigor, nunca terminado.” (MIRANDA, 2003, p. 36).

Como observado nas biografias aqui estudadas, mobilizam-se arquivos oficiais, ancorados no que se considera o verdadeiro, e arquivos memoriais, carregados de ocultamentos pela impossibilidade de reconstituição do passado. Os limites se apresentaram, neste momento, ainda mais intercambiáveis e até impossíveis de serem estabelecidos. Como afirma Pierre Nora em seu estudo “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, os desvios e as opacidades da memória impulsionam ao arquivamento. Frente ao medo do desaparecimento dessa história fragmentada pela história e pela memória torna-se fundamental achar aquilo que se encontra perdido e recuperar o que está em vias de desaparecer:

O sentimento de um desaparecimento rápido e definitivo combina-se à preocupação com o exato significado do presente e com a incerteza do futuro para dar ao mais modesto dos vestígios, ao mais humilde testemunho a dignidade virtual do memorável. (...) À medida que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da história. (NORA, 1981, p.18)

É pela ruptura imposta pelas práticas de arquivamento, em que a totalidade ocupa o espaço do resíduo, do que ficou encoberto pelo tempo passado, combinadas com a de colecionador da vida dos sujeitos, em que, de acordo com Marques (2009, p. 329-330), em sua análise sobre as práticas de colecionar inscritas nos atos de leituras e escrituras do sujeito arquivado, “seleciona, recolhe, recorta, cola, combina, classifica, ordena, conserva uma gama de objetos lingüísticos e culturais heteróclitos, de informações variadas, oriundos de diferentes campos discursivos”, – movimento seguido pelos biógrafos em seus relatos do outro – que se constroem as biografias desses personagens fantasmagóricos. Fazê-los falar, agir e viver por meio das narrativas biográficas só é possível por meio dos silêncios e das destruições dos arquivos, impostas por uma realidade não mais lembrada no que existe de real vivido. Recordada apenas naquilo que já desabou, que já ficou reduzido a pó, a ruínas e a “miragens que se desfazem no ar” (SEBALD, 2002, p.184).

Considerações finais

Encenação de um fantasma: escrever sobre o eu já morto o traz de volta à vida. Esse sujeito, que já é um outro, transforma-se, sendo, agora, um disfarçado, um personagem de si mesmo, construído e moldado pela narrativa de um outro – seu criador – carregado de subjetividades. Essa escrita é produzida em meio a um vácuo – o vazio próprio da memória, das lembranças que não fazem mais que renovar, sempre fracassando, na tentativa de “dar voz àquilo que não fala, de trazer o que está morto à vida, dotando-o de uma máscara”, como destacado por Sylvia Molloy (2003, p.13) em sua análise sobre as autobiografias na América Hispânica.

As histórias recuperadas pelos arquivos memoriais e materiais, transformados em escrita, são, de acordo com a estudiosa argentina, um movimento duplo de “exumação e necrofílico”: somente cacos e destroços revolvidos pela narrativa. Já não são os mesmos “eus” aqueles restaurados pela biografia; esses são apenas sombras

daquilo que já foi, são não mais que encenações do ausente. Um “ser-humano-ressuscitado”, estampado pela biografia, que só se desvenda “pela ruptura, consequência da retirada? abrupta do sujeito do solo empírico [seu desaparecimento material pela morte], que a morte (a escrita) estampa e revela a vida (experiência)” (SANTIAGO, 2003, p.10)

Narra-se para lembrar e esquecer: com isso, é possível libertar o passado e, assim, deixá-lo sobreviver no presente. O fragmento do que já foi, ainda pulsante, deve ser falado, lembrado, interpretado. Mesmo que por meio da recriação e dos indizíveis.

Referências

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARTHIÈRS, Philippe. Arquivar a própria vida. In: *Estudos Históricos – Arquivos Pessoais*, v.11, n.21, 1998, p.9-34

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. IX-XIX.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COOK, Terry. Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória de um mundo pós-moderno. In *Estudos Históricos – Arquivos Pessoais*, Rio de Janeiro, v.11, n.21, 1998, p.129-149.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ECO, Umberto. *Seis passeios no bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GOMES, Ângela de Castro (Org.) *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. P.7-24.

HALBWACHS. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JORGE, Lúcia. *A costa dos murmúrios*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

LE GOFF, Jacques. Memória. In *História e Memória*. 5.ed. Campinas, SP: Unicamp, 2003. p. 419-476.

MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In: SOUZA, Eneida M. de, MIRANDA, Wander M. (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p.141-156.

_____. O arquivo literário e as imagens do escritor. In: SOUZA, Eneida M. de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos (Org.). *O futuro do presente: Arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG. p.59-88.

MIRANDA, Wander Melo, SOUZA, Eneida Maria de. *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: A escrita autobiográfica na América Hispânica*. Chapecó: Argos, 2003.

MOTTA, Nelson. *Vale tudo: O som e a fúria de Tim Maia*. São Paulo: Objetiva, 2007.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In *Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*, São Paulo, 1981, p. 7-28.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

SEBALD, W.G. *Os anéis de Saturno*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 175-197.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios da crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

Nostalgia e triunfo em *Lenta Biografia*, de Sergio Chejfec

Edmon Neto de Oliveira¹

RESUMO: Este trabalho é uma leitura da autobiografia, intitulada *Lenta Biografia*, do argentino Sergio Chejfec, a partir dos relatos do autor a respeito da origem polonesa de sua família, da relação entre línguas e territórios distintos, da busca da compreensão de um passado marcado pela guerra, pelo presente nostálgico e pelo triunfo que se dá a partir da linguagem.

Palavras-chave: Autobiografia; Desterritorialização; Nostalgia

RESUMEN: El presente artículo es una lectura de la autobiografía, titulada *Lenta Biografia*, escrita por el argentino Sergio Chejfec, del autor de los informes sobre el origen polaco de su familia, la relación entre el lenguaje y territorios distintos, la búsqueda de la comprensión de un pasado marcado por la guerra, esta nostalgia y el triunfo que se produce a partir de la lengua.

Palabras clave: Autobiografía; Desterritorialización; Nostalgia

Un argentino es siempre un europeo en el exilio (J. L. Borges)

1. Os rostos

A capa da edição argentina de *Lenta Biografia* (1990) mostra, em primeiro plano, um homem de costas, representado a partir de uma cor esverdeada e a olhar para a imagem, supostamente, de uma família composta de quatro pessoas, todas elas em preto e branco e cujo contraste da fotografia torna suas feições totalmente disformes e imprecisas, seus olhos impedidos de serem vistos e seus rostos permanentemente desfigurados. É a partir dessa inacessibilidade visual que a autobiografia de Sergio Chejfec se desenvolve, quando o autor resolve escrever suas lembranças, mas percebe que, para isso, precisa saber algumas coisas sobre o passado europeu de seu pai, que esconde detalhes de sua perseguição nas mãos dos nazistas e da perda de sua família a partir de um silêncio obstinado, que revela o passado mais por ausências e lacunas do que por detalhes factuais ou concretudes. Sendo assim, procurando

¹ Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

responder -de que modo algo intangível como o pensamento se converte em palavras², o narrador inicia sua história buscando reconstruir a imagem de seus familiares, a fim de que algo na vida dessas pessoas possa dar algum sentido ao sujeito que ali se presta a descobrir-se no outro.

Deleuze e Guattari falam de uma -máquina abstrata¹ que produz -rostidade¹, apropriando-se de uma metáfora que utiliza, de um lado, o significante como um muro branco e, de outro lado, a subjetividade como um buraco negro, sendo que a máquina que produz esses rostos seria a conjugação desses dois eixos de significância e subjetivação.

-Os rostos concretos nascem de uma *máquina abstrata de rostidade*, que irá produzi-los ao mesmo tempo que der ao significante seu muro branco, à subjetividade seu buraco negro. O sistema buraco negro-muro branco não seria então já um rosto, seria a máquina abstrata que o produz, segundo as combinações deformáveis de suas engrenagens¹ (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 30).

Ora, é nesse esforço de construir a imagem de seus antepassados que o drama do narrador é tentar criar o significado para a imagem, sobretudo de seus tios, a partir da observação dos comportamentos de seu pai e de ouvir as histórias de amigos nos encontros dominicais, mergulhando na nebulosidade subjetiva de seu pensamento.

-Años después me daría cuenta de que intentaba reconstruir y recordar un pasado que no me pertenecía directamente: esa pertenencia estaba dada por la persona de mi padre. También pienso ahora que si yo quería imaginar sus caras y sus voces no era, bien miradas las cosas, porque rechazara la idea de que no pudiera conocerlos, sino todo lo contrario: su condición de muertos, de inexistentes, de personas que ya nunca volverían, fue la manera natural que para mí siempre tuvieron, con cierto matiz diferente — o sea, su carácter de desaparecidos—, con relación a mi padrell (CHEJFEC, 1990, pp. 18-19).

Nessa circunstância é que a máquina é desencadeada a fim de produzir os rostos, ainda que imperceptíveis, mas que assume uma zona de indeterminação que denuncia os devires e a zonas fronteiriças onde se encontra o narrador. Sob uma perspectiva metafórica, em um primeiro momento, a busca por esses rostos perdidos, no intuito de trazer à tona uma memória genealógica, constitui-se uma desterritorialização que os mesmos Deleuze e Guattari consideram -absoluta¹, pois os rostos estão diretamente ligados à paisagem e ao espaço nos

² -¿de qué modo una impalpabilidad como el pensamiento se convierte en palabras? (CHEJFEC, 1990, p. 16).

quais as pessoas estão inseridas; ou seja, trazem as marcas que o -mundo desterritorializado|| imprime em cada feição.

-Mas o rosto representa, por sua vez, uma desterritorialização muito mais intensa, mesmo que mais lenta. Poder-se-ia dizer que é uma desterritorialização *absoluta*: deixa de ser relativa, porque faz sair a cabeça do estrato de organismo — humano não menos que animal — para conectá-la a outros estratos como os de significância ou de subjetivação. Ora, o rosto possui um correlato de uma grande importância, a paisagem, que não é somente um meio mas um mundo desterritorializado|| (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 32).

Em uma das lembranças relatadas no livro de Chejfec, uma mulher chega a dizer que todas as nossas recordações são como um -fundo branco||, sobre o qual criamos nossas imagens, nossas histórias e nossas ilusões. Diz o narrador: -(...) _fondo blanco‘ – lo que en definitiva, según ella, son los recuerdos _nuestros‘. (...) en recurrir a la metáfora del fondo blanco, ninguna historia (...) era falsa excepto se demostrara lo contrario|| (CHEJFEC, 1990, pp. 79-80).

O mais importante, entretanto, é que em *Lenta Biografía*, quando se fala em desterritorialização, pode-se explorar tanto o conteúdo metafórico quanto o espacial (materialista ou fisicamente determinado) que envolve essa questão. De igual maneira, entendendo que se trata de uma literatura migrante, ou que pelo menos toca na questão da imigração como pano de fundo para a busca de uma identidade, o que será desenvolvido nas próximas páginas levará em questão a afirmativa de Antonio Cornejo Polar, quando este diz que -trunfo e nostalgia não são termos contraditórios no discurso do migrantell (CORNEJO POLAR, 2000, p. 303).

2. Uma autobiografia?

Em texto sobre *Lenta Biografía*, Sergio Chejfec fala sobre a busca ilusória dos escritores por uma língua simples como ideal de expressão, seja através de uma economia retórica próxima ao tautológico, seja como no caso do autor em questão: pela utilização do sobrenome como alibi para falar de si próprio e da literatura, considerando o nome como emblema determinante para o conteúdo literário. Fala, também, de uma identidade passageira

prevista pelo sobrenome (por conta das sucessões familiares) e de uma relação unívoca e permanente entre sobrenome e indivíduo (CHEJFEC, 2012, p. 41).

Como justificativa ao fato de a obra ser considerada autobiografia, mas cuja personagem central é um imigrante judaico-polonês, pai do narrador Chejfec, que migra para Buenos Aires como sobrevivente da Segunda Guerra, o texto transparece influências do pacto autobiográfico quando diz que -nem toda autobiografia precisa partir de um nome, mas que todo relato sobre o próprio nome é autobiográfico (CHEJFEC, 2012, p.41). Lembremos, pois, que para que haja autobiografia é preciso uma relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem e que há, a priori, um contrato de identidade com leitor, seja através de um pacto estabelecido na ficha técnica do livro, seja através da criação de um -espaço autobiográfico. Phillippe Lejeune esclarece:

-O que chamo autobiografia pode pertencer a dois sistemas diferentes: um sistema referencial 'real' (em que o compromisso autobiográfico, mesmo passando pelo livro e pela escrita, tem valor de ato) e um sistema literário, no qual a escrita não tem pretensões à transparência, mas pode perfeitamente imitar, mobilizar as crenças do primeiro sistema (LEJEUNE, 2008, p. 57).

Nesse ínterim, atendendo às exigências pessoais que levaram o narrador a contar uma história (o fato de seu pai ter ficado doente e expressado o desejo de registrar sua vida), Chejfec parece problematizar as questões do pacto autobiográfico no sentido de que, falando de um outro, ou, neste caso, falando de seu pai, seja possível falar de si mesmo.

3. Lengua Lenta

Considerando os distintos estados de memória na produção literária, Paloma Vidal lembra dos -narradores-hijos, principalmente dos que tocam na questão migratória, herdeiros de uma ausência, um não-pertencimento, uma estranheza que demarcam, já nos pais, uma memória extraviada. Nesse caso, parece uma busca de algo duplamente perdido: a busca de um outro e a busca de um outro que já se sente órfão de seu passado. Pensando sobre o livro de Chejfec, Vidal fala sobre o distanciamento entre o que se vive e o que se narra, chamando a atenção para um lugar de indiscernibilidade entre fantasia e memória, em que o resgate de cenas do passado e a tomada de memória de outro como ponto de partida funcionam como

desculpa para fazer surgir uma língua com certa referencialidade e sem repetir os sentidos já cristalizados pela fala do outro, pensando em começar a fazer essa escritura a partir de uma imaginação fantasmática (VIDAL, 2012, pp. 44-45).

Qual é a herança deixada em quem escreve? O que restou dessa herança na escrita, apesar da irredutibilidade da distância entre o acontecido e o recordado, o antes e o depois, o passado e o presente, a minha vida e a vida do outro? Sabe-se que, em *Lenta Biografía*, o narrador Chejfec está em um ambiente em que tanto o pai quanto os comentaristas das reuniões que aconteciam em sua casa falavam uma mescla de espanhol, russo, polonês e iídiche: língua -mastigadall, falada nesses encontros regados a álcool, trivialidades e dramas pessoais.

-(...) con violencia, constatábamos en silencio – y esta constatación consistía simplemente en escuchar aquel idioma parecido más que nada a la masticación – que los hechos y las situaciones referidos poseían ese regusto amargo a impotencia que deriva de hablar del pasado, y más aún en este caso: en el que hablar del pasado era hacerlo de uno penoso y dramático con el agregado de la tibieza y fruición generalizados que parecían esparcirse por el aire desde las copitas que alternadamente sabían llenarse de anís o vodka o desde los vasos anchos y altos de téll (CHEJFEC, 1990, p. 73).

Estar dividido entre idiomas faz com que o narrador esteja sempre obrigado a interpretar aquelas palavras a partir de todas as linguagens que ele pode recorrer, incluindo os gestos e os silêncios. Com isso, escrever está ligado a criar a própria escritura, ainda que a partir de uma -poética da indeterminaçãoll, em que o trabalho de imaginação tende à inconclusão, porque o que se transmite gira em torno de um vazio difícil de preencher.

-(...) lá imaginación como un trabajo que tiene necesariamente a la inconclusión, porque lo que se transmite tiene un carácter diferido; girando en torno al mismo vacío, imposible de llenar. (...) Esse rodeo se va a transformar en la manera misma de contar de Chejfec, lo que me gustaría llamar una poética de la intederminación; una escritura que surge de la incompletud y deliberadamente no la resuelve; que insiste em esa indeterminación, donde otros terminan por ceder a la precisión, a la justificación, al esclarecimiento, generando una especie de tensión al revés, cuando el lector se da cuenta de que nada se va aclararll (CHEJFEC, 2012, pp. 45-46).

Os sentimentos são intraduzíveis e, por isso, a narrativa se torna cíclica e o narrador está sempre rodeado pelas mesmas angústias e questões, como a dizer que -los sentimientos

son ágrafos (CHEJFEC, 1990, p. 158). Por outro lado, o discurso do imigrante justapõe as línguas sem, entretanto, operar uma síntese delas, uma vez que elas aparecem em apenas um ato de enunciação. Cornejo Polar diz que esse movimento implica em uma -falta de um eixo centrado e fixo, em que -seu não-lugar é o que incita à dispersão de signos ubíquos, sem território estabelecido, convocando -intertextos desordenados e vacilantes:

-Dito sem sutileza: se o sujeito mestiço busca rearmonizar sua perturbada ordem discursiva, submetendo-a à urgência de uma identidade tanto mais forte quanto se sabe quebradiça, o migrante como que deixa que se derrame sua linguagem, contaminando-a ou não, sobre a superfície e nas profundidades de uma deriva, em cujas estações se armam intertextos vulneráveis e efêmeros, descompassados, porque sua figuração primeira é a de um sujeito sempre deslocado (CORNEJO POLAR, 2000, p. 133).

E quando se fala em deslocamento, urge a necessidade de falar sobre território.

4. -No hay absolutamente lugar³

Steiner já dizia sobre territorialidade que define extraterritorialidade, no que diz respeito a uma -hesitação dialética ante la lengua maternall (STEINER apud VIDAL, 2012, p. 46); Deleuze e Guattari, as propósito de Kafka, já diziam sobre o coeficiente de desterritorialização de uma língua⁴, sobretudo no uso político dela e da enunciação coletiva de um povo -menor, a saber: as minorias. Essa perspectiva opta pela conceitualização psicológica de território, segundo a qual privilegia-se a construção da subjetividade ou da identidade pessoal; ou pode-se lidar com a concorrência entre território como metáfora e território como espaço geográfico e/ou político. Entretanto, dentro de uma visão idealista de território, pode-se investigar dentro da literatura migrante os espaços de identificação e de pertencimento. Para Bonnemaison e Cambrèzy,

-Pertencemos a um território, não o possuímos, guardamo-lo, habitamo-lo, impregnamos dele. Além disso, os vivos não são os únicos a ocupar o território, a presença dos mortos marca-o mais do que nunca com o signo do sagrado. Enfim, o território não diz respeito apenas à função ou ao ter, mas ao ser. Esquecer este princípio espiritual e não material é se sujeitar a não compreender a

³ CHEJFEC, 1990, p. 159.

⁴ Kafka, para uma literatura menor, 2002.

violência trágica de muitas lutas e conflitos que afetam o mundo de hoje: perder seu território é desaparecer (HAESBAERT, 2007, p. 73).

Note-se que a presença dos mortos é questão fundamental dentro de *Lenta Biografia*, como condição de pessoas que não mais voltarão ao convívio com os vivos, mas não cessam de influenciá-las em suas trajetórias. De toda forma, sob esse signo do sagrado é que o narrador vai percebendo que, ao vigiar as atitudes do pai, na busca de uma imagem concreta e ao mesmo tempo inapreensível de seus antepassados.

-Poco a poco, mientras – como antes puse: _con la regularidad y pertinàcia de los descubrimientos repetidos y cotidianos´ – me iba dando cuenta de que contaba con los reducidos gestos de mi padre para imponerlos a las caras y voces de mis tíos que yo había imaginado como variaciones de la suya – y que todo esto era ineblemente gratuito e inútil – paradójicamente fui teniendo pensamientos y actitudes cada vez más religiosos, formas de actuar y de pensar que depositaban demasiada fe en la magia y en la superstición (CHEJFEC, 1990, p. 122).

Pensando o território também como um movimento dotado de significado, um ritmo, um fluxo ou uma rede, Rogério Haesbaert fala, também, na perspectiva integradora de território, considerando condições simbólicas e culturais na relação com o espaço físico e o político-econômico. Falar do movimento de desarticulação desse conceito, ou seja, da desterritorialização, implica em considerar os territórios frágeis, os grupos socialmente excluídos ou na relação de controle que esses grupos têm sobre os territórios.

-Desterritorialização, se é possível utilizar a concepção de uma forma coerente, nunca _total´ ou desvinculada dos processos de (re)territorialização, deve ser aplicada aos fenômenos de efetiva instabilidade ou fragilização territorial, principalmente entre grupos socialmente mais excluídos e/ou profundamente segregados e, como tal, de fato impossibilitados de construir e exercer efetivo controle sobre seus territórios, seja no sentido de dominação político-econômica, seja no sentido de apropriação simbólico-cultural (HAESBAERT, 2007, p. 312).

Como, então, essa questão surge na autobiografia de Chejfec? As dificuldades que, na voz do narrador, transparecem são, como já mencionado, a intraduzibilidade da experiência humana em uma língua -mestiça e sintetizada. A busca pelo entendimento do sujeito, entretanto, situado nesse -entre-lugar, leva a crer que Chejfec é um devir constante, na permanência entre o ser e o tornar-se, na fronteira definida por Bhabha como -o lugar a partir

do qual *algo começa a se fazer presente* (Bhabha apud Porto, 2005, p. 228), sem perspectiva de que algum dia esse algo presente possa se tornar pleno, mas a todo momento atravessado por (in)definição e translucidez, como quando diz o narrador: *-(...) así termino siendo – estoy terminando siendo – una alterada deformación de lo que tendría que haber sido, al igual que esos cabellos que son la afirmación – tajante – de lo que no tendrían que ser* (Chejfec, 1990, p. 41).

A literatura, aqui, está ao lado do inacabado, do informe; e seus atravessamentos são o que torna o processo de escrita algo inseparável do devir. Neste sentido, devir é encontrar a zona de vizinhança, de indiferenciação entre entidades, capaz de torná-las indistinguíveis: devir-mulher, devir-animal, devir-vegetal, devir-molécula, devir-imperceptível.

-Devir não é imitar, nem fazer como se, nem se conformar a um modelo... Não há um termo do qual se parta, nem ao qual se chegue, ou ao qual se deva chegar. Não se trata também de dois termos que trocam de posição... Pois, à medida que alguém se torna, aquilo que ele se torna muda tanto quanto ele. Os devires não são fenômeno de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos (Deleuze apud Machado, 2009, pp. 213-214).

A língua deve alcançar os desvios que compõem a sintaxe, necessários e criados para revelar a vida nas coisas. Essa revelação, que se dá por meio do ver e ouvir ao qual o escritor se submete, empreenda saúde. Inventa-se o povo que falta. Assim, quando a literatura apresenta a enunciação coletiva de um povo menor, que somente encontra expressão através e no escritor, é capaz de mobilizar, de fazer com que seus leitores estejam em movimento, em mutação. Esse nomadismo, previsto por Deleuze e Guattari, remete às três categorias da literatura menor: a já mencionada -desterritorialização da língua, -a ligação individual com o imediato político e -agenciamento coletivo de enunciação (Deleuze e Guattari, 2003, p. 41).

O teor político, na biografia de Chejfec, envolve menos uma questão de engajamento por parte dos imigrantes do que uma questão sensível e corporal vivenciada a cada dia na nova terra e por conta da memória das consequências de uma política nazi-fascista europeia. A partir das lembranças relatadas, o narrador fala de um desconhecimento efetivo das políticas que extinguíram sua família judia:

-Es así como – pienso ahora – la ignorancia relativa de mi padre y sus invitados – parientes y amigos que habían vivido la persecución nazi-alemana y que de algún modo habían escapado más o menos espantados de ella – en relación a su pasado, a los acontecimientos precisos que los habían rodeado – no los políticos sino los sencillos y cotidianos: los que en definitiva eran los que intentaban reconstruir y referir en las reuniones dominicales en mi casa – terminaba siendo (esa ignorancia) la más cabal explicitación de la voluntad de ellos por ubicarse en la categoría de los refugiados históricos en tanto conjunto de personas y, por otro lado, de víctimas de depravaciones naturales de la historia – en este caso a manos de la nefasta conjunción de orden y nacionalismo alemanes – en tanto sentimiento nacional-judío (CHEJFEC, 1990, p.75).

Mas essa -memoria deslocada (Revista Grumo, 2012, p. 38) é que permite que o país de outrora seja imaginado a partir de agora e, nesse sentido, a criação de uma língua artificial, como acontece em *Lenta Biografia*, permite que se invente esse povo que falta, esse povo fronteiriço e nômade, para o qual Chejfec segue enunciando, em uma só voz e ao mesmo tempo, a voz de todos, levando em conta dois tempos distintos: o ontem e o hoje.

5. Nostalgia e triunfo

O dicionário Aurélio apresenta, como significado para a palavra nostalgia, o seguinte verbete: -Melancolia, tristeza causada pela saudade de sua terra. / Saudade do passado, de um lugar etc⁵. Sabe-se que a melancolia é marcada por indivíduos ligados à terra, regidos pelo signo de saturno e sempre sucedidos a uma perda, mesmo que não haja muita clareza a respeito do que foi perdido. Giorgio Agamben, via Freud, fala da melancolia como uma relação de ausência entre o -objeto perdido e certa fantasmagoria com este mesmo objeto, a partir de uma inapreensibilidade.

-Cobrinho o seu objeto com os enfeites fúnebres do luto, a melancolia lhes confere a fantasmagórica realidade do perdido; mas enquanto ela é luto por um objeto inapreensível, a sua estratégia abre um espaço à existência do irreal e delimita um cenário em que o eu pode entrar em relação com ele, tentando uma apropriação que posse alguma poderia igualar e perda alguma poderia ameaçar (AGAMBEN, 2007, p. 45).

⁵ Disponível em: <<http://www.dicionariodoaurelio.com>>. Acesso em: 12-01-2013.

Esse paradoxo está presente na autobiografia através da busca por uma origem que de nenhuma maneira poderia ser recuperada, embora esteja figurada na imagem do pai do narrador Chejfec.

-Ese mimo mar oblicuo que él atravesó escapando del espanto generalizado, ese continente inclinado de su pasado que él se obstina en ocultar – como dije ya quizá excesivas veces – producían en mí esos recuerdos sesgados que no son otra cosa que las imaginaciones del pasado, y reproducían – algo involuntariamente – en ellos (en mí) la nostalgia propia de los desarraigos con la particularidad de que no era yo quien los había padecido sino la figura austera y silenciosa de mi padrell (CHEJFEC, 1990, p. 90).

E essa saudade do irrecuperável fez que com que o narrador se utilizasse de recursos de fuga dentro da história que marcam os momentos em que sua opinião se torna imprescindível e suas questões funcionam com grande efeito estético. Utilizando-se de colchetes, [], a voz de Sergio Chejfec – o autor que fez um pacto com nós leitores – aparece como questionamentos, dúvidas ou até frases que funcionam quase como aforismos: -[¿Hay algo menos irreal que lo que nos imaginamos?] (CHEJFEC, 1990, p.19); -[Sutil pretérito el de las cosas muertas.] (CHEJFEC, 1990, p.25); -[No somos más que um conjunto de sucessivas desavenencias con la realidad.] (CHEJFEC, 1990, p.31), etc. No decorrer da narrativa, essas questões são repetidas sem a sinalização, como que fundidas às histórias contadas, contaminando e confundindo-se com elas e com todas as pessoas envolvidas. No posfácio de *Lenta Biografía*, C. E. Feiling alega que os colchetes –ponen en duda las palabras del narrador, constituyen la solitaria marca tipográfica de que alguien está abocado a reconstruir la reconstrucción de una reconstrucción (CHEJFEC, 1990, p. 169) e acredita que o triunfo da obra está justamente em ter se utilizado desses recursos e tê-los tornado esteticamente atrativos: -(...) la medida de su triunfo reside em haber encontrado los procedimientos (parêntesis, guiones) con que presentar a la figura del perseguido de una manera estéticamente atractiva (CHEJFEC, 1990, p. 170).

Por fim, algumas questões se fazem necessárias para que possamos refletir sobre o que fora discutido até aqui: Uma vez perdido o controle sobre a área geográfica e sobre o território, que passado nós temos? Como classificar, na memória, eventos que transcorreram em um lugar que já tenha sido apagado do mapa? A que território pertence quem não se

recorda de um passado? Como viver em uma cidade em que tenha nascido por obra de um deslocamento forçoso e involuntário? Perguntas que provocaram um narrador balbuciante, dotado de um passado múltiplo, assim como Cornejo Polar, brilhantemente, termina seu texto: -Seriam as vozes múltiplas das muitas memórias que se negam ao esquecimento|| (CORNEJO POLAR, 2000, p. 308).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

DICIONÁRIO AURÉLIO. Disponível em: <<http://www.dicionariodoaurelio.com>>. Acesso em: 12-01-2013.

CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Org. Mario J. Valdés; Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

CHEJFEC, Sergio. *Lenta Biografia*. Buenos Aires, Puntosur editores, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*. Para uma literatura menor. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

_____. Ano zero – rostidade. In: *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 3*. Trad. Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Ed 34, 1996. GRUMO. Revista *Estados da Violência*, No 9, abril 2012.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização*. Do -fim dos territórios|| à multiterritorialidade. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

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

MACHADO, Roberto. A Geografia do pensamento; A linguagem literária e o de-fora. In: *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

PORTO, Maria Bernardette e TORRES, Sonia. -Literaturas migrantes||. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e Cultura*. Niterói: Eduff; Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

Como e porque sou romancista: uma autobiografia intelectual

Gabriel Moreira Faulhaber¹

RESUMO: O presente trabalho visa abordar a obra *Como e porque sou romancista*, de José de Alencar. O objetivo é apontar a obra como uma autobiografia intelectual, espécie particular das escritas de si.

Palavras-chave: Autobiografia; Romantismo; Originalidade.

RÉSUMÉ: Ce travail a comme objet l'œuvre *Como e porque sou romancista* de l'écrivain brésilien José de Alencar. Mon but est de montrer que cette œuvre constitue un genre particulier des écritures de soi, à savoir, l'autobiographie intellectuelle.

Mots clés: Autobiographie; Romantisme; Originalité.

No Brasil do século XIX, com a proclamação da independência, verificamos um forte desenvolvimento do Romantismo e, nesse contexto, percebemos um período marcado por um esforço em constituir, consolidar e afirmar uma literatura nacional. Com isso,

escritores da época como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Macedo, Alencar, Guimarães, Távora e Taunay tinham uma forte noção que estavam fundando a literatura brasileira, fundando-a em termos de estetização e tematização das tendências locais através da missão patriótica (CARRIZO, 2001, p. 28).

Dentre todos os citados, destaca-se a figura de José de Alencar, talvez o maior nome do período, publicando, ao todo, vinte e um romances, que vão desde indianistas até urbanos, passando por regionais e históricos. A partir disso, vemos em Alencar uma tentativa de tematizar, de forma abrangente, aspectos de uma nação recém independente.

Em meio a essa vasta produção, encontra-se sua autobiografia, intitulada *Como e porque sou romancista*, escrita em 1873, mas publicada somente, vinte anos mais tarde, em 1893, por seu filho Mário de Alencar. A obra em questão se apresenta como uma suposta carta endereçada a um amigo não identificado, na qual o autor, como o próprio título diz, vai apresentar o processo de sua formação como escritor, dando grande ênfase ao romance *O Guarani* (1857), constantemente comparada com obras do romancista estadunidense James

¹ Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora

Fenimore Cooper, autor de o *Último dos Moicanos* (1826). Essa comparação, talvez, seja a grande motivação de Alencar, que parece intentar se mostrar como um escritor original, ciente de seu papel como formador de uma literatura.

Nessa postura de escritor que surge consolidando uma literatura, Alencar se revisita na tentativa de nos mostrar sua produção, principalmente *O Guarani*, como singular. Ele argumenta:

Disse alguém, e repete-se por aí de outavia, que O Guarani é um romance ao gosto de Cooper. Se assim fosse haveria coincidência, e nunca imitação; mas não é. Meus escritos se parecem tanto com os do ilustre romancista americano, como as várzeas do Ceará com as margens do Delaware.

O que se precisa examinar é se as descrições d'O Guarani têm algum parentesco ou afinidade com as descrições de Cooper; mas isso não fazem os críticos, porque dá trabalho e exige que se pense. Entretanto basta o confronto para conhecer que não se parecem nem no assunto nem no gênero e estilo. (ALENCAR, 1959, p.116-117).

Examinando um pouco mais o texto, ao constataremos esse movimento de retorno à sua produção literária, percebe-se que Alencar tinha uma forte vontade em explicar sua literatura. Temos um escritor com um projeto, um trabalho programático, refletindo sobre sua produção que parece buscar para o país, após uma independência política, uma independência literária. Tais buscas podem ser percebidas nas passagens em que o escritor insiste em mostrar sua originalidade como neste exemplo:

N'o Guarani o selvagem é um ideal, que o escritor intenta em poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetaram os restos embruteados da quase extinta raça (ALENCAR, 1959, p.117).

É nesse sentido que Alencar vai elaborar sua narrativa autobiográfica. Para falarmos sobre esse gênero, recorreremos ao teórico francês Phillipe Lejeune, para quem, a autobiografia seria uma "narrativa 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).

Ao lermos *Como e porque sou romancista*, verificamos que o texto parece atender à definição. Além disso, a obra também apresenta aquilo que Lejeune denominou "Pacto autobiográfico", que é estabelecido pela relação de identificação entre autor-narrador-personagem, presente desde o título e confirmado ao longo do texto pelo emprego da primeira pessoa.

Porém, apesar de realmente corresponder à definição de autobiografia dada por Lejeune, a obra de Alencar aparece como um modelo bem específico de autobiografia, cujo

foco difere do paradigma do gênero, representado pelas *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau, no século XVIII. Nessa obra, vemos uma intensa busca por um eu, através da evocação pormenorizada dos fatos da vida e da vida íntima, sendo narrados por um tom marcadamente confessional. O que temos em Rousseau é a tentativa de justificativa de uma vida. O que teria impulsionado o filósofo a escrever suas *Confissões* foi o fato de se sentir perseguido, sobretudo com a publicação de um escrito satírico anônimo – de fato da autoria de Voltaire, que apresentava Rousseau como um mentiroso e falso virtuoso, dando como exemplo o fato de o autor de *Emile*, espécie de tratado sobre a educação das crianças, ter abandonado os filhos à assistência pública. Rousseau respondia, pois a um ataque à sua vida pública quanto à privada.

Por sua vez, o que acompanhamos em Alencar, não é exatamente isso, já que o foco é a vida literária do escritor, homem público. Como dissemos, o que se destaca no texto, é o processo de sua formação como escritor. Ou, como o próprio autor diz, trata-se de uma “confidência inteiramente literária” (ALENCAR, 1959, p.105). Em *Como e porque sou romancista*, diferentemente do que ocorre nas *Confissões*, de Rousseau, pouquíssimos fatos da vida íntima do escritor são relatados, por exemplo, a relação com a mãe, que se restringe a pequenas passagens. Todo o resto é deixado de lado em favor da construção da imagem do escritor. Assim, o autor escreve o que pode ser chamado uma autobiografia intelectual, pois “o que está em jogo não são as reminiscências e anedotas de uma vida íntima e pretérita, mas a trajetória de um pensamento” (NORONHA, 2003, p.8). Nesse modelo, os acontecimentos e a rememoração da existência não estão propriamente a serviço de uma confissão da vida privada, como em Rousseau, mas investem na criação de um perfil de intelectual. O que importa é a trajetória e justificativa não de uma vida, mas de um pensamento. No caso de Alencar, os fatos selecionados são, em seu entender, determinantes em sua formação como escritor. Como exemplo disso, podemos citar forte influência exercida pela natureza sobre o autor quando jovem:

Cenas estas que eu havia contemplado com olhos de menino de dez anos antes, ao atravessar essas regiões em jornada do Ceará à Bahia; e que agora se debuxavam na memória do adolescente, e coloriam-se ao vivo com as tintas frescas da palheta do cearense.

Uma coisa vaga e indecisa, que devia parecer-se com o primeiro broto d’O Guarani e Iracema, flutuava-me na fantasia (ALENCAR, 1959, p. 113).

O que teria motivado o autor a empreender *Como e porque sou romancista* ?. Vejamos

alguns pontos: ao fim da suposta carta, despedindo-se do amigo, ele parece querer se defender de alguma acusação quanto ao rendimento financeiro de seu trabalho

Muita gente acredita que eu me estou cevando em ouro, produto de minhas obras. E ninguém ousaria acreditá-lo, imputam-me isso a crime, alguma coisa como sórdida cobiça.

Que país é este onde forja-se uma falsidade, e para que?. Para tornar odiosa e desprezível a riqueza honestamente ganha pelo mais nobre trabalho, o da inteligência.

Dir-me-á que em toda parte há dessa praga; sem dúvida, mas é praga; e não tem foros e respeitos de jornal admitido, ao grêmio da imprensa (ALENCAR, 1959, p.121).

Todavia, constatamos que a narrativa de Alencar se organiza em torno da explicação e da defesa do seu projeto como escritor original, fundador de uma literatura propriamente nacional. Possivelmente há aí a influência do ensaio “Instinto de nacionalidade”, escrito pelo então jovem Machado de Assis, em 1872, exatamente um ano antes da obra de Alencar. Nesse ensaio, como se sabe, Machado ataca todo o movimento nativista, incluindo, é claro, o romantismo indianista e seu discurso. Machado ainda afirma que não existe ligação alguma entre nação brasileira e elementos referentes ao índio, pois encontra nessa busca por nativismo, nada além daquilo que chama de força e forma instintivas de nacionalidade.

Como temos Alencar como o grande representante tanto do romantismo indianista como do romantismo nacional e provável alvo desse ataque, concluímos que é possível considerar *Como e porque sou romancista* como uma resposta ao ensaio “Instinto de nacionalidade” Alencar elabora o que seria uma defesa de postura e de projeto literário narrando aquilo que considera justificar seu pensamento e sua obra literária.

A forma epistolar, escolhida pelo autor, parece querer reforçar, no leitor, o efeito de relato “autêntico”, o caráter de “sinceridade” do argumento. Isso se deve ao fato de que a carta, por sua destinação privada, a um amigo, induz um modo de leitura bem específico. Tal forma é habilmente usada por Alencar, pois ao lançar mão dessa forma como estratégia literária, o autor leva o leitor a ter a impressão de uma confidência, de uma escrita sem artifícios, logo “sincera”. Cito o início dessa suposta carta:

MEU AMIGO.

Na conversa que tivemos, há dias, exprimiui V. o desejo de colher, acerca da minha peregrinação literária, alguns pormenores dessa parte íntima de nossa existência, que geralmente fica á sombra, no regaço da família ou na reserva da amizade (ALENCAR, 1959, p.101).

No exemplo, vemos a exata estrutura de uma carta, inclusive com tratamento “Meu

amigo” na abertura. Além disso, o incentivo para que Alencar escreva sua autobiografia teria partido desse amigo em uma conversa acontecida há dias, tornando os laços ainda mais fortes. Isso nos sugere, então, uma sinceridade no que se segue, pois se trata de um comunicado de um amigo para outro, ao mesmo tempo em que responde por antecipação a possíveis acusações de narcisismo, comuns na época, em relação às autobiografias.

Portanto, com todos os fatos apresentados, consideramos *Como e porque sou romancista* como uma autobiografia intelectual. Principalmente, pelo fato do texto de Alencar nos apontar a atitude e consciência de escritor que assume o papel de quem vem consolidar a literatura nacional.

Referências

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. In: Alencar, José de. *Ficção Completa*. São Paulo: Companhia Aguiar Editora, 1959, vol. I

CARRIZO, Silvina. *Fronteiras da Imaginação: os românticos brasileiros: mestiçagem e nação*. Niterói: EdUFF, 2001

LEJEUNE, Phillipe. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau á internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

"Se quiseres não serei para ti senão um traço": autobiografia em *Nadja*, de André Breton.

Henrique do Nascimento Gambi¹

RESUMO: Este trabalho tem como proposta analisar o conteúdo autobiográfico no livro *Nadja*, de André Breton. Os conceitos de pacto e ato autobiográficos são utilizados como subsídios teóricos. A segunda parte do trabalho trata de *Nadja* na aquisição de autoconhecimento por parte de Breton.

Palavras-chave: *Nadja*; Autobiografia; Pacto Autobiográfico; Ato Autobiográfico.

ABSTRACT: This paper has the purpose of analyzing the autobiographical content in Breton's book *Nadja*. The concepts of autobiographical pact and autobiographical act are used as theoretical backgrounds. The second part deals with the role played by *Nadja* in the achievement of Breton's self-knowledge.

Key-words: *Nadja*; Autobiography; Autobiographical Pact; Autobiographical Act.

Introdução

Em 1928, há a publicação do livro *Nadja*, de André Breton. O livro trata da narrativa de experiências vividas pelo autor no período compreendido entre 1926 e 1927, em que se destacam alguns princípios surrealistas. Além desses princípios, ou através deles, o autor tenta responder à pergunta que aparece já em suas primeiras linhas: “quem sou?”. Pela análise dos fatos, coincidências e encontros, Breton tenta desvendar o que o diferenciaria de outros indivíduos, quais faculdades o tornariam único.

O livro é dividido em três partes: a primeira delas, uma espécie de “preâmbulo”, apresenta uma série de fatos aparentemente sem relação entre si e sem uma cronologia determinada, apenas preparando a entrada de Nadja, personagem principal da segunda parte do livro. Esta segunda parte é narrada na forma de um diário e compreende um período pouco superior a uma semana no mês de outubro de 1927. Será por intermédio desta personagem

¹ Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) / Bolsista CAPES.

que o autor será capaz de identificar no cotidiano uma nova perspectiva, perspectiva que dará acesso a alguns aspectos de sua personalidade.

A escrita autobiográfica de *Nadja* terá, portanto, uma característica de “pesquisa” desta identidade, que será desvelada aos poucos através da análise de determinadas experiências vividas ao lado de Nadja. Para Breton (1999), como o próprio autor declara no início do livro, esta narrativa terá características antiliterárias, e todos os eventos narrados foram registrados como documentos tomados ao vivo, sem preocupação com o estilo. De forma a contribuir para este viés de testemunho, o autor lançará mão da utilização de imagens fotográficas que guardam relação com os eventos vividos no período. Com esse procedimento, Breton se aproximaria do conceito de “pacto referencial”, ou seja, para elementos da realidade extratextual, além de contribuir para o comprometimento de sinceridade do autobiógrafo, uma das exigências detectadas por Lejeune no que diz respeito ao “pacto autobiográfico”.

Não se trata, entretanto, de uma autobiografia em seu sentido tradicional, mas de uma experiência em que se confundem as memórias do autor e as exigências do movimento surrealista. Período de numerosos experimentos com a linguagem, as vanguardas européias aparecem como momento fundamental para os princípios surrealistas, particularmente em relação a *Nadja*. Como atesta a crítica Susanna Egan (1999): “Apenas quando artistas em todos os meios começaram a substituir o realismo com experimentos em percepção, apreensão e de processo surgiram sérias dúvidas sobre a maneira de representar o sujeito autobiográfico no texto”² [tradução do pesquisador].

A literatura romanesca já estava condenada pelo surrealismo desde o seu primeiro manifesto. A ambição de Breton em relação a *Nadja* era a de uma escrita que pudesse ser confundida com a própria vida, pois esta já se apresenta de maneira bastante poética para ser falsificada através do romance.

² Only as artists in all media began to replace realism with experiments in perception, apprehension, and process did serious questions arise about the manner of representing the autobiographical subject in the text (EGAN, 1999, p. 29).

1. Pacto autobiográfico e Ato autobiográfico

Escrever sobre fatos pertencentes à sua experiência, sendo o mais fiel possível à verdade. Tentar desvendar em sua narrativa de vida, o caminho lógico que conduziu à formação de sua personalidade. Apesar de parecer simples a definição de autobiografia, poucos gêneros levantaram tantas questões teóricas nas últimas décadas de estudos literários. Talvez por colocar em jogo uma narrativa de uma pessoa real, a relação entre referencial e suas possibilidades narrativas, e, em última instância, o próprio conceito de experiência e de sua relação com a linguagem. O fato é que o gênero autobiográfico ainda está longe de definições estáveis e pacíficas.

Ao tentar definir o conceito de autobiografia, em seu ensaio *O Pacto autobiográfico*, Philippe Lejeune (2008) traça alguns limites que servem como um interessante ponto de partida para a pesquisa sobre o gênero: “DEFINIÇÃO: 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)

Esta definição pode ser desdobrada em outros aspectos teóricos destacados pelo crítico neste mesmo ensaio. No que diz respeito à narrativa, esta deve ser empreendida pelo autor de modo sincero, tentando resgatar os eventos de maneira a mais fiel possível ao acontecido. O leitor deve ser direcionado, através de uma espécie de contrato de leitura, a interpretar aqueles fatos como sendo pertencentes à experiência do autor, uma etapa na constituição de sua personalidade.

No caso de *Nadja*, podemos identificar esse pacto já em seu princípio, quando Breton afirma que irá narrar suas aventuras ao lado da personagem de uma maneira que se aproxima de um mero registrador de eventos, sem ter mesmo uma preocupação com o estilo literário:

(...) o tom adotado para a narrativa, que se calca no da observação médica, principalmente neuropsiquiátrica, em que a tendência é registrar tudo quanto o exame e o interrogatório podem produzir, sem a mínima preocupação com o estilo do relato. Observar-se-á, ao longo da leitura, que esta resolução, buscando em nada alterar o “documento tomado ao vivo”, aplica-se não somente à pessoa de Nadja mas ainda a terceiras pessoas bem como a mim (BRETON, 1999, P.08).

Um outro fator que reforçaria esse caráter de testemunho verídico seria o uso de imagens fotográficas presentes no livro. Esse procedimento não só substitui as descrições presentes na narrativa, mas ainda aponta para um espaço real, presente no cotidiano do autor, ou seja, delimita o espaço das perambulações do casal durante o tempo em que viveram o que ali é narrado. Possibilita que o leitor, já envolvido pelo pacto de sinceridade expresso no início, identifique um referencial na leitura e, em última instância, aceite o pacto autobiográfico. Afirma Lejeune (2008):

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais*: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de *verificação* (LEJEUNE, 2008, p.36).

Essas indicações a uma realidade extratextual foram denominadas de *pacto referencial* por Lejeune. Esse elemento da autobiografia aparece representado na narrativa pelos nomes, datas e lugares que podem ser passíveis de verificação. Breton nos informa que seu encontro com Nadja ocorreu no dia 4 de outubro de 1926, em um cruzamento da rua Lafayette. Levando em consideração o pacto de sinceridade do autor no início do livro, juntamente com as imagens fotográficas, teríamos a cena autobiográfica bem delineada. Este conjunto submete o relato a um teste de verdade por parte do leitor.

A identidade autor-narrador-protagonista é um outro fator essencial do pacto autobiográfico: “O que define a autobiografia para quem lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio”(LEJEUNE, 2008, p.33). Essa regra nos conduz a importantes questionamentos sobre a análise do paratexto presente em *Nadja*: Na capa do livro, podemos ler o nome do autor, André Breton; a narrativa é empreendida em primeira pessoa e, como já foi indicado, há o comprometimento do autor em narrar os fatos estritamente como aconteceram. Um último ponto, entretanto, afastaria o relato de uma autobiografia em sentido estrito: o título utilizado por Breton. Não se trata de “confissões”, “uma história verdadeira” ou alguma outra fórmula que indicasse a figura do autor em primeiro plano.

Sabemos que Nadja era o pseudônimo de Léona-Camille-Guislain D., nascida em 23 de maio de 1902 em Lille e morta em um hospital psiquiátrico em 15 de janeiro de 1941.

Apesar de aparecer apenas sob o pseudônimo de Nadja durante toda o relato, podemos acompanhar algumas pistas deixadas durante a narrativa de seu nome verdadeiro. É o que aponta Pascaline Mourier-Casile (1994) em seu livro *Nadja d'André Breton*:

Ou de erro voluntário de um amante, que a confundiu com sua filha morta(“Não, não Lena, Nadja”), confusão que podia ser permitida pela quase homofonia Léona / Lena. Ou, ainda, “da forma caligráfica dos L” onde sem poder (querer?) explicá-la, Nadja vê « todo interesse principal » de seu primeiro desenho. Desenho que é esclarecido ao ser aproximado deste outro : « Quem é ela?” L: ela, Léona.³ [tradução do pesquisador]

Mas o livro não trata apenas desta personagem. O questionamento principal que perpassa toda a obra é dito na primeira página do livro: “Quem sou?”. A narrativa é inteiramente construída como uma pesquisa da identidade do autor, aquilo que o diferenciaria dos demais indivíduos:

Além de toda a espécie de faculdades que reconheço em mim, de afinidades que sinto, de atrações que sofro, de acontecimentos que me atingem e atingem somente a mim, além da quantidade de movimentos que me vejo fazer, de emoções que somente eu experimento, esforço-me, em relação a outros homens, por saber em que consiste, ou pelo menos em que depende essa minha diferenciação (BRETON, 1999,P.12)

Portanto, a narrativa é sobre a busca dessa diferenciação em relação aos outros homens, o que torna André Breton um sujeito singular. A importância de Nadja, entretanto, é capital neste contexto, uma vez que ao autor só será possível identificar essa diferenciação, dando um passo em direção ao entendimento de sua personalidade, na medida em que Nadja lhe indicar a forma apropriada de *ver* determinados acontecimentos. Assim, Breton só alcançará o entendimento *em relação* com a personagem: “(...) Nadja ensinou a Breton que a resposta não pode ser encontrada no recôndito solipsista e narcísico da introspecção, mas na

³ Ou de l’erreur volontaire d’un amant, qui la confondait avec sa fille morte (« Non, pas Lena, Nadja »), confusion que pouvait seule autoriser la quasi-homophonie Léona / Lena. Ou encore de « la forme calligraphique des L » où sans pouvoir (vouloir?) s’en expliquer, Nadja voit « tout l’intérêt principal » de son premier dessin. Dessin qui s’éclaire d’être rapproché de cet autre : « Qu’est-elle ? » L : elle, Léona (MOURIER-CASILE, 1994, p. 24)

abertura ao outro, na disponibilidade sempre em alerta para os signos e sinais do mundo exterior”⁴ [tradução do pesquisador].

Esse caráter de pesquisa da identidade contraria uma das regras do pacto autobiográfico tal como foi preconizado por Lejeune (2008). Retornando à definição inicial, destacada no início deste item, o crítico afirma que a autobiografia deve ser constituída de forma a explicar a história de uma personalidade. O autobiógrafo, portanto, deveria indicar as diferentes etapas de sua formação, com conhecimento do ponto de chegada: a sua personalidade constituída através de suas diferentes experiências. Nesta perspectiva, ainda entraria a característica linear da narrativa, os eventos de sua infância, de sua juventude que contribuíram para aquilo que ele se tornou. Diferentemente, em *Nadja*, Breton, sobre os fatos que lhe ocorreram diz que “deles falarei sem ordem preestabelecida e conforme o capricho da hora que os fizer vir à tona” (BRETON, 1999, p.22). A narrativa irá seguir os ritmos de sua memória. É exatamente neste processo de resgate de memórias, pertencente ao gênero, que se faz presente uma parcela de ficção na criação dessa organização em torno de uma identidade.

Alain Robbe-Grillet, escritor experimental pertencente ao movimento francês denominado Nouveau Roman, aponta algumas dificuldades nesse aspecto. O primeiro ponto destacado pelo teórico e romancista francês diz respeito à necessidade de conhecimento de sua personalidade no momento da escrita de suas experiências. Para Robbe-Grillet (2005), a escrita de sua autobiografia se aproxima de uma pesquisa sobre aspectos desconhecidos de sua personalidade:

Evidentemente, isso não concerne a mim, porque se escrevo é por não me compreender. Eu contrastei os autores que escreviam porque haviam compreendido bem o mundo e que o explicava àqueles que escrevem porque não compreendem, e é a mesma coisa para o autobiógrafo.⁵ [tradução do pesquisador]

Portanto, a escrita autobiográfica poderá ser empreendida não apenas por aquele que compreendeu os caminhos de suas experiências em direção àquela personalidade no momento

⁴ Nadja a enseigné à Breton que la réponse ne peut être trouvée dans le repli solipsiste et narcissique de l’introspection, mais dans l’ouverture à l’autre, dans la disponibilité toujours en alerte aux signes et aux signaux du monde extérieur (MOURIER-CASILE, 1994, p.67).

⁵ Évidemment, cela ne me concerne pas, puisque si j’écris, c’est parce que je ne me comprends pas. J’ai opposé les auteurs qui écrivaient parce qu’ils avaient bien compris le monde et qu’ils vous l’expliquaient à ceux qui écrivent parce qu’ils ne comprennent pas, et c’est la même chose pour l’autobiographe (ROBBE-GRILLET, 2005, p.159).

de sua escrita, mas ainda por aqueles que pretendem apresentar determinados fatos como etapas em direção a uma personalidade, uma identidade ainda em pesquisa. Esse dado será importante para se entender a autobiografia em *Nadja*, pois os eventos narrados por Breton são, por diversas vezes, cotejados com os princípios surrealistas, como se o autor buscasse explicar suas experiências a partir dos parâmetros do movimento. É neste sentido que a imaginação agenciadora dessas memórias começa a ocupar um importante papel na redação autobiográfica. Nos afastamos, portanto, da exigência de um sentido estrito de recuperação da memória para uma nova forma de interpretar a vida. John Paul Eakin afirma ser esse um processo natural nas autobiografias a partir deste momento das vanguardas:

Autobiógrafos aventureiros do século vinte alteraram a base de nosso entendimento sobre a verdade da autobiografia porque prontamente aceitam a proposição de que ficções e o fazer ficcional são um constituinte central da verdade de qualquer vida enquanto vivida e de qualquer arte que devotada à apresentação desta vida. Assim, a memória deixa de ser para eles um conveniente repositório no qual o passado é preservado inviolado, pronto para a inspeção do retrospecto em qualquer data futura.⁶ [tradução do pesquisador]

Mas não se trata apenas de transformar suas experiências em um manifesto surrealista. Como tentaremos demonstrar no próximo item, a relação estabelecida pelo casal já em seus encontros gira em torno das mitologias que organizam suas vidas no plano referencial. O agenciamento posterior por Breton ocorreria de forma dinâmica entre passado e presente. É neste sentido que poderíamos falar sobre o processo de ficção que gira em torno da verdade de qualquer vida, quando narramos a nossa própria história.

2. A escrita de *Nadja*

“Se quiseres não serei para ti senão um traço” (BRETON, 1999, p.111). Com essas palavras, Nadja se dirige a Breton em um de seus encontros. A função especial que Nadja

⁶Adventurous twentieth-century autobiographers have shifted the ground of our thinking about autobiographical truth because they readily accept the proposition that fictions and the fiction-making process are a central constituent of the truth of any life as it is lived and of any art devoted to the presentation of that life. Thus memory ceases to be for them merely a convenient repository in which the past is preserved inviolate, ready for the inspection of retrospect at any future date (EAKIN, 1985, p.05).

ocupa, mesmo que de forma episódica e nos poucos dias que são relatados, reside especialmente na característica de apontar ao poeta os caminhos para romper com a banalidade do cotidiano, de apresentar uma nova forma de leitura da realidade. Será, portanto, de importância capital no entendimento de Breton em relação com sua individualidade.

Neste contexto, é interessante notar que a própria Nadja se faz representar por essas figuras mitológicas. O caráter referencial é atestado por meio de desenhos realizados pela própria personagem e adicionados ao livro. Em um desses desenhos, a personagem aparece como uma Sereia, “forma sob a qual ela sempre se via”(BRETON, 1999, p.115). Ou, ainda, sob a forma de Melusina: “Nadja representou-se também muitas vezes sob os traços da Melusina – de todas as personalidades míticas, a de que sentia mais próxima”(BRETON, 1999, p.122). Assim, temos duas instâncias importantes em tensão neste instante: o caráter fantástico da personagem e as evidências referenciais, tentando provar ao leitor de que estamos diante de fatos.

Paul John Eakin, ao desenvolver o conceito de “ato autobiográfico”, acredita haver uma dialética entre o fato vivido e lembrado pelo autor e um agenciamento deste material pelo que o indivíduo se tornou no momento da redação de sua autobiografia:

Quando nos acomodamos no teatro da autobiografia, em que estamos pronto a acreditar – e o que a maior parte dos autobiógrafos nos encoraja a acreditar – é que a peça que testemunhamos é do tipo histórica, uma reconstrução em grande parte fiel e sem mediação de eventos que ocorreram há muito tempo, quando na realidade a peça é a do próprio ato autobiográfico, no qual os materiais do passado são moldados pela memória e imaginação para servir às necessidades da consciência atual.⁷ [tradução do pesquisador]

Dessa forma, poderíamos nos questionar sobre a maneira pela qual Breton realiza a mediação dos eventos através de uma mitologia pessoal e, em última instância, por meio dos princípios que eram afirmados pelo próprio surrealismo. Como exemplo desta intermediação, poderíamos destacar a única imagem fotográfica que aparece no livro representando Nadja. Desta personagem, a imagem mostra apenas seus olhos, ressaltando o poder de vidência que

⁷When we settle into the theater of autobiography, what we are ready to believe – and what most autobiographers encourage us to expect – is that the play we witness is a historical one, a largely faithful and unmediated reconstruction of events that took place long ago, whereas in reality the play is that of the autobiographical act itself, in which the materials of the past are shaped by memory and imagination to serve the needs of present consciousness (EAKIN, 1985, p.56).

lhe é peculiar. A imagem é manipulada de forma a multiplicar o olhar em um feixe de quatro reproduções. Léona-Camille-Guislainé é envolvida por uma narrativa coberta de referências ao que era próprio do surrealismo. Neste ponto, através dos indícios referenciais, seu aspecto de vidência é colocado em relevo.

A representação da mulher no surrealismo parece ocupar um papel capital nas produções artísticas. Será ela a permitir que o poeta entre em relação com algo capaz de superar a banalidade no cotidiano e permitir o acesso a duas diferentes instâncias: o maravilhoso, tal como era concebido pelos surrealistas e à própria identidade do poeta:

Desde o início dos anos vinte observamos em certos textos uma reflexão contínua sobre os poderes do amor e a função da mulher: a experiência amorosa é considerada reveladora de uma experiência autêntica na qual corpo e espírito são colocados à prova; principalmente, tal experiência revela no indivíduo todo o poder de seu desejo, e por conseguinte, de seu ser (ARBEX, 2002, p.156).

Por permitir acesso a essas duas realidades distintas, a figura da mulher foi associada à imagem da vidente, capaz de indicar ao poeta uma nova instância de seu próprio ser. Assim, acompanhamos o poeta organizando suas memórias através de representações do surrealismo, o que sugeriria o agenciamento comentado por Eakin.

Uma outra característica pertencente a Nadja, e que poderia ser associada ao primeiro manifesto surrealista, é a liberdade da personagem em relação às convenções sociais e seu espírito de errância, propício aos encontros surrealistas. Breton afirma em seu primeiro manifesto ser a liberdade a única palavra que ainda é capaz de causar apelo às suas faculdades: “Ela responde, sem dúvida alguma, a minha única aspiração legítima”(BRETON, 2001, p.17). É essa mesma liberdade que irá causar em Breton um impacto profundo sobre as atitudes de Nadja: “Do primeiro ao último dia, tomei Nadja por um gênio livre, algo como um desses espíritos do ar que certas práticas de magia permitem momentaneamente fixar, mas em caso algum submeter”(BRETON, 1999, p.105). No sistema semântico colocado em prática pela narrativa de Breton, poderíamos, ainda, associar o espelho a essa liberdade.

Figura recorrente nas narrativas autobiográficas, pois permite ao sujeito se contemplar e refletir sobre sua consciência, o espelho aparece como um instrumento essencial nas análises sobre o gênero autobiográfico. Desde o princípio délfico, de se refletir para se

conhecer, até o mito de Narciso, que se enganou com a aparência de si mesmo, o espelho foi objeto de sérias especulações de acordo com a ideologia da época.

Sabine Melchior-Bonnet (1994) comenta sobre um fato acontecido em Londres em 1913, segundo o qual um lorde inglês, ao descobrir que sua amante estava sendo infiel, aprisionou-a durante oito dias em um aposento revestido de espelhos para que ela pudesse se contemplar e refletir sobre seus atos. A infiel, não suportando o confronto com aqueles olhares carregados de uma constante acusação, acabou enlouquecendo, pois o desejo se transformou em culpa e transtorno.⁸ O espelho é, portanto, associado a uma consciência reflexiva, que pode sucumbir por meio de olhares que representam determinada moral ou convenção social:

Não nos olhamos no espelho, é o espelho que nos encara, o espelho que dita suas leis e serve de instrumento normativo onde se medem a conveniência e a conformidade ao código mundano. A consciência de si coincide primeiro com a consciência de seu reflexo, quer dizer de sua representação e de sua visibilidade – sou visto logo sou.⁹ [tradução do pesquisador]

Portanto o sujeito constitui sua individualidade na medida em que sua imagem se torna capaz de ser apreendida pelos outros, em um reflexo estático das convenções sociais. Neste sentido, o espelho passa a ser o espaço de fixação da identidade. Nada mais afastado, portanto, da imaginação e da liberdade absoluta representadas por Nadja. Breton indica esse estado de espírito em uma das frases ditas pela personagem: “Serve-se de uma imagem nova para me fazer entender como vive: igual de manhã ao tomar banho, quando sente o corpo distanciar-se enquanto contempla a superfície da água. ‘Sou um pensamento no banho num quarto sem espelhos’ ”(BRETON, 1999, p.95).

Essa apresentação do autor teria ressonância com as metamorfoses de Nadja durante o relato. Assim como a mitologia que a personagem criou em torno de si, as imagens de Sereia e Melusina, entidades híbridas e encantatórias, a identidade de Nadja não poderia ser apreendida nem fixada. Não há contrapartida em relação ao mundo, mas apenas este que serve

⁸Cf. MELCHIOR-BONNET. *Histoire du miroir*, p.206. Trata-se de um comentário sobre fato apresentado em O duplo, de Otto Rank.

⁹On ne se regard pas au miroir, c'est le miroir qui vous regarde, le miroir qui dicte ses lois et sert d'instrument normatif où se mesurent la convenance et la conformité au code mondain. La conscience de soi coïncide d'abord avec la conscience de sont reflet, c'est-à-dire de sa représentation et de sa visibilité – je suis vu donc je suis (MELCHIOR-BONNET, 1994, p.142).

à Nadja em suas leituras dessa nova interpretação da realidade: “que éramos diante da realidade, dessa realidade que sei agora adormecida aos pés de Nadja, como um cão vadio?”(BRETON, 1999, p.105). Não há reflexo, apenas projeção. Assim, o mundo passa a responder ao que o autor considera a “ideia-limite” do surrealismo, ou seja, um mundo submetido aos desejos e inconscientes do poeta, à sua imaginação.

Ao resgatar essa parcela de sua experiência de vida, Breton suplementa sua memória com a tentativa de entendimento do significado da aparição de Nadja, o que confere a esses eventos recuperados uma parte do que era proposto pelo surrealismo. A sua própria mitologia pessoal é fusionada com o surrealismo, tendo como mediadora a personagem de Léona-Camille-Guislain, nascida em 23 de maio de 1902, em Lille.

Referências:

- ARBEX, Márcia. A fotografia em *Nadja*: um recurso anti-literário? *Caligrama. Revista de estudos românicos*, jul-dez, 1999.
- ARBEX, Márcia. A beleza convulsiva: imagens femininas surrealistas. In: RAVETTI, Graciela (Org). *gênero e representação em literaturas de línguas românicas*. Belo Horizonte: FALE, 2002.
- BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- EAKIN, Paul John. *Fictions in Autobiography: studies in the art of self-invention*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- EAKIN, Paul John. *Touching the world: reference in autobiography*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- EGAN, Susanna. *Mirror Talk: genre of crisis in contemporary autobiography*. Chapel Hill: University of North Caroline, 1999.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Org : Jovita Noronha. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2008.
- MELCHIOR-BONNET, Sabine. *Histoire du miroir*. Paris: Hachette, 1994.
- MOURIER-CASILE, Pascaline. *Nadja d'André Breton* Paris: Gallimard, 1994.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Préface à une vie d'écrivain*. Paris : Seuil : 2005.

A Literatura Marginal e a possibilidade de leitura autobiográfica: o espaço autobiográfico

Lígia Gomes do Valle¹

RESUMO: A Literatura Marginal configura-se por apresentar uma referencialidade que ao mesmo tempo que dilui as barreiras entre a ficção e o real, deposita uma autoridade no narrado, já que os autores dessa movimentação literária em torno do periférico, possuem como premissa serem moradores das periferias que narram. Esse aspecto extraliterário referencial promove uma atmosfera na recepção das obras, que conflui para o que Phillippe Lejeune denomina de *espaço autobiográfico*, no qual a percepção da escrita de si se estabelece não como um gênero autobiográfico ou autoficcional.

Palavras-chave: Literatura Marginal; Referencialidade; *Espaço autobiográfico*.

RESUMEN: La Literatura Marginal se configura por presentar una referencialidad que al mismo tiempo que diluye las barreras entre la ficción y lo real, deposita una autoridad en el narrado, ya que los autores de esa movimentación literaria alrededor del periférico, poseen como premisa de que sean moradores de las periferias que narran. Ese aspecto extraliterario referencial promueve una atmósfera en la recepción de las obras, que confluye para lo que Phillippe Lejeune denomina de *espacio autobiográfico*, en el cual la percepción de la escritura de si se establece no como un género autobiográfico o autoficcional.

Palabras-claves: Literatura Marginal; Referencialidad; *Espacio autobiográfico*.

Introdução

A partir das teorias referentes à autobiografia e à escrita de si, principalmente as do crítico francês Philippe Lejeune, analisar-se-á o processo de leitura e escrita dos romances *Graduado em marginalidade*, de Sacolinha, *Guerreira*, de Alesandro Buzo, *Capão Pecado*, *Manual prático do ódio*, de Ferréz e *!Oh, margem! Reinventa os rios!* de Cidinha de Silva.

¹ Mestranda do programa de Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. ¹ Texto escrito sob orientação de Alexandre Graça Faria atual membro do corpo docente da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Para tal comparação, o estudo baseou-se no mapeamento dos elementos presentes nas escolhas narrativas, nos elementos extraliterários de referencialidade, nas *performances* dos autores em entrevistas e depoimentos e nas informações presentes na capa e contracapa das edições desses romances aqui estudados e em outros da Literatura Marginal..

Literatura Marginal configura-se por apresentar questões de denúncia, testemunho e relato da vida dentro das periferias brasileiras. O próprio tom testemunhal e de denúncia da narrativa acaba tencionando para uma leitura que pretende encontrar verdades relacionadas com o que se espera de uma obra consequentemente dando margem para leituras autobiográficas. Sendo assim, a presente análise procurará estabelecer possíveis relações mediante as construções feitas entre os gêneros da narrativa e o *contrato social*. Sobre esse contrato social temos as palavras de Philippe Lejeune em seu texto “O pacto autobiográfico-de Rousseau à internet” esse contrato consiste no “enfoque global da publicação, do contrato implícito ou explícito proposto pelo autor ao leitor” (2008, p.45). Dessa maneira, esse critério de contrato ou pacto de leitura rege elementos intratextuais (nas escolhas das estratégias narrativas) e extratextuais (entrevistas, blogs dos autores) expondo uma certa intenção do autor, ou seja, a intenção dele ao considerar o efeito que se quer da obra perante o *horizonte de expectativa*².

Dentro desse viés, começemos pela origem do rótulo *Literatura Marginal* para designar tal escrita. O escritor Ferréz³, ao organizar a revista “Caros Amigos” em edição especial intitulada “Literatura Marginal”, possuía como critério de escolha dos textos o simples fato de os escritores serem moradores de periferias.(cf. NASCIMENTO, 2006). Esse critério, de escolha dos textos para a revista, rege toda a história de construção desse rótulo literário cuja marca concentra-se na justificativa de poder (no sentido de ter autoridade da palavra) falar sobre a vida na periferia porque são moradores dela, ou seja, depositam uma

² Expressão de origem alemã. Nesta perspectiva, o *horizonte* é, basicamente, o modo como nos situamos e apreendemos o mundo a partir de um ponto de vista subjetivo; o *horizonte de expectativas* é uma característica fundamental de todas as situações interpretativas, quando interpretamos, possuímos já um conjunto de crenças, de princípios assimilados e ideias aprendidas que limitam desde logo a liberdade total do ato interpretativo; por outras palavras, quando lemos um texto literário, o nosso *horizonte de expectativas* atua como nossa memória literária feita de todas as leituras e aquisições culturais realizadas. (Consulta ao Dicionário de termos literários, obtido em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=255&Itemid=2.)

³ pseudônimo (tal como os *rappers* brasileiros) que remete a dois líderes populares já que é um híbrido de “ferre”, em homenagem a Virgulino Ferreira da Silva (o Lampião), cujo sobrenome não deixa de estar contido, pois seu nome de registro é Reginaldo Ferreira da Silva, e o “Z”, em referencia à Zumbi dos Palmares, conforme explica o próprio autor em seu blog: <http://www.ferrez.blogspot.com.br>.

carga que dilui, ainda mais, as fronteiras entre ficção e real. Com isso, o jogo referencial e a estética de cunho realista juntamente com o tom testemunhal condicionam o olhar perante o texto .

E é sobre esse condicionamento e sobre as estratégias narrativas que a análise pretenderá perceber como os romances da Literatura Marginal tendem para uma leitura referencial, que busca as *semelhanças* com o que passa na obra em relação à vida do autor. O que ocorre ao mapearmos as estratégias narrativas é que tanto o autor como o narrador e o personagem em algumas partes da narrativa que se pretende ficção, confluem para um mesmo sujeito, ou seja, o autor se configura como narrador e como personagem, já que possui total conhecimento e autoridade sob o narrado por ser morador de periferia assim como seus personagens.

1- Os estudos de Philippe Lejeune em relação à Literatura Marginal

Em Philippe Lejeune, ainda em seu primeiro texto “O pacto Autobiográfico”, a pesar da crítica, por seu texto se configurar restrito e normativo (crítica feita até por ele mesmo, mais tarde, ao retomar o estudo em “O Pacto Autobiográfico bis”), temos a revelação do que está por trás da definição do gênero autobiográfico no que tange aos hábitos de leitura referentes aos romances analisados:

(...) os leitores passaram a gostar de adivinhar a presença do outro (de seu inconsciente) mesmo em produções que não parecem autobiográficas, de tal modo os pactos fantasmáticos criam novos hábitos de leitura. É nesse nível global que se define a autobiografia: é tanto um modo de leitura quanto um tipo de escrita, é um efeito contratual historicamente variável.(LEJEUNE, 2008, p. 46).

O que o autor chama de pacto fantasmático seria a capacidade de perceber dentro da ficção (não só como uma verdade da natureza humana), mas também elementos reveladores do indivíduo (LEJEUNE, 2008, p.43). A partir dessa abertura na delimitação do gênero autobiográfico e das características mapeadas nos três romances analisados, construiremos um inicial panorama de como essas obras podem ser lidas como autobiográficas.

Primeiramente, para que um autor se considere pertencente ao rótulo da *Literatura Marginal* ele deve ser morador de periferia (segundo os critérios estabelecidos por Ferréz na organização das três edições da revista *Caros Amigos- Literatura Marginal*, e seguido até hoje por diversos autores), e, portanto, o único capaz de representar a voz da favela;

representante, persona líder e responsável pela maneira de abordar o tema. Esses elementos advêm da história cultural das construções desses bairros e da origem histórica de seus habitantes. Tais fatores, juntamente com a violência urbana, servem como instrumentos de afirmação e legitimação desses escritores dentro do mercado editorial e no mundo da divulgação pela internet, o que contribui também para a construção da imagem de líderes de seus bairros.

A partir dessa imagem de líderes constroem a imagem de escritores. Dessa maneira, além das obras os autores possuem projetos que visam a produção cultural e o melhoramento das condições de vida dos bairros de origem: Sacolinha (Literatura no Brasil), Ferréz (1daSul). Quanto ao papel de líderes de seus bairros, Lúcia Rodrigues ao entrevistar Ferréz fez a seguinte pergunta:

Lúcia Rodrigues- Você já pensou em ser político? Por que este trabalho que você faz é de um vereador, de um deputado que vai acompanhar a área que ele tem atuação. Você já pensou alguma vez em se candidatar?

Ferréz- Meu, pra mim o político ele é que nem um cara andando armado, ele está mal intencionado. Não tem jeito, se eu virar político vão me dar um carro com placa preta, vai me dar o conforto de umas passagens de avião, vai me dar uns bagulhos que é para anestesiá-lo. Prefiro ficar na literatura, na verdade esse bagulho político quando eu começo a falar muita gente fala, eu acredito que eu sou político desde que eu nasci, eu faço política também, mas de certa forma a minha hombridade não é patenteada pelo Estado, o Estado não me dá nada (HERMANN, 2009, p.16)

Ao dizer ‘acredito ser político desde que nasci’ e “prefiro ficar na literatura” podemos perceber que o autor busca construir uma imagem de líder a partir da imagem de escritor e que a relação com a intitulada *Literatura Marginal* se dá de forma heterogênea, pois revela como cada autor a concebe e como cada autor utiliza suas estratégias de inserção e de formação dessa imagem, pois segundo Pierre Bourdieu em seu livro *A economia das trocas simbólicas*, temos:

No momento em que se constitui um mercado da obra de arte, os escritores e artistas têm a possibilidade de afirmar – por via de um paradoxo aparente – ao mesmo tempo, em suas práticas e nas representações que possuem de sua prática, a irredutibilidade da obra de arte ao estatuto de simples mercadoria e também, a singularidade da condição intelectual e artística. (BOURDIEU, 1974, p.103)

Com isso, os escritores da *Literatura Marginal*, aqui estudados, jogam com a percepção entre o *intra* e o *extraliterário* para construir representações simbólicas que fornecem aos textos uma marca singular consubstanciada no local de enunciação. Ciente

disso, o presente trabalho se desdobrará através da análise dos romances a fim de perceber e mapear esses jogos referenciais que serviram como base para uma discussão referente a uma possível abertura para uma leitura autobiográfica desses textos.

2- O autor como narrador e personagem

Além das marcas presentes na narrativa, encontramos em elementos que fazem parte da constituição do livro como a capa, por exemplo, um caso em que o próprio autor serviu de modelo para representar a imagem do personagem principal. Imagem esta na qual Sacolinha está sem camisa, de calças de capoeira, descalço e segurando uma flor. O personagem principal, da obra *Graduado em Marginalidade* de Sacolinha, possui muitos aspectos de semelhança com a vida do autor, como gostar de capoeira e ter o hábito da leitura. A imagem do autor na capa do livro pode ser comparada com a imagem dele muito difundida na internet na qual usa calça de capoeira e defende a prática da leitura. Sendo que a comparação das imagens do autor com o personagem pode ser feita através do seguinte trecho da obra:

Burdão deixou a sua mãe sentada na cama e foi tomar as primeiras providências. No banheiro escovou os dentes e banhou o rosto, depois colocou uma calça capoeira que ele usava na academia em que praticava a luta gingada, e sem camisa como de costume, saiu. (SACOLINHA, 2005, p.21).

Sacolinha é funcionário da Secretaria de Cultura da Prefeitura da Suzano, idealizador de projetos como o *Pavio de Cultura*, *Concursos literários*, *Varal Literário*, *sessão de debates*, *Trajetória Literária Revista e Palestra*, *Literatura nossa – fanzine*, *Fogueira*, *Literatura e Pipoca*, entre outras, todas em Suzano. E seu personagem principal, Burdão, possui um diferencial dos demais jovens da periferia onde mora, que é justamente o contato e o hábito da leitura “Já se portavam como namorados. Agora duas coisas faziam Vander esquecer a sua vida sofrida. Rebeca e a leitura.” (SACOLINHA, 2005, p.113). Além da questão de representar a vida na periferia, os autores demonstram elementos de suas vidas na construção da obra. Apesar de serem narradas em terceira pessoa, há elementos característicos da vida do autor presentes na construção da trama e dos personagens. Dessa maneira, temos a intervenção da fotografia (nas obras *Capão Pecado*, de Ferréz e *Graduado em Marginalidade*, de Sacolinha) e as características do personagem principal da obra *Graduado em marginalidade*: Burdão.

Ferréz na 2ª edição (da editora Labortexto Editorial) de sua obra *Capão Pecado*, adiciona, no meio da narrativa do romance, fotografias do bairro de origem Capão Redondo e fotografias suas com outros moradores do bairro. Estabelecendo uma relação com a obra que tende para uma leitura baseada na veracidade da narrativa de tom testemunhal e não como uma mera ficção. O próprio nome do personagem principal é “Rael” que se configura como um anagrama da palavra “Real”.

Essas semelhanças entre autor e personagem principal juntamente com a própria situação dos escritores no desejo de escreverem sobre suas vidas como moradores da periferia, acabam conduzindo a escrita e a leitura para o fenômeno da escrita de si. Os elementos como: o tipo de discurso construído à base do testemunho referente ao lugar, das condições de vida e das histórias dos moradores com um fundo didático e a volta ao passado histórico da constituição do lugar para identificar-se com questões de lutas sociais e raciais a fim de conscientizar o leitor, juntamente com os elementos encontrados nas obras, como as escolhas narrativas, as características dos personagens e as intervenções das editoras na capa e contracapa, estabelecem um espaço de abertura para uma leitura autobiográfica. Esses elementos são marcados não só pelo desejo de se representarem através do tema narrado, mas também nos elementos extraliterários como entrevistas e depoimentos em blogs.

3- O Pacto fantasmático

O termo *pacto fantasmático* foi elaborado por Lejeune e consiste basicamente na performance dos autores em entrevistas e depoimentos extraliterários ampliando a margem para um tipo de leitura específica de sua obra. Através de depoimentos em sites, blogs e entrevistas constata-se que essa manifestação em torno do periférico acaba criando uma postura política que conflui para a afirmação de que o texto literário seria um importante elemento de conscientização e construção dessa imagem de líderes de bairros dos escritores, além de possibilitar um tipo de pacto ou contrato que ampliará as margens para uma leitura que tende para a autobiografia.

Em entrevista, no blog da “Literatura Brasil”, Alesandro Buzo autor de *Guerreira* revela a falta de preocupação com o elemento de construção da escrita e sim com o tema que o incomoda e que também constitui sua vida que é a vida na periferia: “L.B: Tem influências

literárias? Buzo: Não, minha influencia é o meu difícil dia a dia, ponho no papel as dificuldades que enfrento.” Sendo assim, abre uma brecha para uma leitura autobiográfica, ou melhor dizendo, para uma leitura que procuraria encontrar semelhanças com a vida do autor e o que esta sendo narrado na obra, além da confirmação ou busca de elementos que não estariam de acordo com a vida do autor.

O que se percebe é que há uma ânsia tanto dos escritores como dos leitores de autobiografias em estabelecer uma espécie de identificação. O autor acaba guiando suas escolhas narrativas para aquilo que seu leitor possa servir de exemplo ou experiência de vida. Segundo Serge Doubrovsky⁴, em seu texto “Os pontos nos ‘ii’” temos:

Certos indivíduos – como Irène Némirovsky, cujos livros foram descobertos recentemente- têm vidas mais ricas e interessantes do que a minha. O objetivo da minha escrita é mais perverso: quero que o leitor se identifique comigo, que a escrita seja, não, como queria Rousseau, uma forma de absolvição- para mim, não existe nenhum Deus diante do qual eu possa me apresentar com meu livro na mão-, mas uma forma de compartilhamento; quero que o leitor, se meu livro fizer efeito, possa compartilhar comigo o que vivi. (DOUBROVSKY, 2007, p.1)

Sendo assim, há uma construção autobiográfica distinta daquela cuja função era contar a vida como se os acontecimentos dela fossem relevantes e importantes dentro de um certo status social. Com as palavras de Doubrovsky, percebemos que a escrita autobiográfica pode emergir uma reação de testemunho e indignação representativos de uma classe ou gênero:

Entendam que, para mim, a escrita é minha revanche (...) Toda a minha obra é uma resposta a esses quatro anos de ocupação nazista. É aí que começa a “história”. Só que não é simplesmente a história de seis, mas de sessenta milhões de outras pessoas que pereceram durante a Segunda Guerra mundial. Não se trata portanto apenas da narrativa de minha vida. Aliás isso não teria nenhum interesse (DOUBROVSKY, 2007, p.1)

Os autores da Literatura Marginal podem até não terem em mente a construção do gênero autobiográfico como já padronizado nos históricos de leitura, porém as questões que tangem suas obras estão intimamente relacionadas com o gênero, e, isso sim, é consciente e acaba possibilitando aberturas no modo de leitura que conflui para a questão da escrita de si e da identificação tão abordadas e questionadas no meio acadêmico.

Essas obras, além de serem produzidas a partir da marca do cotidiano da periferia, também se destinam aos leitores da periferia. Sendo assim, os escritores alegam escreverem

⁴ O termo *autoficção* foi criado pelo francês Serge Doubrovsky em 1977, a discussão deste termo com a *Literatura Marginal* será efetuada no tópico 2.1.7 deste trabalho.

suas obras para a periferia, como podemos observar no trecho a seguir, no qual Ferréz em entrevista a Renato Pompeu revela:

Renato Pompeu- Quando você escreve ficção tem em mente o público da periferia ou o público de fora da periferia?

Ferréz- Eu escrevo para a periferia mano quem lê de fora é bastardo. (HERMANN, 2009, p.15)

Essa vontade, expressa na entrevista, de escrever para a periferia pode constituir uma relação de identificação, e de representação presente nas obras chamadas de *Literatura das margens* (literatura de minorias e margens da história como a produzida por mulheres ou pertencentes à literatura afrodescendente, por exemplo.)

Como podemos observar há um desejo em seus depoimentos de que seus livros sejam escritos para um tipo de leitor que possa se identificar com suas vidas, e antes de mais nada surge a vontade de representar essa periferia, esse cotidiano vivido pelos autores que é compartilhado com os demais moradores das periferias. Como podemos observar na resposta de Ferréz à seguinte pergunta:

Renato Pompeu- Você sente que a sua ficção repercute de forma diferente na periferia do que repercute fora da periferia?

Ferréz- Totalmente diferente, totalmente. O cara de fora é como se fosse uma coisa exótica, então cara fala assim: Porra, mas naquele conto dos crentes, muito loco, dei risada demais, mano. Aquela parte lá que o cara troca ideia na igreja, tal. Para você vê como é que é interessante como que o crente pode falar gíria? Então você tem uma introspecção fora, dentro não, os moleques falam: Nossa, Ferréz, aquela parte que o crente fala gíria com o outro é muito louco, por que eu tava na igreja e é a mesma coisa o demônio não saiu, ele tá lá dentro o demônio e a gente fala que o demônio nessa igreja não sai, essa igreja é mó pilantra. Então você vê que é outro tipo de entrar, entendeu? (HERMANN, 2009, p.16).

A percepção desse tipo de escrita como exótico seria uma crítica à mídia e ao pensamento da sociedade, com o propósito de causar outro tipo de “entrada” no texto, ou seja, proporcionar esse aspecto de identificação e promover uma literatura que servisse como meio político para mudar a cena cultural do bairro.

4- O pacto romanesco

Os personagens principais de suas obras podem refletir e muito sua própria existência, e os acontecimentos da obra em geral podem ter sido experiências vividas por esses escritores no mundo verídico, porém essa identidade é protegida pelo fator da ficção. Essa mescla, entre

o que eles alegam ser ficção e os elementos autobiográficos (que contam suas vidas com um tipo de compromisso com a verdade), acaba direcionando as características das obras para o que Lejeune afirma constituir “um pacto romanesco” em sua obra *O pacto autobiográfico*:

Simetricamente ao pacto autobiográfico, poderíamos estabelecer o *pacto romanesco* que teria ele próprio dois aspectos: *prática patente da não identidade* (o autor e o personagem não têm o mesmo nome), *atestado de ficcionalidade* (é, em geral o subtítulo romance, na capa ou na folha de rosto, que preenche, hoje, essa função) (LEJEUNE, 2008, p. 27).

Essa mescla entre a vida dos escritores e o que eles narram, já causou uma questão judicial quando o escritor Ferréz escreveu contos em resposta ao episódio do roubo do Roléx do artista da Rede Globo Luciano Huck.

“Como brasileiro, tenho até pena dos dois pobres coitados montados naquela moto com um par de capacetes velhos e um 38 bem carregado. Agora, como cidadão paulistano, fico revoltado. Juro que pago todos os meus impostos, uma fortuna. E, como resultado, depois do cafezinho, em vez de balas de caramelo, quase recebo balas de chumbo na testa” - disse o apresentador, em artigo publicado na edição de ontem da Folha de S. Paulo. (CHRISTIANO, 2007, s/p)

Por ser publicado na Folha de São Paulo e por se encontrar como uma resposta ao acontecimento o texto não foi lido como ficção e sim como relato, notícia de indignação, causando exposição da pessoa física por de trás do texto literário. O escritor inclusive teve que se explicar perante a polícia segundo informações retirada do site “mural Brasil”:

Um assalto nem sempre é destaque ou mesmo notícia na imprensa brasileira. Mas o assalto sofrido pelo apresentador de TV Luciano Huck em 2007 acabou rendendo várias páginas em 2007. O episódio rendeu também uma “resposta” do escritor Ferréz e críticas e defesas exaltadas tanto por parte dos que defenderam o apresentador como dos que ficaram ao lado do autor. O texto de Ferréz fez até com que ele tivesse de se explicar perante a polícia. (AZEVEDO, 2010, s/p)

Essa exposição da pessoa física acaba sendo diluída no conceito de ficção como podemos observar nas palavras de Ferréz em seu blog:

Fiz o texto, a pedido do coordenador de artigos Uirá Machado, que trabalha na Folha. Ele me mandou a carta de Luciano Huck, sobre seu assalto no Jardins. Coloquei o nome de: Pensamentos de um "correria", e com minha mente literária e ingênua fiz uma ficção onde o ponto de vista eram dos ladrões. Quando enviei o artigo para ele, que foi escrito em 5 horas, me mostrei preocupado por ser quase um conto, e podia fugir do estilo do espaço Tendências/Debates, mas o texto foi publicado.(...) centenas de cartas que recebi sobre meu texto de ficção.(FERRÉZ, 2007, s/p)

Encontramos em seu depoimento supracitado a expressão “artigo que envie”, “quase conto” e “meu texto de ficção” sendo publicado como resposta à carta de Luciano Huck à Folha de São Paulo, temos Ferréz denominando seu texto de diferentes maneiras, possibilitando margem para discussão sobre o caráter ficção. Porém a relatar “a minha mente literária e ingênua”, Ferréz demonstra uma ironia e depõe a seu favor contra o risco da exposição como pessoa física ao demonstrar sua indignação como autor de ficção. Sobre a referida ingenuidade, marcada na fala de Ferréz, podemos contrapor com sua resposta a Tatiana Merlino. Em entrevista à revista *Caros Amigos*, Ferréz afirma:

Tatiana Merlino- O que tem de luta? Como é que é a luta e a resistência na periferia hoje? Ferréz- A luta pelos meios intelectuais e pelos meios de produtos, né? Que lança independente, de fazer aquela corrente, sabe? De tentar galgar, de aprender a tramar, de aprender a pegar um padrão capitalista e mudar um pouco para não ser tão perverso, tem todo esse lado empresarial que a periferia tá pegando (...) e tem toda uma outra luta também, que é a da população se conscientizando.(HERMANN, 2009, p.15)

Como podemos constatar, as palavras de Ferréz acima demonstram que a referida “mente literária ingênua” ao escrever um conto como resposta ao texto de Huck publicado na *Folha de São Paulo* se configura como uma estratégia ao alegar que estão dentro da lógica capitalista dos meios intelectuais e de produto e que estão conscientes do lado empresarial que envolve a inserção e promoção de suas obras no mercado editorial.

E o próprio leitor em comentário em seu blog acaba se confundindo nas denominações devido ao jogo de referencial que está envolvido às obras. Como podemos perceber no trecho “E o que você colocou é verdade, essas histórias, textos e contos, ou seja, tudo que diz respeito à vida e ao modo de pensar de um favelado” do comentário feito a Ferréz em seu blog abaixo:

Salve Ferréz,tava na mó curiosidade de ler esse texto,no dia que saiu eu tava trocando idéia com uns professores que eu conheço e eles estavam falando do texto,concordando com a critica,é foda o maluco fazer um texto e falar que quase morreu por um simples relógio mais ele só esqueceu de citar que era um relógio que vale mais que a casa de muitas pessoas.

E o que você colocou é verdade,essas histórias, textos e contos,ou seja, tudo que diz respeito a vida e ao modo de pensar de um favelado jamais será compreendido por qualquer um dessa elite que sustenta essa desigualdade que é o Brasil....

Abraço guerreiro....

SEM JANTA. (FERRÉZ, 2007, s/p)

Podemos levar a uma categorização que nos traz à redução dos questionamentos que essas obras podem suscitar, pois ao mesmo tempo que revelam escrever romances dentro do conceito de ficção, eles revelam em elementos extraliterários suas preocupações com o compromisso com a verdade, com a justiça e com o narrar suas vidas como sujeitos periféricos. Esse critério demarcado pelo lugar de enunciação, como já mencionado por Ferréz, pode ser interpretado como um elemento exótico, ou seja, a partir da leitura dessas obras escritas por moradores da periferia o leitor poderá conhecer esse mundo através da leitura. Ao conhecer a demanda, editoras como a *Objetiva*, por exemplo, acrescentou à contracapa do livro *Manual prático do ódio* de Ferréz a seguinte afirmação:

Todos os personagens deste livro existem ou existiram mas o Manual prático do ódio é uma ficção. O autor nunca matou alguém por dinheiro, mas sabe entender o que isso significa- do ponto de vista do assassino. Este romance conta a história de um grupo que planeja um assalto, mas também fala de outros medos e mistérios universais, de toda essa gente que amo e odeia, em explosivas proporções. (FERRÉZ, 2003, s/p).

Porém, mesmo alegando ser ficção, encontramos na orelha do livro a seguinte informação: “Assim, Ferréz desenvolveu sua vocação, procurando amorosamente decifrar o cotidiano violento da periferia. Assim foi construído *Manual prático do ódio*, como uma narrativa especular, um retrato sem artifícios, um romance-verdade.” (FERRÉZ, 2003, s/p). Essa nomeação de “romance-verdade” colabora para a presença dos dois tipos de pactos: fantasmático e romanesco, o que instaura uma entrada no texto pelo pretexto de ser baseado na vida do autor como um “retrato sem artifícios” mesmo sendo ficção.

5- O pacto romanesco juntamente com o pacto fantasmático e as características do narrador como autor e personagem, formam o espaço autobiográfico

Ao ampliar os limites da autobiografia não só como gênero, mas como um aspecto dentro da literatura que permite um modo de leitura que conflui para o autobiográfico, Philippe Lejeune em seu texto “O Pacto autobiográfico” nos revela o conceito de *espaço autobiográfico*. Diante do senso comum de que na ficção se conta melhor a verdade justamente por não ter o compromisso com ela, a não ser pela verossimilhança, e que na autobiografia não se encontra tanto os recursos elaborados da ficção, conceito de *espaço autobiográfico* criado por ele para representar a junção dessa problemática dos gêneros.

Segundo o autor, seria de fato essa justaposição dessas duas questões que configuraria o que ele chama de *espaço autobiográfico*:

Não se trata mais de saber qual deles, a autobiografia ou o romance, seria o mais verdadeiro. Nem um nem outro: à autobiografia faltariam a complexidade, a ambiguidade etc.; ao romance, a exatidão. Seria então um ou outro? Melhor: um em relação ao outro. O que é revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de textos, que não pode ser reduzido a nenhuma delas. Esse efeito de relevo obtido por esse processo é a criação, para o leitor, de um “espaço autobiográfico” (LEJEUNE, 2008, p.43).

Porém, essa justaposição não resolve por completo os problemas encontrados entre os dois gêneros, pois podem estabelecer vários níveis de relação. Ainda segundo Lejeune, essa mescla dos gêneros não se estabelece somente no texto e sim em conjunto com a sua relação estabelecida de fora, extratextual:

(...) pois tal relação só poderia ser de semelhança e nada provaria. Ela tampouco está fundamentada na análise interna do funcionamento do texto, da estrutura ou dos aspectos do texto publicado, mas sim em uma análise, empreendida a partir de um enfoque global da publicação, do contrato implícito ou explícito proposto pelo autor ao leitor, contrato que determina o modo de leitura do texto, nos parecem defini-lo como autobiografia. (LEJEUNE, 2008, p.45).

Dessa forma, temos o *espaço autobiográfico* como um conceito que se aproxima do momento pelo qual a Literatura Marginal se configura. Momento este, caracterizado pela marca do local de enunciação e pela vida dos autores como moradores dispostos a escreverem sobre suas vidas nos seus bairros sob um recurso da escrita que se aproxima mais da ficção do que propriamente da autobiografia como a forma padronizada que conhecemos. Mas, como vimos no decorrer da análise, o tom testemunhal e uma narrativa que, como afirma Marcelino Freire no texto de apresentação do livro *Guerreira* de Alessandro Buzo, se baseia como “para nos dar notícia do inferno em que vivemos.” (BUZO, 2007, s/p.) deposita um compromisso com a realidade mesmo sob o pretexto da ficção. Como pudemos observar no trecho supracitado, o próprio termo “notícia” utilizado por Marcelino Freire nos remete a um conceito relacionado com os fatos concretos na sociedade. A partir daí, o elemento autobiográfico encontra-se na obra não como um gênero em si, mas como aspecto que norteia a produção e recepção dos romances e proporciona um certo olhar que conflui para a percepção da escrita de si dentro da história narrada.

A própria multiplicidade de definições, presente na contracapa da obra *Manual Prático do ódio*, referentes aos romances da Literatura Marginal como: “romance-verdade”, “notícia ficcional” e “os personagens existem no mundo real, mas o livro é ficção”, são reflexos da mescla entre dois gêneros que se relacionam de maneira distinta com o compromisso com a “verdade”. Os padrões de leitura estabelecidos pelas obras no decorrer da história das civilizações e a própria dificuldade de lidar com conceitos como literariedade, ficcionalidade, e o próprio estudo sobre escritas de si na teoria literária, são reflexos do campo literário que envolve a justaposição entre a afirmação do ficcional e da escrita de si. O conceito de *espaço autobiográfico* de Lejeune acaba se relacionando com o momento pelo qual passa a escrita das obras da Literatura Marginal.

A presente análise é uma rápida reflexão a respeito da contribuição dos estudos da escrita de si para entendermos o jogo referencial que contribui tanto para dar visibilidade e unicidade aos autores quanto para depositar em suas escritas uma marca diferencial que narra o tema vivido.

6- O espaço autobiográfico na autoria feminina como um quesito a mais na questão marginal.

Cidinha da Silva, em sua obra de crônicas *Oh, margem! Reinventa os rios!*, revela a temática que perpassa sua vida de ser marginal, nasceu nas Minas Gerais e depois habitou as grandes periferias de São Paulo. Deixa transparecer em algumas de suas crônicas que não se trata de um personagem que não a própria autora, embora não esteja explícito esse fator como o nome da personagem ser o mesmo do da autora ou ela revelar que a primeira pessoa é usada, porque se trata de sua vida pessoal. Porém, mesmo sem realizar esse pacto autobiográfico com o leitor, surge essa possibilidade de leitura autobiográfica a partir de conhecimentos básicos que se possa ter sobre a vida da autora presente na orelha do livro ou em seu blog e site.

Na crônica “Os poetas dos gramados” a autora inicia o conto da seguinte maneira:

Reinaldo, do Clube Atlético Mineiro, é uma das referências poéticas da minha infância. A arte do Rei fazia companhia aos versos de Drummond. Eu não ia ao campo de futebol porque não era coisa de menina e sequer meu pai o frequentava nessa época. Vivíamos a poesia de Reinaldo do sofá de casa. (SILVA, 2011, p.32)

Na orelha do livro temos a informação de que Cidinha da Silva possuía uma influência de Drummond, que nasce em Belo Horizonte e por isso sua infância poderia possuir o Reinaldo do Atlético Mineiro e o poeta modernista. A primeira pessoa do discurso e marca de indignação e de ressentimento por ser menina e não poder ir ao campo de futebol com o pai parecem ser mais fortes ou pelo menos é um fator tão relevante quanto o fato de o pai não ter condições financeiras para ir ao estádio.

Outra crônica em que aparece a primeira pessoa com essa margem de leitura autobiográfica é “Bandido também tem Santo”. Nesta, a autora se assemelha com a personagem pela escolha religiosa. Basta que o leitor tenha observado uma fotografia de Cidinha da Silva para atentar que sua religiosidade africana está presente nas suas roupas. ‘Fiz as orações do dia. Pedi o emprego com fé. Senti aquela brisa quente atrás da cabeça de quando a resposta de Ogum está a caminho. Resolvi me vestir de branco. Saí. [...] Eu, uma filha de Ogum, entro em pânico quando vejo arma de fogo e comecei a tremer e a chorar.’ (SILVA, 2011, p.35)

Na crônica intitulada “As latinhas” a autora revela até seu aspecto como escritora ao dar um tom metalinguístico ao seu texto: “Minha editora puta uma crônica-síntese sobre o Natal, o Ano-Novo e o Carnaval, mas só as latinhas povoam minha cabeça sem ideias. Gente procurando latinhas em todos os cantos e praças, cestos de lixo. Caçambas e bares, de tocaia nas mãos de quem bebe refrigerante e cerveja. Latinhas por todo os poros, samba triste no meu cocuruto.” (SILVA, 2011, p.58). Revelando assim, uma escrita de si como escritora e sempre focando na temática da vida do pobre nos bairros de periferia.

Na crônica “Evaldo Braga: um brasileiro” a autora inicia a narrativa da seguinte maneira: “Eu tinha 5 anos quando o Evaldo Braga morreu num acidente de automóvel na BR-3. É uma das lembranças mais vívidas de minha infância. Minhas tias e todas as outras empregadas domésticas do bairro choram como se tivessem perdido alguém da família, ou um grande amor.” (SILVA, 2011, p.65). Todas as histórias narradas são emergidas de uma memória pessoal de mulher e negra e de uma memória coletiva do ser morador de periferia, marginal e pobre cujas raízes históricas estão demarcadas na sociedade atual.

Sendo assim, no trecho que se segue retirado da crônica “Cenas da colônia africana em porto alegre-as lavadeiras”, podemos perceber os aspectos: condição de morador de periferia, de pobre, de negro e de mulher estritamente demarcados:

Quando o pessoal se instalou na Ramiro Barcelona e suas travessas, ali não tinha saneamento. Ninguém queria. Sobrou para os pretos. Foi com a valorização dos terrenos da Colônia que os negros foram expulsos de lá.

Ali, na Fabrício Pilar, onde hoje tem uma casa de religião, tinha uma bica e umas trinta, quarenta tinas para lavar roupa. O monte Serrat era um bairro de lavadeiras e as mulheres de minha família exerciam o ofício.

Eram trouxas e mais trouxas de roupa. Tudo anotado pela mãe em cadernos velhos, sobras do ano letivo dos filhos, com aquelas garatujas de mulher pouco letrada. Ela tomava nota de quanto recebia por semana, da quantidade de sabão enviada pelas patroas, do estoque de anil, as datas dos pagamentos. Creio que ela não teve aula de caligrafia, mas desenhava as letras como se tivesse sido a primeira aluna da classe. (SILVA, 2011, p.98).

Os três parágrafos em sequencia revelam as marcas desses fatores que conduzem a narrativa para a escrita de si, que seriam também elementos legitimadores da produção literária desses escritores.

No primeiro parágrafo podemos perceber que os territórios periféricos e marginalizados na sociedade foram povoados pelos povos oriundos historicamente de pessoas que não possuíam seus lugares na sociedade como os escravos e os indígenas, por exemplo. Em seguida temos, a questão da valorização do terreno e o descaso perante esses moradores como se fosse uma parcela da população que “não seria civilizada” ou que “seriam indigentes”, como no antigo, mas atualíssimo pensamento eurocêntrico.

Já nos segundo e terceiro parágrafos é expressa a situação das mulheres como lavadeiras para ajudar ou mesmo manterem sozinhas seus lares. E no terceiro percebe-se a questão da escolaridade que no contexto era negada não só às mulheres como também aos homens, mas que se apresenta na narrativa como um elemento marcante na história da família para a autora.

Na crônica “Honoris causa” a memória está em comunhão com a escrita de si ao passo que a autora resgata a lembrança que possui de sua avó para deixar sua opinião sobre os fatos do passado:

Minha avó era chamada de doutora pelos vizinhos [...] Vó Mundinha vendia frutas do quintal no carrinho de mão, na porta de casa para não tirar o olho dos pequenos. Benzia quem precisava e pelo ofício não cobrava nada. Dava conselhos também, de graça. Quando via alguém muito lampeiro, sem discernimento, ia logo dizendo “boca acostumada a dizer viva não espera festa”. Vó Mundinha era a ponte

entre o mundo grande atrás dela e o mundo próprio à sua frente. (SILVA, 2011, p.72).

Como podemos perceber, esse resgate da avó em suas memórias surge acompanhado de uma marca expressiva da opinião da narradora que conflui para a opinião da autora sobre como percebe a importância cultural de seus familiares e seus descendentes, já que toda sua obra possui essa temática racial e periférica como marca identitária e como postura de militância.

Considerações Finais

Sobre esse aspecto de possibilidade de leitura autobiográfica que essas obras da Literatura Marginal permeiam, podemos destacar a resposta de Cidinha à seguinte pergunta⁵: “A crônica ‘Bandido também tem Santo’ aparece a primeira pessoa com margem de leitura autobiográfica. A personagem se baseou em você ou essa história realmente aconteceu contigo? Desculpe a pergunta, já que se trata de literatura então a criação entra em jogo, porém como se sabe, o elemento chave da escrita dos autores da Literatura Marginal é narrar de certa forma o vivido”. Obviamente essa pergunta não foi inocente, a fiz com o intuito de a partir de sua resposta diagnosticar como a autora percebe seu leitor. Como resposta, obtive a seguinte afirmativa: “sim, há alguns textos que estão mais impregnados de vivências minhas, destacaria: construção, fela kut na broadway, o poeta dos gramados, Evaldo Braga e fiz minhas velas ao mar. na verdade, acabei mencionando TODOS!”. Em alguns textos esse espaço autobiográfico, o qual se encontra mais no papel do leitor, não está tão demarcado, em outros porém, que é a grande maioria, como pudemos perceber até mesmo nas próprias palavras da autora com “acabei mencionando TODOS!” são impregnados de elementos os quais condizem ao leitor a crer e pactuar que tal escrita é autobiográfica ou que se é exigido para a leitura o armamento de parâmetros de leitura que se é exigido com textos autobiográficos.

Dessa forma, ao perguntar se em alguma entrevista ela já havia revelado esse viés autobiográfico de sua escrita para compreender se ela se enquadraria no que Lejaune denomina de pacto fantasmático, realizado a partir de depoimentos, entrevistas e meios extraliterários em geral, Cidinha responde:

⁵ As perguntas deste item foram realizadas por mim através de e-mail.

Quanto ao último parágrafo, não sei se entendi direito, mas nunca "revelei" nada, não. Você foi a primeira pessoa a me perguntar. Porém, tem gente que subentende que é autobiográfico sem fazer pergunta alguma. Por exemplo, tenho uma amiga (olha que é minha amiga), que jura, de pés juntos, que a história de Os nove pentes d'África é a história da minha família. Não é, mas ela jura sê-lo. parece que isso reveste as pessoas de uma certa autoridade, né? parece que elas privam da intimidade da autora. (SILVA, 2013, s/p.)

A partir dessa resposta percebemos que não é necessário a pessoa saber de aspectos da vida do autor para obter as posturas exigidas por um texto autobiográfico. Segundo a autora “tem gente que subentende que é autobiográfico sem fazer pergunta alguma.” Como o texto é literário, claro que parece tolo realizar perguntas como a minha, pois pouco importa se o que ela escreveu aconteceu com a personagem ou com ela no passado. A literatura permite esse jogo e esse distanciamento da vida do autor, embora o contexto de escrita e leitura como vimos, conflui para a aproximação.

Escrita de si e *espaço autobiográfico* não subentende o gênero autobiografia ou autoficção. Segundo Phellip Lejaune, para que um texto seja autobiográfico um critério mínimo seria a compatibilidade entre nome de personagem e narrador com o do autor e a realização do pacto. Em outras palavras, o autor deixar bem claro que não se trata de uma ficção e sim de um relato de suas experiências e memórias. O termo autoficção foi criado pelo francês Serge Doubrovsky em 1977, hoje em dia, pode emergir a ideia de que o autor irá construir uma ficção, ou seja, um romance a partir de elementos como os fatos, acontecimentos, experiências e sua visão sobre a própria vida, e, irá afirmar de certa maneira esse compromisso com o real. Sendo uma ficção, não seria necessário que o personagem principal mantenha uma relação de identidade muito estreita com o autor, como a presença do nome e fatos comprováveis na vida real. E isso seria basicamente o que ocorre na *Literatura Marginal*. Porém, esse termo foi criado primeiramente por Serge Doubrovsky e é discutido por Philippe Vilain (2009) em seu texto “A prova do referencial” que estabelecerá a ideia de *autoficcionalamento* na autoficção. O termo *ficcionalização* seria distinto de *ficcionalização*, na medida em que, o primeiro está envolvido com as estratégias de construção do âmbito da escrita e o segundo também com o caráter de verossimilhança, porém, fora do âmbito do compromisso com a vida real do autor. Por esse aspecto, as obras da *Literatura Marginal*, aqui analisadas, não estariam confluentes com esse conceito, já que sua preocupação central não é a de contar suas vidas dentro das estratégias de construção literária elaborada, ou seja,

dentro de uma busca inventiva da escrita que “desvia o sentido de sua vivência em provimento de um sentido dela puramente literário” (VILAIN, 2009, p.1). Mas, sim, a de contá-la através de uma linguagem direta “como um retrato sem artifícios, um romance-verdade.” (FERRÉZ, 2003, s/p). Ou seja, nos romances analisados da *Literatura Marginal* a informação veiculada, a premissa de narrar o real, a conscientização política do leitor e uma atmosfera que cria um sujeito na subjetividade em revelar sua vida “não na ordem do conceito ou da informação, mas sim no da experiência e da revelação através do narrar” (PIGLIA, 2006, p.19) importam mais do que o cuidado com as formas de veiculação.

Referencias Bibliográficas

AZEVEDO, Reinaldo. “Um incidente, várias visões”,2010. Obtido em: <http://muralbrasil.wordpress.com/2010/10/24/um-incidente-varias-versoes/>. Acesso em: 26/06/2012.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BUZO, Alessandro. *Guerreira*. São Paulo: Global, 2007.

CHRISTIANO, Cristina. “Luciano Huck tem Rolex roubado em sinal no Itaim”. Diário de São Paulo, 2007. Obtido em: <http://extra.globo.com/noticias/brasil/luciano-huck-tem-roux-roubado-em-sinal-no-itaim-728899.html#ixzz1yv3FyAUh>. Acesso em 26/06/2012.

DOUBROVSKY, Serge. “O pontos nos ‘ii’”,2007. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha.

FERRÉZ. *Capão Pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

FERRÉZ. *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2003.

_____. “Sobre o texto na Folha de São Paulo.”, 2007. Obtido em: <http://ferrez.blogspot.com.br/2007/10/sobre-o-texto-na-folha-de-so-paulo.html>. Aceso em: 26/06/2012.

HERMANN, André ET alii. “A periferia de São Paulo pode explodir a qualquer momento”. Caros Amigos. São Paulo, ano 13, n 151, p.12-16, out 2009.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: *O pacto autobiográfico de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. *Literatura Marginal: os escritores da periferia entram em cena*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SACOLINHA. *Graduado em Marginalidade*. São Paulo: Scortecci, 2005.

SILVA, Caidinha da. *Oh, margem! Reinventa os rios!*. São Paulo: Selo Povo, 2011.

_____. E-mails. s/ ed, 2013.

VILAIN, Philippe. *L'autofiction em théorie suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*. Chatou: Les Editions de la Transparenca, 2009, p. 22-33. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Guedes.

**Imagens distorcidas de um espelho:
Uma leitura autobiográfica de *Sôbolos rios que vão*, de António Lobo Antunes**

Maria Inácio Peixoto Quaresma¹

RESUMO: O trabalho faz uma leitura autobiográfica da obra *Sôbolos rios que vão*, do escritor português Lobo Antunes, a partir de textos teóricos a respeito das escritas de si. É necessário especular a possível vinculação do romance a essas narrativas devido às semelhanças e fatos encontrados no texto que remetem à vida do autor.

Palavras-chave: Autobiografia; Autoficção; Sujeito; Identidade.

ABSTRACT: This present study presents an autobiographical reading of the novel *Sôbolos rios que vão*, by the Portuguese writer Lobo Antunes, using as reference theoretical texts about the subject. It is necessary to speculate the possible link of the novel to autobiographical narratives due to the similarities and facts found in the text that refer to the author's life.

Key-words: Autobiography; Autofiction; Subject; Identity.

Introdução

Sôbolos rios que vão, título que retoma os primeiros versos de “Babel e Sião”, de Luís de Camões, é o vigésimo segundo romance de António Lobo Antunes. Assim como no poema, o descontentamento com a situação do presente faz com que sejam trazidas à tona as lembranças de um passado saudoso porém inalcançável. Ao contrário do eu-lírico de “Babel e Sião”, que se sente desolado ao relembrar esse passado perdido, o narrador de Lobo Antunes consola-se em suas memórias e acolhe-se nelas para suportar as dores que lhe cercam, provenientes de uma luta fervorosa contra um câncer.

Como poema e romance compartilham a mesma temática geral, a efemeridade da vida que passa despercebida assim como os rios que se vão, a partir da primeira estrofe de Camões

¹ Mestranda (Letras) da Universidade Federal de Juiz de Fora.

entende-se o que o romance compreenderá: uma saudade nostálgica do que já foi vivido, saudade de “Sião do tempo passado” (CAMÕES, 1932, p.41), da infância tranquila na vila dos avós, confrontando a agonia da “Babilônia ao mal presente” (ibidem, p.41), dos sofrimentos de um paciente no hospital. O curso do rio também simboliza os caminhos da vida e, ao longo da distância que é percorrida, todos os elementos que se agregam a ele, outros rios que fortalecem seu tamanho, afluentes, memórias, marcas e pessoas, até que, finalmente, alcança um espaço final onde desemboca, e o caminho percorrido é reconstruído através de reflexões a respeito da própria existência.

O eu-lírico de “Babel e Sião” recorre lenta e gradativamente, no decorrer do poema, a uma ajuda espiritual, e “o sofrimento e a solidão são purgados pela via de uma linha de intensa religiosidade, patente na dialéctica entre o terreno e o celeste” (ARNAULT, 2011, p.389). Em oposição a esses “versos de amor Divino” (CAMÕES, 1932, p.47), o narrador antuniano tenta agarrar-se de todas as maneiras ao mundano, mesmo que para isso recorra às memórias do passado, às pessoas e às coisas materiais, pois essas “humanas vivências parecem ser a única forma de purgar a dor e o sofrimento do presente. E, justamente por isso, este é um caminho repleto de (mais) contradições, (mais) dúvidas e (mais) incertezas” (ARNAULT, 2011, p.389).

O que parece aliviar a dor, então, repetimos, não é a crença religiosa mas a memória do mundo sensível do passado. A pacificação é procurada não na verticalidade do divino, mas na horizontalidade do humano outrora criança e agora homem. Se, em Camões, as memórias recuperadas contribuem para o ensombramento do seu mundo interior, em António Lobo Antunes, pelo contrário, elas parecem ser, apesar de algumas notas dissonantes, aquilo que o consola e tranquiliza. Por isso traz a infância para o hospital, refugiando-se nela e no interior da música que nela ouve, como se, desse modo, a morte o não apanhasse (ARNAULT, 2011, p.390).

Assim como Camões, que viveu as amarguras narradas em seu poema, cantando saudades de Sião, da sua pátria distante, quando o autor encontrava-se longe de Portugal, são tangíveis as semelhanças entre o narrador de *Sôbolos rios que vão* e o autor Lobo Antunes, embora este negue o caráter autobiográfico da obra. O mesmo câncer, o mesmo hospital, a mesma cidade, as mesmas datas (a narrativa é contada em forma de diário), além de pessoas e acontecimentos de sua vida expostos anteriormente em diversas entrevistas publicadas. É na

“Crónica do hospital” que Lobo Antunes torna pública a sua doença, relatando seu receio perante a morte e sua fragilidade enquanto homem, temas também amplamente expostos em seu livro:

Se no caso dos versos de Camões tem sido consensual **a identificação simbólica entre o dito e o vivido pelo poeta**, cremos que, nestas páginas, não é também difícil reconhecer a realidade de uma situação que, aliás, constitui o corpo e a alma da “Crónica do hospital”, publicada na revista *Visão* de 12 de Abril de 2007 (ARNAULT, 2011, p.386).

Essas ameaças reais, o cancro e a morte, serviram, incontestavelmente, como propulsores para que fossem re(construídas) as memórias do personagem, ora reais (do que Lobo Antunes se recordava das situações vividas), ora inventadas, como divulgado em suas entrevistas. Essa ameaça material é uma indicação da realidade humana presente em uma obra, que para o escritor Michel Leiris é essencial ao seu valor. Em outras palavras, “daquilo que é para o *torero* o chifre acerado do touro”. E, assim como o toureiro, Lobo Antunes “corre perigo em nome da oportunidade de ser mais brilhante que nunca, e mostra toda qualidade de seu estilo no instante em que é mais ameaçado” (LEIRIS, 2003, p.16-17).

O presente trabalho pretende analisar a problemática de *Sôbolos rios que vão* enquanto obra de cunho autobiográfico, característica que, apesar de recusada pelo autor, não passa despercebida aos leitores mais atentos e conhecedores de sua obra.

1. Autobiografia ou romance autobiográfico?

Uma das características marcantes da maioria dos romances de Lobo Antunes é a presença de certo caráter autobiográfico, o que não é suficiente para caracterizá-los como autobiografias. O autor justifica esse interesse pela escrita de si julgando-a necessária a sua maturidade como escritor: “os primeiros livros que as pessoas escrevem são sempre autobiográficos, ajustes de contas com o que a gente tem para trás, para depois poder começar realmente a escrever” (ANTUNES, 2004b). Seus primeiros romances, *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979), *A explicação dos pássaros* (1981) e *Conhecimento do inferno* (1981), apesar de englobarem assuntos que remetem às experiências da vida pessoal do autor,

não são tão polêmicos em relação à questão da autobiografia quanto *Sôbolos rios que vão*, publicado em 2010, após a recuperação do autor da luta contra um câncer.

Certamente a mais autobiográfica de suas obras, *Sôbolos rios que vão* é uma coletânea de registros confessionais que fazem uma reconstrução via memória da infância do personagem que, no ano de 2007, vive momentos de angústia, solidão e medo perante a morte quando levado a um hospital de Lisboa para a retirada de um cancro no intestino. Na forma de um diário ficcional, que relata os acontecimentos desde a internação até a retirada do tumor e a recuperação do protagonista, em um período que abrange nove dias entre 27 de março e 04 de abril daquele ano, um narrador descreve, na terceira pessoa, as fraquezas do corpo doente enquanto relembra uma infância tranquila em uma con(fusão)² de duas realidades temporais:

Da janela do hospital em Lisboa não eram as pessoas que entravam nem os automóveis entre as árvores nem uma ambulância que via, era o comboio a seguir aos pinheiros, casas, mais pinheiros e a serra ao fundo com o nevoeiro afastando-a dele, era o pássaro do seu medo sem galho onde poisar a tremer os lábios das asas, o ouriço de um castanheiro dantes à entrada do quintal e hoje no interior de si a que o médico chamava cancro aumentando em silêncio, assim que médico lhe chamou cancro os sinos da igreja começaram o dobre e um cortejo alongou-se na direcção do cemitério [...] sentiu o cheiro das compostas na despena, vasos em cada degrau da escada e como os vasos intactos não aconteceu fosse o que fosse, por um triz, estendido na maca à saída do exame, não perguntou ao médico (ANTUNES, 2010, p.7).

Apesar de recusar a enunciação autobiográfica, o autor fala de si na terceira pessoa com a mediação de uma narrador: todo sofrimento do personagem denominado “senhor Antunes”, a “miséria de seu corpo no escuro” (ANTUNES, 2010, p.11) de um quarto de hospital, submetido às humilhações da doença, às enfermeiras que lhe trocavam as fraldas e “limpavam-no com um pano e as suas intimidades a baloiçarem inúteis” (ANTUNES, 2010, p. 48), impotente diante de um ouriço que o engolia por dentro, é constantemente confrontado pelas memórias confortantes de “Antoninho”, do ouriço que se recordava em um castanheiro na casa da avó, dos cheiros da época de menino, da ingenuidade da criança. Para Antoninho, a morte estava distante, nada mais era do que a visão de um parente desconhecido em “um retrato sem suspiro a emoldurá-lo”, e “tinha a certeza de não morrer nem se tornar um retrato

² O termo con(fusão) foi adequadamente usado por Ana Paula Arnault em seu artigo *Sôbolos rios que vão: quando as semelhanças não podem ser coincidências*, publicado em 2011 em Portugal.

que um suspiro emoldura” (ANTUNES, 2011, p.43) e, justamente numa tentativa de distanciar-se da situação em que se encontra, é que senhor Antunes recorre a uma constante presentificação do passado, às lembranças dos lugares onde morou, “porque não estamos no hospital em Lisboa, estamos perto do sítio onde nasce o Mondego, não é março, não chove” (ANTUNES, 2011, p.24).

Através de um entrelaçamento sutil de vozes, a terceira pessoa confunde-se com a primeira pessoa e permite que senhor Antunes faça questionamentos diante da efemeridade da vida e da percepção de sua fragilidade enquanto homem, saltando do presente para o passado em uma sucessão de pensamentos que mesclam a realidade do hospital e os acontecimentos da infância, época em que senhor Antunes é referido como Antoninho. Medo, insegurança, solidão, doença, fraqueza e dor desencadeiam um processo de crise interior e, depois, uma tentativa de reconstrução de sua própria identidade:

[...] um negrume se origem tingiu-o por dentro reduzindo-lhe a vida a cores desarticuladas e formas difusas sumindo-se num ralo no interior de si que não calculava existir, embora não pensasse julgou pensar

- Quem sou eu?

Via caras e não conhecia ninguém, falavam-lhe e não escutava, ocupavam-se dele e não era dele que se ocupavam, o nome que julgava seu de um estranho, o corpo que cuidava pertencer-lhe de outro, não estava ali e de quem as pernas sem força e os braços que não conseguiam um gesto, [...] (ibidem, p.57).

Faltava uma cara e não era a dele dado que a percebia na almofada, não a de dantes pela qual o conheciam na vila, a de hoje pela qual o conheciam na enfermaria e portanto não o Antoninho que perdera, o senhor Antunes que ganhou ali, [...] (ANTUNES, 2010, p.67).

As aflições do personagem senhor Antunes parecem ser as mesmas aflições do autor Lobo Antunes. A preferência pela terceira pessoa ajudou a criar um afastamento entre autor e narrador, para que pudessem ser trabalhados os sentimentos mais dolorosos, a vergonha, o medo, a impotência do corpo, conforme declarou em entrevista a revista *Ler* portuguesa:

Sobretudo vou fazer uma coisa que nunca fiz, vou usar uma **falsa terceira pessoa**, porque a carga emocional era tão forte que eu tinha que me servir de uma saída, de artifícios técnicos para me ser menos penoso escrever. Para não me comover tanto, para não me emocionar tanto, para não sofrer tanto (ANTUNES, 2011, grifo nosso).

E mesmo com toda dificuldade a escrita ainda era uma forma de desabafo, de “busca de uma plenitude vital que não se poderia obter antes de uma *catharsis*, uma liquidação, da qual a atividade literária – e particularmente a literatura dita “confessional” – é um dos mais cômodos instrumentos” (LEIRIS, 2003, p.16).

Em 12 de abril de 2007 Lobo Antunes publica na revista *Visão* de Portugal a “Crônica do hospital”, uma reflexão sobre sua vida pessoal, tornando pública sua doença, os acontecimentos recentes da retirada do tumor, a incompreensão e a surpresa perante a morte. Embora o autor negue a existência de um cunho autobiográfico em *Sôbolos rios que vão*, como declarou em diversas ocasiões: “Não há nada de autobiográfico. Devo ter ido à nascente do Mondego uma vez, e aquilo que vivi não foi assim” (ANTUNES, 2004d), as semelhanças entre o personagem senhor Antunes, incluindo o próprio nome, e o autor são indiscutíveis. Um paralelo entre a obra (*Sôbolo rios que vão*) e a crônica (“Crônica do hospital”) destece alguns fios dessa problemática. São as palavras iniciais do autor na crônica:

Não quero ninguém aqui. Quero ficar sozinho a medir isso, a minha doença, a minha mortalidade, o meu espanto. Por mais que repetisse – Um dia desses não acreditava que o dia destes chegasse. E agora, março de 2007, veio com a brutalidade de uma explosão no peito. [...] Recuperando aos poucos da anestesia vou dando-me conta de que um bicho horrível em mim, ratando, ratando (ANTUNES, 2004a).

E na obra, no capítulo datado 27 de março de 2007:

[...] hoje no interior de si a que o médico chamava cancro aumentando em silêncio [...] (idem, 2010, p.7). sentir-se-ia mais sozinho e com mais medo, que designação esquisita a seu respeito, cancro, que impensável morrer [...] (ANTUNES, 2010, p.9).

E prossegue Lobo Antunes na crônica:

Toda gente foi muito simpática, e sem que eles sonhassem (sonhava eu) o cancro ratando, ratando, injusto, teimoso, cego. Mói e mata. Mata. Mata. Mata. Mata. Levou-me tantas pessoas que mais queria. E eu, já agora, quero-me? Sim. Não. Sim. Não – sim. Por enquanto meço o meu espanto, à medida que nas árvores da cerca uns pardais fazem ninho. A primavera mal começou e eles truca, ninho (2004a).

E na obra:

Da janela do hospital em Lisboa não eram as pessoas que entravam nem os automóveis entre as árvores nem uma ambulância que via, [...], era o pássaro do seu medo sem galho onde pousar [...] (2010, p.7).

[...] o nervoso jogou-lhe uma garra ao coração feito de pavor e lágrimas, difícil de equilibrar em segredo, nem grito apesar de tantos gritos em si [...] passa-se que células podres do intestino a invadirem-no [...] e cômica a morte, troça de ti mesmo, despreza-te [...]

- Ainda não (2010, p.10)

[...] o avô acabado pelo mesmo cancro que ele (p.23).

O fato de António Lobo Antunes não reconhecer *Sôbolos rios que vão* como autobiografia ou mesmo romance autobiográfico é um fator polêmico, uma problemática a ser analisada a seguir. Assinala Philippe Lejeune em *O Pacto Autobiográfico* (2008a, p.22) que a “autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja identidade de nome entre o autor, o narrador e a pessoa de quem se fala”, ou seja, existe uma relação diretamente consolidada pelo nome próprio. Ao optar pelos nomes “senhor Antunes” e “Antoninho”, o autor não evita essa relação de identidade, ao contrário, parece querer que o leitor perceba essa aproximação, apesar de negá-la publicamente. O mesmo parece ter acontecido com Cristóvão Tezza em *O filho eterno*, obra publicada em 2007 que relata as experiências de um pai (supostamente o próprio autor) e seu filho Felipe, um menino com Síndrome de Down. Tezza, assim como Lobo Antunes, nega que tenha feito uma obra autobiográfica, apesar de todas as semelhanças. Para Lejeune, “identidade não é semelhança. A identidade é um fato imediatamente perceptível” (2008a, p.35). É fato que o nome do filho de Tezza é o mesmo usado no romance: Felipe. Assim como também é fato que Lobo Antunes tinha o apelido de “Antoninho” quando criança e as pessoas referem-se a ele como “senhor Antunes” atualmente. Enquadrar-se-iam as duas obras, tanto *Sôbolos rios que vão*, quanto *O filho eterno*, dentro do pacto autobiográfico de Lejeune? De acordo com o crítico, “O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade” (ibidem, p.26), e, quando o nome do personagem é igual ao nome do autor, “esse fato, por si só, exclui a possibilidade de ficção” (ibidem, p.30).

Em uma tentativa de diferenciar a autobiografia do romance autobiográfico, Philippe Lejeune expõe, em *O Pacto Autobiográfico* (2008a, p.28), um quadro que classifica todos os

casos os quais considerava “possíveis” (mais tarde perceberá que as possibilidades eram mais amplas), fazendo uma relação entre nome do personagem e nome do autor e, assim, identificando a natureza do pacto firmado. As casas cegas do quadro de Lejeune, posteriormente discutidas em *O Pacto Autobiográfico (BIS)*, onde revê seus conceitos a respeito da distinção entre autobiografia e romance autobiográfico, serão ocupadas mais tarde, provando a possibilidade de preenchimento das duas casas vazias, mesmo que para Lejeune, em um primeiro momento, isso significasse uma incoerência, como por exemplo, a possibilidade de um pacto romanescos – “prática patente da não-identidade, atestado de ficcionalidade” (LEJEUNE, 2008a, p.27) – existir mesmo quando o nome do personagem fosse igual ao nome do autor. Essa ambiguidade será mencionada mais adiante, quando discutida a questão da *autoficção* e outras produções híbridas.

Ana Paula Arnault, ao analisar *Sôbolos rios que vão* afirma:

Fazendo prova de que a memória é, de facto, intrigante, confundem-se e fundem-se tempos e espaços, cheiros e cores, **verdades e invenções**, mortes e vidas e respirações (das coisas e das pessoas), ele e o(s) outro(s) narrador(ES) que o substitu[i](em) na sua **capacidade de recordar** (2011, p.385).

Do processo de rememoração, Lobo Antunes confirma tanto as verdades, quanto as invenções: “Há um homem, que é o Virgílio, que encantava a minha infância por andar numa carroça com um burro. Não me deixava pegar nas rédeas. Essa parte é verdade, chamava-se mesmo Virgílio. A senhora que toca harpa também existia, fazia-me muita confusão” (ANTUNES, 2004d). Para a mãe do autor, Margarida Lobo Antunes, o processo de leitura torna-se confuso: “Ele serve-se muito da família para escrever... Faz-me confusão como é que ele mistura tudo: uma parte é verdade, outra parte é mentira” (apud ARNAULT, 2011, p.385).

Para Lejeune, “uma prova suplementar de honestidade consiste em restringir a verdade ao possível (a verdade tal qual me parece, levando-se em conta os inevitáveis esquecimentos, erros, deformações involuntárias etc)” (2008a, p.37), o que, no caso de Lobo Antunes, funciona quando transcreve episódios assim como se recordava.

O que mais incomoda em *Sôbolos rios que vão*, porém, não é o compromisso com a verdade nos acontecimentos declarados *reais* pelo autor, mas justamente na inclusão dos

trechos ficcionais, o que levanta a polêmica em torno da possibilidade de ser fazer uma leitura autobiográfica da mesma.

A respeito do pacto que Lejeune denomina *referencial*, em “oposição a todas as formas e ficção” (ibidem, p.36), é afirmado que:

[...] a biografia e a autobiografia são textos referenciais: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro (2008a, p.36).

Lobo Antunes não propôs um pacto referencial, mas permitiu, mesmo que involuntariamente, uma chave de leitura autobiográfica, o que Lejeune denomina *espaço autobiográfico* (ibidem, p.41), já que o leitor não deixa de perceber essa “realidade externa ao texto” e procura a prova de verificação para todas as semelhanças com o verdadeiro encontradas nele. “O leitor é assim convidado a ler os romances não apenas como *ficções* remetendo a uma verdade da “natureza humana”, mas também como *fantasmas* reveladores de um indivíduo”. A esse outro pacto de Lejeune, o *pacto fantasmático*, que funcionaria como uma forma indireta de pacto autobiográfico, enquadrar-se-ia, até a presente discussão, a natureza contraditória de *Sôbolos rios que vão* enquanto autobiografia ou romance autobiográfico.

2. Ambiguidade e hibridez: ocupando as casas cegas

Em uma de suas entrevistas, Lobo Antunes declara que “os grandes sofrimentos, as grandes transformações são sempre interiores. Não se passam por fora, passam-se por dentro. Os grandes cataclismas, os grandes tremores de terra são interiores” (2009). São esses sentimentos da alma apresentados em *Sôbolos rios que vão*, uma nostálgica saudade dos tempos de menino, de uma época tranquila, funcionando como fuga do presente em que se encontra o personagem, doloroso, incompreensível. Apesar do caráter mais íntimo e intimista, quando lido como autobiografia, a obra decepciona os leitores interessados na vida do autor propriamente dita, pois há uma imensa lacuna a ser preenchida, um período que abrange a

adolescência e toda a vida adulta do autor, já que na obra são lembrados alguns acontecimentos da infância do personagem enquanto na cama de um hospital passados mais de 50 anos.

Outro aspecto que incomoda nessa obra de Lobo Antunes é o fato de ter escolhido o diário como meio narrativo, por ser um registro íntimo, pessoal e de caráter confessional, ao mesmo tempo que “permite aceitar a ausência de destinatário [...] e implica a possibilidade do segredo” (LEJEUNE, 2009, p.7). Ao optar pelo diário, Lobo Antunes divide com o leitor seus sentimentos mais íntimos, seus segredos, sublinhando o caráter autobiográfico de seu texto, já que a obra não foi recebida pelos leitores mais atentos como “diário ficcional”, justamente por Antunes ter sofrido, assim como seu protagonista, um câncer no intestino, e por ter permanecido em um hospital de Lisboa durante o mesmo período que é indicado na obra. Além das datas, como já discutido anteriormente, autor e personagem possuem o mesmo nome (senhor Antunes e Antoninho) e algumas pessoas e acontecimentos reais da infância, que já foram citados em inúmeras entrevistas publicadas do autor, são mencionadas na obra. Considerado autobiógrafo por alguns de seus leitores, estaria Lobo Antunes pedindo-lhes algo? Implica Philippe Lejeune:

[...] o autobiógrafo coloca seu leitor em perigo. Ele lhe pede algo: reconhecimento, aprovação, amor. E, ao mesmo tempo, sugere ou propõe algo mais embaraçoso ainda: a reciprocidade. O leitor é forçado a pensar em sua própria vida em termos análogos, mesmo se não tiver vontade de fazê-lo (2002, p.23).

Sôbolos rios que vão, por sua ambiguidade e hibridez, cruza as fronteiras das casas do quadro de Lejeune mencionado anteriormente. O próprio autor confessou anos mais tarde em *O Pacto Autobiográfico (BIS)* que pensou na possibilidade de “nem um nem outro”, mas esqueceu a possibilidade “um e outro ao mesmo tempo” (2008b, p.58), exemplificando a obra *Fils*, de Serge Doubrovsky, que em 1977 veio ocupar uma das casas vazias, assinando um pacto romanesco e emprestando seu nome ao personagem principal, possibilidade até então incoerente, segundo os fundamentos de *O Pacto Autobiográfico*. A partir desse episódio, em que Doubrovsky atravessa as fronteiras segregadas do quadro de Lejeune, outra proposta

surge para ampliar a discussão em torno desse “gênero” muito discutido das escritas de si: a *autoficção*³.

A autobiografia, segundo Lejeune, exige o “compromisso do autor com o leitor em dizer a verdade sobre si mesmo”, sendo “completamente diferente do compromisso que se tem na ficção – que é antes um *descompromisso*, a instauração de um jogo, de um distanciamento” (2002, p.22). Esse distanciamento, como citado por Lobo Antunes, foi apoderado através da criação do que o próprio autor chamou de “falsa terceira pessoa”, que possibilitou esse não-compromisso com a fidelidade das experiências vividas por ele. A contradição da posição de Lobo Antunes recai justamente na escolha do termo “falsa”, pois declarando falso seu narrador e diante de todos os aspectos autobiográficos da obra, ele cria a impressão de que por trás da personagem (e do narrador) está escondido o autor, que não considerou o uso da primeira pessoa justamente para não lhe ser doloroso o trabalho da escrita.

Aquilo que o leitor recebe com intensidade e que usa na construção da sua identidade narrativa parece-lhe não poder vir senão do eu profundo do autor. O intenso parece ser “verdadeiro”, e o verdadeiro não poderia ser senão autobiográfico (LEJEUNE, 2003, p.43).

Essa impressão de que a fala é antes de Lobo Antunes do que do narrador é intensificada quando (con)fundem-se as duas vozes (a terceira e a primeira pessoa) e as duas realidades temporais:

Ao contrário do que sucede numa prática canônica do subgênero em causa [referindo-se ao diário], em que a enunciação cabe a um narrador autodiegético, no romance de António Lobo Antunes cumpre registrar e destacar o entrelaçamento subtil das vozes de um narrador de 1ª pessoa e de um narrador de 3ª pessoa, potestade onisciente que controla a maior parte dos relatos e que lemos como **máscara-disfarce** do primeiro e não como instância narrativa independente (ARNAUT, 2011, p.386).

³ Em relação à autoria da palavra “autoficção”, explica Serge Doubrovsky que um de seus primos, Marc Weitzman, declarou que ele não inventara o termo “autoficção”, atribuindo a paternidade dele a Jerzy Kosinski em seu livro *The painted bird* (1965), mas que esse autor havia empregado o termo “não ficção”. Somente em 1986 é que, pela primeira vez, Kosinski utiliza “autoficção”, fazendo com que Doubrovsky questionasse a autoria do termo, que considera sua (DOUBROVSKY, 2007, p.56).

No trecho a seguir, o personagem senhor Antunes relembra dois episódios da infância e faz um entrelaçamento com sua situação presente. Deitado na cama do hospital, a receber o médico que o livrará do tumor e ao mesmo tempo a lidar com o seu medo perante a morte e com a doença que o ameaça, o paciente relembra dois episódios da infância. A imagem de um boi morto, com os tornozelos decepados por uma enxada para que seu corpo coubesse em uma cova, carregou consigo ao longo da vida e simbolizava a morte. Assim como a imagem dos cães que caçavam impiedosamente suas presas na vila em que morava, famintos, simbolizando o cancro que o comia por dentro, caçando-o, perseguindo-o, ameaçando-o:

cachorros sem dono a espiarem-no côncavos de fome ou de nariz rente à caruma farejando coelhos, de certeza que trotam no hospital procurando-o, isto no corredor não são enfermeiros, são eles, o modo de respirar, uma pausa pingando saliva, na semana que vem disse o médico com um pingo no sapato diminuindo-lhe a competência conversamos com mais dados, o sancho desfez-me os tornozelos [...] e o pingo no sapato designando não se entendia o quê numa radiografia

- Não me agrada esta vértebra

de modo que podem quebrar os tornozelos ao boi, enganei-me, não dispare sobre os cachorros avô, dispare sobre mim, a baba deles, a fome, nem um grito apesar de tantos gritos, cada gesto que não fazia gritava, cada movimento da cabeça na almofada gritava, cada centímetro de pele gritava, que difícil esconder esse medo [...] (ANTUNES, 2010, p.14-15).

Distanciar-se do personagem facilitaria a abordagem do assunto, o que o faz adotar, mesmo que involuntariamente, o caráter autobiográfico da obra: dentro de um espaço ficcional, não seria esse mesmo narrador genuíno justamente por Lobo Antunes não considerar a obra autobiográfica? Não sendo o narrador, nem o personagem reflexos do próprio autor, porque escolher distanciar-se dos mesmos? Talvez porque a obra seja ao mesmo tempo autobiográfica e ficcional, e é dentro desse quadro ambíguo e contraditório que será analisada a questão da autoficção.

Para o crítico e escritor francês Serge Doubrovsky, a autoficção é uma reinvenção de si, “uma ficção de fatos e acontecimentos estritamente reais”, frase utilizada na quarta capa de *Fils* (2007, p.56). É justamente pelo caráter contraditório que a autoficção, termo considerado “vago” por Philippe Lejeune (2002, p.22), oscila entre dois pólos diferentes e complexos, inclusive quanto à definição: o da autobiografia e o da ficção.

O senhor Antunes, em uma tentativa de se afirmar como sujeito, de se fazer uno novamente, relembra o passado, misturando tudo no baú da memória, e a história é contada de tal maneira que o próprio leitor se confunde com a narrativa frenética, capaz de provocar uma agitação similar ao desconforto interior do protagonista: “cada porção sua, uma linguagem diferente e todas incompreensíveis para ele, o facto de ser muitos espantava-o, como se junta tanto frenesim num só corpo e como conseguem habitar um espaço tão pequeno” (ANTUNES, 2010, p. 73).

Nessa confusão de vozes, tempos e espaços, “não estava no hospital em março, estava em agosto na vila” (ANTUNES, 2010, p.8), e a carroça de seu Virgílio era na verdade a maca que atravessava a enfermaria, as empregadas do hotel onde seu pai costumava jogar tênis eram as enfermeiras de “blusas verdes” que “mudaram-no para a cama da infância”, e via de seu quarto do hospital a cozinha da casa de seus avós, onde a cozinheira escolhia uma galinha para o almoço, escutava a música da harpa de Dona Irene, amiga de seu avô, abafada pelos “aparelhos, radiografias e instrumentos cromados”: “porque não estamos no hospital em Lisboa, estamos perto do sítio onde nasce o Mondego” (ANTUNES, 2010, p.24). E “diante da inércia que seu corpo o impõe, seu pensamento vagueia para sítios onde de fato havia vida. Em síntese, no presente do senhor Antunes a única coisa que se tem são fundamentalmente questionamentos. Perguntas como “Quem sou?” e “Como me tornei aquilo que sou?” fazem parte de uma tentativa frustrada de reconstruir uma identidade plena” (FUKS, 2011, p.257).

As incertezas que circundam a autoficção, as divergências de ideias entre os teóricos que se interessaram tanto em defini-la quanto em defendê-la enquanto gênero literário, são as mesmas presentes nessa obra de Lobo Antunes, que por sua vez, torna-se mais interessante justamente por seu caráter polêmico e contraditório. Da reflexão sobre a classificação de *Sôbolos rios que vão* quanto ao gênero são muitas as possibilidades e implicações. As certezas, da existência tanto de elementos factuais quanto ficcionais e da homonímia do autor e do narrador, são justamente os fatores que impossibilitam a sua categorização e confirmam a sua hibridez.

Referências

ANTUNES, António Lobo. *Crónica do hospital*. António Lobo Antunes na rede blog. [Lisboa] Set.2004a. Disponível em: <<http://alawebpage.blogspot.com.br/2007/04/cronica-do-hospital.html>>. Acesso em: 04 agosto 2012.

_____. *Entrevista de Ricardo Araújo Pereira a António Lobo Antunes*. Per Vero blog. [Castelo Branco] 04 novembro 2011. Disponível em: <http://rita-pervero.blogspot.com.br/2010/11/entrevista-de-ricardo-araujo-pereira.html>. Acesso em: 06 agosto 2012. Entrevista concedida a Ricardo Araújo Pereira.

_____. *Entrevista com Lobo Antunes*. Saraiva conteúdo. Rio de Janeiro, 21 julho 2009. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Wg7g86TGOGk>>. Acesso em: 08 agosto 2012.

_____. “Fui cobarde tempo demais”. *Diário de notícias*, Lisboa, 30 setembro 2007. Artes, p.1-16. Disponível em: <<http://www.dn.pt/Inicio/interior.aspx?contentid=985932&page=-1>>. Acesso em: 06 agosto 2012.

_____. *O regresso das caravelas*. António Lobo Antunes na rede blog. [Lisboa] Setembro.2004b. Disponível em: <<http://alawebpage.blogspot.com.br/2004/09/o-regresso-das-caravelas.html>>. Acesso em: 04 agosto 2012. Entrevista concedida a Inês Pedrosa.

_____. *Sôbolos rios que vão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

_____. *Tenho a certeza de que serei lido para sempre*. António Lobo Antunes na rede blog. [Lisboa] Setembro.2004d. Disponível em: <<http://alawebpage.blogspot.com.br/2010/10/tenho-certeza-de-que-serei-lido-para.html>>. Acesso em: 03 agosto 2012. Entrevista concedida a Ana Soromento e José Mário Silva.

ARNAUT, Ana Paula. “*Sôbolos rios que vão* de António Lobo Antunes: quando as semelhanças não podem ser coincidências”. In: MARTINS, José Cândido; SILVA, João Amadeu (org). *Pensar a Literatura no Séc. XXI*. Braga: Faculdade de Filosofia/Universidade Católica Portuguesa, 2011, p.385-394.

- CAMÕES, Luís de. “Babel e Sião”. In: RODRIGUES, José Maria; VIEIRA, Afonso Lopes (org). *Lírica de Camões*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1932, p.41-50.
- DOUBROVSKY, Serge. “Os pingos nos ii”. In: JEANNEELLE, Jean-Louis; VIOLET, Catherine (org). *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant, 2007, p.53-68.
- FUKS, Rebeca Leite. “A representação da memória da infância em *Sôbolos rios que vão*, de António Lobo Antunes”. In: FEITOSA, Márcia; LIMA, Renata (org). *Anais do XXIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP)*. Setembro, 2011 Disponível em: <http://www.abraplip.org/anais_abraplip/images/stories/sessoes/Rebeca%20Fuks.pdf>. Acesso em: 10 julho 2012.
- JEANNEELLE, Jean-Louis. “A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?”. In: JEANNEELLE, Jean-Louis; VIOLET, Catherine (org). *Gênese et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant, 2007.
- LEIRIS, Michael. “Da Literatura como Tauromaquia”. In: LERIS, Michael. *A idade viril*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.1-14.
- LEJEUNE, Philippe. “Definir Autobiografia”. Tradução de Paula Morão. In: MORÃO, Paula. *Autobiografia. Auto-representação*. Lisboa: Colibri, 2003, p.37-54.
- LEJEUNE, Philippe. *Entrevista com Philippe Lejeune*. IPOTESI, revista de estudos literários, Juiz de Fora, v.6, n.2, p. 21-30. 2002. Entrevista concedida a Jovita Maria Gerheim Noronha.
- _____. “O Pacto Autobiográfico”. In: NORONHA, J.M.G. (org). *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a, p.14-47.
- _____. “O Pacto Autobiográfico (Bis)”. In: NORONHA, J.M.G. (org). *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008b, p.48-69.
- LEJEUNE, Philippe; VILAIN, Philippe. “Eu contra eu”. In: VILAIN, Philippe. *L’Autofiction em Théorie*. Paris: Les Éditions de la Transparence, 2009, p.105-118.

LUCENA, Eleonora de. “Catador de memória”. *Folha de São Paulo online*, São Paulo, 19 julho 2012. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/55224-catador-de-memoria.shtml>>. Acesso em: 06 agosto 2012.

SEIXO, Maria Alzira. *Os rios de Lobo Antunes*. António Lobo Antunes na rede blog. [Lisboa] Set.2004. Disponível em: <<http://alawebpage.blogspot.com.br/2010/09/maria-alzira-seixo-critica-sobolos-rios.html>>. Acesso em: 08 agosto 2012.

A gênese do romance *O risco do bordado*, de Autran Dourado

Osmar Pereira Oliva¹

Ana Gabriela Gonçalves Ribeiro²

RESUMO: Em 1973, Autran publicou *Uma poética de romance*, livro ensaístico, no qual teoriza sobre a própria obra, sobre seu fazer ficcional, abordando o trabalho de escritores canônicos que o influenciaram e apresentando os procedimentos e técnicas de construção da narrativa para a montagem e a escrita de *O risco do bordado*. Este trabalho analisa, pois, a gênese desse romance, a partir dos seus manuscritos, das entrevistas e dos depoimentos concedidos por Autran Dourado, refletindo sobre como o romance foi pensado, o que foi realizado, quais alterações foram feitas e, finalmente, como foi publicado.

Palavras-chave: Autran Dourado; *O risco do bordado*; crítica genética; poética do romance.

ABSTRACT: In 1973, Autran published *Uma poética de romance*, essay book in which theorizes about his own literary, to discussing the work of canonical writers who influenced him and stating the procedures and construction techniques for the assembly and writing of the narrative *O risco do bordado*. This essay analyzes, from the genesis of this novel – manuscripts, interviews and statements given by Autran Dourado – how the novel was conceived, written and finally as published.

Keywords: Autran Dourado; *O risco do bordado*; Genetic criticism; Poetic of novel

“Mas o autor, por mais variada e ignota que seja sua obra, é ele que possui as chaves das muitas portas” (Autran Dourado).³

Waldomiro Autran Dourado, premiado autor mineiro de romances, contos, novelas e ensaios, chegou ao seu auge com a publicação de *O risco do bordado* (1970), eleito o melhor romance do ano pelo *Pen Club* do Brasil e indicado em diversos vestibulares de todo o país. Em 1973, já com dez livros publicados, alguns traduzidos para o alemão, o espanhol, o francês e o inglês, Autran lança o ensaístico *Uma poética de romance*, no qual teoriza sobre a própria obra, sobre seu fazer ficcional; analisa o trabalho de escritores canônicos que o influenciaram e apresenta, no capítulo intitulado “planta baixa de um livro”, todos os passos

¹ Mestre em Literatura Brasileira; doutor em Literatura Comparada; pós-doutor em Literatura Brasileira; professor do mestrado em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES.

² Mestre em Letras/Estudos Literários na Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, com pesquisa sobre a gênese do romance *O risco do bordado*, de Autran Dourado, e sobre as representações do feminino nesse romance, sob orientação do professor Osmar Pereira Oliva.

³ DOURADO, 2005, p. 24.

da elaboração e da escrita do seu mais recente romance naquele momento, *O risco do bordado*.

Por se tratar de uma prática pouco usual no Brasil, a análise da própria obra feita em *Uma poética de romance* não foi bem recebida pelos estudiosos naquele momento, dividindo opiniões. As favoráveis elogiaram o fato de o autor ter dito o que muitos gostariam de dizer; e também destacam que, com o livro, Autran conseguiu desmitificar o escritor e o fazer literário. As contrárias acusavam-no de despudor, de falta de modéstia (atitude fora do feitio mineiro), de escrever “livros com bula” e o censuraram pela ousadia de tentar filosofar e de situar-se ao lado de grandes nomes da literatura universal. Muitos consideraram o livro insuficiente como trabalho ensaístico, por faltar-lhe o aparato crítico e terminológico; outros declararam que se tratava de um suicídio literário, um depoimento contra tudo o que ele já havia escrito (In: SOUZA, 1996, p. 42).

Mas a repercussão polêmica de seu livro não desmotivou o escritor. Em 1976, Autran publicou uma edição ampliada de *Uma poética de romance*, acrescentando ao conteúdo e ao título uma segunda parte chamada “Matéria de carpintaria” – notas de um curso ministrado por ele, em 1974, como escritor visitante do Departamento de Letras e Artes da PUC-RJ, a convite do então diretor Affonso Romano de Sant’Anna. No prólogo de *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* o autor fala sobre as críticas positivas e negativas que recebeu à época da primeira edição e explica o que foi acrescentado à nova edição. Ainda sobre as críticas que recebeu, Autran se defendeu, em depoimento à Eneida Maria de Souza, em 1992, ao dizer que, no Brasil, a concepção que se tem do que seja um escritor é uma só – ele deve ser um inspirado, de preferência ignorante; e completa:

esse *Uma poética de Romance: Matéria de Carpintaria* constitui, em suma, uma visão pessoal [...], resultado da meditação que venho fazendo sobre a maneira como escrevo e como compus determinados livros. São resultado de meu pensamento sobre literatura, sobre narração, sobre poética narrativa. Pode ser que outros romancistas tenham concepções diferentes da minha, que são igualmente válidas; eu dei honestamente a minha. Tudo isso pouca importância tem, o que deve ficar são meus romances e contos, se ficarem (SOUZA, 1996, p. 42).

E é com base nos livros de ensaios, nos depoimentos e entrevistas concedidos pelo autor que analisaremos a gênese de *O risco do bordado*: como o romance foi pensado, o que foi realizado, as alterações feitas e, finalmente, como foi publicado. A análise também será

feita a partir de manuscritos que nos foram cedidos pelo próprio Autran, em visitas que realizamos em seu apartamento, no Rio de Janeiro. Inspirado em Flaubert e em outros de seus escritores e artistas favoritos, o autor mineiro nos deixou rastros, rascunhos, anotações que nos ajudam a entender o seu fazer literário. Podemos inferir esta inspiração, ao lermos o trecho abaixo, extraído do ensaístico *O meu mestre imaginário*, publicado em 1982 – uma faceta narcisista (e muitos podem considerar, pretenciosa) do escritor, refletida nas entrelinhas de sua própria obra:

são tão diferentes entre si as artes [...], que só acabam por serem mesmo importantes como matéria de carpintaria, vale dizer – para o artista que as fez. Digo isso sem me esquecer que há uma corrente crítica moderna que se utiliza do que o escritor deixou nas suas gavetas – sinopses, desenhos, originais etc. – e que se chama *genétique du texte*. Flaubert, com seus rascunhos, é um banquete para essa moderna ciência crítica. [...] Devo reler outra vez os cadernos de Leonardo e as observações de Valéry à sua margem. Como devo voltar às anotações de Klee, artista diametricamente oposto a Leonardo. Como veem, me perco (DOURADO, 2005, p. 52).

Wander Mello Miranda, em *Arquivos literários*, afirma que voltar aos arquivos e originais de um escritor é “restituir ao texto sua gestualidade perdida de escritura, sua dinâmica de transformações, acréscimos, subtrações e apropriações” (SOUZA; MIRANDA, 2003, p. 35). Essa nova visão da literatura, desenvolvida pela crítica genética, também estabelece uma nova relação do escritor com o manuscrito em termos de conservação. De acordo com Miranda, “os próprios escritores dão aos seus manuscritos uma significação completamente nova. Ao invés de permanecerem relíquias, esses documentos são utilizados como chaves para se alcançar a inteligência da criação literária” (SOUZA; MIRANDA, 2003, p. 71).

Em *Uma poética de romance* e em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, Autran Dourado pontua, detalhadamente, passos da criação de *O risco do bordado* e, ao testemunhar em seus ensaios o seu processo de criação, o escritor acaba, como aponta Louis Hay, por “descrever a história de seu trabalho a ponto de fundi-la em sua obra” (In: SOUZA; MIRANDA, 2003, p. 73). No caso de Autran, a mistura de ensaios com ficção é um propósito consciente, apresentado logo na introdução de *Uma poética de romance*, onde já revela o caráter semificcional do livro:

quando primeiro cogitou deste trabalho, o autor pensava numa montagem de apontamentos e cartas a alguns amigos [...]. Com o desenvolvimento do trabalho e

posteriormente alertado por um amigo, verificou que este ensaio-fantasia tinha ultrapassado de muito o propósito inicial e que poderia se transformar em outro livro seu [...] (DOURADO, 1973, p. 14).

Em seus relatos, o escritor compara o processo de elaboração e montagem da narrativa a um jogo de dominó e nos revela como organizou o tabuleiro com as peças e as normas que ele mesmo criou. “A planta baixa do livro” é uma extensão do romance, o roteiro de *O risco do bordado*, o relato dos bastidores de um trabalho que chega “limpo” aos olhos do leitor. De acordo com o escritor, em entrevista a Leonor da Costa Santos, o termo “risco” é uma metáfora: “o risco serve para a gente não se perder. Na construção da narrativa em blocos se não houver esse planejamento, posso me perder. A gente tem que ir deixando rastro, senão não se acha mais o fio da meada” (In: SANTOS, 2008)⁴.

Até a publicação do romance, em 1970, os capítulos passaram por diversas versões, revelando o perfeccionismo do autor; sua busca pela expressão mais adequada, pelo verbo perfeito e sua luta permanente com a palavra para, por meio dela, encontrar a forma. Nesse esforço de fazer e de refazer, o capítulo I (“Viagem à Casa da Ponte”) teve cinco versões; os capítulos II (“Nas Vascas da Morte”) e III (“Valente Valentina”) foram reescritos três vezes; o capítulo IV (“As Voltas do Filho Pródigo”) cinco vezes; o V (“Assunto de Família”) teve quatro versões; o VI (“O Salto do Touro”) teve três versões; e o VII e mais longo (“As Roupas do Homem”) teve sete versões.

Um exemplo desse processo criativo está na Figura 1, que traz a primeira página da 5ª versão do capítulo I, indicada à mão pelo autor, assim como o título “Viagem à Casa da Ponte”, que não foi datilografado. Mesmo sendo esta a última versão feita antes da publicação, há dois itens presentes nessa página do original que não aparecem na primeira edição do romance. Na primeira linha do segundo parágrafo, a frase “A Casa da Ponte, o mundo fechado da noite”, aparece no livro sem a expressão “da noite”. E na sexta linha do terceiro parágrafo, a frase “O que é que você está fazendo aqui”, a palavra “aqui” foi substituída, no livro, pela palavra “aí”.

⁴ SANTOS, Leonor da Costa. *Austran Dourado em romance puxa romance ou a ficção recorrente*. Tese de Doutorado da Faculdade de Letras da UFRJ, 2008.

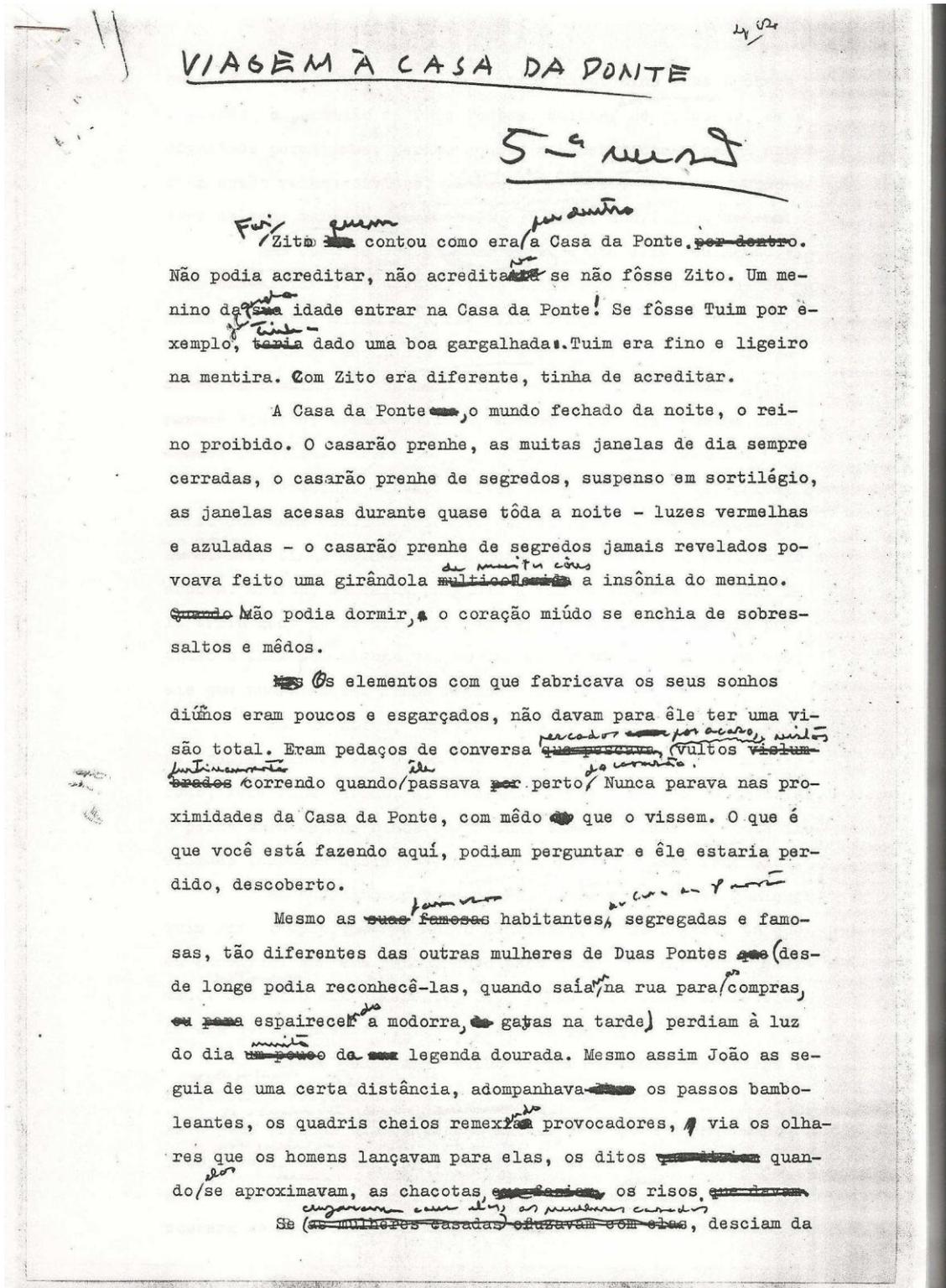


Figura 1: Primeira página do original datilografado, com correções manuscritas da 5ª versão do capítulo I ("Viagem à Casa da Ponte") do romance *O risco do bordado*.

Porém, ao compararmos a Figura 1 com a Figura 2 – a primeira página do mesmo capítulo I de *O risco do bordado*, publicado separadamente em forma de conto, na edição de setembro-outubro de 1964, da revista *Cadernos Brasileiros*, antes do lançamento do romance, percebemos que o autor, na publicação da revista, manteve a versão anterior ao texto da 5ª versão. Ou seja, a publicação do capítulo como conto não apresenta as alterações feitas à mão por Autran na 5ª versão. Tais modificações aparecerão na primeira edição do livro, em 1970. Por exemplo, em *Cadernos Brasileiros* (Fig. 2) o primeiro parágrafo começa assim: “Zito lhe contou como era a Casa da Ponte por dentro.” Na 5ª versão (Fig. 1), podemos ver nas correções à mão que o autor modificou a frase para: “Foi Zito quem contou como era por dentro a Casa da Ponte” – mesma forma publicada no livro. O que se constata é que a 5ª versão, que não tem indicação de data, pode ser a correção do capítulo que foi publicado em forma de conto, em 1964.

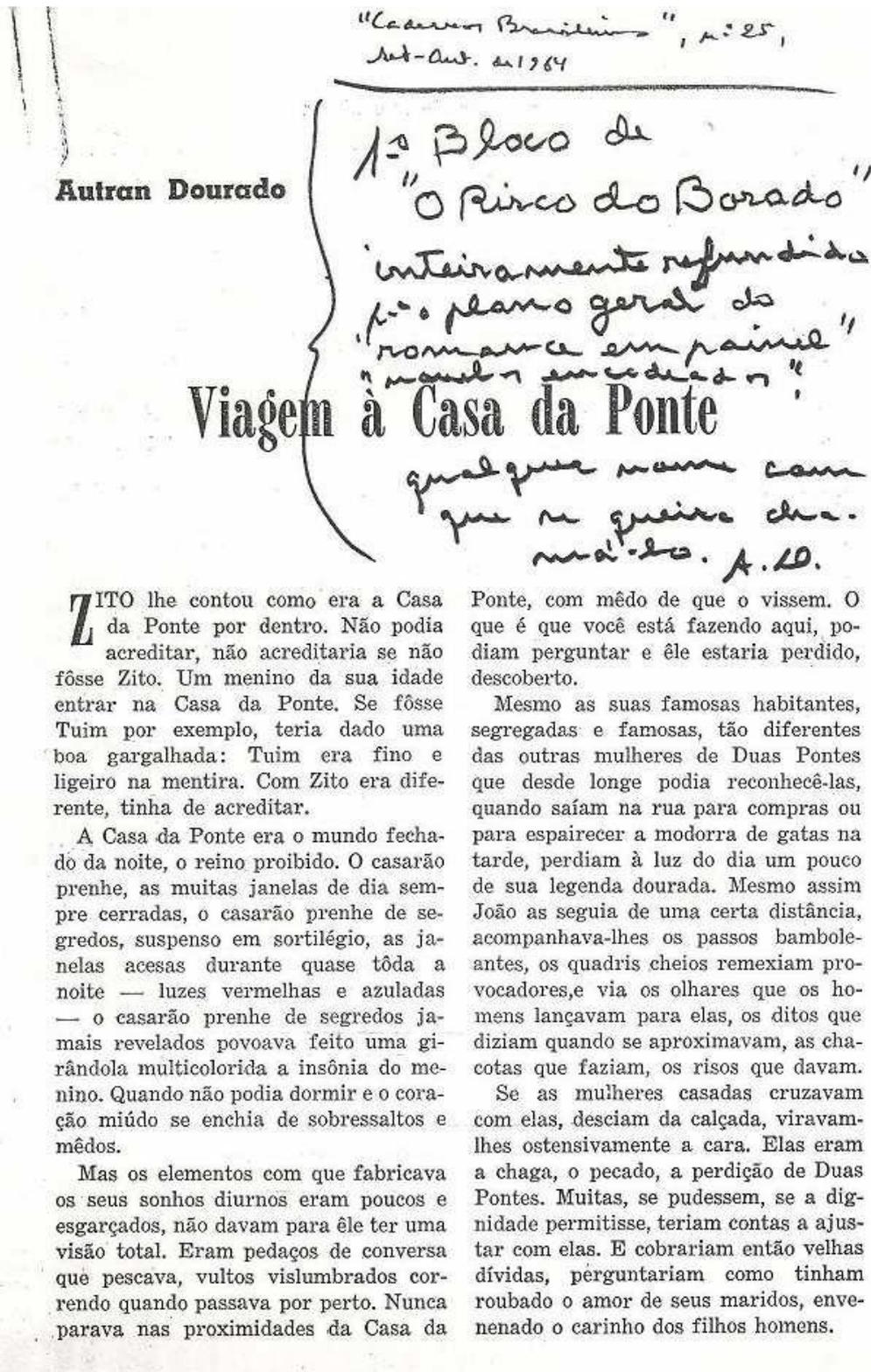


Figura 2: Primeira página do capítulo I de *O risco do bordado*, publicado isoladamente, como conto em 1964, na revista *Cadernos Brasileiros*, número 25, edição de setembro-outubro.

Na biblioteca do escritor há diversas pastas de papelão, com elástico, contendo anotações manuscritas e versões datilografadas de *O risco do bordado*, com marcas de reescrita. Mas a preocupação com a releitura e a reescrita se comprova também nos demais livros de Autran Dourado⁵. Na pasta referente ao romance aqui estudado há, ainda, onze folhas de papel A4, divididas em quatro partes, contendo notas taquigráficas⁶, que podem ser tanto de *O risco do bordado* quanto do ensaístico *Uma poética de romance*. Já na capa da pasta (ver Figura 5) podemos ver anotações taquigráficas e manuscritas de frases a serem corrigidas e, logo abaixo do nome do escritor, consta o número 246-6601, número do seu telefone residencial naquela época. Outro exemplo de anotações taquigráficas, misturadas a anotações manuscritas em português, está na Figura 3.

⁵ Essas informações foram obtidas em visita à casa do escritor, em 2010, para pesquisa e entrevista. Na ocasião, Autran Dourado cedeu-nos cópias dos originais e manuscritos que compõem a pasta onde guarda todas as versões e anotações que fez durante a produção de *O risco do bordado* e notas de *Uma poética de romance*.

⁶ Além de escritor, Autran Dourado foi funcionário público, exercendo a função de taquígrafo. Como concursado, ele trabalhou na Câmara Municipal de Belo Horizonte, na Assembleia Legislativa de Minas Gerais e, posteriormente, foi secretário particular do governador Juscelino Kubitschek e secretário de imprensa quando este foi presidente da República do Brasil. Autran aposentou-se no Cartório da Justiça, no Rio de Janeiro. Como escritor, utilizou a prática da taquigrafia para fazer as anotações das ideias de seus romances não só porque era um processo mais rápido mas, segundo ele, por puro gosto. (In: DOURADO, Autran. *Gaiola aberta: tempos de JK e Schmidt*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000 e RICCIARDI, Giovanni. *Entrevistas com escritores de Minas Gerais*. Organização de Dulce Mindlin. Ouro Preto (MG): UFOP, 2008, p. 79-80).

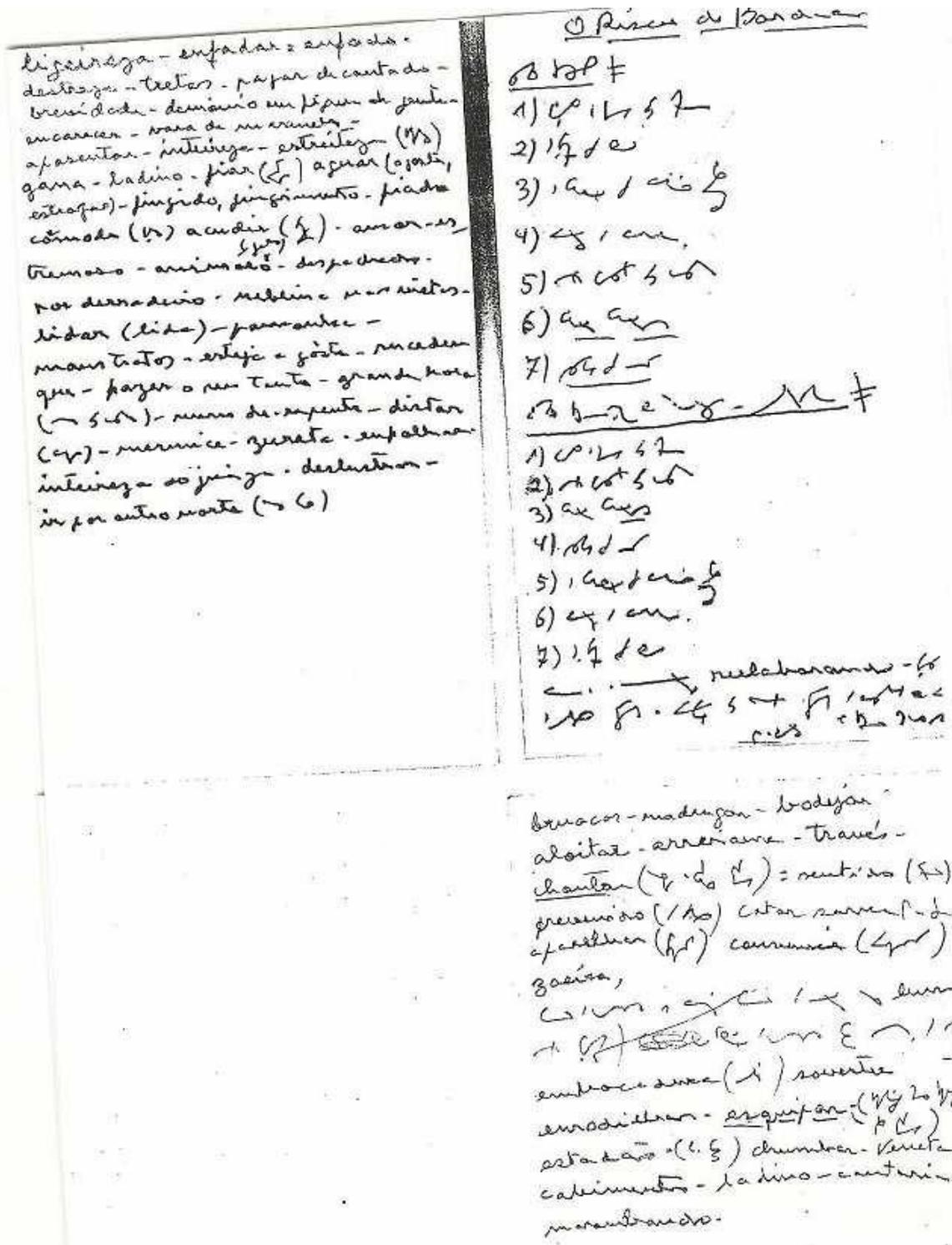


Figura 3: Páginas de papel A4, guardadas na pasta do romance *O risco do bordado*, com anotações taquigrafadas e em português.

As notas em código, à direita, vêm logo abaixo do título do livro, com duas ordens diferentes dos capítulos, como se o autor estivesse analisando a melhor opção. Do lado esquerdo estão anotações de palavras a serem usadas no romance; um estudo do ritmo, da sonoridade ou de palavras que se encaixem no processo de incorporar os brasileirismos ao texto: ligeireza – enfadas = enfado – destreza – tretas – brevidade – demônio em língua de gente – encarecer – vara de marmelo – inteireza – estreiteza (código taquigráfico) – gana – ladino – fiar (código taquigráfico) – aguar (o gosto, estragar) – fingido – fingimento – lidar (lida) – mesmice – zureta – buracar – madrugar – bodejar – aloitar – través – zoeira... (Figura 3). O que nos leva a essa afirmação são alguns depoimentos do autor, como o que deu a Giovanni Ricciardi⁷, em 2008. Perguntado sobre sua relação com a linguagem e o estilo, Autran explica que, em função de sua formação clássica, era muito comedido em seus primeiros livros, seguindo fielmente a gramática e o modo lusitano de escrever. Mas foi a partir de *Uma vida em segredo* (1964) que seu estilo começou a mudar (o que explica também as alterações feitas por ele na 5ª versão do capítulo I de *O risco do bordado*, exemplificadas anteriormente):

comecei a incorporar todos os brasileirismos e a escrever coisas gramaticalmente brasileiras (“chegou na janela” e não “chegou-se a janela”, “jogou-se no rio” e não “jogou-se ao rio”), colocação de pronomes à brasileira, formas de grafar à brasileira, passei a colocar a gramática a meu serviço” (RICCIARDI, 2008, p. 84-85).

Sobre o estudo do ritmo, em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, o artesão Autran mostra a sua preocupação em escolher as imagens e metáforas com as quais construiu o texto do capítulo IV (“As Voltas do Filho Pródigo”), relacionando-as com as partes do aparelho auditivo (ouvido, tímpano, caracol, labirinto, trompas de Eustáquio, martelo e bigorna) e com os verbos ligados à sonoridade (percutir, vibrar, ressoar, zunir, ecoar): “tudo escolhido a propósito, as palavras mais ‘inocentes’, para o efeito que se quer alcançar, mesmo que o leitor não perceba e apenas sinta” (DOURADO, 1976, p. 112). À Eneida Maria de Souza, confessou ser obcecado pelo ritmo e que: “a boa frase seria aquela na qual nada está sobrando e em que tudo está encerrado nela mesma” (SOUZA, 1996, p. 44).

Entre o material que compõe a pasta do romance *O risco do bordado* estão dois cartões postais (ver Figura 4).

⁷ RICCIARDI, Giovanni. *Entrevistas com escritores de Minas Gerais*. Organização de Dulce Mindlin. Ouro Preto (MG): UFOP, 2008.

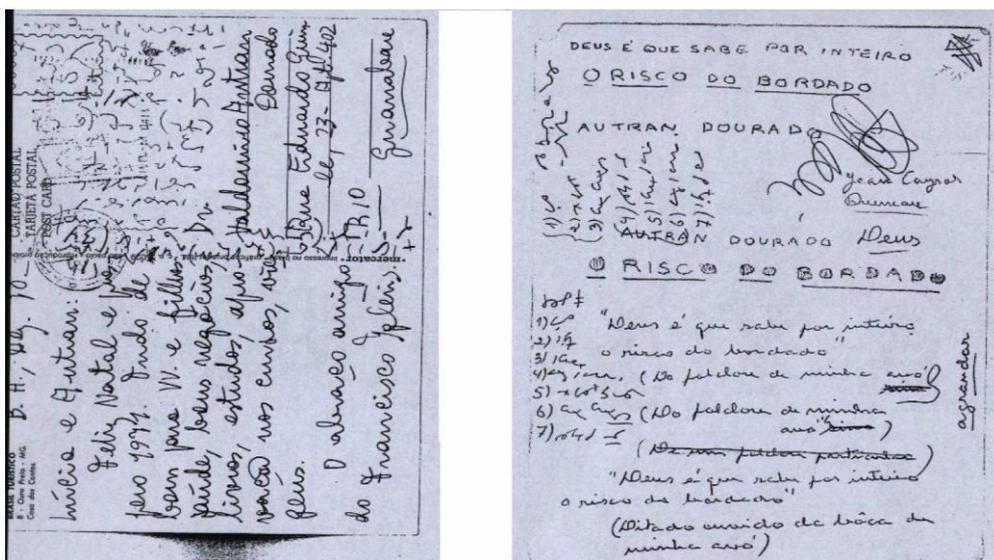


Figura 4: Imagem do verso de dois cartões postais que fazem parte da pasta do romance *O risco do bordado*. O primeiro foi enviado de Belo Horizonte, por uma amigo de Autran. O segundo contém anotações do autor sobre a origem do título do romance e também anotações taquigráficas com duas ordens diferentes dos capítulos do livro.

O primeiro, à esquerda, foi enviado a Autran e família pelo amigo Francisco Iglesias⁸, de Belo Horizonte, com votos de Feliz Natal. Na frente, há uma imagem da cidade de Ouro Preto. O postal foi enviado em dezembro de 1970, três meses depois da publicação de *O risco do bordado*. Certamente, por isso, o amigo também deseja ao escritor “saúde, bons negócios, livros...”. O segundo traz no verso anotações do autor sobre a origem do título do romance, além de marcações taquigráficas – mais uma vez duas ordens diferentes dos capítulos do livro. Em relação ao título, as anotações deixam claro que a ideia partiu de um ditado do folclore mineiro que o autor ouviu da avó: “Deus é que sabe por inteiro o risco do bordado”. Ele coloca entre parênteses três explicações diferentes para a origem da frase – que resultou no título do romance. Na primeira, escreveu duas vezes: “Do folclore de minha avó Sina” e, em ambas, rabiscou o nome dela. Na segunda escreveu: “De um folclore particular”, mas

⁸ Nascido em Pirapora (MG), o escritor, historiador e professor Francisco Iglesias foi, ao lado de Autran Dourado, Otto Lara Resende, Hélio Pelegrino, Sábado Magaldi, um dos fundadores da revista literária *Edifício*, em 1946. E foi pelas Edições Edifício, editora da revista, que Autran publicou seu primeiro livro, *Teia*, em 1947. O grupo fazia parte do ambiente intelectual de Belo Horizonte, do qual também participavam Murilo Rubião, Pontes de Paula Lima, João Ettiene Filho, Wilson Figueiredo, Fritz Teixeira Sales, Jacques do Prado Brandão. A amizade, os encontros, as discussões literárias e filosóficas dos jovens escritores foram retratadas por Autran no romance *Um artista aprendiz*, de 1989. (In: SOUZA, 1996, p. 31).

riscou toda a frase, descartando-a. E na terceira escreveu: “Ditado ouvido da boca de minha avó”.

Depois de rever os depoimentos, entrevistas, artigos e textos ensaísticos do autor sobre *O risco do bordado*, percebemos que o postal é o único registro no qual Autran menciona que ouviu o ditado da avó. Em *Uma poética de romance*, o ditado aparece como a primeira das quatro epígrafes do livro, seguida apenas da informação: “Ditado mineiro”, sem mencionar a avó. Só fomos confirmar que o nome escrito no postal – Sina – era realmente o da avó do autor, ao lermos *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. No capítulo em que comenta sobre a concepção da novela *Uma vida em segredo*, que partiu de um sonho com a canastra do bisavô, o escritor conta: “me lembrei então da minha avó Sina, sempre doente, no quarto de quem eu passava as horas de menino recolhido e enrolado que eu era, sentado justamente naquela canastra mineira, de muitas viagens em lombo de mula” (DOURADO, 1976, p. 134).

Em seu jogo inventado e traçado, o carpinteiro e artesão Autran Dourado segue à risca o que planejou. Como o próprio escritor afirma: “tudo ou quase tudo nesse livro [*O risco do bordado*] é medido e pesado, premeditado. O quanto é possível em obra de criação” (DOURADO, 1973, p. 43). Como veremos no próximo item, até as diferentes ordens de leitura de seu romance em blocos foram previstas por ele que, afinal, é aquele que sabe por inteiro o risco de seu bordado.

Segundo Autran Dourado, *O risco do bordado* é “uma narrativa em blocos, um romance em painéis, novelas encadeadas, enfim – o nome que a gente queira dar, não importa; é um livro inteiriço, apesar de permitir a múltipla leitura e montagem” (DOURADO, 1973, p. 23). Isso significa que os sete capítulos podem ser lidos de forma independente e aleatória, sem que isso comprometa a compreensão da história. O autor planejou uma ordem dos blocos, mas alterou-a em busca de um equilíbrio geral – um equilíbrio temático e estrutural. Nesse jogo inventado, que o autor chama de “dominó fantástico”, as peças (blocos) têm tamanhos diferentes (de 20, 30 e 40 laudas datilografadas) e os números não servem apenas para unir uma pedra à outra, mas para dar ritmo ao conjunto.

Em *Uma poética de romance*, Autran revela que o livro nasceu do primeiro bloco ou capítulo I e os outros foram escritos na seguinte ordem: 1ª, 3ª e 5ª partes do capítulo VII, “As

roupas do homem” (maior deles e único dividido em cinco partes), o capítulo IV (“As Voltas do Filho Pródigo”), o V (“Assunto de Família”), o III (“Valente Valentina”), a 2ª e a 4ª partes do capítulo VII e, finalmente, o VI (“O Salto do Touro”). Curioso é que nem em *Uma poética de romance*, de 1973, nem na edição de 1976 Autran revela quando escreveu o capítulo II (“Nas Vascas da Morte”). Em ambos os livros ele apenas menciona que o romance “nasceu do primeiro bloco, que foi também o primeiro a ser escrito” (DOURADO, 1973, p. 71; 1976, p. 50), porém não esclarece se considera o segundo capítulo como sendo parte do primeiro bloco.

Mas o “O Salto do Touro”, o último bloco a ser escrito, foi inicialmente planejado para ser o capítulo IV e não o VI como foi publicado. O modelo inicial, segundo Autran, apresentava o formato que se segue: o primeiro grupo de blocos era formado pelo capítulo I (“Viagem à Casa da Ponte”), com 20 laudas; capítulo II (“Nas Vascas da Morte”), com 30 laudas; capítulo III (“Valente Valentina”), com 20 laudas; o segundo grupo era composto pelo capítulo IV (“O Salto do Touro”), com 30 laudas; o V (“As Voltas do Filho Pródigo”), com 20 laudas e o VI (“Assunto de Família”), com 30 laudas; e o terceiro bloco, contendo apenas o VII – último e maior capítulo (“As Roupas do Homem”), com 40 laudas, formando um total de 190 páginas datilografadas. Essa distribuição, no entanto, foi mudada justamente em função do ritmo, e o autor explica:

depois da quinta ou sexta versão de alguns blocos, na terceira etapa de meu trabalho, verifiquei que a simetria estava por demais mecânica e aparente, baseada apenas na métrica exterior dos blocos, no seu tamanho mesmo. Senti que estava “duro” demais, que precisava “amaciar”, saltar de fora para dentro [...] deixar a clave do espaço e passar à clave do tempo, ou melhor – transformar tempo em espaço. Já que, num certo limite, espaço e tempo se confundem. Deixar o ritmo externo, para usar o ritmo interno [...] (DOURADO, 1973, p. 74).

Então, Autran alterou a ordem do segundo grupo de blocos, passando “As voltas do Filho Pródigo”, antes capítulo V para capítulo IV, “Assunto de Família” de VI para V e “O Salto do touro” de IV para VI. Dessa forma, deixou de lado a simetria espacial 30-20-30 laudas para ganhar uma simetria interior e temática. O livro, que era composto por três partes ou três grupos de blocos, passou a ter duas partes ou dois grupos de blocos temáticos. A primeira parte tem João da Fonseca Nogueira como personagem principal e seria uma espécie

de “retrato do artista jovem” ou a sua “educação sentimental”; a segunda parte, o grupo “bíblico”, se constitui de “biografias” de três personagens-chave da família de João – o tio, o avô e a tia. Mas ao analisar a capa da pasta onde o autor guarda todas as versões e anotações sobre o romance (ver Figura 5) verificamos algumas contradições em relação à descrição feita em seu livro de ensaios.

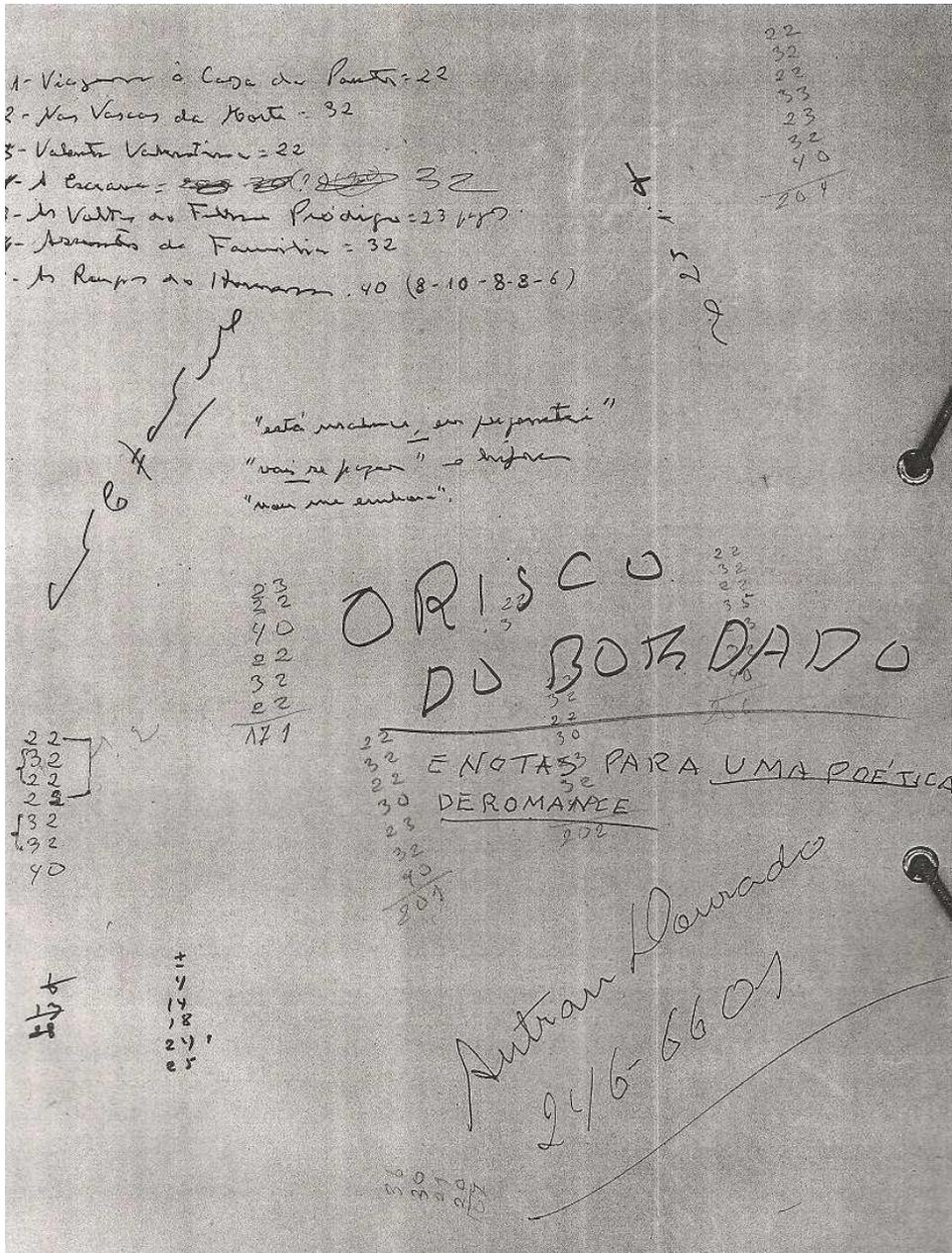


Figura 5: Capa da pasta onde Autran guarda os originais datilografados, versões corrigidas, anotações manuscritas e taquigráficas do romance *O risco do bordado* (1970) e notas para o livro de ensaios *Uma poética de romance* (1973).

Apesar de a relação dos blocos que aparece na capa da pasta conferir com as notas do autor em *Uma poética de romance* quanto à ordem original (que depois foi alterada, como já foi explicado anteriormente), o número de páginas por capítulo que consta na pasta (22-32-22-32-23-32-40) não corresponde aos números descritos em “a planta baixa de um livro” (20-30-20-30-20-30-40). Na pasta, as anotações revelam a seguinte sequência: capítulo I (“Viagem à Casa da Ponte”), 22 páginas datilografadas; capítulo II (“Nas Vascas da Morte”), com 32 páginas; capítulo III (“Valente Valentina”), com 22 páginas; capítulo IV (“A Escrava” – o título inicial do capítulo seria “Escrava do Senhor”, depois foi alterado para “O Salto do Touro”⁹), com 32 páginas; capítulo V (“As Voltas do Filho Pródigo”), com 23 páginas; capítulo VI (“Assunto de Família”), com 32 páginas e capítulo VII (“As Roupas do Homem”), com 40 páginas (dividido em cinco sessões: 1ª, com 8 páginas, 2ª com 10, 3ª e 4ª com 8 e 5ª com 6 páginas – único bloco que não é divergente com *Uma poética de romance*), dando um total de 203 páginas. Notamos também a dúvida em relação ao número de páginas de cada capítulo pelos diferentes cálculos feitos por Autran na capa da pasta. Na conta do canto superior direito, ele coloca 33 páginas para o Capítulo IV (“Escrava do Senhor” ou “O Salto do Touro”) e o resultado é de 204 páginas. Na conta que aparece acima do título, à direita, ele coloca, também para o quarto capítulo, 35 páginas, e o resultado é 206. No cálculo que aparece ao lado esquerdo do título, ele já prevê para o mesmo Capítulo IV 30 páginas (que corresponde às notas de *Uma poética de romance*), e a soma é 201 páginas.

Apesar de ter composto um romance em blocos – uma montagem que permite várias ordens de leitura – Autran afirma que, em seu livro, “o autor continua comandando o espetáculo” (DOURADO, 1976, p. 27) e que sua técnica, usada desde *Nove histórias em grupos de três*, envolve uma unidade seccionada, vertical e temporal ao invés de uma unidade horizontal, contínua e linear. Isso se deve ao que o escritor chama de estrutura aberta do barroco, segundo os princípios de Wölfflin¹⁰ – “uma estrutura tão aberta que permite ao autor

⁹ DOURADO, 1973, p. 75.

¹⁰ Sobre o que chama de “obra aberta do barroco”, Autran afirma que: “Graciliano Ramos, em *Vidas Secas*, já tinha usado a técnica do “romance desmontável” [...] Se a coisa não era nova mesmo em nosso país, que dizer no mundo inteiro? Se quisermos remontar a muito longe [...], indicaria Cervantes como marco; ou melhor – a estrutura aberta do barroco, que permite a múltipla leitura, como é o caso dos episódios distintamente separados do *Dom Quixote de La Mancha*” (DOURADO, 1976, p. 26). Para Autran, a teoria do barroco está “nas dicotomias e antíteses – luz e sombra, cheios e vazios, retas e curvas [...] cada bloco tem seu estilo, seu tratamento próprio” (DOURADO, 1976, p. 38). Em *Uma poética de romance*, Autran apresenta um quadro

acrescentar quantos episódios quiser na narrativa, sem alterar o plano geral, a estrutura da obra” (DOURADO, 1973, p. 27) – e Autran é veemente ao diferenciá-la do conceito de “obra aberta”, definida por Umberto Eco¹¹:

em Umberto Eco, no seu conceito operacional de arte, o leitor ou espectador, ouvinte ou vedor, da obra de arte, é solicitado abertamente a colaborar na montagem da obra, se permitindo chegar mesmo ao arbitrário e absurdo – o leitor como co-autor. Co-autor não como imagem, mas de fato. Se no conceito de obra aberta de Umberto Eco o leitor é co-autor, senão autor principal, na estrutura aberta do barroco é possível a múltipla leitura, mas o autor continua comandando o espetáculo, “*el gran teatro del mundo*” do barroco (DOURADO, 1976, p. 26-27).

De forma contraditória, Autran, que considera arbitrário por parte de Eco fazer do leitor seu co-autor, ao mesmo tempo afirma que “o autor, por mais variada e ignota que seja a sua obra, é ele que possui as chaves das muitas portas” (DOURADO, 2005, p. 24). O escritor enfatiza que não há outra ordem de leitura de *O risco do bordado* senão a definida por ele; ao seu leitor não é dada a liberdade de escolha da ordem de leitura de sua narrativa, mesmo que esta tenha uma estrutura desmontável, pois todos os blocos se fundem e se comunicam propositalmente. Entretanto, Autran sugere uma segunda leitura do livro, feita em outra ordem, “desde que o leitor vá alterando dentro de si os blocos” (DOURADO, 1976, p. 32).

Seguindo mais uma vez um percurso arbitrário, o leitor deve iniciar sua segunda leitura pela mesma disposição dada na primeira: do bloco I (“Viagem à Casa da Ponte”) ao bloco VI (“O salto do touro”) – considerado o ápice da narrativa e o bloco que liga todos os anteriores e posteriores. Depois, o leitor deve voltar ao bloco I (“Viagem à Casa da Ponte”); em seguida, saltar para o bloco III (“Valente Valentina”) – já que ambos abordam a culpa e o remorso. Depois, a leitura pula para o bloco V (“Assunto de família”) – onde o motivo remorso e culpa é mais intenso – e deve voltar para o bloco IV (“As voltas do filho pródigo”), que também trata do drama bíblico do pai que passa o bastão ao filho: “em *Assunto de Família* o avô é o filho; em *As Voltas do filho Pródigo*, ele é o pai” (DOURADO, 1973, p.

comparativo, onde aparecem as principais características do Barroco, em contraposição ao Renascimento, segundo Heinrich Wölfflin, e explica que usou tal quadro para mostrar que considera o Barroco não só como um conceito histórico, um estilo de época, mas também como um conceito “ideológico” (DOURADO, 1973, p. 26).

¹¹ O conceito de obra aberta, de Umberto Eco, prevê a manipulação da forma de expressão como condição fundamental para o envolvimento do intérprete durante a leitura da obra. De acordo com Eco: “a poética da obra ‘aberta’ tende [...] a promover no intérprete ‘atos de liberdade consciente’, pô-lo como centro ativo de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída. (ECO, 1962, p.41.)

48). Em seguida, deve-se ler pela terceira vez o bloco VI (“O salto do touro”), segundo Autran, por uma questão de simetria, passando, então, para o bloco VII (“As roupas do homem”) – que trata da desmitificação do estereótipo de um herói (Xámbá), que “simboliza todos os mitos, as figuras que aparecem nos seis primeiros blocos” (DOURADO, 1973, p. 49). E, finalmente, o leitor deve retornar ao bloco II (“Nas vascas da morte”), onde os temas morte e dor estão presentes, assim como estão no bloco VII, “As roupas do homem”.

Para Autran, a estrutura aberta do barroco deve gerar também uma obscuridade de assunto, não de forma, obtida “através de expressão e elementos claros e simples” (DOURADO, 1973, p. 28). Para conseguir tal efeito, o escritor utiliza uma técnica que ele denomina de “falsa terceira pessoa”, que gera ambiguidade em relação ao narrador. No bloco V, “Assunto de família”, por exemplo, a história é contada por João, mas todo o texto é intercalado pela fala do avô, que faz uma espécie de confissão ao neto. Nota-se, no trecho abaixo, que a perspectiva da narrativa não é clara: João narra em 3ª ou em 1ª pessoa?

Às vezes *vovô* Tomé achava que *tio* Zózimo tinha puxado ao pai dele, era muito parecido com o *bisavô* Zé Mariano. [...] Mas não, era cisma, desassossego de alma carregada. [...] A gente se pergunta, dizia *vovô* Tomé, e quando a resposta não mina clara na alma e a gente mesmo é que tem de responder por boca, o coração duvidoso, alguma coisa de errado se passou. *Vovô* Tomé então sempre teve esta mania: quando acontecia alguma coisa de ruim ele ficava perguntando qual tinha sido o seu quinhão de culpa. (grifos nossos) (DOURADO, 1999, p. 113).

Se considerarmos as palavras “vovô” e “tio”, o texto aproxima-se da 1ª pessoa. Mas quando ele diz “o bisavô”, e não “o *meu* bisavô”, chega-se à 3ª pessoa. De acordo com o escritor, essa confusão é proposital. Na verdade, inicialmente, ele escreveu o capítulo em 1ª pessoa e só depois converteu a narrativa para a 3ª pessoa:

João está presente em *Assunto de Família*, ou melhor – está ali como ouvido do avô. Embora escrita em terceira pessoa, reparando bem se verá que é uma falsa terceira pessoa. [...] É *vovô* Tomé contando para o menino [...] um caso que se passou entre ele e o pai dele, o *bisavô* Zé Mariano. É uma longa confissão do velho Tomé para o neto [...] eu coloquei as marcações, as reações que o menino ia sentindo com o desenrolar do caso do avô; depois as subtraí, mais para alcançar o efeito da ambiguidade, que acredito ter conseguido (DOURADO, 1976, p. 15-16).

Analisando os datiloscritos, verificamos que a indicação da mudança da perspectiva do narrador está na primeira página da 4ª versão. Abaixo do título, também manuscrito, o autor escreveu: “passar para 3ª pessoa (João narrando) (Tirar partindo da 1ª pessoa, entre

parênteses)”. Então, no primeiro parágrafo, ele faz as correções à mão, indicando as alterações sugeridas, como a troca de “às vezes acho que Zózimo puxou foi a meu pai ” para “às vezes vovô Tomé achava que tio Zózimo tinha puxado ao pai dele (sic)”.

O recurso da “falsa terceira pessoa” ocorre também em função de uma técnica narrativa utilizada por Autran em seus romances, chamada de monólogo interior (ou *stream-of-consciousness*): “uma das técnicas literárias que usam a livre associação de ideias para exprimir e narrar o que se passa na região do espírito que não é articulada” (DOURADO, 2005, p. 87). O escritor confessa que quando descobriu essas expressões dos pensamentos mais íntimos do personagem sentiu uma alegria tão grande que logo começou a praticá-lo à exaustão, até convencer-se de que não era mais do que uma desordenada associação de imagens, lembranças, impulsos:

é evidente que esse discurso que se passa no inconsciente e a que o autor procura dar sentido não pode ser um discurso caótico. [...] O que interessa ao escritor (o contrário se passa com o leitor) não são as imagens eróticas de Molly Bloom [personagem de James Joyce], o que se dá na sua consciência adormecida, mas o ritmo, a estrutura, a unidade interior que ele consegue dar à sua obra. Joyce explora o que se passa além dos gestos e das palavras de Stephen Dédalus com o maior rigor e é graças a esse rigor que *Ulysses* é uma obra de arte (DOURADO, 2005, p. 73-74).

Sobre o assunto, Autran acrescenta que o monólogo interior é uma técnica difícil, que depende do talento natural do autor e precisa ser usada com habilidade e muita cautela. E como sua ficção é marcada, entre outras características, pela utilização desse recurso – inclusive esse é um dos motivos pelos quais o autor é considerado pela crítica como um integrante da terceira fase do modernismo brasileiro, pós-1945¹² – percebemos que, além da estrutura em blocos e da “falsa terceira pessoa”, o escritor também usa muito bem de “falsa modéstia” quando comenta sobre as críticas que recebeu por usar a técnica “aberta do barroco” em seus romances:

quem conhece a minha modesta obra de autor mineiro sabe que venho usando essa técnica [estrutura em blocos], com maior clareza, desenvoltura e determinação, desde *Nove Histórias em Grupos de Três*. Tanto isso é verdade que meus livros são acusados de não terem unidade e composição. Ao meu *Nove Histórias*, dividido em

¹² Segundo Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, os monólogos interiores usados por Autran Dourado “se sucedem e se combinam em estilo indireto livre até acabarem abraçando o corpo de todo o romance sem que haja, por isso, alterações nos traços propriamente verbais da escritura” (BOSI, 1994, p. 322).

três grupos conforme o nome indica [...], acusaram de ser capítulos de romances abortados, quando não é verdade, não viram a intenção, não se detiveram na sua organização, na sua realização mesma, ousou dizer, porque o livro me parece realizado, dos meus livros mais realizados (DOURADO, 1973, p. 39-40).

Neste trabalho, procuramos conhecer a gênese de *O risco do bordado* a partir do estudo dos manuscritos do romance. Autran deixou rastros de seu fazer literário nas várias versões dos capítulos que compõem sua matéria de carpintaria e que revelam o percurso de sua escritura – o risco por baixo do bordado. Como o próprio autor afirmou, o seu maior prazer não era escrever, mas “reescrever o material” (DOURADO, In: RICCIARDI, 2008, p. 85); demonstramos, então, que os manuscritos do livro e os ensaios de *Uma poética de romance* e de *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* são uma extensão do romance, onde o autor registra o planejamento dos blocos, do número de páginas, a organização da montagem, o estudo das temáticas que envolvem o enredo, suas hesitações, cortes e alterações.

Verificamos, ainda, que a obra ensaística do autor, publicada na década de 1970, apresenta algumas inovações que merecem relevância na história da literatura brasileira, ainda pouco exploradas nos estudos sobre o romancista. Ao apresentar com detalhes seu método de trabalho, discutir a sua poética e a de escritores canônicos, em um período em que tal prática era pouco comum no Brasil, Autran se expôs à crítica, que, em grande parte, não entendeu sua proposta, talvez pelo fato de o escritor mineiro também questionar a postura passiva (e até comodista) da maioria dos romancistas brasileiros em relação à produção literária produzida e em produção.

Além disso, acreditamos que o autor pode ter sido um dos precursores da crítica genética no país, pois em *Uma poética de romance* (e em artigos publicados na imprensa especializada), Autran analisa as obras de alguns de seus romancistas e poetas preferidos em sua origem, comparando manuscritos, diferentes edições de um mesmo livro, seguindo, intuitivamente, o percurso da crítica genética de hoje, mas que na época, ainda não era reconhecida como um campo legítimo dos estudos literários.

REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DOURADO, Autran. *Uma poética de romance*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1973.
- DOURADO, Autran. *O risco do bordado*. São Paulo: Expressão e Cultura, 1970.
- DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. São Paulo: Rio de Janeiro: Difel, 1976.
- DOURADO, Autran. *O risco do bordado*. São Paulo: Rocco, 1999.
- DOURADO, Autran. *Gaiola aberta: tempos de JK e Schimidt*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- DOURADO, Autran. *O meu mestre imaginário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- MARQUES, Reinaldo. *As personagens autranianas*. Belo Horizonte: Suplemento Minas Gerais, abril, 1996.
- RICCIARDI, Giovanni. *Entrevistas com escritores de Minas Gerais*. Organização de Dulce Mindlin. Ouro Preto (MG): UFOP, 2008.
- SANTOS, Leonor da Costa. *Autran Dourado em romance puxa romance ou a ficção recorrente*. Tese de Doutorado da Faculdade de Letras da UFRJ, 2008.
- SOUZA, Eneida Maria de (org.). *Autran Dourado*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- SOUZA, Maria Eneida de; MIRANDA, Wander Mello. *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

O autobiográfico e o ficcional em Graciliano Ramos: algumas considerações

Talles de Paula Silva¹

RESUMO: Neste artigo, buscou-se demonstrar a utilização feita por Graciliano Ramos dos elementos autobiográficos em sua obra. Neste sentido, destaca-se o afrouxamento das fronteiras entre o real e o ficcional, a valorização da estrutura do gênero ‘autobiografia’ nos romances do autor, bem como uma possível aproximação entre o estilo literário empregado por ele e o que hoje é definido como escrita autoficcional.

Palavras-chave: Graciliano Ramos; Autobiografia; Romance moderno.

ABSTRACT: In this article, we aim to demonstrate the usage of some autobiographical elements by Graciliano Ramos in his work. In this sense, we put in evidence the loosening of the boundaries between reality and fiction, the valorization of the structure of the genre ‘autobiography’ in the author’s novels, as well as a possible connection between the literary style used by him and what it is defined as auto-fictional writing nowadays.

Key-words: Graciliano Ramos; Autobiography; Modern novel.

Introdução

Neste trabalho, procura-se evidenciar o entrecruzamento do autobiográfico com o ficcional na obra de Graciliano Ramos, evidenciando vários pontos relativos aos estudos da escrita de si, e relacionando-os à obra do autor. Assim, toca-se em temas como a transposição do real para a escrita, a natureza ficcional de toda narrativa de memórias, e a relação entre filiação a uma estética literária e expressão artística particular,

Inserido dentro do contexto da chamada *Geração de 30*, cuja produção é caracterizada pelo engajamento político-social e pela denúncia das misérias das populações exploradas, principalmente no nordeste do país, Graciliano Ramos se destaca de seus colegas escritores por vários aspectos. Em *História concisa da Literatura Brasileira*, Alfredo Bosi assinala que a obra do autor em questão “... representa o ponto mais alto de tensão entre o eu do escritor e a sociedade que o formou.” (BOSI, 1994, p.400). Tal tensão pode ser reveladora de uma das principais particularidades de Graciliano, a relação com o *eu*. Em um momento em que os conflitos sociais e a efervescência política poderiam fazer supor a emergência de uma literatura de combate, voltada para o elemento social, o escritor alagoano prima também pela

¹ Mestrando em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

introspecção e a subjetividade. Com isso ele opera, pois, uma fusão de elementos distintos dentre de um mesmo universo artístico.

1. Memória e representação do real

Grande parte da obra de Graciliano parece configurar-se a partir da dúvida sobre a possibilidade de transformar em palavras as lembranças evocadas pela memória. Talvez esta deve ter sido umas das principais preocupações do escritor, tendo em mente que ele escrevera duas obras de cunho reconhecidamente autobiográfico, *Infância* e *Memórias do Cárcere*, além de haver retratado em seus três primeiros romances a problemática da escrita de si, ainda que de maneiras distintas.

São Bernardo e *Angústia* são constituídos a partir da tentativa de seu protagonista de repensar a própria vida através da escrita, o que revela a grande preocupação por parte de Graciliano com a questão da representatividade do real através da linguagem. Já na autobiografia *Infância*, no capítulo “Verão”, o narrador diz: “Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade” (RAMOS, 2008, p.23). As lembranças esparsas que atravessam o sujeito da narração levam o leitor a desconfiar da veracidade absoluta da história, pois a concepção da memória como elemento de apreensão do real é um tanto problemática, e, talvez, o homem seja mesmo incapaz de representar a realidade empiricamente através da linguagem.

Além disso, assim como outros autores, ele também faz uso de construções modalizadoras que parecem servir como sinal da incapacidade de sua memória em conceber uma narrativa fiel e detalhada sobre os fatos de sua vida. Ainda em *Infância*, no capítulo “Um cinturão”, lê-se “Tudo é nebuloso” (RAMOS, 2008, p.28) “Naturalmente não me lembro” (RAMOS, 2008, p.28), “Devo ter pensado nisso” (RAMOS, 2008, p.29), “Não consigo reproduzir toda a cena. Juntando vagas lembranças dela a fatos que se deram depois, imagino os berros de meu pai...” (RAMOS, 2008, p.29). Além disso, a metáfora da neblina que acompanha a narrativa em vários momentos também ilustra a natureza vaga e esparsa da memória. Isso fica muito evidente no capítulo “Um enterro” onde se lê: “Longamente estive a contemplar as ruínas, ignoro como e quando me retirei. Decerto os colegas foram buscar-me. Não me recorde.” (RAMOS, 2008, p. 155). E em “O menino da mata e o seu cão piloto”

quando o narrador declara: “Hoje tudo se embaralha, uma confusão.” (RAMOS, 2008, p. 178).

No capítulo introdutório do mesmo livro, o autor faz reflexões acerca do real e da natureza problemática da memória. Considera que o vaso do qual se lembra pode ter sido “um sonho” e logo reitera que “a aparição deve ter sido real”. Em seguida, o leitor depara-se com as lembranças esparsas que são apresentadas sob a forma de um adormecimento do narrador-menino. “Transportaram-me e adormeci, não cheguei a pisar no barro vermelho. Acordei numa espécie de cozinha, sob um teto baixo, de palha, entre homens que vestiam camisas brancas.” (RAMOS, 2008, p. 8). E mais adiante “Apareceram lugares imprecisos, e entre eles não havia continuidade. Pontos nebulosos, ilhas esboçando-se no universo vazio.” (RAMOS, 2008, p.10)

Já em *São Bernardo*, no capítulo 6, lê-se outra menção à memória, e aos problemas que uma escrita baseada nela pode conter em razão de suas falhas. “E saí, descontente. Creio que foi mais ou menos o que aconteceu. Não me lembro com precisão.” (RAMOS, 1974, p.61).

Sônia Brayner na seção que lhe toca da obra *A Literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho destaca a importância das recordações para a ressignificação da vida através da escrita, pois “... é também a memória que auxilia a pseudo-autor a descobrir a essência de sua vida.” (BRAYNER, 1968, p.333)

2. O romance moderno e a autobiografia

Assim como acontece em obras de outros e vários escritores do século XX, é recorrente nos romances de Graciliano a presença da pluralidade de vozes que caracteriza o discurso. Ora, o conceito de romance polifônico foi desenvolvido para dar conta de explicar as narrativas ficcionais modernas em cujo texto podem-se perceber distintas vozes narrativas e diferentes blocos de significação. Como interessa salientar aqui, os elementos autobiográfico e ficcional se interpelam o tempo todo nas obras em análise, e uma característica tão substancial da prosa de ficção novecentista, como o foi a polifonia do discurso, não poderia deixar de fazer eco na escrita de si do período.

No concernente aos gêneros memorialísticos, a pluralidade de vozes acontece já a partir da diferenciação entre o sujeito da narrativa e o sujeito da narração. Considere-se que

um autobiógrafo; escrevendo suas memórias na maturidade; ao relatar sua infância não pode corresponder, dadas as mutações de caráter naturais do processo de envelhecimento, exatamente à mesma pessoa daquele menino que é retratado. Por isso, neste tipo de texto, geralmente é possível notar a presença de duas vozes que se entrecruzam, aquela do autor maduro e a outra do personagem mais jovem. Soma-se a isso, principalmente nas narrativas de infância, a aparição dos discursos de outros personagens, geralmente os pais, que ao recontar histórias ao filho, introjetam nele lembranças que sequer são suas. É nesse sentido que se diz que a polifonia discursiva que invade o romance de ficção na era moderna também se faz presente nas autobiografias. E nelas, além da justaposição de vozes, pode-se perceber ainda os comentários e as ressignificações que o autor maduro faz em relação aos fatos que narra.

No capítulo “Um cinturão” de *Infância* percebe-se justamente essa intrusão reflexiva do homem maduro em meio à narrativa, no momento em que o menino sofria com o castigo corporal a que fora submetido: “Já então eu devia saber que rogos e adulações exasperavam o algoz.” (RAMOS, 2008, p.30). E mais adiante, em “José da luz” flagramos a voz do narrador maduro a refletir sobre o passado e a *história de sua personalidade*: “Ainda hoje suponho que os meus poucos acertos e numerosos escorregos são obras de um destino irônico e safado, fértil em astúcias desconcertantes.” (RAMOS, 2008, p.83). E ainda em “D. Maria”, aparece mais uma vez a voz-presente, intrometendo-se na narrativa: “Certamente não foi o segundo livro a causa única do meu infortúnio. Houve outras, sem dúvida. Julgo, porém, que o maior culpado foi ele.” (RAMOS, 2008, p. 102).

Na esteira desse raciocínio, é interessante pontuar outra questão que parece muito relevante no que concerne ao desenvolvimento da escrita autobiográfica no século passado. Sabe-se que uma das características principais da era moderna é a importância que passaram a ter a introspecção e o psicologismo na Literatura, sobretudo nos romances. Isso se manifesta de diversas formas, dentre as quais na presença do tempo psicológico, do monólogo interior e do fluxo de consciência que caracterizam a trajetória das personagens e definem bem a trama. Em Graciliano, essa tendência aparece repetidamente tanto na ficção como nas memórias, o que demonstra o quanto o desenvolvimento da psicanálise e das teorias da consciência influenciaram sua obra, sobretudo na caracterização das personagens. Ora, isso já havia sido

notado na literatura européia dos começos do século, e agora estava presente também entre nós.

Isso não se restringe, como já se demonstrou, à ficção, mas aparece também na autobiografia, como consequência do exercício da rememoração. Através de frases curtas e às vezes parecendo desconexas, Graciliano representa brilhantemente os estados de consciência e suas redes de lembranças interligadas. No capítulo “Chegada à vila” de *Infância* lê-se:

O meu desejo era gritar, pedir informações. Necessário voltar, distrair-me com as baronesas do açude, os marrecos e a vazante. Absurdo alguém viver num lugar onde se apertavam tantas casas. Até então houvera quatro ou cinco. O copiar da nossa era escorado por esteios robustos de aroeira. José Baía segurava-me os braços e rodava. Ao largar-me, eu saía tonto, cambaleando. As cercas e as árvores giravam, os esteios giravam e batiam-me na cabeça. Minha mãe descompunha José Baía, mas ele não lhe dava atenção: rodopiava, contava histórias de onças, dizia que tinha nascido de sete meses, fora criado sem mamar, bebera leite de cem vacas na porteira do curral. A porteira do curral estava longe. O açude, as vazantes e os marrecos e as baronesas desmaiavam. Chamas lambiam vultos, um arrieiro soltava gargalhadas. (RAMOS, 2008, p.40)

Outro exemplo da técnica em questão aparece em “Chico brabo”, quando o leitor se vê diante dos pensamentos do protagonista:

Onde estava Chico Brabo? Qual dos dois era o verdadeiro Chico Brabo? Estarrecia-me esse desdobramento. Decerto havia nos filhos de Deus muito desconchavo e muita rabugem. Poucos chegavam, como d. Maria, a apresentar serenidade invariável, resistente a dores de barriga e enxaquecas (...) Os outros viventes possuíam virtudes e defeitos, com desvios e oscilações. Chico Brabo parecia-me dois seres incompatíveis. Em vão tentei harmonizá-los. (RAMOS, 2008, p.129)

Feitas as devidas considerações, passar-se-á à questão da refração dos elementos caros ao romance de 1930 na autobiografia da mesma época, pois assim como Graciliano é um representativo do romance moderno, também não deixa de sê-lo do romance regionalista. Em *Infância*, no capítulo “Manhã”, há vários trechos que exemplificam o que acaba de ser dito, tais como a descrição do banditismo social: “Esse dinheiro significava o imposto dos proprietários rurais aos numerosos grupos de cangaceiros que percorriam o sertão” (RAMOS, 2008, p.18); ou das labutas do campo: “Os mesmos trabalhos de pega, ferra, ordenha...” (RAMOS, 2008, p.19). E no capítulo seguinte “Verão” lê-se a paisagem da seca: “As nascentes secavam, o gado se finava no carrapato e na morrinha.” (RAMOS, 2008, p.26); e a breve descrição da organização política vigente na região, pois o pai do narrador-protagonista estava “obediente ao chefe político, à justiça e ao fisco” (RAMOS, 2008, p.26).

A paisagem do nordeste volta a ser mencionada no capítulo “Chegando à vila” da mesma obra, no momento em que o narrador e sua família estão de mudança: “... sacudido

pela andadura que me desarrumava as entranhas, aumentava e diminuía a vegetação espinhosa e familiar de xiquexiques e mandacarus.” (RAMOS, 2008, p.39). Além disso, em “Meu avô” aparece o cenário da seca:

Nos meses de seca, os raros habitantes daqueles cafundós mexiam-se cavando bebedouros na areia, cortando em cestos mandacaru para o gado. Dobravam-se as redes. As mãos sangravam no trabalho rijo, curavam-se as rachaduras dos pés com sebo derretido na brasa. Nenhuma nuvem toldava os dias compridos; vôos sinistros de arribações riscavam o céu azul; os ramos das aves eram gravetos escuros; as folhas tostavam-se; no chão branco e liso da vazante abriam-se várias fendas. (RAMOS, 2008, p.116)

Outro exemplo encontra-se no capítulo intitulado “José Leonardo”, onde, mais uma vez, é retratada a difícil situação do sertanejo em terras nordestinas:

Finda a umidade, o sertão ia surgindo, a princípio vacilante e morno, povoado de ouricuris e cajueiros chinfrins, depois seco e amarelo, coberto de cactos, ossadas e seixos. Aí se arrastavam as criaturas famintas e sujas que vendiam na feira cestos de imbu e caça miúda. Em tempo de escassez viviam disso, e como a escassez era freqüente, e migravam, finavam-se na miséria. (RAMOS, 2008, p.132)

3. Autobiografia na ficção

Em Graciliano, a justaposição entre o autobiográfico e o ficcional acontece menos pelo aproveitamento de temas e assuntos nos diferentes livros do que pelo aproveitamento estético da estrutura formal, bem como da tradição conceitual da autobiografia. Os principais protagonistas que ele criou são homens que se narram, traçando uma visão retrospectiva sobre suas vidas. Em *Infância* há, contudo, um exemplo interessante do entrecruzamento entre ficção e memória no capítulo “A vila” em que o narrador faz menção ao “sítio de seu Paulo Honório”, e em “O moleque José” quando se fala do “muro de seu Paulo Honório”, situações em que aparece o homônimo do protagonista de um dos principais romances de Graciliano, *São Bernardo*.

Interessante observar como o autor configura formalmente *São Bernardo*. Trata-se de uma ficção que imita o gênero autobiográfico. Apesar de tal procedimento não ser novo na literatura brasileira, haja vista a existência do defunto-autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que o jogo com o gênero em questão se dá de forma inusitada e desconstrutora, é na obra do alagoano que se encontra melhor representada, devido à seriedade de seu tom. Pode-se dizer que *São Bernardo* é a narrativa de uma vida, focada na história de uma personalidade, o que poderia remeter ao conceito de autobiografia cunhado por Philippe Lejeune, um dos maiores estudiosos deste gênero na França. Porém, Paulo não é uma pessoa real e seu nome difere daquele do autor, assinado na capa do livro e, por isso, *São Bernardo*

não é uma autobiografia. Contudo, não se pode deixar de notar que a imitação que Graciliano faz da estrutura do gênero autobiográfico, transportando-o para a ficção, é tão fidedigna quanto possível.

No primeiro capítulo de *São Bernardo*, há uma reflexão acerca do processo de escrita e, mais especificamente, de escrita da vida. Paulo Honório pretende compartilhar com outros a tarefa de por no papel a história de sua personalidade: “Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão de trabalho (...) Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria meu nome na capa.” (RAMOS, 1974, p.35). Ou seja, “pondo seu nome na capa” o protagonista garantiria que a história seria acreditada como narrativa de sua vida, estabelecendo com o leitor um *pacto referencial*. Ora, isso demonstra uma clara alusão à escrita autobiográfica cujos recursos foram, neste contexto, usados como estratégia ficcional.

O capítulo 2 do mesmo *São Bernardo* é rico de exemplos de um dos eixos principais da leitura que se pretende fazer ao longo deste trabalho. Logo no início, o protagonista revela: “Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio de coruja – e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta” (RAMOS, 1974, p.38). Ora, essa passagem demonstra mais uma vez a introdução de características de textos de memória na ficção uma vez que revela a questão da necessidade que o autobiógrafo sente de se contar, problemática muito conhecida no terreno dos estudos da literatura íntima, um desejo de narrar sua existência que vem de um impulso, após um “novo pio de coruja”.

Outro ponto interessante que se encontra no mesmo capítulo é o da exposição da intimidade, bem como o da presença de recursos de que o autor pode lançar mão para proteger alguns fatos de sua vida pessoal. Esta citação ilustra o que se disse: “Há fatos que eu não revelaria, cara a cara, a ninguém. Vou narrá-los porque a obra será publicada com pseudônimo. E se souberem que o autor sou eu, naturalmente me chamarão potoqueiro.” (RAMOS, 1974, p.38).

Já no capítulo 7 de *São Bernardo*, observa-se como Graciliano retrata a consciência de Paulo a respeito da natureza da transposição do discurso do outro para dentro de uma narrativa pessoal, o que poderia ser uma demonstração do próprio pensamento do autor em

relação a esse processo da escrita de si, em que aparecem vozes de outros personagens. “Dei-lhe alguma confiança de ouvi sua história, que aqui reproduzo pondo os verbos na terceira pessoa e usando quase a linguagem dele.” (RAMOS, 1974, p.65).

Percebe-se que Graciliano introduz em sua ficção reflexões teóricas essenciais aos estudos da escrita autobiográfica. Não se pode deixar de mencionar que, ao fim de *São Bernardo*, o protagonista esclarece sobre o momento da vida em que decide escrever sua história. Como é sabido, a grande maioria dos autobiógrafos publicam suas obras nos anos finais de sua carreira literária, após terem alcançado sucesso e prestígio como romancistas e/ou poetas. Paulo se sente tomado pelo desejo de escrever quando se encontra só, ao fim dos anos dourados de sua existência. “Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. E quando os amigos deixaram de vir discutir política, isto se tornou insuportável. Foi aí que me surgiu a ideia esquisita de, com o auxílio de pessoas mais entendidas que eu, compor esta história.” (RAMOS, 1974, p.214)

Alfredo Bosi na mesma *História concisa da literatura brasileira* destaca que “São Bernardo ficará, na economia extrema de seus meios expressivos, como paradigma de romance psicológico e social de nossa literatura.” (BOSI, 1994, p.403). Ao longo do último capítulo de *São Bernardo* o narrador usa expressões que confirmam o que se disse acima: “Procuro descascar fatos”, “acordando lembranças” “o que estou é velho”, “Com um estremecimento, largo essa felicidade que não é minha e encontro-me aqui em S. Bernardo, escrevendo.” (RAMOS, 1974, p.214).

4. Os começos da autoficção

Como já salientado anteriormente, toda esta autoconsciência em relação aos desvios da memória, à impossibilidade de transferência precisa da vida real para o texto, e à natureza ficcional de todo discurso sobre si, em *Infância*, demonstra também como Graciliano foi um artista diferente de seus contemporâneos. Seu texto já revela uma consciência estética que apareceria anos mais tarde, com o advento da era pós-moderna. Sua autobiografia seria, na verdade, uma *proto-autoficção*, uma vez que o autor deixa transparecer que ela está repleta de distorções e fabulações, e que a matéria narrativa está sendo construída de maneira ficcional. Cabe salientar, que a noção que se usa de *autoficção* aqui vai ao encontro daquela concebida por Serge Doubrovsky, na França.

Em *São Bernardo*, percebe-se uma característica bem própria da obra de Graciliano em relação ao autobiográfico. O autor já revela um trato com este elemento que virá a se expandir e a caracterizar narrativas autoficcionais posteriormente. Isso porque na reflexão empreendida a respeito da fatura de sua obra, Paulo Honório reconhece a importância dos recortes, da organização textual e das escolhas subjetivas que perpassam a escrita da vida. Ora, tudo isso é manifesto através da consciência de um personagem ignorante e semi-letrado, o que demonstra como Graciliano transferiu para o herói de seu romance pensamentos e concepções artísticas dele próprio.

Tenciona contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me parecem acessórias e dispensáveis. Também pode ser, habituado a tratar com matutos não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo o caminho dá na venda. (RAMOS, 1974, p.35)

O trabalho artístico com o texto íntimo já é reconhecido, numa postura teórica contrária à ideia do senso comum de que ele não comporta exercício estético, uma vez que, sendo simples cópia do real, aproximar-se-ia do grau zero da escrita. Ora, Graciliano, como já se salientou, duvida dessa transposição imediatista, revelada pela noção de cópia, e assim sendo, levanta problemáticas sobre a natureza do discurso. No capítulo 13 de *São Bernardo*, lê-se

Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensões, repetições, mal-entendidos, incongruências naturais de quando agente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. (...) Cortei igualmente, na cópia, numerosas tolices ditas por mim e por D. Glória. (...) É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço (RAMOS, 1974, p.106)

Ora, o trecho supracitado revela um sujeito consciente da empreitada que está realizando, no caso uma autobiografia, ainda que na ficção. Apesar do uso da palavra *cópia*, percebe-se o jogo que o protagonista faz ao narrar fatos de sua história, através de escolhas, recortes e acréscimos que são feitos a partir da noção que ele tem do que fundamenta o processo da escrita autobiográfica, bem como da natureza parcial e subjetiva de seu discurso. Outro exemplo:

Uma coisa que omiti e produziria bom efeito foi a paisagem. (...) Hoje isso forma para mim um todo confuso, e se eu tentasse uma descrição arriscava-me a misturar os coqueiros da lagoa (...) Essa descrição, porém, não seria aqui embutida por motivos de ordem técnica. E não tenho o intuito de escrever em conformidade com as regras. Tanto que vou cometer um erro. Presumo que é um erro. Vou dividir um capítulo em dois. Realmente o que se segue podia encaixar-se no que procurei expor antes desta digressão. Mas não tem dúvida, faço um capítulo especial por causa da Madalena. (RAMOS, 1974, p.109)

Sonia Brayner, no trabalho já citado, aponta para a dimensão da obra de Graciliano no tocante à concepção da memória como elemento base de criação narrativa, que se dá pelas escolhas de quem escreve. Nesse sentido, ela diz que “Neste centro conflitante que é a subjetividade de Paulo Honório, a memória é o operador que propicia essa ressurreição de fatos numa hierarquia determinada pela importância que assumem na recomposição do passado.” (BRAYNER, 1968, p.334).

Considerações finais

Procurou-se trabalhar ao longo deste texto com a ideia do afrouxamento da fronteira entre o real e o ficcional. Tal processo tem relevância cabal para os estudos literários, uma vez que coloca em xeque noções cristalizadas no senso comum, como a da superioridade da arte em relação à vida. Ao valer-se de estruturas e reflexões cernes do gênero autobiográfico no romance de ficção, Graciliano Ramos demonstra que um e outro estão perpassados por características comuns e que, por isso, um julgamento à priori quanto ao não pertencimento do primeiro à Literatura encontra cada vez menos respaldo.

Referências

- BOSI, Alfredo, *História concisa da literatura brasileira*. 32 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. 2 ed. São Paulo: Humanitas, 1998.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. - vol. 4. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1968.
- DOUBROVSKY, Serge. “Os pingos nos ii.” In: JEANNELE, Jean-Louis, VIOLET, Catherine (org). *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant, 2007.
- LEJEUNE, Philippe, NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. 1.ed. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 22.ed. São Paulo: Martins, 1974.

O autobiográfico e o ficcional em Graciliano Ramos: algumas considerações

Talles de Paula Silva¹

RESUMO: Neste artigo, buscou-se demonstrar a utilização feita por Graciliano Ramos dos elementos autobiográficos em sua obra. Neste sentido, destaca-se o afrouxamento das fronteiras entre o real e o ficcional, a valorização da estrutura do gênero 'autobiografia' nos romances do autor, bem como uma possível aproximação entre o estilo literário empregado por ele e o que hoje é definido como escrita autoficcional.

Palavras-chave: Graciliano Ramos; Autobiografia; Romance moderno.

ABSTRACT: In this article, we aim to demonstrate the usage of some autobiographical elements by Graciliano Ramos in his work. In this sense, we put in evidence the loosening of the boundaries between reality and fiction, the valorization of the structure of the genre 'autobiography' in the author's novels, as well as a possible connection between the literary style used by him and what it is defined as auto-fictional writing nowadays.

Key-words: Graciliano Ramos; Autobiography; Modern novel.

Introdução

Neste trabalho, procura-se evidenciar o entrecruzamento do autobiográfico com o ficcional na obra de Graciliano Ramos, evidenciando vários pontos relativos aos estudos da escrita de si, e relacionando-os à obra do autor. Assim, toca-se em temas como a transposição do real para a escrita, a natureza ficcional de toda narrativa de memórias, e a relação entre filiação a uma estética literária e expressão artística particular,

Inserido dentro do contexto da chamada *Geração de 30*, cuja produção é caracterizada pelo engajamento político-social e pela denúncia das misérias das populações exploradas, principalmente no nordeste do país, Graciliano Ramos se destaca de seus colegas escritores por vários aspectos. Em *História concisa da Literatura Brasileira*, Alfredo Bosi assinala que a obra do autor em questão "... representa o ponto mais alto de tensão entre o eu do escritor e a sociedade que o formou." (BOSI, 1994, p.400). Tal tensão pode ser reveladora de uma das principais particularidades de Graciliano, a relação com o *eu*. Em um momento em que os conflitos sociais e a efervescência política poderiam fazer supor a emergência de uma literatura de combate, voltada para o elemento social, o escritor alagoano prima também pela

¹ Mestrando em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

introspecção e a subjetividade. Com isso ele opera, pois, uma fusão de elementos distintos dentre de um mesmo universo artístico.

1. Memória e representação do real

Grande parte da obra de Graciliano parece configurar-se a partir da dúvida sobre a possibilidade de transformar em palavras as lembranças evocadas pela memória. Talvez esta deve ter sido umas das principais preocupações do escritor, tendo em mente que ele escrevera duas obras de cunho reconhecidamente autobiográfico, *Infância* e *Memórias do Cárcere*, além de haver retratado em seus três primeiros romances a problemática da escrita de si, ainda que de maneiras distintas.

São Bernardo e *Angústia* são constituídos a partir da tentativa de seu protagonista de repensar a própria vida através da escrita, o que revela a grande preocupação por parte de Graciliano com a questão da representatividade do real através da linguagem. Já na autobiografia *Infância*, no capítulo “Verão”, o narrador diz: “Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade” (RAMOS, 2008, p.23). As lembranças esparsas que atravessam o sujeito da narração levam o leitor a desconfiar da veracidade absoluta da história, pois a concepção da memória como elemento de apreensão do real é um tanto problemática, e, talvez, o homem seja mesmo incapaz de representar a realidade empiricamente através da linguagem.

Além disso, assim como outros autores, ele também faz uso de construções modalizadoras que parecem servir como sinal da incapacidade de sua memória em conceber uma narrativa fiel e detalhada sobre os fatos de sua vida. Ainda em *Infância*, no capítulo “Um cinturão”, lê-se “Tudo é nebuloso” (RAMOS, 2008, p.28) “Naturalmente não me lembro” (RAMOS, 2008, p.28), “Devo ter pensado nisso” (RAMOS, 2008, p.29), “Não consigo reproduzir toda a cena. Juntando vagas lembranças dela a fatos que se deram depois, imagino os berros de meu pai...” (RAMOS, 2008, p.29). Além disso, a metáfora da neblina que acompanha a narrativa em vários momentos também ilustra a natureza vaga e esparsa da memória. Isso fica muito evidente no capítulo “Um enterro” onde se lê: “Longamente estive a contemplar as ruínas, ignoro como e quando me retirei. Decerto os colegas foram buscar-me. Não me recorde.” (RAMOS, 2008, p. 155). E em “O menino da mata e o seu cão piloto”

quando o narrador declara: “Hoje tudo se embaralha, uma confusão.” (RAMOS, 2008, p. 178).

No capítulo introdutório do mesmo livro, o autor faz reflexões acerca do real e da natureza problemática da memória. Considera que o vaso do qual se lembra pode ter sido “um sonho” e logo reitera que “a aparição deve ter sido real”. Em seguida, o leitor depara-se com as lembranças esparsas que são apresentadas sob a forma de um adormecimento do narrador-menino. “Transportaram-me e adormeci, não cheguei a pisar no barro vermelho. Acordei numa espécie de cozinha, sob um teto baixo, de palha, entre homens que vestiam camisas brancas.” (RAMOS, 2008, p. 8). E mais adiante “Apareceram lugares imprecisos, e entre eles não havia continuidade. Pontos nebulosos, ilhas esboçando-se no universo vazio.” (RAMOS, 2008, p.10)

Já em *São Bernardo*, no capítulo 6, lê-se outra menção à memória, e aos problemas que uma escrita baseada nela pode conter em razão de suas falhas. “E saí, descontente. Creio que foi mais ou menos o que aconteceu. Não me lembro com precisão.” (RAMOS, 1974, p.61).

Sônia Brayner na seção que lhe toca da obra *A Literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho destaca a importância das recordações para a ressignificação da vida através da escrita, pois “... é também a memória que auxilia a pseudo-autor a descobrir a essência de sua vida.” (BRAYNER, 1968, p.333)

2. O romance moderno e a autobiografia

Assim como acontece em obras de outros e vários escritores do século XX, é recorrente nos romances de Graciliano a presença da pluralidade de vozes que caracteriza o discurso. Ora, o conceito de romance polifônico foi desenvolvido para dar conta de explicar as narrativas ficcionais modernas em cujo texto podem-se perceber distintas vozes narrativas e diferentes blocos de significação. Como interessa salientar aqui, os elementos autobiográfico e ficcional se interpelam o tempo todo nas obras em análise, e uma característica tão substancial da prosa de ficção novecentista, como o foi a polifonia do discurso, não poderia deixar de fazer eco na escrita de si do período.

No concernente aos gêneros memorialísticos, a pluralidade de vozes acontece já a partir da diferenciação entre o sujeito da narrativa e o sujeito da narração. Considere-se que

um autobiógrafo; escrevendo suas memórias na maturidade; ao relatar sua infância não pode corresponder, dadas as mutações de caráter naturais do processo de envelhecimento, exatamente à mesma pessoa daquele menino que é retratado. Por isso, neste tipo de texto, geralmente é possível notar a presença de duas vozes que se entrecruzam, aquela do autor maduro e a outra do personagem mais jovem. Soma-se a isso, principalmente nas narrativas de infância, a aparição dos discursos de outros personagens, geralmente os pais, que ao recontar histórias ao filho, introjetam nele lembranças que sequer são suas. É nesse sentido que se diz que a polifonia discursiva que invade o romance de ficção na era moderna também se faz presente nas autobiografias. E nelas, além da justaposição de vozes, pode-se perceber ainda os comentários e as ressignificações que o autor maduro faz em relação aos fatos que narra.

No capítulo “Um cinturão” de *Infância* percebe-se justamente essa intrusão reflexiva do homem maduro em meio à narrativa, no momento em que o menino sofria com o castigo corporal a que fora submetido: “Já então eu devia saber que rogos e adulações exasperavam o algoz.” (RAMOS, 2008, p.30). E mais adiante, em “José da luz” flagramos a voz do narrador maduro a refletir sobre o passado e a *história de sua personalidade*: “Ainda hoje suponho que os meus poucos acertos e numerosos escorregos são obras de um destino irônico e safado, fértil em astúcias desconcertantes.” (RAMOS, 2008, p.83). E ainda em “D. Maria”, aparece mais uma vez a voz-presente, intrometendo-se na narrativa: “Certamente não foi o segundo livro a causa única do meu infortúnio. Houve outras, sem dúvida. Julgo, porém, que o maior culpado foi ele.” (RAMOS, 2008, p. 102).

Na esteira desse raciocínio, é interessante pontuar outra questão que parece muito relevante no que concerne ao desenvolvimento da escrita autobiográfica no século passado. Sabe-se que uma das características principais da era moderna é a importância que passaram a ter a introspecção e o psicologismo na Literatura, sobretudo nos romances. Isso se manifesta de diversas formas, dentre as quais na presença do tempo psicológico, do monólogo interior e do fluxo de consciência que caracterizam a trajetória das personagens e definem bem a trama. Em Graciliano, essa tendência aparece repetidamente tanto na ficção como nas memórias, o que demonstra o quanto o desenvolvimento da psicanálise e das teorias da consciência influenciaram sua obra, sobretudo na caracterização das personagens. Ora, isso já havia sido

notado na literatura européia dos começos do século, e agora estava presente também entre nós.

Isso não se restringe, como já se demonstrou, à ficção, mas aparece também na autobiografia, como consequência do exercício da rememoração. Através de frases curtas e às vezes parecendo desconexas, Graciliano representa brilhantemente os estados de consciência e suas redes de lembranças interligadas. No capítulo “Chegada à vila” de *Infância* lê-se:

O meu desejo era gritar, pedir informações. Necessário voltar, distrair-me com as baronesas do açude, os marrecos e a vazante. Absurdo alguém viver num lugar onde se apertavam tantas casas. Até então houvera quatro ou cinco. O copiar da nossa era escorado por esteios robustos de aroeira. José Baía segurava-me os braços e rodava. Ao largar-me, eu saía tonto, cambaleando. As cercas e as árvores giravam, os esteios giravam e batiam-me na cabeça. Minha mãe descompunha José Baía, mas ele não lhe dava atenção: rodopiava, contava histórias de onças, dizia que tinha nascido de sete meses, fora criado sem mamar, bebera leite de cem vacas na porteira do curral. A porteira do curral estava longe. O açude, as vazantes e os marrecos e as baronesas desmaiavam. Chamas lambiam vultos, um arrieiro soltava gargalhadas. (RAMOS, 2008, p.40)

Outro exemplo da técnica em questão aparece em “Chico brabo”, quando o leitor se vê diante dos pensamentos do protagonista:

Onde estava Chico Brabo? Qual dos dois era o verdadeiro Chico Brabo? Estarrecia-me esse desdobramento. Decerto havia nos filhos de Deus muito desconchavo e muita rabugem. Poucos chegavam, como d. Maria, a apresentar serenidade invariável, resistente a dores de barriga e enxaquecas (...) Os outros viventes possuíam virtudes e defeitos, com desvios e oscilações. Chico Brabo parecia-me dois seres incompatíveis. Em vão tentei harmonizá-los. (RAMOS, 2008, p.129)

Feitas as devidas considerações, passar-se-á à questão da refração dos elementos caros ao romance de 1930 na autobiografia da mesma época, pois assim como Graciliano é um representativo do romance moderno, também não deixa de sê-lo do romance regionalista. Em *Infância*, no capítulo “Manhã”, há vários trechos que exemplificam o que acaba de ser dito, tais como a descrição do banditismo social: “Esse dinheiro significava o imposto dos proprietários rurais aos numerosos grupos de cangaceiros que percorriam o sertão” (RAMOS, 2008, p.18); ou das labutas do campo: “Os mesmos trabalhos de pega, ferra, ordenha...” (RAMOS, 2008, p.19). E no capítulo seguinte “Verão” lê-se a paisagem da seca: “As nascentes secavam, o gado se finava no carrapato e na morrinha.” (RAMOS, 2008, p.26); e a breve descrição da organização política vigente na região, pois o pai do narrador-protagonista estava “obediente ao chefe político, à justiça e ao fisco” (RAMOS, 2008, p.26).

A paisagem do nordeste volta a ser mencionada no capítulo “Chegando à vila” da mesma obra, no momento em que o narrador e sua família estão de mudança: “... sacudido

pela andadura que me desarrumava as entranhas, aumentava e diminuía a vegetação espinhosa e familiar de xiquexiques e mandacarus.” (RAMOS, 2008, p.39). Além disso, em “Meu avô” aparece o cenário da seca:

Nos meses de seca, os raros habitantes daqueles cafundós mexiam-se cavando bebedouros na areia, cortando em cestos mandacaru para o gado. Dobravam-se as redes. As mãos sangravam no trabalho rijo, curavam-se as rachaduras dos pés com sebo derretido na brasa. Nenhuma nuvem toldava os dias compridos; vôos sinistros de arribações riscavam o céu azul; os ramos das aves eram gravetos escuros; as folhas tostavam-se; no chão branco e liso da vazante abriam-se várias fendas. (RAMOS, 2008, p.116)

Outro exemplo encontra-se no capítulo intitulado “José Leonardo”, onde, mais uma vez, é retratada a difícil situação do sertanejo em terras nordestinas:

Finda a umidade, o sertão ia surgindo, a princípio vacilante e morno, povoado de ouricuris e cajueiros chinfrins, depois seco e amarelo, coberto de cactos, ossadas e seixos. Aí se arrastavam as criaturas famintas e sujas que vendiam na feira cestos de imbu e caça miúda. Em tempo de escassez viviam disso, e como a escassez era freqüente, e migravam, finavam-se na miséria. (RAMOS, 2008, p.132)

3. Autobiografia na ficção

Em Graciliano, a justaposição entre o autobiográfico e o ficcional acontece menos pelo aproveitamento de temas e assuntos nos diferentes livros do que pelo aproveitamento estético da estrutura formal, bem como da tradição conceitual da autobiografia. Os principais protagonistas que ele criou são homens que se narram, traçando uma visão retrospectiva sobre suas vidas. Em *Infância* há, contudo, um exemplo interessante do entrecruzamento entre ficção e memória no capítulo “A vila” em que o narrador faz menção ao “sítio de seu Paulo Honório”, e em “O moleque José” quando se fala do “muro de seu Paulo Honório”, situações em que aparece o homônimo do protagonista de um dos principais romances de Graciliano, *São Bernardo*.

Interessante observar como o autor configura formalmente *São Bernardo*. Trata-se de uma ficção que imita o gênero autobiográfico. Apesar de tal procedimento não ser novo na literatura brasileira, haja vista a existência do defunto-autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que o jogo com o gênero em questão se dá de forma inusitada e desconstrutora, é na obra do alagoano que se encontra melhor representada, devido à seriedade de seu tom. Pode-se dizer que *São Bernardo* é a narrativa de uma vida, focada na história de uma personalidade, o que poderia remeter ao conceito de autobiografia cunhado por Philippe Lejeune, um dos maiores estudiosos deste gênero na França. Porém, Paulo não é uma pessoa real e seu nome difere daquele do autor, assinado na capa do livro e, por isso, *São Bernardo*

não é uma autobiografia. Contudo, não se pode deixar de notar que a imitação que Graciliano faz da estrutura do gênero autobiográfico, transportando-o para a ficção, é tão fidedigna quanto possível.

No primeiro capítulo de *São Bernardo*, há uma reflexão acerca do processo de escrita e, mais especificamente, de escrita da vida. Paulo Honório pretende compartilhar com outros a tarefa de por no papel a história de sua personalidade: “Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão de trabalho (...) Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria meu nome na capa.” (RAMOS, 1974, p.35). Ou seja, “pondo seu nome na capa” o protagonista garantiria que a história seria acreditada como narrativa de sua vida, estabelecendo com o leitor um *pacto referencial*. Ora, isso demonstra uma clara alusão à escrita autobiográfica cujos recursos foram, neste contexto, usados como estratégia ficcional.

O capítulo 2 do mesmo *São Bernardo* é rico de exemplos de um dos eixos principais da leitura que se pretende fazer ao longo deste trabalho. Logo no início, o protagonista revela: “Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio de coruja – e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta” (RAMOS, 1974, p.38). Ora, essa passagem demonstra mais uma vez a introdução de características de textos de memória na ficção uma vez que revela a questão da necessidade que o autobiógrafo sente de se contar, problemática muito conhecida no terreno dos estudos da literatura íntima, um desejo de narrar sua existência que vem de um impulso, após um “novo pio de coruja”.

Outro ponto interessante que se encontra no mesmo capítulo é o da exposição da intimidade, bem como o da presença de recursos de que o autor pode lançar mão para proteger alguns fatos de sua vida pessoal. Esta citação ilustra o que se disse: “Há fatos que eu não revelaria, cara a cara, a ninguém. Vou narrá-los porque a obra será publicada com pseudônimo. E se souberem que o autor sou eu, naturalmente me chamarão potoqueiro.” (RAMOS, 1974, p.38).

Já no capítulo 7 de *São Bernardo*, observa-se como Graciliano retrata a consciência de Paulo a respeito da natureza da transposição do discurso do outro para dentro de uma narrativa pessoal, o que poderia ser uma demonstração do próprio pensamento do autor em

relação a esse processo da escrita de si, em que aparecem vozes de outros personagens. “Dei-lhe alguma confiança de ouvi sua história, que aqui reproduzo pondo os verbos na terceira pessoa e usando quase a linguagem dele.” (RAMOS, 1974, p.65).

Percebe-se que Graciliano introduz em sua ficção reflexões teóricas essenciais aos estudos da escrita autobiográfica. Não se pode deixar de mencionar que, ao fim de *São Bernardo*, o protagonista esclarece sobre o momento da vida em que decide escrever sua história. Como é sabido, a grande maioria dos autobiógrafos publicam suas obras nos anos finais de sua carreira literária, após terem alcançado sucesso e prestígio como romancistas e/ou poetas. Paulo se sente tomado pelo desejo de escrever quando se encontra só, ao fim dos anos dourados de sua existência. “Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. E quando os amigos deixaram de vir discutir política, isto se tornou insuportável. Foi aí que me surgiu a ideia esquisita de, com o auxílio de pessoas mais entendidas que eu, compor esta história.” (RAMOS, 1974, p.214)

Alfredo Bosi na mesma *História concisa da literatura brasileira* destaca que “São Bernardo ficará, na economia extrema de seus meios expressivos, como paradigma de romance psicológico e social de nossa literatura.” (BOSI, 1994, p.403). Ao longo do último capítulo de *São Bernardo* o narrador usa expressões que confirmam o que se disse acima: “Procuro descascar fatos”, “acordando lembranças” “o que estou é velho”, “Com um estremecimento, largo essa felicidade que não é minha e encontro-me aqui em S. Bernardo, escrevendo.” (RAMOS, 1974, p.214).

4. Os começos da autoficção

Como já salientado anteriormente, toda esta autoconsciência em relação aos desvios da memória, à impossibilidade de transferência precisa da vida real para o texto, e à natureza ficcional de todo discurso sobre si, em *Infância*, demonstra também como Graciliano foi um artista diferente de seus contemporâneos. Seu texto já revela uma consciência estética que apareceria anos mais tarde, com o advento da era pós-moderna. Sua autobiografia seria, na verdade, uma *proto-autoficção*, uma vez que o autor deixa transparecer que ela está repleta de distorções e fabulações, e que a matéria narrativa está sendo construída de maneira ficcional. Cabe salientar, que a noção que se usa de *autoficção* aqui vai ao encontro daquela concebida por Serge Doubrovsky, na França.

Em *São Bernardo*, percebe-se uma característica bem própria da obra de Graciliano em relação ao autobiográfico. O autor já revela um trato com este elemento que virá a se expandir e a caracterizar narrativas autoficcionais posteriormente. Isso porque na reflexão empreendida a respeito da fatura de sua obra, Paulo Honório reconhece a importância dos recortes, da organização textual e das escolhas subjetivas que perpassam a escrita da vida. Ora, tudo isso é manifesto através da consciência de um personagem ignorante e semi-letrado, o que demonstra como Graciliano transferiu para o herói de seu romance pensamentos e concepções artísticas dele próprio.

Tenciona contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me parecem acessórias e dispensáveis. Também pode ser, habituado a tratar com matutos não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo o caminho dá na venda. (RAMOS, 1974, p.35)

O trabalho artístico com o texto íntimo já é reconhecido, numa postura teórica contrária à ideia do senso comum de que ele não comporta exercício estético, uma vez que, sendo simples cópia do real, aproximar-se-ia do grau zero da escrita. Ora, Graciliano, como já se salientou, duvida dessa transposição imediatista, revelada pela noção de cópia, e assim sendo, levanta problemáticas sobre a natureza do discurso. No capítulo 13 de *São Bernardo*, lê-se

Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensões, repetições, mal-entendidos, incongruências naturais de quando agente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. (...) Cortei igualmente, na cópia, numerosas tolices ditas por mim e por D. Glória. (...) É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço (RAMOS, 1974, p.106)

Ora, o trecho supracitado revela um sujeito consciente da empreitada que está realizando, no caso uma autobiografia, ainda que na ficção. Apesar do uso da palavra *cópia*, percebe-se o jogo que o protagonista faz ao narrar fatos de sua história, através de escolhas, recortes e acréscimos que são feitos a partir da noção que ele tem do que fundamenta o processo da escrita autobiográfica, bem como da natureza parcial e subjetiva de seu discurso. Outro exemplo:

Uma coisa que omiti e produziria bom efeito foi a paisagem. (...) Hoje isso forma para mim um todo confuso, e se eu tentasse uma descrição arriscava-me a misturar os coqueiros da lagoa (...) Essa descrição, porém, não seria aqui embutida por motivos de ordem técnica. E não tenho o intuito de escrever em conformidade com as regras. Tanto que vou cometer um erro. Presumo que é um erro. Vou dividir um capítulo em dois. Realmente o que se segue podia encaixar-se no que procurei expor antes desta digressão. Mas não tem dúvida, faço um capítulo especial por causa da Madalena. (RAMOS, 1974, p.109)

Sonia Brayner, no trabalho já citado, aponta para a dimensão da obra de Graciliano no tocante à concepção da memória como elemento base de criação narrativa, que se dá pelas escolhas de quem escreve. Nesse sentido, ela diz que “Neste centro conflitante que é a subjetividade de Paulo Honório, a memória é o operador que propicia essa ressurreição de fatos numa hierarquia determinada pela importância que assumem na recomposição do passado.” (BRAYNER, 1968, p.334).

Considerações finais

Procurou-se trabalhar ao longo deste texto com a ideia do afrouxamento da fronteira entre o real e o ficcional. Tal processo tem relevância cabal para os estudos literários, uma vez que coloca em xeque noções cristalizadas no senso comum, como a da superioridade da arte em relação à vida. Ao valer-se de estruturas e reflexões cernes do gênero autobiográfico no romance de ficção, Graciliano Ramos demonstra que um e outro estão perpassados por características comuns e que, por isso, um julgamento à priori quanto ao não pertencimento do primeiro à Literatura encontra cada vez menos respaldo.

Referências

BOSI, Alfredo, *História concisa da literatura brasileira*. 32 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. 2 ed. São Paulo: Humanitas, 1998.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. - vol. 4. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1968.

DOUBROVSKY, Serge. “Os pingos nos ii.” In: JEANNELE, Jean-Louis, VIOLET, Catherine (org). *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant, 2007.

LEJEUNE, Philippe, NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. 1.ed. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 22.ed. São Paulo: Martins, 1974.

**A escrita de si através do outro:
uma análise do livro *O Lugar* de Ernaux pela ótica sociológica de Bourdieu**

Webert Guiduci de Melo¹

RESUMO: O presente trabalho busca analisar o texto *O lugar* de Annie Ernaux, identificando como sua escrita autobiográfica expõe as relações de poder através da figura do pai, da história de sua família e do mundo campestre de sua infância. Como base teórica, utilizaremos os conceitos sociológicos desenvolvidos por Pierre Bourdieu, como a violência simbólica, *habitus*, lugar, bem como, as questões da relação entre dominantes e dominados, princípios teóricos que nos orientará na construção literária de Annie Ernaux,.

Palavras-chave: Pierre Bourdieu; Violência simbólica, Autobiografia, Relações de poder.

ABSTRACT: This paper intends to analyse Annie Ernaux's text *La Place*, identifying how her autobiographical writing exposes the power relations through the figure of the father, the story of her family and the countryside where she used to live during her childhood. As a theoretical basis, we use sociological concepts developed by Pierre Bourdieu as symbolic violence, *habitus*, "place", as well as the issues of the relationship between rulers and ruled, theoretical principles that guide us in the reading of Annie Ernaux literature.

Key-words; Pierre Bourdieu; Symbolic violence, Autobiography, Power relations.

Introdução

*Os homens fazem eles mesmos sua história,
mas num meio determinando que os
condiciona.*

Engels

O livro *O Lugar* de Annie Ernaux, escrito em 1983, descreve a vida de seu pai, bem como sua relação com ele, além de apresentar a experiência da autora com o seu deslocamento de um mundo rural e periférico para o mundo burguês-intelectualizado, no qual leva Ernaux a se tornar professora e se afastar definitivamente do mundo campestre na qual cresceu.

¹ Mestrando em Estudos Literários na UFJF. Graduado em Ciências Sociais e Letras pela UFJF.

Porém, sua obra não representa apenas uma “simples” escrita de si, mas ela se posiciona por descrever as questões sociais que a envolveram e estão presentes entre estes dois mundos em que ela transitava.

Em *O Lugar*, Ernaux extrapola a questão de gênero. Apesar de ter consciência da situação da mulher na sociedade e ser uma leitora de Simone Beauvoir, ela toma posição primeiro quanto à questão social, orientação que se apresenta de forma destacada em suas reflexões. Em relação à questão do feminismo ela expõe o seguinte:

O feminismo não é uma bandeira para mim, é uma necessidade de ordem da ação, de ordem política. Eu o manifesto escrevendo e não pensando que sou uma mulher, mas indo o mais longe possível na realidade humana. Essa inclui as mulheres, a condição das mulheres e especificidades como, por exemplo, as relações mãe/filha. (tradução nossa)²

Em outro momento ela reafirma a direção que a sua escrita converge: para as questões sociais, sendo, assim, um ponto importante na construção de sua obra:

Há em mim, sobretudo, essa convicção: a determinação da origem social e a determinação do lugar social são mais importantes que a individuação sexual. Mesmo se essa última conte. Mas eu colocaria em primeiro o social. (tradução nossa)³

Este seu posicionamento se mostra mais claro, quando ela demonstra a forte influência de Pierre Bourdieu não só em relação a sua escrita, mas em relação a sua própria vida e a forma com que ela analisa o seu mundo e sua história. Bourdieu é para ela o intelectual responsável por desmascarar uma realidade que se apresenta e se constrói como natural, mas que na verdade esconde relações de poder tanto nas escolhas estéticas quanto nas práticas

² Le féminisme n'est pas un étendard pour moi, c'est une nécessité, de l'ordre de l'action, de l'ordre du politique. Je le manifeste en écrivant, et non pas en pensant que je suis une femme mais en allant le plus loin possible dans la réalité humaine. Celle-ci inclut les femmes, la condition des femmes et des spécificités comme, par exemple, les rapports mère/fille. (FORTE ERNAUX, 2003, p.987)

³ il y a surtout en moi cette conviction: la détermination de l'origine sociale et de la place sociale sont plus importants que l'individuation sexuée. Même si celle-ci compte. Mais je mettrais en premier le social. (FORTE ERNAUX, 2003, p. 987)

sociais. Ela observa a importante contribuição que este *intellectuel engagé* realiza na própria linguagem, alterando e desvendando as classificações coletivas e mostrando as verdadeiras relações sociais, que envolvem, na verdade, relações de poder:

Questão de linguagem; substituir, por exemplo, “ambientes, pessoas, modestas” e “camadas superiores” os termos “dominados” e “dominantes”, é mudar tudo: no lugar de uma expressão eufemizada e quase natural das hierarquias, é mostrar a realidade objetiva das relações sociais. (tradução nossa)⁴

A própria escrita para Ernaux deve ser tomada como uma ação política, pois deve ter como finalidade um agir sobre o mundo e uma reflexão para buscar a verdade e entender a sua realidade social:

Eu nunca pensei utilizar o termo “escritor engajado” para me definir, tão claro está que escrever é, para mim, uma atividade que tem por finalidade uma ação sobre o mundo. Não encantar os leitores, transportá-los para um universo insólito, inquietante ou feliz, mas, eu creio – como já o havia dito no *L'Événement* a propósito de outra coisa – envolver o leitor no “espanto do real”. Fazer ver o que não se via e que eu mesma não via antes de escrever, cujo impacto real me escapa também. Mas o importante é tentar trazer um pouco mais de verdade e de escolher, na própria escrita literária, os “meios” mais certos para atingir essa verdade. (tradução nossa)⁵

Dessa forma, queremos analisar o seu livro *O Lugar*, através do pensamento sociológico de Bourdieu, observando como Ernaux o reinterpreta na sua escrita. Assim, sua literatura se apresenta dentro de uma posição política: um agir sobre o mundo. Sua escrita é um refletir sobre a questão do poder e sobre a questão simbólica na sociedade.

⁴Question de langage ; substituer, par exemple, à "milieux, gens, modestes" et "couches supérieures" les termes de "dominés" et "dominants", c'est changer tout : à la place d'une expression euphémisée et quasi naturelle des hiérarchies, c'est faire apparaître la réalité objective des rapports sociaux. (ERNAUX, 2002)

⁵ Je n'ai jamais pensé utiliser le terme "écrivain engagé" pour me définir, telle-ment il est clair qu'écrire est pour moi une activité qui a pour finalité une action sur le monde. Non pas enchanter les lecteurs, les transporter dans un univers insolite, inquiétant ou heureux, mais, je crois - comme je l'ai dit dans *L'Événement* à propos d'autre chose - entraîner le lecteur dans "l'effacement du réel". Faire voir ce qu'on ne voyait pas et que moi-même je ne voyais pas avant d'écrire, dont l'impact réel m'échappe aussi. Mais l'important, c'est d'essayer d'apporter un peu plus de vérité et de choisir, même dans l'écriture littéraire, les "moyens" les plus sûrs pour atteindre cette vérité. (FORT E ERNAUX, 2003, p. 987 e 988)

Ernaux faz da obra de Bourdieu a sua moldura para desenvolver suas reflexões na relação com o próprio pai, da relação do marido e do filho com este lugar, com o local que ela nasceu, que se mostra distante e quase terra estrangeira. Um espaço mítico de sua memória.

1. *Habitus*, Campo e Reprodução: conceitos de Bourdieu como moldura para *O Lugar*.

Inicialmente, faz-se necessário apontarmos alguns pontos do pensamento de Bourdieu, para ficar claro como o seu pensamento influencia a obra de Ernaux. Alguns conceitos serão importantes para a análise do livro *O lugar*, pois sustentam e moldam a prosa da autora no desenvolver de sua reflexão.

O lugar, nome que intitula a obra, mais do que uma posição física, mais que uma posição de localização espacial, refere-se às questões de posição social, e assim, aos círculos que criam as diferenças entre classes, culturas e gerações, e que se baseiam em uma estrutura social que dissimula todo um discurso de sustentação dessas diferenças.

Evidentemente, também podemos perceber uma questão de localização espacial, pois temos de um lado o campo em contraste com a cidade. A passagem de um lugar para outro é também algo que está presente na obra de Ernaux, sendo o distanciamento de sua casa a última etapa real de sua mudança de classe e cultura. Ou como ela denomina “a sua traição”, que ocorre no salto, não em relação a uma questão evolutiva ou de aprimoramento, mas realmente de deslocamento, um salto para uma classe burguesa, a classe dominante.

Essa visão de lugar é o que podemos relacionar a um dos principais conceitos desenvolvidos por Bourdieu, denominado “campo”. O conceito de “campo” que se refere ao espaço onde a posição dos agentes se encontram a priori fixadas, ou seja, cada agente tem uma posição determinada nas relações sociais, com seus “locais” determinados, e é dentro deste campo que os agentes se movimentam e possuem certa liberdade. Como define Ortiz (1983):

O campo se define como o *lucus* onde se trava uma luta concorrencial entre os atores em torno de interesses específicos que caracterizam a área em questão. Por exemplo, o campo da ciência se evidencia pelo embate em torno da questão científica; o campo da arte, pela concorrência em torno da questão da legitimidade dos produtos artísticos. Dentro dessa perspectiva resolve-se o problema da adequação entre ação subjetiva e objetiva da sociedade, uma vez que todo ator age no interior de um campo socialmente predeterminado. (ORTIZ, 1983, p. 19)

Existe, assim, um processo dialético identificado por Bourdieu em relação à ação dos indivíduos, que se encontram entre o poder coercitivo da sociedade e, por outro lado, também passa por escolhas subjetivas desses mesmos agentes. Assim, Bourdieu retoma o conceito de *habitus* da escolástica, mas o reinterpreta e define como:

[...] sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente “reguladas” e “regulares” sem por isso sejam o produto de obediência de regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio das operações necessárias para atingi-lo e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente. (BOURDIEU, 1983, p. 61)

Bourdieu encontra uma mediação entre a velha discussão sociológica que envolve a ação objetiva, presente na obra de Emile Durkheim, que coloca a sociedade acima do indivíduo, sendo este um mero receptor das ações coletivas, onde o todo (a sociedade) não corresponde à soma de suas partes (os indivíduos), e a ação subjetiva, de metodologia fenomenológica, discutida por Max Weber, que apresenta as ações como fruto da subjetividade humana, sendo o coletivo a soma dessas subjetividades, ou seja, o mundo ou o coletivo se constroem a partir da representação das intersubjetividades. Ou seja, as ações subjetivas no conceito weberiano são colocadas como ações individuais conscientes de suas metas, e que a sociedade é produto da relação dessas subjetividades.

O *habitus*, por sua vez, não nega a objetividade, ou melhor, a coerção assumida pelo coletivo sobre o indivíduo, mas vai além, e observa que este indivíduo tem a capacidade de

trabalhar dentro de uma estrutura estruturante, em que sua posição não é totalmente fixa.

Porém, essas ações individuais para Bourdieu não apresentam indivíduos conscientes de suas metas, como em Weber, pois para ele os agentes estão situados em uma estrutura que lhes impõe uma certa violência, de natureza simbólica, não sendo donos totalmente livres de suas ações. Bourdieu oferece uma nova metodologia para entender a sociedade, que ele denomina de abordagem “praxiológica”

[...] que tem como objetivo não somente o sistema das relações objetivas que o modo de conhecimento objetivista constrói, mas também as relações dialéticas entre essas estruturas e as disposições estruturadas nas quais elas se atualizam e que tendem a reproduzi-las, isto é, o duplo processo de interiorização da exterioridade e de exteriorização da interioridade. (BOURDIEU, 1988, p. 47).

Dessa forma, o indivíduo navega por um espaço social em que recebe a estrutura e a modifica conforme valores construídos coletivamente. Bourdieu insere uma nova interpretação nas relações humanas e demonstra que o campo social, que é simbólico, se divide entre os dominantes e dominados, o que o leva a definir os conceitos de ortodoxia e heterodoxia, como elementos importante na produção das ideologias e é explicado pelo sociólogo Renato Ortiz:

Ao pólo dominante correspondem as práticas de uma ortodoxia que pretende conservar intacto o capital social acumulado; ao pólo dominado, as práticas heterodoxas que tendem a desacreditar os detentores reais de um capital legítimo. (...) Pode-se, desta forma, instituir um processo de legitimação dos bens simbólicos, assim como estabelecer um sistema de filtragem que determine aqueles que devem ou não ascender na hierarquia cultural. Os que se encontram no pólo dominado procuram manifestar seu inconformismo através de estratégias de “subversão”, o que implica um confronto permanente com a ortodoxia. (ORTIZ, 1983, p. 23)

Assim, Bourdieu identifica que as instituições, como a escola, as universidades, as casas de moda e as galerias artísticas, que a princípio são instituições identificadas como “libertadoras” e progressistas, na verdade acabam por se transformarem em agentes de

reprodução das ideologias de conservação das elites dominantes. Então, um jovem que investe nos estudos e quer produzir conhecimento científico, por exemplo, não está simplesmente produzindo conhecimento, existe um interesse deste aluno para participar do jogo, e a moeda necessária para se movimentar neste campo é o acúmulo de “capital cultural”, que é o que o assegura e o eleva entre os pesquisadores. Ou seja, não há na própria educação um princípio libertador, mas sim, uma seleção de alguns para a própria manutenção da ordem. Aqui temos outro ponto importante no pensamento de Bourdieu, a relação entre os homens é uma relação de poder, o que é oferecido como novo e libertador hoje, será o que se cristaliza e domina amanhã. A própria revolta, nada mais é, que um combustível da própria ordem. Dessa forma, a dominação é dupla: “primeiro enquanto discurso ideológico, segundo enquanto categoria lógica que ordena a própria representação social.” (Ortiz, 1983, p. 16).

Esse mundo social apresentado por Bourdieu é absorvido por Ernaux, que passa a refletir sobre sua própria vida a partir desses referentes teóricos.

2. Ernaux, também leitora de Bourdieu

O tom do livro *O lugar* já é apresentado na própria epígrafe que Ernaux seleciona antes de iniciar sua história. Ele escolhe a seguinte situação de Jean Genet : “Arrisco uma explicação: escrever é o último recurso quando se traiu”.

Assim, ela se apresenta como alguém que praticou uma traição, mas qual e em que sentido?

Seu livro é narrado em primeira pessoa. Inicia-o falando sobre a sua aprovação como professora oficial no liceu de Lyon, na Croix-Rousse. Posteriormente temos um corte brusco para a questão da morte do pai. Ela retrocede mais e conta a vida rapidamente de seus avós para introduzir a vida de seu pai e apresentar o ambiente social ao qual seu pai pertencia (e ela

também inicialmente), para depois chegar novamente ao falecimento e ao enterro. E finaliza o livro com um encontro com uma ex-aluna que se tornou caixa em um supermercado.

A figura do pai é que norteará as suas reflexões durante o desenrolar do livro e representará o maior antagonismo entre o seu antigo mundo e sua passagem para o mundo burguês. O que a coloca em uma posição de espanto, como se tudo o que tivesse ocorrido em sua vida até aquele momento ela não tivesse compreendido e que somente com a morte do pai, através de um sentimento de perda, passou a ser capaz de entender os mecanismos que operaram em sua vida. O pai como o último grande elo com aquele modo de vida antigo que não mais lhe pertencia:

No comboio de regresso, no domingo, procurei distrair o meu filho para que se mantivesse tranquilo, os passageiros de primeira não gostam de barulho e de crianças traquinas. De repente, com estupefação, “agora, sou realmente burguesa” e “é tarde demais. (ERNAUX, 1987, p. 17).

Mas, seu pai não é um agente que impedirá a sua ascensão, por outro lado, como observa ela própria sobre seu pai: “Talvez o seu maior orgulho, ou mesmo a justificação da sua existência: que eu pertencesse ao mundo que o tinha desprezado.” (ERNAUX, 1987, p. 89).

Ernaux, então, constrói uma bela metáfora, que representará uma significativa imagem sobre o encontro dela com um outro mundo: um mundo da escola, da biblioteca, do mundo burguês, que serão apresentados por seu próprio pai, mesmo que este não tenha nenhuma intimidade com estes locais. Seu pai será, assim, o “barqueiro entre duas margens, sob a chuva e o sol” (ERNAUX, 1987, p. 89), aquele que a levava na bicicleta da casa à escola e lhe entregava a um novo mundo, que acima de tudo, fez com que ela se distanciasse dele próprio e que foi o motivo de criação do próprio livro.

Queria pronunciar-me, escrever sobre o meu pai, a sua vida, e esse afastamento que surgiu na adolescência entre ele e eu. *Um afastamento de classe, mas particular, que não tem nome. Como o amor separado.* (ERNAUX, 1987, p. 17,

grifos nossos)

A sua escrita buscará uma neutralidade ou um despojamento para apresentar seu pai, pois simples ele era e não seria fiel uma postura “fantasiosa de sua figura”, uma representação num romance. Como ela expõe: “Para dar conta de uma vida dominada pela necessidade não tenho o direito de tomar em primeiro lugar o partido da arte, nem de fazer qualquer coisa de “apaixonante” e “comovente”. (ERNAUX, 1987, p. 17). Assim, o que ela quer rejeitar é a própria instituição “literatura culta”, instituição do mundo burguês, mas se engana, pois os cânones já estão presentes em sua escrita e em sua formação, como podemos observar no diálogo que ela faz com a “alta literatura” em seu livro e até compara com seu pai: “Quando leio Proust ou Mauriac não penso que eles evoquem o tempo em que meu pai era criança. O tempo dele era a Idade Média.” (ERNAUX, 1987, p. 21). Um modo claro, também, de demonstrar as diferenças sociais.

A escrita se faz para ela dentro de um sentimento de perda, mas se não apresenta alguma felicidade, não se faz menos comovente, pois ela busca recuperar através de sua memória um mundo não mais possível para a ela:

Naturalmente, nenhuma felicidade em escrever, neste empreendimento em que procuro cingir-me o mais possível às palavras e às frases ouvidas, sublinhando-as por vezes com itálico.

Não indicar ao leitor um duplo sentido e dar-lhe o prazer de uma cumplicidade que recuso em todas as formas: nostalgia, patético ou ridículo. Simplesmente porque essas palavras e essas frases definem os limites e a cor do mundo em que viveu o meu pai, no qual vivi também. *Aqui nenhuma palavra podia ser tomada por outra.*” (ERNAUX, 1987, p. 35, grifos nossos)

A palavra, aspecto muito importante, e que se encontra presente em todo o livro e principalmente na postura do pai frente à linguagem e a habilidade de leitura e escrita. A linguagem culta é tomada como ponto importante para a criação e aquisição de “capital cultural”, como forma de diferenciação do mundo campesino e principalmente de aceitação para um mundo moderno, visto que o mundo antigo era totalmente

desvalorizado. A própria referência ao avô demonstra esse posicionamento de sua família: “Sempre que me falavam dele, começavam por „ele não sabia ler ou escrever”, como se a sua vida e o seu caráter não pudesse ser compreendidos sem esse dado inicial.” (ERNAUX, 1987, p. 19). O próprio pai em diversas passagens demonstra a preocupação constante com a forma de falar e de se portar em público, com a aparência e com o que outros pensariam. Ernaux, assim, descreve:

Diante de pessoas que considerava importante mostrava um embaraço tímido, nunca fazendo quaisquer perguntas. Em suma, comportando-se com inteligência. Esta consistia em perceber a nossa inferioridade e em recusá-la escondendo-a o melhor possível. (ERNAUX, 1987, p. 47).

A rejeição ao próprio dialeto, que também representaria sua “inferioridade”: “Para o meu pai, o dialecto era qualquer coisa de velho e desagradável, um sinal de inferioridade. Orgulhava-se de ter conseguido desembaraçar-se dele parcialmente” (ERNAUX, 1987, 49), mas em contrapartida, mostrava satisfação quando alguém “superior” utilizava uma expressão coloquial: “o meu pai repetia com satisfação a frase do doutor à minha mãe, feliz por acreditar que essas pessoas, no entanto distintas, tinham ainda algo de comum connosco, uma pequena inferioridade.” (ERNAUX, 1987, p. 49). Assim, o capital social é posto como uma valiosa moeda, mesmo que inconscientemente, as formas reprodutivas se fazem mais perniciosas do que aparentemente se apresentam, pois o que temos é a autorejeição a si mesmo, a sua cultura e ao seu meio, numa forte recusa a tudo o que direciona para o local e para o campo.

Porém, devemos observar que o próprio mundo de seu pai, também, apresenta várias instâncias, ou lugares, que este também vai “conquistando” ao longo da sua vida. Uma vida simples, não significa uma vida simbolicamente pobre. O conceito de “campo” em Bourdieu pode gerar uma grande estratificação entre dominantes e dominados, porém dentro de cada esfera teremos os privilegiados em relação a uma grande massa, como quando o seu próprio

pai passa de trabalhador rural para operário, e não tem mais o cheiro de vacaria. Depois torna-se comerciante, vive um período numa vida dupla de operário e comerciante, mas sempre valorizando sua segunda situação. Assim, Ernaux nos dá uma demonstração do movimento e mudança de local também realizado por seu pai, que “ultrapassara o primeiro círculo” (ERNAUX, 1987, p. 26) e conquista um status diferenciado em seu meio social quando passa a dono de comércio e proprietário do imóvel, o primeiro da família a ter um imóvel próprio. Outras passagens nos oferecem a mesma ilustração: “Ele não bebia. Procurava pôr-se no seu lugar. Parecer mais comerciante que operário.” (ERNAUX, 1987, p. 34). Gerando uma inveja entre os irmãos de seu pai e de sua mãe devido às melhorias materiais de sua vida. Não há solidariedade de classe tão forte, que suporte a felicidade do outro, principalmente quando envolve diferenciação material.

Um outro forte ponto de tensão é na própria posição do marido, pertencente ao novo mundo, e que não tem identidade e nem solidariedade e apenas cumpre uma função social no enterro de seu sogro: “O meu marido chegou à noite, bronzeado, constrangido por um luto não sentido. Mais do que nunca, pareceu deslocado aqui.” (ERNAUX, 1987, p. 14). Assim, o seu “lugar” não era ali e nas outras viagens de Ernaux à sua casa sempre ia sozinha ou com o filho.

Eu ia sozinha, calando as verdadeiras razões da indiferença do genro, razões indizíveis, entre ele e eu, e que admiti como naturais. Como poderia um homem nascido na burguesia doutorada, constantemente “irônico”, ter prazer na companhia de gente simples, cuja gentileza, reconhecida por ele, nunca compensaria a seus olhos essa falta fundamental: uma conversa espiritual. (ERNAUX, 1987, p. 77).

O filho é outro bom exemplo da representação deste seu deslocamento e distanciamento de seu mundo de origem. Seu filho denomina o avô como um estranho: “Porque é que o senhor faz oó?” (ERNAUX, 1987, p. 84). É claro que temos o peso dele passar uma boa época distante da casa de seus avós, mas podemos observar mais um detalhe da diferença entre estes mundos: é a não identificação de uma futura geração com este antigo

mundo. Ernaux transpôs uma barreira, e agora este mundo não era mais o seu lugar.

Assim, o sentimento de culpa, de desistir e trocar o mundo de seus pais por um novo e “melhor” mundo é assumido por ela como traição, pois aparentemente rejeitar o seu antigo mundo é rejeitar sua casa, o seu pai. Sentimento simbolicamente representando no início de sua fala através da indicação do livro “Pai Goriot” de Balzac, narração que apresenta a exploração do Pai Goriot pelas filhas, sendo que elas o abandonam e o deixam na miséria para morrer.

Porém, se durante sua vida ela teve alguma dúvida quanto à intenção de seu pai em relação ao seu sucesso, esse se desfez quando ela ao abrir a carteira de seu pai, após o enterro, descobre um recorte de jornal que “dava os resultados, por ordem de mérito, do concurso de acesso dos bacharéis na Escola Normal de Professores. O segundo nome era o meu” (ERNAUX, 1987, p. 16).

Seu pai sempre era a ponte entre os dois mundos e quem sempre a incentivou a continuar, através da escola ou através de momentos como na visita à biblioteca quando Ernaux era criança, e apresenta-lhe este tipo de instituição com o seu universo dos livros. Evidentemente, que o sentimento de seu pai era retê-la, de alguma forma, ao seu lado, mas seu sentimento paterno, possibilitava e incentivava o contato com este outro mundo que ela faria parte. Dessa forma, se Ernaux cometeu uma traição, temos um claro cúmplice, e este era seu pai. O barqueiro que tornou viável a transposição e o contato com um mundo completamente diferente, mesmo sabendo que isto levaria a uma distância entre ambos.

Conclusão: falar de si através dos outros, através dos seus.

Ao longo de sua escrita Ernaux vai identificando conflitos que não apresentam solução. A reconstrução de suas memórias em seu antigo meio social e a tentativa de localizar uma felicidade antiga que se perdeu. Mas também sabe que este seu antigo mundo era a construção de uma vida alienante:

Via limitada, ao escrever, entre a reabilitação de um modo de vida considerado com interior e a denúncia da alienação que a acompanha. Porque esta maneira de viver era nossa, a própria felicidade, mas também as barreiras humilhantes da nossa condição (...), gostaria de falar ao mesmo tempo de felicidade e da alienação. Impressão, imediata, de balançar de um lado para o outro dessa contradição. (ERNAUX, 1987, p. 42)

Em outro ponto de seu texto ela reflete sobre sua condição atual e sua relação com seu antigo mundo, mundo taxado como inferior:

A decifração destes pormenores impõe-se-me agora, como tanto mais necessidade quanto eu os esqueci, certa da sua insignificância. Só uma memória humilhada podia fazer-me conservá-los. Submeti-me à vontade do mundo que vivo, que procura fazer vos esquecer as recordações do mundo inferior como se fosse qualquer coisa de mau gosto. (ERNAUX, 1987, p. 57)

O que temos é a clara evidência de violência que nos foge aos olhos e é identificada por Bourdieu como “violência simbólica”, uma dominação suave, que disfarça as relações de poder que controlam os agentes e a sociedade. Ernaux vive este conflito, pois já interioriza em si uma ideologia que nega seus antigos valores e não reconhece este seu antigo mundo como igual. Ernaux transita dessa forma entre os *habitus* e assimila a condição de sua nova classe, seu novo lugar social, ou seja, o *habitus* é uma força social invisível que naturaliza a posição do indivíduo em seu meio. Ou nas próprias palavras de Ortiz:

Sabendo-se que o *habitus* assegura a interiorização da exterioridade e adequa a ação do agente à sua posição social, tem-se que as diferenças de classe se

objetivam nas disposições que possuem os indivíduos em consumir legitimamente as obras consideradas legítimas. (ORTIZ, 1983, p. 25)

Evidentemente que Ernaux tem o mesmo sentimento de alguém em terras estrangeiras que aprendeu a gostar no novo lugar e de suas vantagens, mas tem na memória a construção mítica de seu mundo de origem, e o conflito entre o mito e o real se apresenta de forma dura, pois sabe que é a manutenção de uma ordem se constrói através de um discurso falso, que tenta embutir nos dominados a lógica do trabalho para sucesso na vida, assim como, criar uma aparente satisfação e felicidade quanto às condições de vida, mesmo que esta seja dura e cansativa, é que ela denuncia através dos discursos como “Mas a certeza de que não podemos ser mais felizes do que somos.” (ERNAUX, 1987, p. 61) Discurso que embute a mais perversa das violências, que impossibilita buscar algo materialmente melhor, e por outro lado, rejeitar a cultura e o próprio espírito deste homem do campo, representado na figura do pai de Ernaux, pois o mundo das gentes simples é dado como inferior e empobrecido.

Em Bourdieu não temos uma saída clara para a transformação. Sua posição, neste sentido acaba sendo mais de denúncia e de problematização, do que de apontar direções que nos libertem. Para a questão da transformação, Bourdieu apresenta uma postura mais prática, uma posição de intelectual engajado, do que teórico. Sua presença se fazia presente no dia-a-dia da sociedade francesa, na sua luta contra o neoliberalismo.

Mas no livro *O Lugar* temos um texto que vai além da denúncia e, talvez, propicie o encontro de uma felicidade que não seja associada à alienação. Demonstra o forte papel que a literatura tem a desempenhar, mesmo que seja uma luta para reconstruir algo que não pode ser.

A literatura como princípio próprio é direcionada para a alteridade. O que Ernaux faz em sua escrita de si, é se apresentar e reconhecer sua condição, mas através da fala do outro, em relação à casa de seus pais, o seu mundo rural. A literatura possibilita que o outro fale, mas que fale de sua posição, mesmo que configurado em uma ideologia que o submeta a

valores falsos e distantes de sua realidade. Porém, neste ponto entra o papel do autor, enquanto crítico, que potencializa a denúncia da violência imposta, que desmascara e se mostra através do discurso dos outros.

Quando narra o seu encontro com a ex-aluna no final do livro, o que ela busca é a denúncia e o diálogo com o próprio leitor, mostrando a lógica do sistema em que vive. Sugere qual poderia ser o seu destino, se tivesse desistido da vida escolar, que a propiciou uma vida burguesa. E, por outro lado, faz mea culpa, pois ela própria contribuiu e contribui para a manutenção da reprodução dos lugares. Quer queira, quer não, ela faz parte de toda essa engrenagem descrita por Bourdieu.

Assim, seu texto é um caminho que realiza uma rota que retorna para si mesmo, do momento em que se torna professora até o momento em que conversa com uma ex-aluna, é a tentativa de equilibrar o que não está mais de pé, é a consciência ou sentimento de fazer parte da grande máquina social que engole a todos.

Referências

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da Prática. In: ORTIZ, Renato (org). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

ERNAUX, Annie. Bourdieu: Le chagrin. *Jornal Le Monde*, 05/02/2002. Disponível em: <http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/mort/aernau.html>. Acesso: 10 jun 2013

_____. *O Lugar*. Tradução de António Moreira e Joel Goes. Lisboa: Fragmentos, 1987.

FORT, Pierre-Louis e ERNAUX, Annie. Entretien avec Annie Ernaux. *The French Review*. Vol. 76, N. 5 (Apr. 2003). P. 984-994. Disponível em: <http://c308femmes.files.wordpress.com/2009/03/ae-entretien-avec-pierre-louis-fort.pdf>. Acesso em: 10 jun 2013.

ORTIZ, Renato. A procura de uma sociologia da prática. In: _____ (org.) *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

Minhas Milhares

Ana Maria Vasconcelos¹

Agora são 9:55 e eu ouço as pessoas vivendo.

Eu sei que naquele prédio uma mulher calça sapatos de ponta quadrada, desajeitada, segurando uma pasta marrom. Minha mulher marrom-trabalho. Pensa que é forte, ela. Isso me comove.

No andar de baixo outra mulher confere a brancura do uniforme do filho (também isso não é trabalho?), o filho que irá calçar 42 e falar obviedades no ouvido das meninas que levará para o apartamento (sim, ele terá um apartamento só dele, a mãe será reduzida a uma visita de domingo, a ordem natural das coisas: mulheres substituindo mulheres), meninas frívolas que se tornarão mulheres que trabalham e não sabem o que isso significa.

Ainda são 9:55, tempo é relativo. Eu estou muda e continuo ouvindo.

Minha vizinha agora se masturba com a TV ligada para que não ouçam os indícios do pecado que é uma mulher sentindo prazer, ainda mais prazer solitário. Ah, sim, quase solitário – há a cúmplice: a TV. O barulho da TV é propaganda de funerária. Hum. Propício.

No quarto ao fim do corredor, a irmã mais velha – que em vez da TV usa o rádio – se pergunta por que diabos o homem não a aceita de vez. Ora, ela já tem dois sisos, chave de casa e quadris largos. Falta o quê? Como é particularmente terna a burrice de pensar-se gente aos quinze anos. E aos vinte. E aos quarenta e sete.

– Tenho duas meninas adolescentes, diz a mãe, o orgulho estampado no rosto de esposa traída. São maravilhosas.

Mãe é tudo burra.

Mas eu não estou em casa, estou no colégio. Num corredor iluminado demais para o meu gosto. Na sala ao lado a professora de geografia fala sobre a situação da Etiópia. Duas alunas escutam os percentuais da miséria com horror no rosto. Hipocritinhas. Agora vão ficar chocadíssimas pensando na magreza que não desfila em vez de olharem para a própria calçada. Fome na África é mais importante que fome na favela-ali-embaixo? Leite ralo é leite ralo, não importa onde.

¹ Mestranda em Literatura Portuguesa pela UFRJ. Email: ana.hiatus@gmail.com.

Do outro lado da rua há uma menina cor de cinzas precisando de bondade. Isso não existe, meu bem, você vai ter que ir à luta (quantas formas – cruéis – existem de trabalho?) ou isso, ou migalhas e pena para o resto da vida curta de passarinho preso. Alguém dirá isso a ela enquanto é tempo? A resposta é óbvia.

Agora a menina correu para outro sinal, mas a rua continua aqui, suportando as pessoas e o resto. Terra deve ser a coisa mais forte do mundo. Por isso no feminino: a terra.

Agora ainda são 9:55 e o tempo só vai andar depois que eu te vir. Aí, sim, dez horas da manhã. E eu vou me levantar, os olhos vagos e sujos de amor, vou me apoiar nos meus pés e ter noção de mim. Vou pensar em todas as mulheres do mundo e escolher um destino. E te contar também a minha história. Porque sou feita de alguma substância que só existe no calor das palavras. No feminino: *as palavras*.

Confissão a um amigo

Francisco Neto Pereira Pinto¹

- Por que não liguei? Bem sabes que em alguns aspectos sou incorrigivelmente à moda antiga. Imagino que estejas sorrindo e me repetindo bobo, bobo; afinal, como é bem ao seu tipo, diria que é coisa trivial um telefonema à meia noite e que amigo é mesmo para essas coisas. Mas como vais perceber, trata-se apenas de um rápido pensamento nostálgico, talvez resultado de uma nuvem escura que toma todo o céu sobre esse singelo empório enquanto tomo Chianti e ouço *João-de-barro*, do Marcelo Camelo. Lembra-se de minha história envolvendo essa música? Pois é, estava chovendo e eu e meu bem estávamos a caminho de Goiânia quando a ouvimos pela primeira vez...

Você sabe tanto de mim, amigo! Mas como diria Vinicius de Moraes, vou falar baixo e pouco para não acordar sua esposa, que deve está cansada do dia de trabalho e ansiosa de toda tua atenção. Porém trinta anos produz esse efeito em espíritos sensíveis como o meu, instila divagações metafísicas, e se estou dando voltas para ir ao ponto, não é por maldade, por favor, não me censure. A noite aqui está fria e a rua calma, poucos carros passam por aqui. O vento rápido e constante está também pesado, quando toca a pele, dói. O papel da agenda, na qual te escrevo estas palavras, já está úmido, o que me impõe a necessidade de escrever leve e com cuidado. Acho que retomo outro dia...

E se outro dia não houver? Morrerei sem dizê-lo? Um investimento que só prospera, cujas cifras traduzem-se nos edificantes gestos quando já incrédulo de mim mesmo: o abraço inesperado, o olhar calmo, a palavra jeitosa, o ouvido atento...posso te formular um versinho? Preciso pagar a conta, só resta a mim aqui sentado e os atendentes fuzilam-me com olhares densos e suplicantes. Não os porei à prova. O versinho então:

Amigo

Que sacrifício!

Mas penso às vezes que ainda é pequeno este coração para cabê-lo

¹ Mestrando em Ensino de Língua e Literatura pela Universidade Federal do Tocantins, campus de Araguaína.

A autobiografia e as novas tecnologias de comunicação
Conferência¹

Philippe Lejeune
Tradução de Daniel da Silva Moreira

Lyon, 6 de outubro de 2011. Pediram-me que lhes falasse do seguinte assunto: “A evolução da autobiografia face às novas tecnologias de comunicação”. Um assunto vasto e delicado. Tentarei não profetizar, mas analisar os termos da questão.

Autobiografia é um termo tomado aqui num sentido amplo: a expressão escrita de sua vida pela própria pessoa. Ela conhece ao menos três diferentes regimes, que é preciso distinguir cuidadosamente:

- a *narrativa retrospectiva de uma vida*, ou de uma parte significativa da vida, feita por escrito, com o objetivo de comunicação ou de transmissão; é um ato raro e difícil, supõe todo um trabalho de composição, comporta riscos, mesmo se é um ato privado: o objetivo é transmitir uma memória, uma visão de mundo, uma experiência e valores. Um ato raro, mas destinado à visibilidade...

- o *diário*, que pode servir à construção de uma memória, ao alívio de suas emoções, à tomada de um distanciamento para refletir sobre sua vida à medida que se avança. É, por outro lado, uma atividade bastante generalizada, sem qualquer regra e que na maioria das vezes termina na cesta de lixo...

- a *correspondência*, que é dirigida a uma pessoa que está distante, ato recíproco, cujo objetivo é manter uma relação e cuja forma é evidentemente livre.

Estas diferentes formas ou condutas, que acabo de definir como se cada uma tivesse uma essência fixa, nada têm de perpétuas. Elas nem sempre existiram, não existirão pra sempre, não cessaram de se transformar, sob a influência de diferentes fatores, em parte, justamente, por conta de mudanças nas “tecnologias de comunicação”.

¹ Conferência proferida na *Journée de rencontre régionale Rhône-Alpes da XVII^e Semaine de la langue française et de la francophonie*, Lyon, em 06 outubro de 2012.

É preciso aprofundar-se na longa duração para ver que não é apenas a autobiografia (expressão escrita de si) que muda em função das estruturas sociais e das tecnologias de comunicação, mas como gerimos e pensamos nossa identidade. Não existe um eu fixo, idêntico ao longo de toda a história da humanidade, que se exprimiria simplesmente de maneira diferente em função das tecnologias que lhe propuséssemos. Aqui é a ferramenta que molda o artesão.

Citarei dois exemplos.

Se observarmos a história do diário, que é quase tão antiga quanto a da humanidade (sob a forma do livro de contas, dos arquivos administrativos, das crônicas, etc.), perceberemos que a passagem do diário coletivo ao diário pessoal não foi possível senão nas civilizações que conheceram o papel (o Japão do século XI, a Europa a partir do fim da Idade Média), condição necessária mas não suficiente, posto que outras civilizações tiveram acesso ao papel (a China, que o inventou, o mundo árabe, que o levou à Europa) sem dele fazer o mesmo uso.

Outra questão: como explicar que o mundo greco-latino tenha desenvolvido de um lado um tal “cuidado de si”, segundo a expressão de Michel Foucault, e de outro uma tal capacidade de registro quotidiano na administração e na gestão, sem jamais ter a ideia de aplicar esta capacidade de registro ao cuidado de si? Não conhecemos qualquer diário pessoal na Antiguidade. Falta de papel? Porque a leitura fazia-se sempre em voz alta? A leitura silenciosa não se generalizou senão no decorrer da Idade Média...

Vou me abster de fazer outras perguntas, igualmente complicadas e obscuras, sujeitas a polêmicas... Para mim, a autobiografia, que certamente tem raízes longínquas, é um gênero moderno. Com exceção do prestigioso exemplo, mas pouco imitado, de santo Agostinho, ela foi realmente desenvolvida apenas na Renascença, numa civilização burguesa, mercantilista e que há pouco tempo conhecia a imprensa. Montaigne teria escrito os *Ensaio*s se a imprensa não tivesse existido?

Isto não basta para explicar tudo, mas o diário só deslanchou verdadeiramente com o papel e a autobiografia com a imprensa. Enquanto escrevíamos em tabuinhas de cera, enquanto éramos obrigados a recopiar os textos a mão para difundi-los, ou ainda enquanto os líamos em voz alta, o eu não tinha qualquer chance.

Dei estes exemplos longínquos para nos arrebatarmos das obscuridades do presente. Mas refletamos sobre as distinções que acabo de fazer entre autobiografia, diário e cartas. Não estariam elas oscilando sob nossos olhos? Quem não vê que a internet e os blogs redistribuem as cartas do baralho, neutralizando certas oposições que acreditávamos inscritas na natureza das coisas e que não eram senão a imagem projetada de tecnologias passageiras de comunicação? O blogue, por exemplo, neutraliza a oposição entre diário e correspondência, mas também entre público e privado. Acentua, no entanto, a oposição entre o instantâneo e o a longo prazo, entre a comunicação e a transmissão, de acordo com a distinção de Régis Debray.

Eis-me aqui chegando a um segundo ponto espinhoso, a explicação da segunda parte de meu título: “novas tecnologias da comunicação”. Sou tomado de inquietude e de vertigem ao perceber que o que ainda é para mim *novo* hoje em dia (o computador, que utilizo desde 1991, o correio eletrônico, a administração de um *site* pessoal) talvez já seja *antigo* para vocês, vocês que fazem o que não faço, que fotografam com seus telefones celulares e se orientam pelo GPS, lendo Montaigne num *iPad*.

Chego então ao centro do meu tema: as novas tecnologias de comunicação não fazem apenas evoluir a autobiografia, isto é, a expressão da vida, mas atacam a própria vida. Ao empregar este verbo “atacar”, toco num outro ponto delicado, o problema do valor. Podemos falar destas transformações com júbilo ou com nostalgia. Raramente somos neutros. Isso é um bem ou um mal? Antigamente tínhamos uma alma, hoje temos o *Google*. Antes um anjo da guarda, hoje um GPS. Antes tínhamos tempo, hoje não mais. Antes o carteiro passava uma vez por dia e deixava uma ou duas cartas. Hoje na tela dupla do meu computador, escrevendo coisas profundas num arquivo, fico de olho nas novas mensagens, piscando em negrito, que se acumulam a seu bel prazer, enquanto no passado os telefonemas eram obrigados a esperar por sua vez. Antes eu levava o tempo que quisesse para refletir sobre minhas respostas e meu correspondente devia ter em conta a demora do correio. Hoje respondo com pressa, porque se fico em silêncio por 24 horas podem achar que estou morto.

Cantei a canção no modo menor, negativo. Deixo aos cuidados de vocês, em resposta, entoar, *allegro vivace*, um hino à velocidade.

As novas tecnologias de comunicação têm, deste modo, duas características: fusão e rapidez.

Fusão: no início, nos anos 1980-1990, podemos ter tido a impressão de que a informática, e depois a internet, marcariam, após um século de inovações centradas em torno do som e da imagem (telefone, cinema, rádio, televisão), um tipo de retorno à escrita. Não era completamente falso, num primeiro momento, mas logo se tornou evidente que a escrita, inicialmente privilegiada, não havia sido recuperada senão para ser fundida com as outras mídias (som e imagem) numa nova linguagem que as integraria todas.

Rapidez: a pesquisa e a criação de informação tornaram-se quase instantâneas e a distância não conta mais. As novas tecnologias de comunicação têm um poder aparentemente em desproporção com as capacidades do homem e vão lhe reduzir à angústia ou à idiotia (versão negativa) ou estão construindo um novo homem (versão positiva). Não se trata mais da expressão (modificada) de uma vida que permaneceria a mesma, mas de uma modificação profunda da própria vida, por meio da relação com o tempo. Hoje em dia tudo acontece tão depressa que nossa identidade não pode mais apoiar-se na permanência do mundo que nos circunda. O passado desmonetizado entra em colapso, o porvir desaparece porque o amanhã já é hoje. Perdemos os laços a longo prazo, o enraizamento no passado, a projeção no futuro, que nos permitem construir uma identidade narrativa. Patinamos a toda velocidade num presente que mata o passado e nega o futuro.

Chegamos ao cerne do problema. Esta análise da dissolução da identidade autobiográfica num mundo que caminha rápido demais é recorrente nos textos sobre o mundo “pós-moderno”. Publicou-se recentemente em francês o livro de um filósofo italiano, Fábio Merlini, *L'Époque de la performance insignifiante. Réflexions sur la vie désorientée* [A época da performance insignificante. Reflexões sobre a vida desorientada], que prevê categoricamente (p. 85 e subsequentes) o imediato desmoronamento da memória autobiográfica. Todavia, preferi tomar meus exemplos de um sociólogo alemão, Hartmut Rosa (*Accélération. Une critique sociale du temps*, [Aceleração. Uma crítica social do tempo] 2010), utilizando uma entrevista em que ele apresenta as conclusões de seu livro (*Le Monde Magazine*, 28 de agosto de 2010). Eis aqui os dois pontos essenciais: a inversão da transmissão intergeracional, o desmoronamento da identidade narrativa:

(Transmissão)

Na sociedade pré-moderna, antes da grande indústria, o presente ligava ao menos três gerações, pois o mundo quase não mudava entre o mundo do avô e o do neto, e o primeiro podia ainda transmitir sua experiência e seus valores ao segundo. Na alta-modernidade, na primeira metade do século XX, o presente reduziu-se a uma geração apenas: o avô sabia que o presente de seus netos seria diferente do seu, não havia mais grande coisa a lhes ensinar, as novas gerações tornam-se vetores da inovação, era sua tarefa criar um mundo novo, como em maio de 1968, por exemplo. Contudo, na nossa modernidade tardia, em nossos dias, o mundo muda muitas vezes numa só geração. O pai não tem mais grande coisa a ensinar a seus filhos sobre a vida familiar, que se recompõe sem cessar, sobre as profissões do futuro, as novas tecnologias, mas podemos até mesmo ouvir jovens de 18 anos falando de “antes” para evocar seus 10 anos de idade, ou um jovem especialista advertindo um *expert* pouco mais velho que ele sobre o “up to date”. O presente se encolhe, foge, e nosso sentimento de realidade, de identidade, diminui num mesmo movimento.

(Identidade)

Até hoje, a modernidade vinculada à ideia de progresso prometiam-nos que as pessoas terminariam sendo libertas da opressão política e da necessidade material, podendo viver uma experiência escolhida e autodeterminada. Esta ideia assenta-se sobre a suposição de que nós todos carregamos alguma coisa que se parece com um “projeto de existência”, nosso próprio sonho do que poderíamos chamar de “vida boa”. É por isso que nas sociedades modernas as pessoas desenvolveram verdadeiras “identidades narrativas” que lhes permitiram relatar a história de seus percursos também como uma história de conquistas, certamente cheia de armadilhas, mas indo em direção à “vida boa” com a qual sonharam.

Agora se torna impossível desenvolver ainda que fosse um começo de projeto de existência. O contexto econômico, profissional, social, geográfico, competitivo tornou-se volátil e rápido demais para que seja plausível prever com o que nosso mundo, nossas vidas, a maior parte das profissões e até nós mesmos vamos nos parecer dentro de alguns anos. A identidade não se baseia mais em afirmações do tipo: “Sou padeiro, socialista, casado com Christine e vivo em Paris”. Hoje em lugar disso dizemos: “Atualmente tenho um emprego de padeiro, votei nos socialistas, mas vou mudar meu voto nas próximas eleições, sou casado com Christine há cinco anos, ela quer o divórcio, e vivo em Paris há oito anos, mas vou para Lyon este ano por causa do meu trabalho”.

Podemos perguntar-nos se estes gritos de alerta não seriam excessivos, se a identidade narrativa, cuja função é justamente harmonizar o passado e o presente, não tem mais outra carta na manga. Mas podemos perguntar-nos também, com toda honestidade, se não há um pouco de verdade nisso – verdade que simplesmente não se manifestará senão numa geração, quando os ativos de hoje chegarem à idade da aposentadoria e das memórias.

Confesso que não sei. Talvez seja incapaz, e indesejoso, de anunciar a morte da autobiografia da parte de uma modernidade desolada... Posso apenas dar referências extraídas de minha experiência, necessariamente limitada. Tomarei sucessivamente os três “gêneros” de expressão autobiográfica que distingi no princípio, mas numa outra ordem.

1 – O diário

Em 1988 e 1998 fiz duas pesquisas baseadas em depoimentos sobre a prática do diário pessoal. A segunda, dez anos após a primeira, era destinada a medir as mudanças trazidas pelo aparecimento do computador pessoal, ao qual eu mesmo fora convertido a partir de 1991. Em 1998, mais da metade das respostas vinham de outros “convertidos” – nada de surpreendente nem de significativo, uma vez que este era o objeto da pesquisa. Eram analisadas as vantagens e inconvenientes, as mudanças de atmosfera e modalidades de uma prática cuja destinação continuava completamente privada. Mas e o diário na internet? Não era mais preciso, como nos trabalhos anteriores, publicar um anúncio para que as pessoas me escrevessem: bastava ir ver. De outubro de 1999 a maio de 2000 e depois durante todo o mês de outubro de 2000, vivi colado à minha tela seguindo *todos* os cyberdiaristas francófonos. “Todos” não era muito. Em outubro de 1999 eles eram 68, um ano mais tarde o dobro. Eu começara com preconceitos negativos, em quinze dias voltei atrás. Foi a experiência apaixonante de uma conversão e o começo de relações de amizade. Rapidamente compreendi que era *diferente*. Chamei a isto de “intimidade em rede”. A técnica deu oportunidades a uma nova configuração relacional, um novo tipo de amizade entre desconhecidos, que se reconhecem e se escolhem por seus diários. Naturalmente, esta sociabilidade íntima é bem diferente da expressão frequentemente menos preparada, talvez mais sincera, do diário solitário: há muito mais autocontrole, um cuidado constante para se apresentar bem e seduzir, a obrigação de escrever regularmente sob a pena

de perder seu público, o diálogo direto ou indireto com outros diários, a constituição de pequenos círculos ou comunidades...

Outro traço característico dos diários *on-line*: um novo tratamento espacial do tempo, a *retrocronologia*. O texto não tem seu passado atrás de si, mas à frente, ou melhor, *sob* si, ele flutua na superfície, prestes a ser ele mesmo empurrado para baixo pela entrada seguinte. É a forma dos *curriculum vitae*, que partem do presente para recuar para trás no tempo, o texto não sendo mais apresentado na ordem gloriosa de uma façanha, mas naquela, decepcionante, de uma dissolução: o candidato vai acabar no berço. Nos cyberdiários, entra-se no passado ao contrário, e aos solavancos: é preciso fazer uma ginástica dolorosa para ler os textos em sua ordem de escrita. O tempo não corre mais, flutua e afunda. O presente vem antes do passado e emerge em direção a nada.

O diário *on-line* propõe assim uma nova construção social da identidade e uma nova construção do tempo.

Meu livro, publicado em 2000 (“*Cher écran...*”, *Journal personnel, ordinateur, Internet* [“Querida tela...”, Diário, computador, internet]), descrevia, quase em tempo real, uma prática de vanguarda. Hoje, onze anos depois, assumiu um valor arqueológico, ele é testemunha de um mundo desaparecido. Os cyberdiaristas de 2000 eram raros porque era necessário ser capaz de criar por si mesmo seu *site* e porque uma ínfima parte da população francesa estava conectada à internet. As conexões difundiram-se, as plataformas de blogues apareceram em 2003, o *Facebook* em 2004. Hoje conta-se os blogues aos milhões, sem saber bem o que contamos, uma vez que eles são fugidios, efêmeros, cobrem uma gama de preocupações variadas, normalmente distanciadas da intimidade. Uma nova sociabilidade apareceu. Temos um blogue, um *site*, uma conta no *Facebook*, “tuitamos” como em outro tempo tínhamos um cartão de visitas: é uma maneira mínima, e quase obrigatória, de existir socialmente. Outrora, era preciso uma sorte excepcional para aparecer numa mídia pública, hoje em dia é algo ao alcance de qualquer um, exceto que todos aí estando, não se nota mais ninguém. Mas quem sabe? Todos podem tentar sua sorte. De todo modo, o estado da internet em 2011 poderia dificilmente ser previsto em 2000, e com certeza será divertido reler este texto em 2022 ou 2033.

Mas tudo realmente mudou? As novas tecnologias apagam as antigas? Ainda existem retardatários infelizes que continuam a escrever para eles mesmos seus diários, em cadernos de escola e à mão? A resposta é sim, e seu número, na França, não diminuiu. Nós o sabemos pelos resultados da última pesquisa do Ministério da Cultura sobre as “práticas culturais dos franceses”, pesquisa feita a cada dez anos e que, desde 1988, traz uma pergunta sobre a prática do diário. Vejamos como Olivier Donnat analisa as respostas obtidas em 2008 a esta pergunta:

É interessante notar que o sucesso dos blogues e dos *sites* pessoais não condenou o diário íntimo, dado que esta forma de escrita conserva sensivelmente o mesmo nível de difusão que em 1997 e que o perfil dos praticantes quase não mudou: as mulheres formam o grupo duas vezes mais numeroso a se dedicar a esta atividade (10% contra 5%); especialmente durante o período da adolescência e da universidade (um quarto das moças que estudam mantém um diário íntimo, contra 9% dos rapazes na mesma situação).

No mais, as modalidades de escrita parecem ter evoluído relativamente pouco, posto que o recurso ao papel continua a ser amplamente majoritário, qualquer que seja a idade das pessoas: 74% daqueles que escrevem um diário utilizam um caderno ou folhas de papel, 18% um computador e 8% recorrem aos dois suportes. No entanto, parece que o diário constitui a este respeito um caso particular e que a transferência para a tela tenha sido mais maciça para outras formas de escrita pessoal. (...)

Os escreventes que se mantiveram fiéis ao papel são mais frequentemente mulheres e constituem um grupo com mais idade e menos escolarizado que os outros. Esta escolha se explica sobretudo pelo fato de alguns deles não possuírem computador, mas o fato de que dois terços deles sejam internautas mostra claramente que se trata na maior parte dos casos de uma verdadeira preferência pelo papel, ao menos para certas formas de escrita.

A paisagem muda sim, mas menos do que se poderia pensar. A APA (*Association Pour L'autobiographie* [Associação Pela Autobiografia]), que fundei com alguns amigos em 1992 para recolher e conservar todos os escritos autobiográficos inéditos que quisessem nos confiar, recebe sempre uma mesma quantidade de diários, seja em manuscritos, seja “editados” sob forma datilografada.

A verdadeira questão é antes de mais nada saber qual futuro espera os diários mantidos na internet, na qual não se tem mais o papel como suporte. Por terem escolhido a

comunicação imediata, teriam eles perdido qualquer chance no que diz respeito à transmissão intergeracional? Minha resposta será dupla.

Em minha pesquisa de 1999, encontrei um pioneiro fora do comum, um jovem estudante que assinava “Mongolo” (nunca soube seu verdadeiro nome). Mantendo seu diário, ele teorizava sobre a nova prática de maneira sutil e profunda. Ele tinha criado dois *sites* coletivos, um para encorajar a regularidade, chamado “Souvent” [“Frequentemente”] (para ser membro era preciso escrever em seu diário ao menos duas ou três vezes por semana), o outro para prolongar a vida de diários interrompidos, permitir que continuassem a estar presentes na internet, “L’orphelinat des journaux intimes” [“Orfanato dos diários íntimos”]. “Orfanato”, o termo era mais reconfortante que “casa de repouso” ou “cemitério”, evidentemente: os órfãos têm um futuro. Mas justamente, teriam eles um futuro? Quando o próprio Mongolo interrompeu seu diário, no lugar de entrar para seu orfanato, ele o fechou ao mesmo tempo! Observando isso, sugeri-lhe que depositasse na APA ao mesmo tempo seu diário e seu orfanato, ele o fez, mas apenas sob a forma de CD, sem fazer a cópia em papel que eu tinha sugerido que incluísse e que nós também não fizemos. Estes CD’s são, assim, o único traço público que subsiste dos diários pioneiros dos anos 1999-2000.

A situação mudou desde então. Na França, em 2006, a lei sobre os direitos autorais ampliou o depósito legal à internet e encarregou a Biblioteca Nacional da França (BNF) e o Instituto Nacional do Audiovisual (INA) de registrar, duas vezes por ano, a totalidade do panorama da internet francófona. Esta “captura” enorme é efetuada por robôs, sem que os interessados se deem conta. Muitos têm a inocência de crer que, fechando seus blogues ou seus *sites*, apagam tudo. Não é nada disso. A memória está lá para sempre. Pude comprová-lo pelo meu *site* “Autopacte” [“Autopacto”], atualizado de seis em seis meses. O que apago nestas ocasiões não desaparece, mas fica lá para sempre.

Além desta coleta global, a BNF esforça-se por construir alguns *corpora* arquivados de modo mais inteligente. Ela teve a iniciativa de realizar uma antologia de diários e de páginas pessoais e para tanto pediu ajuda à Associação pela Autobiografia. Um de nós, Bernard Massip, com um pequeno grupo de cyberdiaristas, a auxilia em suas escolhas. Esta antologia de cerca de mil *sites* não existe senão sob a forma eletrônica, nada em papel corresponde a ela.

2 – A correspondência

Ela está vivendo uma mutação formidável, mais forte mesmo que a do diário porque aqui a escrita à mão e a utilização do correio eletrônico têm uma mesma destinação, enquanto o diário conserva duas destinações diferentes, pública ou privada. Infelizmente a pesquisa sobre as “práticas culturais dos franceses” não possuía qualquer pergunta sobre o uso da correspondência. Pela primeira vez, em 2008, uma pergunta foi feita, mas somente sobre o uso do correio eletrônico. Pouco importa: cada um sabe por experiência própria que o território do correio eletrônico cresce prodigiosamente em detrimento da correspondência e do telefone. Recebo bem menos cartas, o telefone toca com menos frequência. Embora a carta e o telefone conservem seu domínio reservado, este domínio diminui a cada dia. A carta resiste (moderadamente) porque continua-se a amar o papel, a tinta, os envelopes, os selos, a escrita das pessoas amadas, as caixas de sapato para servirem de arquivo, a espera do carteiro... e porque a expressão realmente pessoal parece ainda demandar a escrita à mão. Mas seu campo se restringe, e criamos pouco a pouco o hábito de confiar ao correio eletrônico mensagens mais e mais íntimas, apesar de sua lamentável tendência à indiscrição. O telefone resiste melhor: o prazer de ouvir a voz, o imediatismo do diálogo, mas sobretudo o transplante de novas funções que fazem dele um novo computador portátil.

O correio eletrônico nos faz entrar num outro mundo: rapidez de trocas (menos tempo de reflexão e maturação), rapidez de escrita (erramos mais, relemos menos, o que é paradoxal, pois, diferentemente do papel, a correção é fácil e não deixa vestígios), desaparecimento das marcas da pessoa (sem grafia pessoal, sem assinatura), possibilidade de múltiplos destinatários (“adicionar destinatários com cópia”), formidável facilidade para duplicar e encaminhar, capacidade de guardar cópia de tudo e de encontrar não importa o que seja (nada se perde nem se esquece), mas também a possibilidade de que um dia tudo se perca...

3 – A autobiografia

Literal e rigorosamente, a autobiografia deveria ser o objeto desta intervenção, mas eis-me aqui pego pelo tempo, é preciso acelerar, não poderei senão mencioná-la rapidamente.

E será para levar uma mensagem àqueles que temem vê-la desaparecer. Darei dois atestados de saúde.

Primeiro atestado: ela está resistindo à chegada da internet. É certo que, tecnicamente, do ponto de vista da emissão, nada impede de colocar *on-line* na internet uma autobiografia mais ou menos longa: mas de fato, quem a leria? Não lemos até o momento, na internet, senão textos curtos ou séries de fragmentos: a entrada de diário, a carta, sim, mas uma narrativa de 200 páginas, não. A leitura longa, quando é uma verdadeira leitura e não um simples sobrevoo, permanece no domínio do papel. Quando recebemos um anexo de 200 páginas, o imprimimos para ler. As coisas mudarão com os *tablets*? Pode ser. Mas por agora vejo, por exemplo, no que diz respeito à edição, que se um escritor publica sua autobiografia no *site* de seu editor, como o fez Martin Winckler (*Légendes* [Lendas], POL, 2002, *Plumes d'Ange* [Plumas de Anjo], POL, 2004), é sob a forma fragmentada de folhetim, capítulo após capítulo, ele jamais a teria entregado em bloco. A narrativa autobiográfica desenvolvida permanece então muito mais no domínio do papel. É numa direção muito diferente que é preciso imaginar uma autobiografia eletrônica. Não um texto corrido, no modelo do livro. Mas uma criação que utilizaria a própria forma da nova mídia, explorando de maneira criativa suas possibilidades: de um lado a hipertextualidade (a construção de um conjunto de fragmentos, conectados por redes de ligações, que escapam à forma linear do livro), de outro a intermedialidade, se assim posso dizer (a utilização combinada do texto, da imagem e do som). Já há trinta anos temos visto desenvolver-se a história em quadrinhos autobiográfica (desde *Maus*) e o cinema autobiográfico (cuja obra-prima é para mim *Le Filmeur* [O Filmador], de Alain Cavalier). De acordo com a mesma lógica, podemos imaginar que aparecem na internet novas formas, talvez mais próximas do autorretrato que da autobiografia, não-lineares, utilizando além disso a possibilidade, que o livro não tem, de evoluir com o tempo, como um blogue. Eu aqui estou descrevendo algo que sem dúvida já existe e que não conheço, por não ter navegado o suficiente na internet.

Segundo atestado: a autobiografia-em-papel está em plena expansão. Um olhar nos textos depositados na APA nos últimos anos ou no mercado editorial mostra que as formas clássicas do texto autobiográfico continuam gozando de perfeita saúde, e resistem, ao menos por agora, à vertiginosa aceleração do tempo vivido de que falei. Continuamos recebendo na

APA um mesmo número de narrativas que englobam uma vida, ou suas linhas principais, ou mesmo a história da família (desenvolvimento da paixão genealógica, encorajada também pela disponibilização *on-line* dos dados dos arquivos públicos e pelo desenvolvimento de sites como *Geneanet*), e um mesmo número de narrativas contando uma crise ou uma provação pessoal. Constatamos de fato, já há uma década, uma mutação espetacular na apresentação material dos “datiloscritos” recebidos: encadernação, paginação, ilustrações mais numerosas, tudo está melhorando: estas produções artesanais aproximam-se do atrativo do livro, e algumas vezes o ultrapassam, em especial pelo número, pela qualidade e pela valorização das fotografias. A autoedição autônoma, ou assistida por escritórios de edição, vem se desenvolvendo. Justamente no momento em que começamos a entrar, segundo a expressão de François Bom, na era do “Depois do livro”, a forma livro conhece paradoxalmente um prodigioso impulso, pois ela é colocada, econômica e tecnicamente, ao alcance de todos os seus amantes. Ela não é mais reservada aos profissionais, nem condenada à comercialização, mas facilita uma nova sociabilidade familiar. Imprime-se 30 exemplares – e a APA receberá dois, que vai considerar como “inéditos”. Desde a criação da APA em 1992, a fronteira entre o editado e o inédito tornou-se mais e mais tênue, e nossos critérios de apreciação mais flexíveis.

No que diz respeito à edição clássica, assistimos à diminuição da produção autobiográfica? De modo algum. As autobiografias documentários (ligadas aos problemas da sociedade ou à história contemporânea) continuam a serem vendidos no mesmo ritmo. E as autobiografias “literárias” conhecem uma verdadeira efervescência. Mas a hora está passando e este será o tema de outra conferência. Terminarei evocando o trabalho (inédito) que Véronique Montémont apresentará dentro em pouco para sua habilitação para dirigir teses: ela o intitulou “Petite cartographie des écrits égotropes, 1975-2010” [“Pequena cartografia dos escritos egotrópicos, 1975-2010”]. Por que desse neologismo “egotrópicos”? Para ter um campo de observação amplo, nada excluir e poder melhor, dessa forma, situar as evoluções históricas, em particular as zonas de fronteiras, experimentais, talvez (mas nem sempre) batizadas de “autoficção”. Seu *corpus* de aproximadamente 120 textos publicados, que ela analisou com os métodos mais modernos (base de dados “Frantext”), revela que os textos contemporâneos, à diferença dos modelos do gênero, têm uma verdadeira paixão pela

hibridização e pela fragmentação. A autobiografia põe a seu serviço os recursos de todas as outras formas literárias e não se prende mais à narrativa clássica unificante. Estas novas formas exprimem frequentemente identidades atormentadas e problemáticas: mas não é esta a razão de ser da autobiografia? E estas obras literárias, publicadas sob a forma de livro, privilegiando a hibridização e a fragmentação reúnem-se às estratégias que havíamos constatado no mundo virtual. Sem dúvida nosso mundo “acelerado” encontrou aí as formas que convêm às nossas novas “identidades narrativas”, quer sejam elas em papel ou eletrônicas.

Referências:

- Les Blogs, écritures d'un nouveau genre ?*, sous la direction de Christèle Couleau et Pascale Hellégouarc'h, *Itinéraires* (Paris, L'Harmattan), 2010, n° 2.
- François Bon, *Après le livre*, Paris, Seuil, 2011, 274 p.
- Régis Debray, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, 2000, 223 p.
- Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris, La Découverte/Ministère de la Culture et de la Communication, 2009, 282 p.
- Internet et moi*, dossier de *La Faute à Rousseau* (revue de l'APA), n° 45, juin 2007, p. 25-67
- Philippe Lejeune, «*Cher écran...*». *Journal personnel, ordinateur, Internet*, Paris, Seuil, 2000, 444 p.
- Philippe Lejeune, *On Diary*, édité by Jeremy D. Popkin & Julie Rak, Katherine Durnin translator, Honolulu, University of Hawaii Press, 2009, 351 p.
- Fabio Merlini, *L'Époque de la performance insignifiante. Réflexions sur la vie désorientée*, traduit de l'italien par Sabine Plaud, Paris, Éd. du Cerf, 2011, 208 p.
- Véronique Montémont, *Les mots pour se dire. Petite cartographie des écrits égotropes (1975-2010)*, travail inédit d'habilitation, Université Lille III, 2011, 279 p.
- Cécile Moulard, *Mail connexion. La conversation planétaire*, Vauvert, Au Diable Vauvert, 2004, 325 p.
- Hartmut Rosa, *Accélération. Une critique sociale du temps*, traduit de l'allemand par Didier Renault, Paris, La Découverte, 2010, 474 p.
- Hartmut Rosa, «Au secours! Tout va trop vite», propos recueillis par Frédéric Joignot, *Le Monde Magazine*, 28 août 2010, p. 11-17.
- Françoise Simonet-Tenant, «Écris-moi». *Enquête sur la lettre aujourd'hui*, n° 37 des *Cahiers de l'APA*, octobre 2007, 72 p.

As pessoas...

Maico Fernando Costa¹

Pessoas passam a vida inerte
Incessante essa busca de renovação
As pessoas insistem permutar identidades
Fazem expor, repor, vendem emoção,
mentem suas idades

Um navio em alto mar,
com suas ondas modulam amar
Pessoas nadam, exploram o espaço
e, descontroladamente iludem, recusam laços

Prefiro olhos. As pessoas...

Como o vento no balançar
de suas madeixas à tocar.

As passagens de passagem estiveram,
pelos cantos da terra quiseram,

¹ Psicólogo graduado pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras - Câmpus de Assis/SP

ao menos uma vez. Percebi

Livre e sensível, veloz inatingível Sutil

bicar. Sugue belo Beija-Flor! Corte

voando, voe cantando. Invisível? Asas

tanto batem que repetem

Mal existem? Abençoados eternizam-se, refletem

A representação das ações marcantes,

a constelação das ações instigantes

Pessoas denotam território. Inexpressivo movimento

Agem faltosas incansáveis pela (in)saciedade Uma

população danificada de variedades

Esquadrinho-me então enquadrado nestas linhas,

atolado por algo, algum metro

Metrificado por este suave aconchego

Da parede interposta entre nós

São perfeitas aquelas rápidas pessoas?

São especiais monstros mutantes universais?

Acho, penso, tudo tão tenso.

Daqui não quero, lhe arremesso

Isso, vai e se esvai jovem!

Nisso mergulhamos incontestáveis. Fugazmente homem

Impulsivo, corrompido, enfraquecido. A. O. Mescla

mesclado de odores brutais

Resto retido de lutas banais

Esqueça! O comovente é vulgar Vulgares

são seus alienígenas sentimentos

Corriqueiros são os afetos declarados

Imaturos são aqueles poemas declamados

Sujeitos ultrapassados? Não possuem consentimentos

Provavelmente investimentos puros em intenção

A longo ou preparado tempo igualam-se

aos versos dispersos imersos sem

direção

Forças lânguidas e desmedidas guerrilham

O fruto concebido

O luto permitido

As pessoas...

Acessíveis no pontual discurso clássico,
corruptos vilões. Sois neve escura
enrijecendo os coitados corações trágicos

Logo não se vê inocência

Não mais

Perdeu-se no abismo da indiferença

Pessoas...

Pra que se preocupar inútil?

Vale a pena sua presença?

Ainda tenho comigo mais mil

Estou apressado, privado de confete

Inúmeros são os números somatórios

Qualidade em quantificar coisas humanas,

vaidade em privilegiar roupas mundanas

As pessoas...

Tá! Já entendi quase tudo

A indiferença diária concebe distanciamento

e a proximidade não perpetua

por se achar inapropriado algum estreitamento

As nuvens se espalham

Folhas pelo chão caídas arrancadas

no vazio opaco sem corpo,

que de morto somente sopro Aquiesce

encher as magias destroçadas Mágico

amor. Pavor hoje denominar amor

Fútil é merecer antiquado ritual, acreditar

nesta seita minimamente mortal Mostre-

me somente um motivo

para crer em tal crivo

Nego denegando sua presença

Roda roda no sujo contemporâneo

A crítica que você precisava
Vive vive no poço subterrâneo
A notícia que você repudiava
Ainda existem guardiães do Sol

Descobri indignado a fórmula traiçoeira
Ser rápido como todos os ratos Devoram
desfazendo ligeiros seus rastros Descobri
repugnante escola de ratoeiras Imagem
pestilenta e dominante

Agora, de agora em diante
as noites não serão breves,
irão perdurar eternamente reproduzindo toques
Concederão contato, mais que semblantes
Os habitantes aceitarão o choque

Preste atenção, queira e ouça
O leve sussurrar das espécies
Cada respiração um fascínio se descreve
Faça a fusão e espere

Não tema, acalme-se

Pessoas...

As...

Água batida

A vida é um moinho que se
faz inteiro sozinho Passa
água batida de lampejo
Não cabe aqui este pobre sertanejo

Sai na corrida pela glória,
seu infortúnio flui ao notório
É evidente que não sabe
Está certo que não vale

Desmentido de pura sorte cá
Vai aos cantos gritar prantos
por noites imundas seu canto

Inunda-me sua ilha mal-montada!
Incólume, seu orgulho és ensaiado
Tua face de amostra intencionada

Sou este, o pobre sertanejo

Entoando uma história de gracejo,
na lida dum mato cangaceiro

Vale prova a nota

Desacelera coração não amparado

Suas penas remontam quadro

Atormenta-te malgrado monte situante

Vozes falam por implante

Medo meu, medo teu informado

Bate roda lua nova

Vai contigo, manso cansado

Vale prova a nota

Calei ante o muro

Misto de dor, susto! Desacelerou-se.

Louco pião incontrolável

Levemente se pensa pensar

Solenemente se incomoda incomodar

Vozes falam em viver

Humanus

Ame-a como rara se sente amar
Crie estradas. Como queira chamar Chame de
universo único (este lugar) cativante Declame
pulsante, implante, é apaixonante

Estranho, parece meu primeiro dia Não
sabia que pessoas entravam, amarravam-
se por laços que sonhavam, acreditando
que este instante não chegaria

Vivia cada manhã, caindo, levantando,
conhecendo, desenvolvendo, sorrindo e cantando
Cansava-me também, queria gritar (berrar), brigar,
mas logo cessava, queria (então) abraçar

Por quanto vale este esforço?

Cabe este suor no rosto?

Percebi que faço por pessoas

Faço, se faz por amor

Cada folha espalhada ao vento

Inefáavelmente compõe perene nossos momentos

É azul meu coração...

Primavera

Encorajei-me em dizer ao menos um
momento que um dia quis num
tento provar-te ser aquele que acalanta
sua pressa em não querer alvorecer

Sua é sua, deixe-se voar, sua Tuas
andanças, teu romance já não
somente pertencente a ti sôfrego chão
És meu espaço seu alicerce, tua rua

Pensei lhe falar que os encontros Cerceiam
as arestas calcadas pelo errante que os
caminhos convergem. Encante-me!

Folhas não mais caem. Encontre-me!

Pensei que sou tempo, inexorável mutante
Implacável e transformador, encontre-me noviça passarela

Primavera...

Flores mais perseveram..

1- Inutilmente
TecaMiranda

Cinzentas nuvens
Dispersam o breu
Frio acalentando
O fantasiar meu
Do último verso
Visto e revisto
No olhar distante
Do imprevisto.
Perdido estou
No voo rasante
Numa triste odisséia
Como ser errante
Na busca impossível
Do ser perfeito
Que se desgasta
No mundo imperfeito!

2- Assim é
TecaMiranda

Eu não tenho tempo para ser conformado
Eu não tenho como mostrar-me calado
Eu não tenho tempo para ser um cinzel
Eu não tenho como entender essa babel

Eu não tenho tempo para cumprir ritual
Eu não tenho como não ser racional
Eu não tenho tempo para me esconder
Eu não tenho como fingir e correr
Eu não tenho tempo para mudar o papel
Eu não tenho como deixar de ser réu.

3- Dizeres
TecaMiranda

Tem dias que eu sinto
E me sentindo assim
Meio que faminto
Faço-me ruim.
Caras e bocas tortas
Sem engolir sapos
Estourando a aorta
Para não dar sopapo.
Chega de sombra
Aprendi com o vento
A verdade assombra
Como renascimento.
Quem me dera agora
Em meu canto versado
Ser a criança de outrora
Para não mais ser adestrado.

4- É tão...

Tecamiranda

Certo este deserto

Escuro esta noite

Quieto este silêncio

Imenso este vazio

Sozinha esta dor

Longe este lugar

Incerta esta certeza.

É tão...

5- Quebranto

TecaMiranda

O mundo veio abaixo

Não existe o sempre

O nunca me persegue

Não consigo mais voar.

Tão poderosa liberdade

Sob sua face esculpida

Numa fria e fina estampa

Eu enfraqueço e me entrego.

Basta uma palavra mudar

Para mergulhar no passado

Mudando o dito presente

E poder tentar ser futuro.

Inutilmente

Teca Miranda¹

Cinzentas nuvens
Dispensam o breu
Frio acalentando
O fantasiar meu
Do último verso
Visto e revisto
No olhar distante
Do imprevisto.
Perdido estou
No voo rasante
Numa triste odisséia
Como ser errante
Na busca impossível
Do ser perfeito
Que se desgasta
No mundo imperfeito!

¹

Assim é

Eu não tenho tempo para ser conformado
Eu não tenho como mostrar-me calado
Eu não tenho tempo para ser um cinzel
Eu não tenho como entender essa babel
Eu não tenho tempo para cumprir ritual
Eu não tenho como não ser racional
Eu não tenho tempo para me esconder
Eu não tenho como fingir e correr
Eu não tenho tempo para mudar o papel
Eu não tenho como deixar de ser réu.

Dizeres

Tem dias que eu sinto
E me sentindo assim
Meio que faminto
Faço-me ruim.
Caras e bocas tortas
Sem engolir sapos
Estourando a aorta
Para não dar sopapo.
Chega de sombra

Aprendi com o vento
A verdade assombra
Como renascimento.
Quem me dera agora
Em meu canto versado

Ser a criança de outrora
Para não mais ser adestrado.

É tão...

Certo este deserto
Escura esta noite
Quieto este silêncio
Imenso este vazio
Sozinha esta dor
Longe este lugar
Incerta esta certeza.
É tão...

Quebranto

O mundo veio abaixo
Não existe o sempre
O nunca me persegue

Não consigo mais voar.
Tão poderosa liberdade
Sob sua face esculpida
Numa fria e fina estampa
Eu enfraqueço e me entrego.
Basta uma palavra mudar
Para mergulhar no passado
Mudando o dito presente
E poder tentar ser futuro.

SILVA, Cidinha da. *Oh, margem! Reinventa os rios!*. São Paulo: Selo Povo, 2011.

Cidinha da Silva- identidade racial e periférica

Ligia Gomes do Valle¹

Com escritas que envolvem a questão racial e social, a mineira que viveu metade de sua vida nas periferias de São Paulo é indicada pelo MEC para os estudos referentes à identidade e história Afro-Brasileira. Silva começou a publicar literatura em 2006 com *Cada trindade em seu lugar*, a seguir, publicou em 2008, *Você me deixe, viu? Eu vou bater meu tambor!*, ambos de crônicas. Em 2009 lançou a novela *Os nove pentes da África* e em 2011, o romance infantil: *Kuami*.

Publicado pelo *Selo Povo* o livro de crônicas: *Oh, margem! Reinventa os rios!* introduz a escrita da autora na *Literatura Marginal*. Ferréz, escritor que idealizou o selo e que fundou a movimentação literária em torno da marca do local de enunciação, revela na contra capa do livro que “o selo foi feito para livros de bolso, livros esses escritos por e para mãos operárias, rebeldes, marginais, periféricas” (FERRÉZ, In SILVA, 2011, s/p.), descreve ainda que a coleção publica livros a preço de uma cerveja e meia: 5 reais para o público final e 4 reais para quem se interessar pelo trabalho de distribuição.

Constituído por 31 crônicas, o livro *Oh, margem! Reinventa os rios!* caracteriza-se por conter escritas que envolvem as memórias de família e de vida da autora e a tentativa de compor a história coletiva de um povo oprimido pela pobreza ou pelo racismo na cultura brasileira.

Do particular, afirmando o traço intransferivelmente pessoal do indivíduo e com escritas a partir de suas vivências, ao coletivo com marcas de solidariedade e identidade com histórias de moradores de periferias e personagens que sofrem de algum modo um incômodo vivido por quem é negro e pobre em nossa sociedade. Cidinha da Silva configura-se por ser uma escritora atenta para questões de identidade racial e periférica.

¹ Mestranda do Programa de Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora.

A memória familiar é constantemente resgatada e a crítica cultural embasa toda a narrativa da autora que se revela permeada por três aspectos:

O primeiro a se observar é a presença da primeira pessoa:

Minha avó era chamada de doutora pelos vizinhos. Doutora Mundinha para cima, Doutora Mundinha para baixo. Era solicitação que não acabava mais. [...] minha avó era requisitada para escrever as listas e atendia com gosto: quatro latas de oliu e seis pacotes de banha de porco, para misturar e render o mês todo. três pacotes de cinco quilos de arrois, dez quilos de feijão. Macarrão, assuca, café, farinha de trigo, de tapioca, farinha de povilo, farinha de mio (...) (SILVA, 2011, p.71)

A primeira pessoa no trecho supracitado resgata a memória familiar o aspecto do feminino e do negro na sociedade de uma determinada época. O uso das palavras “oliu”, “feijão” e “povilo”, por exemplo, são elementos de crítica cultural ao mesmo tempo em que torna a narrativa humorística e irônica, na medida em que tenciona dois parâmetros sociais econômicos distintos. Esse modo de narrar dialoga com a tradição quando relacionado ao poema “Vício na fala” de Oswald de Andrade como exemplo podemos destacar os dois últimos versos: “Para telhado dizem teiado/ E vão fazendo telhados”. (ANDRADE, 1991, p.22) O último verso revela uma segregação, distinção, pertencimento ou identidade social que se estabelece até mesmo na e pela língua, essa demarcação histórica e identitária também está presente nas escolhas narrativas da autora em questão.

A primeira pessoa se apresenta como elemento constituinte desse resgate em várias crônicas como: “O poeta dos Gramados”, “As latinhas”, “Evaldo Braga: um brasileiro”, “Honoris causa”, “Cenas da colônia africana em Porto Alegre- A benzedeira”, “Cenas da Colônia Africana em Porto Alegre o povo de Santo”, “Cenas da colônia africana em porto alegre o carnaval”, “Cenas da colônia africana em Porto Alegre- Os bailes” e “Cenas da colônia africana em porto alegre- As lavadeiras”. A subjetividade e a vida da autora parece permearem também os demais textos que se assemelham a minicontos e mesmo que a primeira pessoa não apareça explicitamente é a partir dos personagens que se pode perceber a questão da memória e da identidade racial e periférica, já que essa temática se configura como elemento de inquietação e militância.

O segundo aspecto é pela consciência de escritora:

Minha editora pauta uma crônica-síntese sobre o Natal o Ano Novo e o Carnaval, mas só as latinhas povoam minha cabeça sem ideias. Gente procurando latinhas em todos os cantos e praças, cestos de lixo, caçambas e bares, de tocaia nas mãos de quem bebe refrigerante e cerveja. Latinhas por todos os poros ,samba triste no meu cocuruto. (SILVA, 2011, p.58)

Ao optar pela temática que a incomoda que a identifica a autora deixa de produzir o que se exige, diferentemente dos jornalistas que publicam diariamente crônicas em jornais ela pode transportar a crônica para o campo que é somente literário e subverter as exigências temáticas para as suas inquietações.

E o terceiro, pela consciência do feminino dentro da margem: “Eu não ia ao campo de futebol porque não era coisa de menina e sequer meu pai o frequentava nessa época. Vivíamos a poesia de Reinaldo do sofá de casa.” (SILVA, 2011, p.32) Ou seja, além de não ter dinheiro para ir ao campo de futebol para ver o ídolo não poderia ir porque campo de futebol não era local para meninas. A diferença e opressão cultural do gênero são marcadas nas questões das oportunidades, nas profissões, no letramento, entre outros, de maneira ligeira, mas profunda na narrativa.

Esses três aspectos constroem o gênero crônica na obra como um gênero crítico e ao mesmo tempo humorístico, lírico e irônico, na medida em que, a escrita que abarca as subjetividades do autor e a forma literária das metáforas e da conotação através de um caráter descontraído não elimina o comprometimento do autor com os temas sociais emergentes.

A leitura da obra *Oh, margem! Reinventa os rios!* é indicada para todos, a fim de que proporcione uma leitura que suscite uma reflexão cultural tanto a partir dos temas das crônicas como da maneira pela qual a autora prioriza algumas estratégias narrativas como a postura de militância em prol dos oprimidos pela história.

ANDRADE, Oswald. Pau-Brasil. 5a ed. São Paulo: Globo, 1991.