

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

TRATO DESEFEITO:
o revés autobiográfico na literatura contemporânea brasileira

Pedro Galas Araújo

BRASÍLIA
2011

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

TRATO DESFEITO:
o revés autobiográfico na literatura contemporânea brasileira

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós Graduação / Curso de Mestrado do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – TEL-UnB, como parte integrante dos requisitos necessários para a obtenção de Grau de Mestre em Literatura. Linha de pesquisa: Representação na literatura brasileira contemporânea.
Orientadora: Profa. Dra. Regina Dalcastagnè

Aprovado por:

Profa. Dra. Regina Dalcastagnè (TEL-UnB) – Orientadora
Presidente da banca

Anderson Luís Nunes da Mata (TEL-UnB)
Examinador Interno

Profa. Dra. Luciene Almeida Azevedo (UFBA)
Examinadora Externa

Prof. Dr. Paulo Cesar Thomaz
Suplente

BRASÍLIA/DF, 17 de outubro de 2011

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, ao Maior: sem Ele, o rumo ainda estaria sendo procurado. Aos manos, que sopraram boas ideias, bem querências, segredos e outros axés, fazendo o percurso menos turbulento.

À minha mãe, Flávia, por ter bancado a ideia primeira de estudar Literatura: quem saberá no que vai dar, Velha? Ao meu pai, Francisco, por estar presente e fazer-se ainda mais importante, cantarolando carinhos. À minha esposa, Fábria, pelo apoio e paciência, pelo incentivo irrestrito, por acreditar e bem dizer, pelo chamego, o denngo, por driblar os desejos – pelo amor, enfim. A minha irmã, Romana, pela coragem de ouvir, audaciosa e resignada, as tramóias do trajeto. A Luciana, cujas conversas, leituras, dúvidas e inquietações – também minhas! – sempre alimentaram o ânimo e o espírito. Ao Seu Zé, que, entre rusgas e afagos, foi sempre o modelo torto que manteve as ideias todas foras do lugar – e amém! À minha avó Rosa que, de longe e de perto, nos ensinou a inquietude. Ao meu avô Zé Galas, que, sem saber, plantou em muitos a semente da leitura e, do Alto, ri dos netos que brigavam por biscoitos e hoje brincam, todos, com livros.

E, em especial, a Regina Dalcastagnè, que acreditou, comprou a ideia, ouviu, e, pacientemente, esperou que o trem entrasse nos trilhos. Candeia na escuridão, mostrou caminhos, rasgou picadas, desentortou o rumo. Sua leitura carinhosa – aturar também é carinho! – foi o que permitiu que, entre tantas outras, esta brasa também vingasse.

SUMÁRIO

Resumo	5
Abstract	6
Introdução	8
1. A escrita de si: o <i>eu</i> no fio da navalha	12
2. Intimidade encenada	29
3. A experiência impossível.....	43
4. O <i>eu</i> cínico: um show à parte	59
5. Parênteses: glórias e afetações.....	70
6. A colônia das imagens	91

Resumo

Esta dissertação discute a profusão de escritas de si no cenário da literatura contemporânea brasileira, focando em romances e contos que, ao apresentarem um narrador que comunga do nome do autor estampado na capa, ou que a ele pode ser associado em virtude das semelhanças entre a vida do narrador e autor, fundem o pacto autobiográfico, nos termos de Philippe Lejeune. Para o autor francês, a identidade de nomes estabelece um contrato de leitura que orienta o leitor a uma interpretação autobiográfica do texto: o que se lê é a vida do indivíduo inscrita na página, organizando experiências, gravando memórias, exibindo-se ao olhar do outro, purgando culpas, confessando pecados. Nesse quadro, o debate concentra-se sobre as obras de Sérgio Sant'Anna, onde o caráter autobiográfico de seus contos é atravessado por uma intimidade que se encena, e o leitor não sabe, afinal, se o registro factual é verdadeiro ou falso; de Bernardo Carvalho, para quem a identidade e a experiência são temas constantes, estando sempre em pauta em virtude de sua instabilidade; e de Marcelo Mirisola, que se insinua como protagonista de seus contos e romances, confundindo o leitor acerca do que diz ou pensa – será, afinal, sua narrativa a revelação de opiniões e desejos? A discussão sobre as obras desses autores considera que, apesar de se inclinarem em direção à autobiografia, as narrativas aqui analisadas põem em xeque esse eu que se narra: ainda que exista identidade de nomes – estando cumprida, portanto, a prerrogativa de Lejeune – nada se pode dizer de efetivo sobre o sujeito que se julga vislumbrar nessas obras. O debate que as narrativas desses autores propõem é, então, a respeito do lugar da arte em um cenário cultural onde a bisbilhoteira, a curiosidade sobre a vida particular dos autores se converte em apreciação estética. Após a análise das obras dos autores citados, discute-se a respeito de dois casos em particular: Cristóvão Tezza e Miguel Sanches Neto, cujos romances *O filho eterno* e *Chove sobre minha infância*, ambos largamente premiados, orientam uma leitura autobiográfica – sendo esse, inclusive, um dos méritos alardeados a respeito das obras. No entanto, os dois autores, ao defenderem suas obras, negam esse mesmo caráter autobiográfico, como se isso diminuísse sua posição como criadores. O que está em jogo, nos dois casos, é a validade da criação artística face à autobiografia. Por fim, o debate se encerra insinuando que a escrita de si, tal como é vista nas obras desses autores, faz parte de um quadro maior, onde o real se oferece como representação e a literatura – e a vida dos autores – se converte em produto de entretenimento a ser consumido.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea; pacto autobiográfico; Philippe Lejeune; Sérgio Sant'Anna; Bernardo Carvalho; Marcelo Mirisola; escrita de si;

Abstract

This work discusses the profusion of self-writing in the Brazilian Contemporary literary scene, focusing on novels and short stories that present a narrator who shares the author's name stamped on the cover, or that it can be linked to him/her because of similarities between the life of the narrator and the author. This connection blends the autobiographical pact, according to Philippe Lejeune. For this French author, the identity of names establishes a reading contract that guides the reader to an autobiographical interpretation of the text: what is read is the life of the individual enrolled on the page, organizing experience, recording memories, exposing oneself to the look of the other, purging and confessing sins. In this context, the debate focuses on Sérgio Sant'Anna's work, where the autobiographical aspect of his short stories is traversed by an enacted intimacy, and the reader does not know, after all, if the factual record is true or false; Bernardo Carvalho's work, for whom the identity and experience is a constant theme, always on the agenda because of their instability, and Marcelo Mirisola's work, who insinuates himself as the protagonist of his short stories and novels, confusing the reader about what he says or thinks: after all, is his narrative a disclosure of opinions and desires? The discussion about the works of these authors consider that although inclined towards autobiography, the narratives hereby analyzed put into question this self-writing: although there is a name identification—fulfilling, therefore, Lejeune's prerogative – nothing can be said about the individual that is supposed to be seen in these works. Therefore, the debate that the narratives of these authors propose is about the place of art in a cultural setting where gossip, curiosity about the private lives of authors becomes aesthetic appreciation. After reviewing the works of these authors, this study discusses two particular cases: Cristóvão Tezza's and Miguel Sanches Neto's, whose novels *O filho eterno* and *Chove sobre minha infância*, both widely awarded, guide to an autobiographical reading – and this is one of the merits of these works. However, these two authors deny this autobiographical characteristic, when defending their works, as if it decreases their status as creators. In both cases, what is at stake is the validity of artistic creation in the view of autobiography. Finally, the debate ends implying that the writings of the self, as seen in the works of these authors, is part of a larger picture, where reality seems as representation and the literature – as well the lives of the authors – is converted into entertainment product to be consumed.

Key words: Brazilian Contemporary literary; autobiographical pact Philippe Lejeune; Sérgio Sant'Anna; Bernardo Carvalho; Marcelo Mirisola; writing of the self.

*A mão segura a foto e o olhar se fixa.
Reencontram-se os rostos dos amigos
desaparecidos. E o próprio rosto
também, surpreso em se rever antes das
devastações do tempo. Eu era assim? E
o que eu pensava naquela época?
Mudei? Ou estava tudo “posto” desde o
começo? Interrogações sobre o enigma
identitário e o continuum do ego.
Estamos todos condenados à
autobiografia.*

Gerard Vincent
História da vida privada

Introdução

A escrita de si – termo que caracteriza a narrativa em que um narrador em primeira pessoa se identifica explicitamente como o autor biográfico, mas vive situações que podem ser ficcionais – se delinea como um exercício literário típico da modernidade. Nele, as fronteiras entre real e ficção se diluem, e os interstícios desses dois campos engendram um espaço de significação que problematiza a ideia de referência na literatura. Nesse sentido, a ficção se apropria da autobiografia para ressaltar o caráter falho de ambas, quer dizer, revela a impossibilidade de uma representação plena da realidade.

Por outro lado, a representação de si sinaliza para uma tentativa de organização do eu pós-moderno, descentrado, fragmentado, cujas identidades múltiplas giram ao redor de um núcleo caótico e mutante. Foucault já argumentava que a escrita de si constitui o próprio sujeito, constrói a noção de indivíduo. Depois da morte do autor propalada por Barthes, “a auto-referência em primeira pessoa talvez seja uma forma de questionamento do recalque modernista do sujeito” (Klinger, 2007, p. 33). Nesse sentido, a escrita de si pode ser tomada como um questionamento da identidade.

A autobiografia seria, então, o limite máximo dessa busca, na medida em que, como as cartas, opera com uma objetivação do eu que fala, que se oferece ao olhar do outro ao mesmo tempo em que olha para si mesmo. Philippe Lejeune, célebre estudioso do tema, argumenta que “o que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio” (Lejeune, 2008, p. 53). Para Lejeune, esse pacto autobiográfico garante a veracidade do relato: trata-se de um modo de leitura em que o narrado é tomado como inquestionável.

Italo Moriconi aponta “a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais” (Moriconi, 2005, p. 14) como uma das características mais marcantes da literatura contemporânea brasileira. Nesses textos, o narrador abertamente apresenta traços biográficos de seu autor, mas, eventualmente, deixa marcas no próprio texto que problematizam a veracidade e a correspondência do relato em relação à experiência vivida. Se é possível discordar de Moriconi quanto à importância desse traço, ele é, sem dúvida, um dos mais marcantes hoje na literatura brasileira.

Sérgio Sant'Anna, por exemplo, usa, em vários de seus contos, um narrador que se apresenta com seu nome ou que se vale de termos que remetem ao autor – o contista, o escritor. No entanto, esses contos, marcados por um profundo tom nostálgico e confessional, de rememoração e expiação de dramas e culpas, dizem também da impossibilidade de apreensão total da memória, ressaltando a ambiguidade da representação de si: também as lembranças, nem sempre plenamente acessíveis, são completadas pelo artifício da criação, e nunca são inocentes – ao narrar a si mesmo, as escolhas do que deve ser dito eliminam e ofuscam outros pontos, de igual importância, mas nem sempre convenientes para o narrador.

Bernardo Carvalho, em *Nove Noites*, também apresenta um narrador que, embora anônimo, compartilha várias características biográficas com seu autor: é jornalista, escreve um romance, conheceu os índios quando criança, etc. Porém, ao construir seu romance como uma investigação jornalística, calcada em fatos, e mostrando para o leitor os procedimentos da apuração, Carvalho revela a ambiguidade do discurso factual: o que tomamos como fato bem poderia, em outra situação, ser lido como ficção. Trata-se, de novo, de um modo de leitura, uma expectativa prévia ao contato com o texto. Assim, o *eu* aparentemente autobiográfico do romance não se mostra completo, pleno, mas cheio de sombras e vazios, e sua busca pela resolução do mistério sobre a morte do antropólogo resulta somente em frustração: não é possível transmitir plenamente a experiência vivida pelo indivíduo – este não é modelo, não tem conselhos nem adquiriu sabedoria, só o que lhe resta é tentar fixar sua própria vivência em meio ao turbilhão de perguntas sem respostas que divide com o leitor.

Marcelo Mirisola é outro que problematiza a referência real ao autor. Mesclando seu narrador anônimo a diversos aspectos de sua biografia e reforçando a ambiguidade e a incoerência em entrevistas e declarações, Mirisola constrói um texto em que o narrador, embora no mais das vezes sem nome, *parece* ser o próprio autor, inclusive porque concorda com ele em muitas de suas polêmicas e preconceitos. Mas, por outro lado, reitera constantemente a impossibilidade de associação entre um e outro, em uma atitude performática que orienta o leitor para o reconhecimento dos traços autobiográficos, mas, ao mesmo tempo, leva-o a questionar se, de fato, narrador e autor são a mesma pessoa.

Neste trabalho, pretendemos questionar a escrita autobiográfica como um tipo de texto que, supostamente, garante a aferição da verdade sobre o eu que fala: tudo o que é dito pode (e deve) ser tomado como verdade. Como eixo de análise, nos servirá a

fundamentação de Philippe Lejeune sobre o pacto autobiográfico. Para o autor francês, a identidade de nomes entre autor e narrador permite a interpretação de que a obra lida é autobiográfica, sendo que essa identificação pode se dar por outras vias, como o uso de epítetos (“o autor”, “o escritor”, etc). Lejeune considera que a autobiografia institui um contrato entre autor e leitor: o narrado deve ser tomado como verdade, porque esse foi o intento do autor ao narrar a própria vida. Os autores contemporâneos que serão vistos aqui simulam o pacto, jogam com suas possibilidades, mas rompem com ele: apesar de sua presumida aparição nesses textos, sempre há como que uma marca de indeterminação que quebra o contrato. As verdades que poderiam ser apreendidas sobre o *eu* que narra a própria vida são problematizadas, e a identidade do sujeito é colocada em questão: afinal, quem está falando? O autor, verdadeiramente, ou um outro, fictício, simulado, fingido, farsante?

Nosso foco será, então, situar a escrita de si no cenário da contemporaneidade, discutindo como o relato de uma vida contraria a própria constituição do sujeito pós-moderno – descentrado, fragmentado –, verificando, a partir disso, como as escritas do *eu* servem, no mínimo, como uma tentativa de organização da experiência vivida. O sujeito que narra a si mesmo busca, fundamentalmente, dar sentido à própria existência, fixar sua identidade e garantir sua permanência. Escrever é, portanto, conferir significado à própria vida.

Tendo esse ponto em vista, nosso objetivo primeiro será abordar o controverso campo de estudos sobre a autobiografia, ressaltando suas polêmicas e divergências que, no entanto, resultam em um elemento comum, ao menos aparentemente: ler um texto como autobiográfico é uma operação, um modo de leitura. Afinal, é a atitude do leitor, de confiança cega ou de desconfiança cética, que irá definir, por fim, se um dado texto pode ser tomado como autobiográfico ou não. Assim, partiremos de uma recapitulação sobre os textos de caráter autobiográfico desde Santo Agostinho, passando por Montaigne e Rousseau, até a contemporaneidade, quando o sujeito já não pode mais falar com segurança sobre si mesmo, fazendo da escrita de si uma tentativa de organizar a própria subjetividade.

Depois, tomaremos separadamente cada um dos autores citados, para que se possa ver de que maneira engendram estratégias diferentes mas obtêm resultados semelhantes, fazendo o leitor presumir que trata-se de textos autobiográficos mas, no fim, deixam-no permanentemente em dúvida sobre quem narra. Apesar do escopo reduzido, acreditamos que os artifícios utilizados por Sérgio Sant’Anna, Bernardo

Carvalho e Marcelo Mirisola são sintomáticos, procedimentos compartilhados por outros autores, aos quais não nos referimos com maior profundidade mas que podem ser citados: Silviano Santiago e Lourenço Mutarelli, por exemplo, também põem em tensão as possibilidades da escrita autobiográfica, para depois ressaltar seu caráter limitado, parcial; da mesma forma, Miguel Sanches Neto, Cristóvão Tezza, Valêncio Xavier, Clarah Averbuck, entre outros, também abordam a questão, e, em maior ou menor grau, revelam, em seus textos, as fissuras do projeto autobiográfico.

Em seguida aos capítulos dedicados à obra de Sérgio Sant'Anna, Bernardo Carvalho e Marcelo Mirisola, há uma discussão a respeito de *Chove sobre minha infância*, de Miguel Sanches Neto, e *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza, romances consagrados cujos traços autobiográficos são reiteradamente renegados por seus autores em declarações e entrevistas, como se tal aspecto de suas obras fosse menor se comparado ao ofício criador. Por fim, a propósito de uma conclusão, debate-se sobre a profusão de escritas de si como sintoma de um quadro maior, onde o real e a representação estão permanentemente em pauta.

Nos debates sobre a representação da literatura, o foco costuma recair sobre o outro, discutindo a construção de estereótipos e o reforço dos preconceitos. Inverter a ótica e estudar a representação do *eu*, supostamente mais legítima e menos conflituosa, contribui para a questão, na medida em que, se falar de si mesmo é sempre problemático, dada a constituição da subjetividade contemporânea, fragmentada, errante, como é possível falar do outro? O estudo da representação do *eu* vem, então, acrescentar sua contribuição ao debate sobre a apropriação do lugar de fala, tantas vezes constatado no âmbito do fazer literário, ressaltando, mais uma vez, que a literatura é sempre parcial, limitada – e, ainda que se possa, sem dúvida, fazer sérias críticas quanto ao alcance e à importância relativa do discurso literário, o estudo desse tema atesta que a literatura não pode, nem deve, ser tomada como verdade.

1. A escrita de si: o *eu* no fio da navalha

As definições teóricas que rodeiam os gêneros ditos confessionais não formam um todo coerente. Primeiro, porque há uma distinção na abordagem: pode-se, de um lado, aproximar-se desses textos alinhando o que neles há de específico, ou seja, o projeto, afirmado pelo *eu* que narra, de contar a própria vida; por outro, analisa-se esses escritos em sua dimensão subjetiva, isto é, no fato de que eles, de alguma maneira, fixam a experiência do indivíduo, dando à sua vida um caráter narrativo e, por isso, tornando-a compreensível – e comunicável. Os próprios termos utilizados se embaralham: autobiografia, escrita de si, memórias, diários, escrita íntima, escrita confessional. Mas, de modo geral, e no que interessa a este trabalho, todos eles possuem a marca comum da afirmação pessoal: um *eu* que se revela no texto, procurando, ao menos em tese, ser sincero (ou *parecer* sincero), tentando, pela introspecção, justificar sua subjetividade, sua individualidade, tanto para si como para o outro.

Nessa perspectiva, a escrita de si – e já aqui deve ser feita a ressalva de que não se trata de um gênero específico, com características ou qualidades bem definidas e rígidas, mas, antes, do caráter que esse texto assume, e que inclui, conforme foi dito, diários, memórias e escritos em primeira pessoa em geral – é uma modalidade literária autobiográfica que se caracteriza por uma tentativa, por parte do sujeito, de objetivar o *eu* que fala. Desde as *Confissões* de Santo Agostinho, passando pelos *Ensaio*s de Montaigne e por *As Confissões*, de Rousseau, a narrativa do *eu* procura investigar, por meio da introspecção e da narração da própria vida, o que caracteriza e define o indivíduo.

Mas, ao longo dos séculos, a função da escrita de si nem sempre desempenhou o mesmo papel. Para Santo Agostinho, cujo texto é considerado como um dos primeiros, senão o primeiro, referente de uma escrita autobiográfica da história, a introspecção era um auto-exame. A auto-exploração incessante da própria subjetividade por meio da escrita seria um caminho para se chegar a Deus, na medida em que conhecer-se profundamente era entender a verdadeira natureza do homem e, daí, como consequência, uma trilha – necessária – para se aproximar de Deus (Sibilia, 2008).

Para o cristianismo, a categoria da subjetividade (permeada pelos valores de culpa e pecado) tem correlação com a categoria da verdade; através do mecanismo da confissão como técnica fundamental para a constrição de si mesmo enunciando para um outro as culpas e

pecados, como caminho para a ascese purificadora da individualidade em direção à transcendência divina (Klinger, 2007, p. 29).

Confessar era, então, uma restituição do “eu” à ordem do universo criado. No prefácio do livro *Sobre o declínio da sinceridade*, de Carla Milani Damiano, Franklin Leopoldo e Silva afirma que “Agostinho pôde fazer-se testemunha de seu próprio itinerário, na medida em que a memória reflexiva podia narrar sua conversão como o reencontro da ordem comum com a alma individual e com a totalidade do mundo” (*apud* Damiano, 2006, p. 12).

A introspecção era um caminho transcendental: a investigação da própria subjetividade seria um caminho para conhecer a Verdade e para se chegar a Deus. Esse entendimento marcou profundamente a história da escrita de si, caracterizando o relato como um instrumento de auto-análise e investigação subjetiva: o interior do sujeito que olha para si mesmo se tornou um lugar de revelação e de verdade, e, depois, autêntico, concepção que se tornaria central para a cultura moderna.

Porém, as mudanças da modernidade que marcaram profundamente a experiência humana deslocaram o entendimento de que no interior do indivíduo residia alguma verdade objetiva. Retomados nos séculos XVI e XVII, os escritos de Santo Agostinho serviram de prenúncio para o destronamento de Deus como o centro do universo para o homem como refúgio da verdade humana. O “penso, logo existo” de Descartes firmou o entendimento: o enunciado do filósofo francês “não se concentra no mundo material e exterior das ações e interações sociais – ou seja, naquele grande *fora* do sujeito – mas, ao contrário, finca-se na interioridade supostamente imaterial da mente ou da alma” (Sibilia, 2008, p. 94). Com a dúvida instaurada como meio de alcançar a verdade, Descartes colocou a razão como fundamento do eu, sendo o interior do sujeito o local onde se encerram as fontes morais do homem. Daí decorre que o indivíduo moderno tenha nascido no “meio da dúvida e do ceticismo metafísico”, conforme coloca Stuart Hall (Hall, 2001, p. 26). Esse foco na individualidade ampliou a concepção de que o interior de cada sujeito é complexo, carente de reflexão.

Assim é que “a interioridade individual foi se coagulando [...] como um lugar misterioso, rico e sombrio, localizado dentro de cada sujeito” (Sibilia, 2008, p. 96), ou seja, um núcleo secreto e privado, em contraste com o mundo exterior, público e acessível. Nessa perspectiva, os *Ensaio*s de Montaigne marcam, definitivamente, a gênese da escrita de si tal como a concebemos hoje. Neles, o autor francês desdenha dos

atributos universais do gênero humano para priorizar o questionamento de sua própria subjetividade e o que ela contém de mais particular: a introspecção e a escrita de si não revelam a verdade sobre o Homem com “H” maiúsculo, mas somente sobre o próprio indivíduo que coloca sua vida no papel. “Através desse mergulho em sua própria instabilidade interior, em toda a incerteza e transitoriedade de uma experiência individual, o autor-narrador procurava mostrar que a condição humana consiste precisamente nisso” (Sibilia, 2008, p. 96).

Montaigne não procurou ser exemplar, e nem parecia preocupado com isso: sua autodescrição deveria somente ser fiel à própria ambiguidade do seu *eu*. Interessava-lhe saber o que fazia dele *ele mesmo e só ele*. O autor francês foi o primeiro a perceber que, ao mesmo tempo em que narrava sua vida, construía seu *eu*, no entendimento de que a linguagem “não se limita a nomear, ela também confere existência à realidade: ela é um ato de evocação por meio de palavras e por meio daquelas versões dos acontecimentos reais que chamamos de histórias” (Manguel, 2008, p. 18).

Descartes transpôs da metafísica para a razão o núcleo do indivíduo. Seu “*cogito, ergo sum*” situou a razão como centro de gravidade do sujeito, e essa concepção se tornaria fundamental para o surgimento do indivíduo moderno. Os *Ensaio*s de Montaigne refletem isso: a escrita de si já não era mais um caminho para chegar a lugar algum, mas somente uma investigação que visava descobrir o que diferenciava o indivíduo dos demais. O foco mudou, então, de uma essência universal para uma análise das particularidades. No entanto, “Montaigne é um criador da busca da originalidade de cada pessoa; e não se trata apenas de uma busca diferente da cartesiana, mas, de certo modo, antitética a ela” (Damião, 2006, p. 24). Isto porque

a busca cartesiana é de uma ordem da ciência, de conhecimento claro e distinto em termos universais, que, sempre que possível, será a base do controle instrumental. A aspiração montaigniana é sempre afrouxar o grilhão dessas categorias gerais de funcionamento “normal” e, aos poucos, libertar nossa autocompreensão do peso monumental das interpretações universais, de modo que a nossa originalidade possa ser vista (Damião, 2006, p. 24).

Quase trezentos anos depois de Montaigne, o regime da autenticidade na criação de si e na interação com os outros se firmou com um dos fundamentos da sociabilidade intimista – base da escrita de si –, o que acabaria, por fim, comprometendo o primado do homem público. Pois era encerrado e seguro no confinamento do lar, longe do olhar

alheio, que o sujeito moderno poderia retirar suas máscaras e revelar suas verdades íntimas (Sibilia, 2008, p. 97). Entre 1765 e 1770, Rousseau escreve e publica *As confissões*, onde avalia a complexidade singular do seu *eu* em contraste com o mundo público, exterior.

Rousseau escreve sua obra para fixar sua experiência, mas também para purgar certa culpa pelo passado. Diferentemente de Santo Agostinho, que se reportava a Deus, a intenção de Rousseau é o reconhecimento social, em que o leitor avalia a capacidade do escritor de ser estritamente sincero sobre o relato:

Deus é o único juiz na terra e no céu a poder avaliar a vida de Agostinho. A exposição pública de sua confissão pode vir a persuadir ou encorajar as demais pessoas a seguirem o trajeto em busca de espiritualização, mas Agostinho não está justificando sua vida diante do leitor ou buscando um reconhecimento da sociedade. Já o apelo de Rousseau é direto ao leitor, o qual, na posição de jurado, vai poder avaliar a sinceridade da narrativa e “fazer jus” à situação política e social em torno do autor (Damião, 2006, p. 33).

Rousseau acreditava que sua “voz interior” era capaz de definir o que seria o bem; estava, por isso, ainda atrelado a um reconhecimento do bem universal. Assim, se em Santo Agostinho a introspecção e a auto-análise tinham estreita relação com o divino, com uma ordem providencial, em Rousseau encontra-se uma ordem natural. Ainda havia, para o autor francês, a relação com uma ideia universal, transferindo, porém, “para a subjetividade, como consciência, o papel principal” (Damião, 2006, p. 26). Na verdade, a obra autobiográfica do autor francês permite que se entrevejam alguns pontos de controvérsia. Um deles diz respeito ao alcance da sinceridade: Rousseau não pretendia alcançar a veracidade por meio de seu relato, mas aspirava à sinceridade sobre o ocorrido. A distinção é sutil: “[a sinceridade] necessariamente é subjetiva e tem diante de si o valor de uma verdade objetiva, ao tornar-se aceita publicamente; ao mesmo tempo, realiza a função confessional de se reparar um erro cometido” (Damião, 2006, p. 89). Enquanto a verdade atendia a uma prescrição universal, a sinceridade cumpria seu caráter particular: “a verdade teria um sentido lógico estrito com caráter de universalidade e objetividade que demarcaria a maior diferença para com uma provável definição de sinceridade, pois a subjetividade seria sua principal característica” (Damião, 2006, p. 71). Assim, “a sinceridade seria uma ‘forma de verdade’, mas completamente turva pela transformação ocorrida pela memória no momento da escrita” (Damião, 2006, p. 90-1).

A verdade característica das pessoas em sociedade não permitiria o desenvolvimento da ficção, porque estaria restrita à fidelidade em citar os lugares, datas e pessoas tais como realmente são. Essa distinção é extremamente valiosa, em geral, quando se fala em autobiografia e procura-se a certificação da narrativa com a realidade. Para Rousseau, essa preocupação estaria limitada à *fidelidade* do relato e não voltada para sua *veracidade*. A cautela do relato que pretende ser fiel é o contrário da verdade; aprisiona a imaginação e restringe o percurso da memória (Damião, 2006, p. 94).

Rousseau via na sinceridade do relato a possibilidade de correção da hipocrisia que imperava na sociedade. Nessa época, o entendimento de que o mundo público era um palco de encenações, onde as aparências suplantavam a singularidade do indivíduo, provocou uma profusão de escritas de si, já que

aquele barulhento mundo das ruas, do teatro, das feiras e dos cafés podia ser atraente, mas era preciso ter muito cuidado nessas arenas: para se movimentar nesse universo de fora, era imprescindível o uso de máscaras protetoras, enquanto os reinos da autenticidade e da verdade encontravam-se dentro de casa e dentro de si (Sibilia, 2008, p. 101).

Assim, não ser verdadeiro era consequência da distância, do acanhamento e do constrangimento que se tem diante dos outros, provocados pelas convenções sociais. A obra autobiográfica de Rousseau depõe que a contradição, a falsidade e a mentira são estranhas à verdadeira natureza do homem: elas são decorrentes do conhecimento do mal – proveniente da vida em sociedade. Assim, “a situação do homem em sociedade é sujeita a oscilações, contradições, desde que ele se sinta alienado de sua verdadeira natureza” (Damião, 2006, p. 99).

“O conhecimento de si nas *Confissões* não representa problema algum para Rousseau, ao contrário, é um dado, diz ele: ‘Passando minha vida comigo, devo conhecer-me’” (Damião, 2006, p. 86). É notável que o autor termine com a seguinte frase sua obra: “tenho dito a verdade; se há quem souber algo contrário ao que acabo de expor, mesmo que seja mil vezes provado, não sabe mais do que mentiras e imposturas” (*apud* Sibilia, 2008, p. 97). Afinal,

digno exemplar do ilustrado século XVIII, é evidente que o autor dessas confissões já não é um homem que procurar dialogar com Deus nas profundezas de sua alma, mas um sujeito que afirma a sua individualidade face a uma ordem social que lhe resulta alheia e que

deseja mudar, pois nela vigoram a falsidade e a hipocrisia (Sibilia, 2008, p. 97).

No século XVIII, ainda era possível, conforme afirma Stuart Hall, “imaginar os grandes processos da vida moderna como estando centrados no indivíduo ‘sujeito-da-razão’” (Hall, 2001, p. 29). O indivíduo do século XVII era “um sujeito habilitado para falar com sinceridade sobre si mesmo, sobre os outros e sobre o mundo. Pois se trata sempre de verdades gerais e abstratas, captadas racionalmente tanto do exterior como do interior” (Sibilia, 2008, p. 106). No entanto, as sociedades se tornaram mais complexas, os direitos individuais cederam espaço aos interesses coletivos e a estrutura dos Estados teve de dar conta do influxo das grandes massas. Assim, surgiu o que Stuart Hall denomina de “concepção social” do sujeito: “o indivíduo passou a ser visto como mais localizado e ‘definido’ no interior dessas grandes estruturas e formações sustentadoras da sociedade moderna” (Hall, 2001, p. 30). Desse processo decorreu o entendimento de que o sujeito não era tão individualizado como se pensava, ele não estava ilhado, alheio e isolado do cenário social em que transitava. A crítica ao sujeito racional veio com a concepção de que “os indivíduos são formados subjetivamente através de sua participação em relações sociais mais amplas; e, inversamente, do modo como os processos e as estruturas são sustentados pelos papéis que os indivíduos neles desempenham” (Hall, 2001, p. 31).

Dáí decorre uma transição fundamental para a escrita de si: a passagem da sinceridade para a autenticidade. Em *A modernização dos sentidos*, Hans Ulrich Gumbrecht localiza, no final do século XVIII, o nascimento do que chama de “observador de segunda ordem”. Se antes o sujeito cartesiano percebia uma realidade exterior a si mesmo, que podia ser explicada com a razão, e de onde decorria ser possível captar a verdade do mundo, no século XIX surge “um papel de observador que é incapaz de deixar de se observar ao mesmo tempo em que observa o mundo” (Gumbrecht, 1998, p. 13).

Ao se observar no ato de observação, em primeiro lugar, um observador de segunda ordem torna-se inevitavelmente consciente de sua constituição corpórea – do corpo humano em geral, do sexo e do seu corpo individual – como uma condição complexa de sua própria percepção do mundo (Gumbrecht, 1998, p. 14).

O corpo material se colocava, então, como uma interferência na percepção objetiva do mundo, na medida em que esse observador auto-reflexivo sabia que “o conteúdo de toda observação depende de sua posição particular” (Gumbrecht, 1998, p. 14) –, o que gerou, inevitavelmente, o entendimento de que cada fenômeno poderia gerar variadas percepções e, conseqüentemente, representações possíveis. Assim, “enquanto a realidade ‘exterior’ perdia sua transparência, sua qualidade objetiva e unívoca, o sujeito observador ganhava uma complexidade e uma opacidade que demandavam a auto-reflexão, a introspecção e a auto-exploração” (Sibilia, 2008, p. 102).

Conforme coloca Franklin Leopoldo e Silva no prefácio do livro *Sobre o declínio da sinceridade*, de Carla Milani Damiano,

a afirmação da substancialidade do “eu” cartesiano alimentava-se do pressuposto de que a reflexão, possuindo um caráter universalmente objetivante, paralelo à certeza, poderia objetivar o “eu” levando a um conhecimento absolutamente claro de si mesmo. Mas, quando somos forçados a admitir a temporalidade e a contingência como condições da experiência subjetiva, vemos que a reflexão sobre si se desdobra em sombra e opacidade (*apud* Damiano, 2006, p. 14).

A razão vai ser obscurecida pelo inconsciente, pela fragmentação do mundo e pela complexidade do *eu*. Segundo Paula Sibilia, “foi assim que emergiu, nos textos auto-referentes daquela época, uma subjetividade mais contraditória, descentrada e fragmentada, que, apesar de todos os esforços de autoconhecimento, renuncia às pretensões de ser sincero acerca de quem se é” (Sibilia, 2008, p. 105). Com isso, a sinceridade se revela frágil, insuficiente, sem relação de monopólio sobre a verdade. E, daí, o novo objetivo do indivíduo será ser autêntico. Afinal, “quando o indivíduo passa a experimentar uma ausência de controle sobre si mesmo e sua consciência não é mais a medida exclusiva que determina seus atos, como afirmar uma sinceridade absoluta diante do desconhecimento quase absoluto do que guia o si-mesmo?” (Damiano, 2006, p. 79).

Por isso, em vez de procurar a franqueza, assumindo publicamente as convicções privadas na esfera pública, a norma passou a ser outra. “Em vez de privilegiar aquele gesto mais de acordo com os ideais da Iluminação, a autenticidade do mundo intimista exigia ser fiel aos próprios sentimentos, porém não era mais necessário – e nem sequer recomendável – expô-los em público” (Sibilia, 2008, p. 105).

É justamente a transição do século XVIII para o XIX que vai consolidar a escrita de si como um gênero íntimo. A concepção de liberdade vai atestar que, antes do bem comum e do interesse coletivo, o conceito reverbera na realização pessoal de cada sujeito: a singularidade individual é o que mais se valoriza. Assim é que o texto autobiográfico deixa de se constituir a partir da ideia de purificação dos pecados do “eu” decaído, ou do “eu” que insiste em dizer o que e como é para se ver reconhecido pelo outro mesmo em suas maiores fraquezas, para surgir em sua prática a ideia de um desenvolvimento: “como alguém se torna o que é”. “O ato de escrever passa a ser a fonte reveladora das condições históricas que possibilitaram a existência do indivíduo que narra” (Damião, 2006, p. 76).

Até aqui, então, a escrita autobiográfica é realizada por um sujeito que é “ideólogo de sua própria vida”, para usarmos a expressão de Pierre Bourdieu, já que

a narrativa autobiográfica inspira-se sempre, ao menos em parte, na preocupação de atribuir sentido, de encontrar a razão, de descobrir uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, de estabelecer relações inteligíveis, como a do efeito com a causa eficiente, entre estados sucessivos, constituídos como etapas de um desenvolvimento necessário (Bourdieu, 1996, p. 75).

Mas, no cenário da contemporaneidade, a concepção de sujeito sofreu ainda mais fortes abalos. Se antes, no século XVIII, acreditava-se em um indivíduo centrado, unificado, consciente e racional, o sujeito cartesiano, bem afeito aos ideários iluministas, e depois, já com as sociedades modernas mais complexas, onde a vida social implicava mudanças drásticas na experiência humana, esse indivíduo foi atacado em seu núcleo autônomo e autossuficiente, com o entendimento de que era na interação com outros sujeitos que se formava sua identidade, hoje, esse mesmo sujeito foi “deslocado”, no dizer de Stuart Hall: “previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, [o sujeito] está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não-resolvidas” (Hall, 2001, p. 12). Já não é mais possível, na modernidade tardia, afirmar que o indivíduo possui uma identidade fixa, permanente ou essencial, porque “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (Hall, 2001, p. 13). Se ainda conseguimos nos enganar com a ilusão de um eu completo, seguro, é simplesmente porque somos capazes de construir

uma história sobre nós mesmos, uma “confortadora narrativa do eu” (Hall, 2001, p. 13). Assim, “o *eu* é um narrador que se narra e (também) é um outro” (Sibilia, 2008, p. 32).

Dentro dessa perspectiva, o *eu* é sempre algo que nos escapa. É uma “unidade ilusória construída na linguagem, a partir do fluxo caótico e múltiplo de cada experiência individual (...) O *eu* é uma ficção gramatical, um centro de gravidade onde convergem todos os relatos de si” (Hall, 2001, p. 31). Em outras palavras, o *eu* é uma dimensão da experiência humana que só pode ser alcançado na medida em que é, ao mesmo tempo, construído pela linguagem.

Nesse sentido, a escrita de si na contemporaneidade funciona como uma busca para reconciliar os cacos da fragmentação decorridas dessa crise. A narrativa do eu é uma tentativa de recuperar e fixar a imagem, sempre dispersa, de um eu coeso, uno, constante. No caos das sociedades contemporâneas, a escrita de si sinaliza para uma tentativa de organização do eu pós-moderno, descentrado, fragmentado, cujas identidades múltiplas giram ao redor de um núcleo caótico e mutante. E, além disso, ela busca também registrar a experiência fugaz do cotidiano.

A linguagem não só ajuda a organizar o tumultuado fluir da própria experiência e a dar sentido ao mundo, mas também estabiliza o espaço e ordena o tempo, em diálogo constante com a multidão de outras vozes que também nos modelam, coloreiam e recheiam (Sibilia, 2008, p. 31).

Foucault argumentava que “a escrita transforma a coisa vista ou ouvida em forças e em sangue” (Foucault, 2009, p. 143). Ou seja, a escrita da própria vida insiste na permanência, na fixação do efêmero – que, inclui, também, a identidade móvel do sujeito. A escrita de si prega a fé de que “a literatura é capaz de erigir uma realidade mais duradoura que a carne e a pedra” (Manguel, 2008, p. 31), na medida em que “a linguagem nos dá consistência e relevos próprios, pessoais, singulares, e a substância que resulta desse cruzamento de narrativas se (auto)denomina *eu*” (Sibilia, 2008, p.31). Nesse sentido, “a própria vida só passa a existir como tal, só se converte em *Minha vida* quando ela assume seu caráter narrativo e é relatada na primeira pessoa do singular” (Sibilia, 2008, p. 33). As escritas de si, portanto, “não só testemunham, mas também organizam e concedem realidade à própria experiência. Essas narrativas tecem a vida do *eu* e, de alguma maneira, a realizam” (Sibilia, 2008, p. 33).

No entanto, “por mais que se queira, a linguagem é incapaz de fixar o que quer que seja” (Manguel, 2008, p. 33). Assim, todo esforço para registrar objetivamente esse

eu já começa falho, vacilante. “Eu é um outro”, escreveu Rimbaud numa frase que se tornou célebre. Com esse verso, quis o poeta explicitar a dimensão ilusória que compreende todo falar de si mesmo: o *eu* é sempre algo que nos escapa em sua inteireza. Falar de si é, portanto, algo fugidio, sinuoso, abrangente demais para ser reduzido à linguagem que, ao mesmo tempo em que revela, esconde.

Sendo assim, como definir o que é ou não autobiográfico em um texto? Paul de Man argumenta que, da mesma maneira que podemos dizer que todos os textos são autobiográficos, devemos lembrar que, precisamente por isso, nenhum deles é ou pode ser autobiográfico (Man, 1979, p. 922). Bakhtin entende por biografia ou autobiografia “a forma transgrediente imediata em que posso objetivar artisticamente a mim mesmo a minha vida” (Bakhtin, 2003, p. 139). A carta, por exemplo, trabalha com a subjetivação do discurso e, ao mesmo tempo, com uma objetivação da alma – é um modo de se dirigir ao olhar do outro: “ao mesmo tempo opera uma introspecção e uma abertura ao outro sobre si mesmo” (Klinger, 2007, p. 28-9).

Mas, de modo geral, a história do gênero autobiográfico é marcada por ambiguidades, tendo em vista que não há exatamente algo específico que possa caracterizar uma narrativa como autobiográfica ou não. De fato, a distinção entre as narrativas de ficção e as autobiográficas reside no estatuto de que estas se sustentam na garantia de uma existência real, tanto no que diz respeito à pessoa que fala quanto ao conteúdo, factual e verdadeiro, ou seja, “uma referência a alguma verdade, um vínculo com uma vida real e com um *eu* que assina, narra e vive o que se conta” (Sibilia, 2008, p. 37). Essa distinção, no entanto, mostra-se frágil: memórias, cartas e álbuns, por exemplo, são materiais autobiográficos, mas, hoje, vê-se também uma profusão de relatos fictícios que incorporam fatos reais vividos por seus autores, e mesmo falsas autobiografias, que imitam seu código e transitam em um terreno de ambiguidade e indecisão entre o que é verdadeiro e o que é falso, inventado.

Philippe Lejeune, um dos maiores estudiosos do tema, estabeleceu o conceito de pacto autobiográfico para resolver a questão. Para o autor francês, é, sobretudo, um contrato de leitura firmado entre autor e leitor que estabelece a leitura autobiográfica de um determinado texto: “o que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio” (Lejeune, 2008, p. 33). Segundo Lejeune, a identidade de nomes entre autor, narrador e personagem implica, para o leitor, o entendimento de que o tom confessional das narrativas autobiográficas pressupõe uma garantia de verdade. No entanto, é possível também que o enunciador

seja designado por um nome, como um substantivo comum, ou seja, a identidade entre autor, narrador e personagem também pode ser estabelecida mediante o uso de epítetos: o escritor, o autor, o contista etc. Segundo coloca Lejeune, o pacto autobiográfico confirma um compromisso do autor com o leitor: o narrado está relacionado com uma referencialidade externa e pode ser comprovado (Lejeune, 2008, p. 36).

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*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o “efeito de real”, mas a imagem do real (Lejeune, 2008, p. 36).

De fato, essa exigência do texto autobiográfico é tão grande que vai servir de parâmetro para diferenciá-lo da biografia: “Na biografia, é a semelhança que deve fundamentar a identidade, na autobiografia, é a identidade que fundamenta a semelhança. A identidade é o ponto de partida real da autobiografia; a semelhança, o impossível horizonte da biografia” (Lejeune, 2008, p. 39).

Assim, “se o leitor acredita que o autor, o narrador e o personagem principal de um relato são a mesma pessoa, então se trata de uma obra autobiográfica” (Sibilia, 2008, p. 31). Como se vê, não é a especificidade do conteúdo ou da forma, mas esse contrato de leitura que estabelece o caráter autobiográfico de um texto – e que pressupõe o caráter verídico e verificável do que é narrado. Esse “regime de verdade”, no dizer de Paula Sibilia, se apoia em uma “garantia de existência real”.

Lejeune diferencia autobiografia de romance autobiográfico. Para ele, este comporta graus, ou seja, “o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la” (Lejeune, 2008, p. 25). A autobiografia, por sua vez, não admite graus: é uma questão de “tudo ou nada” (Lejeune, 2008, p. 25). Se o nome do personagem for igual ao nome do autor, o pacto está selado, estando excluída a possibilidade de ficção. Mesmo que seja falsa, “a narrativa será da ordem da mentira (que é uma categoria autobiográfica) e não da ficção” (Lejeune, 2008, p. 30): “erro, mentira, esquecimento, deformação terão simplesmente, se forem identificados, valor de aspectos, entre outros, de uma enunciação que permanece autêntica” (Lejeune, 2008, p. 40). Ou seja, “o fato de

julgarmos que não há semelhança é acessório a partir do momento em que estamos seguros que ela foi visada” (Lejeune, 2008, p. 41).

Para Lejeune, não há razão para se duvidar da identidade, posto que ela *não* é semelhança, mas “um fato imediatamente perceptível – aceita ou recusada, no plano da enunciação; a semelhança é uma *relação* sujeita a discussões e *nuances* infinitas, estabelecidas a partir do enunciado” (Lejeune 2008, p. 35). Segundo o autor,

ao buscar, pois, para distinguir a ficção da autobiografia, estabelecer a que remete o “eu” das narrativas em primeira pessoa, não há nenhuma necessidade de se chegar a um impossível extratexto: o próprio texto oferece em sua margem esse último termo, o nome próprio do autor, ao mesmo tempo textual e indubitavelmente referencial (Lejeune, 2008, p. 35).

Para o autor francês, o atestado de ficcionalidade, oposto ao pacto referencial, que garante a veracidade das informações contidas em um texto autobiográfico, já seria suficiente para eliminar qualquer dúvida, por parte do leitor, se um texto é ou não autobiográfico: o subtítulo *romance*, na capa ou folha de rosto orienta a leitura de que o texto se encerra no terreno da ficção.

Pelo que se vê, a própria estrutura do pacto autobiográfico de Lejeune pressupõe e *necessita* da atitude do outro: é o leitor que, em concordância com as regras do contrato, completa o sentido da autobiografia e estabelece a direção da leitura – é ele quem decide ou não se um determinado texto pode ser entendido como autobiográfico. Parece, então, que a autobiografia, conforme coloca Paul de Man, não é tanto um gênero ou uma modalidade, mas um tipo de leitura ou entendimento que ocorre, em graus variados, em todos os textos (Man, 1979, p. 921). Lejeune afirma que a autobiografia é “tanto um modo de leitura quando um tipo de escrita, é um *efeito* contratual historicamente viável” (Lejeune, 2008, p. 46).

A poeta Ana Cristina César, cuja obra é marcada por um profundo intimismo que inclui cartas e trechos de diários, falou em entrevista sobre essa necessidade de interação com o outro típica do texto intimista:

Quando você está escrevendo um diário... Existe muito aquela expressão “querido diário”. Você está também de olho num interlocutor. Você escreve um diário exatamente porque não tem um confidente, está substituindo um confidente teu. Então você vai escrever um diário para suprir esse interlocutor que está te faltando. Você está precisando loucamente confidenciar umas tantas coisas [...],

tem uma coisa que está engasgada, que precisa ser dita para alguém, e aí, muitas vezes, a gente, de puro engasgo, de necessidade mesmo, apela para o diáriozinho (Cesar, 1999, p. 259).

Mais à frente, na mesma entrevista, a autora coloca em questão a leitura confiável que se possa fazer desses textos veiculados como verídicos:

Aqui não é um diário mesmo, de verdade, não é meu diário. Aqui é fingido, inventado, certo? Não são realmente fatos da minha vida. É uma construção. [...] A intimidade não é comunicável literariamente [...] A subjetividade, o íntimo, o que a gente chama de subjetivo não se coloca na literatura. Eu queria me comunicar. Eu queria jogar minha intimidade, mas ela foge eternamente. Ela tem um ponto de fuga [...] (Cesar, 1999, p. 259).

As categorias de Lejeune não abarcam os territórios ambíguos da literatura contemporânea, cujo traço mais marcante, segundo Ítalo Moriconi, “é a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais” (Moriconi, 2005, p. 14), conforme já se citou. Ainda que o autor tenha voltado às suas colocações dez anos depois da publicação de *O pacto autobiográfico*, seus argumentos ainda exalam certo dogmatismo, e Lejeune insiste em ser categórico e normativo em seus conceitos. Mesmo assim, reconhece alguns pontos falhos, e chega inclusive a admitir que a 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).

Depois de Serge Doubrovsky publicar o romance *Fils*, feito para contrariar a divisão arbitrária e não-totalizante de Lejeune, o autor francês se viu obrigado a reconhecer que, “nos últimos 10 anos, da ‘mentira verdadeira’ à ‘autoficção’, o romance autobiográfico literário aproximou-se da autobiografia a ponto de tornar mais indecisa do que nunca a fronteira entre esses dois campos (Lejeune, 2008, p. 59). Daí que o autor chegue a perguntar: “Quem pode afirmar onde termina, dependendo da época e do tipo de leitor, a transparência e a verossimilhança, e onde começa a ficção?” (Lejeune, 2008, p. 61). Lejeune ainda se ocupa em rebater as críticas ao texto original, argumentando que, quando escreveu o *Pacto autobiográfico*, sua preocupação era limitada, restrita, e

que teria considerado, por si só, todas as críticas ao texto, no posterior *Je est un autre*, de 1980:

Que ilusão acreditar que se pode dizer a verdade e acreditar que temos uma existência individual e autônoma! [...] É melhor reconhecer minha culpa: sim, sou ingênuo. Creio ser possível se comprometer a dizer a verdade; creio na transparência da linguagem e na existência de um sujeito pleno que se exprime através dela; creio que meu nome próprio garante minha autonomia e minha singularidade (embora eu já tenha cruzado pela vida com vários Philippe Lejeune); creio que quando digo “eu”, sou eu quem fala; creio no Espírito Santo da primeira pessoa (Lejeune, 2008, p. 65).

Lejeune ainda diz que “o paradoxo da autobiografia literária, seu jogo duplo essencial, é pretender ser ao mesmo tempo um discurso verídico e uma obra de arte” (Lejeune, 2008, p. 61). Assim, apesar de admitir certas lacunas em seu pacto, o autor francês insiste, um pouco teimosamente, em conferir à autobiografia literária status confiável, referencial, verídico – histórico, por assim dizer.

Luis Costa Lima refuta os argumentos de Philippe Lejeune justamente nesse tópico, ao afirmar que a autobiografia se fundamenta no terreno da ambiguidade: “Porque vive das imagens [...] a autobiografia não pode ser um documento puro [...]. Porque não se pode entregar livre à plena química do ficcional, o território deste lhe é interdito” (Costa Lima, 1986, p. 306). O autor conclui, refutando o pacto autobiográfico de Lejeune: “Não é mesmo por aquela impossibilidade de contrato estável com o leitor de que o autobiográfico ora se inclina para a história, ora para o ficcional?” (Costa Lima, 1986, p. 307). Assim,

Tentar compreender uma vida como uma série única e, por si só, suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outra ligação que a vinculação a um “sujeito” cuja única constância é a do nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar um trajeto do metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matiz das relações objetivas entre as diversas estações. Os acontecimentos biográficos definem-se antes como *alocações* e como *deslocamentos* no espaço social, isto é, mais precisamente, nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição dos diferentes tipos de capital que estão em jogo no campo considerado (Bourdieu, 1996, p. 81-2).

Então, de que servem as ideias de Lejeune? 25 anos depois de escrever o *Pacto autobiográfico* original, Lejeune retornou mais uma vez ao texto, reconsiderando novos pontos e reiterando velhas colocações. Reconhece, por exemplo, que nunca tinha havido

um estudo sobre o pacto autobiográfico porque as pessoas desconfiavam dele, mas Lejeune, de sua parte, confiou no contrato (Lejeune, 2008, p. 72). No entanto, o autor francês volta a pregar sua crença: “Quase todas as autoficções são lidas como autobiografias. Quando eu disse ‘uma identidade existe ou não existe’, estava adotando, muito sabiamente, o ponto de vista do leitor” (Lejeune, 2008, p. 81). Para ele, “o essencial continua sendo [...] o pacto, quaisquer que sejam as modalidades, a extensão, o objeto do discurso de verdade que se prometeu a cumprir” (Lejeune, 2008, p. 81).

Ou seja: o pacto ainda é válido no que toca à interpretação do texto, ainda que todas as instâncias que o instituem sejam problematizadas – confirmando que é o leitor quem decide, a despeito da veracidade e fidedignidade do conteúdo trabalhado pelo autor, se determinado texto é ou não autobiográfico.

Ainda que seja possível entender dessa maneira a questão da autobiografia, não se pode prescindir da constatação de que toda narrativa do *eu* constitui uma “ilusão biográfica”: nossa identidade cambiante no tempo e no espaço não garante qualquer caráter essencial. Daí que, invariavelmente, a presunção de narrar a própria vida recorra à ficcionalização. E essa atitude ficcional sobre a própria vida incorpora, como não poderia deixar de ser, todo o aparato cultural que nos antecede, quer dizer, narramos o nosso *eu*, conferimos a ele sentido e coerência, como nos acostumamos a ver acontecer nas obras literárias ou no cinema.

Quanto a esse ponto, Pierre Bourdieu diz que

produzir uma história de vida, tratar a vida como história, isto é, como a narrativa coerente de uma sequência significativa e coordenada de eventos, talvez seja ceder a uma ilusão retórica, a representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar (Bourdieu, 1996, p. 76).

Em um campo de estudos que atribui tanta responsabilidade ao leitor, não é possível por de lado o fato de que, se construímos, cotidianamente, nossa própria identidade com vistas a uma unidade ilusória, usando, para isso, recursos ficcionais decorrentes da literatura e do cinema, também procuramos, nos contos e romances que lemos, aquela marca última que revela a figura do autor escondida sob a máscara da linguagem. Nos textos autobiográficos, ou que aparentam sê-lo, investigamos em que pontos secretos se encerra a figura do autor, ou, na via oposta, em que aspectos o *eu* da trama se difere do autor público. Mas a literatura contemporânea aborda a questão de outra maneira, enfatizando a problemática representação de si mesmo. O *eu* narrado é

uma instância ficcional, uma construção da linguagem: nela se configura, nela se realiza. Atestar que, hoje, um texto seja estritamente autobiográfico, é correr o risco de soar ingênuo, diante dos tantos fatos que apontam na direção contrária, que realçam a impossibilidade dessa apreensão total da própria vida, da memória, de uma identidade fixa.

Tendo isso em vista, as categorias de Lejeune podem, no mínimo, servir como instrumental para a aproximação dos textos da literatura contemporânea que simulam ou imitam a escrita de si, com base no pressuposto de que a identificação entre autor, narrador e personagem garante a veracidade do relato. Não importa que sejam autobiográficos, de fato, ou não: interessa o fato de reproduzirem os códigos da escrita confessional, íntima, que configura o sujeito e firma seu *eu*. Afinal, segundo Paul de Man, o interesse da autobiografia não reside em que ela ofereça algum conhecimento confiável de si mesmo, mas no fato de que ela demonstra a impossibilidade de totalização de todo sistema textual (Man, 1979, p. 922). Assim, “se podemos dizer que a autobiografia se define por algo que é exterior ao texto, não se trata de buscar, aquém, uma inverificável semelhança com uma pessoa real, mas sim de ir além, para verificar, no texto crítico, o tipo de leitura que ela engendra, a crença que produz” (Lejeune, 2008, p. 47).

Cabe aqui uma ressalva: embora a poesia seja também uma linguagem que organize a vivência do sujeito e que, por seu caráter intimista, subjetivo, se preste a uma fixação da experiência, a identificação entre autor e narrador (ou, no caso, o eu-lírico) não se daria da mesma maneira: na poesia, o eu que narra ou diz do mundo fica, no mais das vezes, implícito, subentendido. A própria linguagem se distancia do relato factual ou verídico, tendo em vista que são os códigos do realismo estético, e não a lírica, que naturalizam nossa apreensão e compreensão da realidade – sendo essa, talvez, a base para a interpretação da obra autobiográfica. A prosa, por sua vez, permite uma associação imediata: mesmo problematizada, a identidade de nomes entre autor e narrador se sustenta mesmo cambiante. Por esse motivo, esta discussão não inclui as especificidades da linguagem poética, sendo nosso foco as formas que a narrativa autobiográfica assume na prosa.

Nos capítulos que seguem, a obra de Sérgio Sant’Anna, de Bernardo Carvalho e de Marcelo Mirisola será abordada para verificar de que maneira esses três autores trabalham com a questão. Para cada um deles, a representação de si inclui sempre um aspecto problemático: em Sant’Anna, a discussão inclui os meandros da memória

peçoal; em Carvalho, é a dualidade entre fato e ficção, mas também o questionamento da identidade e da representação como apreensão do mundo que está no centro do debate; em Mirisola, o jogo se expande para além do texto, e a confusão entre autor e narrador se instaura de modo que não seja possível decidir se, mesmo no âmbito público, o autor não seria uma figura travestida, ilusória.

2. Intimidade encenada

Mais de uma vez, a obra de Sérgio Sant'Anna foi exaltada, por críticos e resenhistas, como uma narrativa de caráter peculiar, muitas vezes experimental ou conceitual, onde são colocadas em questão as possibilidades e limites da experiência literária. A narrativa de Sant'Anna, no fundo, não faz outra coisa senão refletir (e muitas vezes atacar) a própria estrutura da literatura, ressaltando, em muitos momentos, que a obra de arte literária não passa de uma construção em que os discursos sobre determinado tema terminam por elaborar uma realidade, discursiva, é verdade, mas que, embora sabida como representação, muitas vezes é tomada como a própria realidade, ou, no mínimo, como uma realidade alternativa, mas também ela experimentável por sua verossimilhança.

Igor Ximenes Graciano, em sua dissertação de Mestrado sobre a obra do autor, fala em termos de uma “insuficiência do gesto literário”: o caráter ensaístico das narrativas de Sérgio Sant'Anna revela, além de uma crítica do momento, uma acurada reflexão sobre o próprio fazer literário, com suas nuances, possibilidades e limites:

A declaração da insuficiência do gesto literário, que a princípio parece uma opinião negativa sobre o romance, na verdade aponta para sua potencialidade autocrítica, já que a abordagem da ficção sobre o mundo é sempre mediada, que entre a paisagem e o mundo há sempre um tradutor, alguém que se apodera de suas cores, formas e acontecimentos para em seguida relatá-los consoante sua expressão particular (Graciano, 2008, p. 33)

De fato, a característica que mais se destaca na obra desse escritor é, justamente, essa sua investigação sobre os limites da literatura enquanto representação. Por isso, Sant'Anna faz questão de salientar, para o leitor, dentro do próprio texto, os meandros do processo do fazer literário. Ao longo de seus textos, o leitor atento vai notando as marcas deixadas pelo escritor, que, longe de serem mero exercício metaliterário, na verdade funcionam como pistas para que seja possível perceber que, no máximo, o que ali se lê só pode ser experimentado como isso: literatura. Assim, Sérgio Sant'Anna propõe ao leitor o questionamento do que ali apresentado pode ser tomado como “verdade” – termo complicado de ser utilizado –, mesmo que se trate de uma verdade meramente artística ou estética. Sant'Anna se questiona, e repassa a pergunta ao leitor, em que termos a literatura pode ser encarada como uma referência de qualquer espécie,

já que o narrador não se mostra confiável e sendo ela apenas mais uma (re)produtora de discursos. Assim,

dizer da insuficiência do gesto literário, trazê-lo para o centro das paisagens ficcionais, é afirmar subliminarmente que a relação da ficção com o “real” não é passiva, ainda que aquela se constitua à sombra desta. Aliás, a ficção faz justamente isso, coloca o real entre aspas, porque reconhece nele seus próprios artifícios. Um espelho que reflete mais que a aparência (Graciano, 2008, p. 91)

Sant’Anna desconfia, e leva o leitor a fazer o mesmo, da literatura. Por isso, sua obra é atravessada por questionamentos que incluem a problemática do lugar de fala e, também, por reflexões metalinguísticas que ressaltam o caráter artificial da literatura, salientando, para o leitor, que nada no texto pode ser tomado como verdade, posto que tudo é ficção.

No entanto, ainda que isso possa ser dito em termos da representação do outro, ou do mundo, o que acontece quando Sérgio Sant’Anna representa a si mesmo dentro do texto? Mesmo aí pode-se (ou deve-se) encarar sua literatura como um complexo jogo onde a representação é colocada à prova? Não se trataria, como se poderia presumir, de textos onde o aspecto autobiográfico carrega significados mais íntimos, ainda que transformados em arte?

Em muitos contos de sua obra, Sant’Anna apresenta um narrador que identifica-se com o autor. Em alguns casos, isso acontece de modo explícito, como em “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, onde figura como narrador – abertamente nomeado como Sérgio Sant’Anna. Em outros, como “O submarino alemão”, essa identidade entre autor e narrador se dá em um nível menos claro, com o narrador se assumindo como o *eu* que escreve aquele texto – o autor, portanto, mas que, pelos próprios meandros do fazer literário descortinados ao longo do texto, permitem fazer a associação entre esse *eu* e o próprio Sérgio Sant’Anna.

Porém, há sempre um questionamento atravessando essa representação do *eu*, pondo, de alguma forma, em xeque essa intimidade encenada, onde o autor detalha pontos de sua vida e avalia os próprios sentimentos.

Em “Um conto obscuro”, por exemplo, extraído de *O vôo da madrugada*, o narrador não assume o nome do autor que estampa a capa do livro, mas se identifica como “o contista”, e admite explicitamente, logo nas primeiras linhas, sua intenção de buscar “significar algumas coisas, embora às vezes das mais vagas e recônditas”

(Sant'Anna, 2003, p. 44). Aliado ao tom confessional que atravessa o texto, já aí se notam as marcas do relato autobiográfico: um *eu* que fala sobre sua vida, investigando aquele núcleo misterioso onde reside toda a intimidade do indivíduo. Para continuar o texto, o narrador “busca em si forças misteriosas, obscuras, que lhe concedam um belo texto que o compense de sua tamanha solidão, fazendo sentir-se, por meio dele, amado e sendo amado, ainda que esteja absolutamente só em seu apartamento” (Sant'Anna, 2003, p. 45). Solitário, o “contista” faz de sua narrativa tanto um pedido de perdão pelo passado quanto uma súplica pelo afeto: ao mesmo tempo em que expia traumas e pecados e repisa as lembranças, a escrita revela um desejo de companhia.

A associação entre o “contista” e o nome do autor na capa será posta em dúvida quanto, ao descrever a observação de uma mulher nadando no mar, o narrador lança a pergunta ao leitor de modo bastante explícito: “Vestido com um moletom cinza e sentado a uma das mesas de um quiosque, um homem de uns sessenta anos – o contista?” (Sant'Anna, 2003, p. 45). Um pouco mais à frente, de novo: “E há um coroa solitário – o contista?” (Sant'Anna, 2003, p. 45). A intervenção entre travessões bem poderia sinalizar a intromissão cínica no cerne da ficção memorialística, mas é também um aceno ao leitor: o travessão funciona como um anteparo, destacando do texto o questionamento, para que a dúvida se instale permanentemente.

Assim, a partir desse ponto, já não é possível afirmar que se trata de um texto de matiz autobiográfico, posto que o narrador coloca em dúvida se quem fala (ou de quem se fala) é o próprio escritor. Ainda assim, o tom nostálgico continua, e essa dúvida é colocada de lado quando iniciam-se as lembranças do narrador de “certas coisas que estiveram no caminho do contista e que ele está fadado a rever” (Sant'Anna, 2003, p. 47). No entanto, as lembranças e invocações margeiam o fracasso:

Durante a escrita do conto há sempre a iminência do fracasso, de o contista não conseguir manifestar seus fantasmas, entes, pensamentos mais soterrados, e não lograr traduzir em imagens uma ânsia desesperada de poesia, como salvação de um vazio, angústia, solidão e depressão profundos, que clamam por um aniquilamento do próprio contista (Sant'Anna, 2003, p. 53).

Curioso que o tom e o cenário da narrativa reproduzam o aspecto soturno e privado, típico do ambiente ideal para se produzir uma escrita íntima. Afinal, “na solidão noturna, como também se sabe, os fantasmas andam soltos: aquelas terríveis

noites de vigília eram um palco propício para o assédio das lembranças, que destilavam valiosos materiais para sua recriação escrita no presente” (Sibilia, 2008, p. 126).

“Um conto obscuro” parece trazer muitas das vivências do autor. Ainda que ele seja abertamente construído entremeado de invenção (o fato de se chamar “conto” não pode ser gratuito), muitas das cenas descritas, carregadas de melancolia, e em conjunto com todas as descrições de estado de espírito do “contista” (vazio, angústia, solidão, fantasmas, depressão), permitem, ao menos aparentemente, pressupor que se trata de um texto autobiográfico. Soma-se a isso o fato de o escritor Sérgio Sant’Anna ter, ele próprio, na época de lançamento do livro, 61 anos, e morar no Rio de Janeiro e ter vivido em Belo Horizonte – fatos que, por um lado, são abordados tangencialmente no texto, mas que não são, evidentemente, estritamente textuais. Além disso, *O vôo da madrugada* foi escrito depois de *Um crime delicado*, novela de 1997. Em 2000, o estudo de Luis Alberto Brandão Santos sobre a narrativa de Sant’Anna incluiu uma entrevista com o autor, em que ele afirma: “Aos cinquenta e oito anos, sinto claramente os meus limites de ser humano. Como várias coisas que ‘tinha’ de escrever já foram realizadas, vivo no momento uma crise forte” (*apud* Santos, 2000, p. 119). Essa informação, embora extratextual, quando coligida com o tom soturno não só de “Um conto obscuro”, mas do livro todo, reforça o caráter autobiográfico da obra, mas, especificamente, do conto.

Mas, considerando que é a própria narrativa que incita à identificação entre narrador e autor, não é preciso que se busque outras fontes para reforçar a possibilidade da leitura autobiográfica. O tom, por si só, bastaria, aliado à presença do “contista”. “Um conto obscuro” associa o registro da memória à purgação de culpas, num relato que destina-se à admiração – apresenta, portanto, os traços básicos da escrita de si. É um texto que busca a compaixão do leitor: “Você está acabado, cara”, ouve o contista, de um “algoz interno” (Sant’Anna, 2003, p. 55), enquanto revê o próprio conto em meio a pilhas de papéis e lembra:

Os aromas de textos não escritos, ideias perdidas para sempre, composições, meandros, nuances melódicas, a materialização de ilusões e fantasias, o dom da graça e da poesia, a língua está aí, mãe inesgotável, à espera de que você beba nela, língua e palavra, qualquer impossibilidade é toda sua, este ser que não pode ser nenhum outro, abismado, verdadeiramente obscuro é o contista (Sant’Anna, 2003, p. 55).

Obscuro é, então, não apenas o texto, nebuloso, que não pode ser escrutinado (não é possível mapeá-lo por inteiro, forçando associações entre o vivido e o narrado); é também o próprio eu sombrio que escreve o texto, porque sempre escapa: o arremate sinaliza a falha da expiação – “este ser que não pode ser nenhum outro” – mas também a própria representação de si: obscuro e insondável.

Se nessa nebulosidade podemos ver um mistério a ser sempre investigado, em “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, conto do livro homônimo, a identificação com o narrador ganha outros contornos. Nesse conto, onde o concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro foi executado sem uma única nota ter sido tocada, numa espécie de não-concerto onde o silêncio se faz música, porque significa alguma coisa, a história também parece acontecer, mas, no fundo, se silencia, com o foco recaindo sobre os processos que envolvem sua fabulação. Nessa narrativa, também é possível associar o autor ao narrador, desta vez de modo mais direto, já que a identidade de nomes é explícita: “A voz do Antunes Filho lá na plateia chama o autor: – Ô Sérgio Sant’Anna, vem cá” (Sant’Anna, 1997, p. 306). Mas em um dos tópicos do texto, intitulado “AUTO-ANÁLISE”, inicia-se a discussão que “trava” a narrativa e concentra-se sobre a própria escrita:

Este autor, como vocês devem estar observando, também escreve como se ensaiasse (ou rascunhasse) o ato de escrever. Escreve sobre ele escrevendo. O Vladimir Diniz disse um dia que um amigo dele criticou o autor por ser isso narcisismo ou algo semelhante. Mas há o seguinte: se o cara é escritor e quer escrever sobre sua realidade, esta realidade estará impregnada do fato de ele ser escritor. Do mesmo modo que alguns cineastas se viciam em olhar as coisas enquadrando-as numa câmera imaginária. E um escritor autobiográfico acabará escrevendo sobre ele escrevendo (Sant’Anna, 1997, p. 306).

Um “escritor autobiográfico” que escreve sobre a própria escrita e, nesse processo, sua intimidade se revela; no entanto, o conto de Sant’Anna evoca uma intimidade que parece fabricada. Todos os atores encenam, e as personalidades parecem entrar num palco – o próprio texto. Quando Antunes chama o autor para conferir como ele entra em cena, Sant’Anna, encabulado, percorre o palco: “entrar no espaço branco da página é também entrar em cena. Então entrando aqui, neste espaço branco da página, como um ator que houvesse deixado as coxias para pisar o palco” (Sant’Anna, 1997, p. 306). Se o texto é um palco onde todos atuam, sob o foco dos holofotes, como precisar se é real, verídico? Ainda no tópico “AUTO-ANÁLISE”, a problemática da

autorrepresentação se acentua: “De certa forma parei de viver espontaneamente. Porque encaro as minhas vivências de uma forma utilitária, ou seja: material para escrever. Às vezes até seleciono aquilo que vou viver em função do que desejo escrever” (Sant’Anna, 1997, p. 307). O que pode haver, então, de autêntico, de verídico, se o *narrar*, aqui, antecede e orienta o *viver*? Ao menos em aspectos teóricos, os termos dessa equação estão invertidos: viver vem antes de narrar, embora só narrando se apreenda o todo vivido. Então, como pressupor que nada daquilo é fantasia, invenção, ou, pelo menos, que *ainda* não aconteceu? Nessa passagem, há, como em tantos outros momentos da obra de Sérgio Sant’Anna, a convergência entre narrar e ser. Conforme visto antes, a escrita de si pressupõe que a vida de alguém só ganha sentido, só se realiza quando adquire um caráter narrativo.

Mais adiante, o questionamento do autor se encerra de modo notável:

Sempre gostei de escrever minhas histórias como se elas se passassem num palco. Ou mesmo um teatro de marionetes. Mas aqui, neste texto, há palcos de verdade e uma parte de ‘não-ficção’. Estaremos, agora, diante de um novo realismo na literatura brasileira? Um novo realismo que assume uma forma fragmentária? Pois está difícil, hoje em dia, não escrever em fragmentos (Sant’Anna, 1997, p. 307).

Diante de uma afirmação como essa, como julgar que a veracidade de todo o relato não passa de jogo de cena? Nesse teatro de marionetes, como diferenciar o “copular da estória com a História?” (Sant’Anna, 1997, p. 308), ou os palcos de verdade e a parte de “não-ficção” (que a expressão esteja entre aspas parece ser significativo: o que se toma por real imiscuísse da ficção para ganhar sentido). Em que momentos da narrativa o ator Sérgio Sant’Anna encena, e em que momentos é ele mesmo? De novo, nos serve como contraponto a resposta de Sant’Anna à entrevista de Luis Alberto Brandão, que incluía uma pergunta específica sobre este conto:

Eu estava em uma tremenda crise literária e, ao mesmo tempo, respirando arte, convivendo nos bastidores e na superfície, com o grupo Macunáma, dirigido pelo Antunes Filho. O João Gilberto estava prestes a dar um show no Canecão, no Rio e, certa manhã, ao acordar, liguei o rádio da cabeceira, e ouvi João cantando “Retrato em branco e preto”, de Tom Jobim e Chico Buarque. Aí o conto desfilou em minha cabeça: o procedimento de usar artistas reais, e também minha vida real, sentimental (meu retrato em branco e preto), num conto (*apud* Santos, 2000, p. 114).

Como se decidir pela ficção ou pelo real? É, de fato, sua intimidade que se vislumbra, ou um ensaio sobre o que se quer dizer? Em outra passagem, o narrador afirma: “Esse conto eu queria muito fazer, Léo, porque encaixa direitinho com o espírito do livro. Não quero um livro de histórias, mas um livro que discuta a linguagem, num tom oscilando entre o ruído e o silêncio. Tendendo, talvez, para um silêncio final ou, quem sabe, um ligeiro sussurro?” (Sant’Anna, 1997, p. 319). É uma equação que não se resolve: a “verdade”, se assim se puder dizer, fica nessa distância sutil entre o ruído e o silêncio.

Um concerto que não acontece, uma história que não se desenrola, uma representação de si mesmo repleta de ruídos e dissonâncias insondáveis, cheia de fissuras: nesse conto, o mundo da arte se imiscui do que há “fora”, tornando-se indistinguível. Igor Graciano, comentando o conto, afirma que

a responsabilidade do escritor advém da percepção de que o processo artístico não se desgarra do mundo factível, e sim que o mundo factível e seus habitantes se constituem em grande medida das ficções que consomem ou que forjam para si, vivendo o real como resultado realizado do imaginário. O escritor é resultado de sua ficção, sendo geralmente consciente disso, quando percebe que “entrar no espaço branco da página é também como entrar em cena” (Sant’Anna, 1997, p. 306). A cena, no caso, é a representação do ambiente social em sua totalidade; o escritor em cena como em vida, inscrevendo-se (Graciano, 2008, p. 74).

Inscrever-se, para existir – ou para sentir-se vivo. É o que se verá em “A mulher-cobra”, conto do livro *A Senhorita Simpson*, de 1989. O narrador em primeira pessoa conta sua passagem por Bruxelas, onde encontra um estranho espetáculo com uma mulher-cobra. O *eu* que narra não pode ser identificado com o autor até o momento em que o narrador comenta: “E eis que, nesses quatro cantos, amigos e amigas diversos saíam por alguns instantes do seu paradoxal egocentrismo para pensar em Sérgio Sant’Anna ou mesmo comentarem entre si: ‘Sérgio está lá em Bruxelas e transou com uma mulher-cobra’” (Sant’Anna, 1997, p. 376). Estabelecida a conexão, na continuação do trecho, no entanto, lê-se:

Isso faria de mim – para eles e talvez até para mim próprio – uma pessoa existente, pelo menos enquanto durasse o assombro provocado. E desconfio que não apenas eu, mas todos nós, nos sentimos inexistentes. Por isso é que é paradoxal o egocentrismo, no que Galileu estava certo, se é que entendem a relação. Então fabricamos acontecimentos e histórias para podermos narrá-los, uns aos outros,

convencendo-nos reciprocamente de que existimos (Sant'Anna, 1997, p. 376).

Só é possível existir com o outro: é o assombro provocado pela carta remetida que garante uma existência; é a letra grafada, e lida, que completa o círculo – eis o paradoxo do egocentrismo. Neste trecho, “fabricar acontecimentos” é a deixa do autor: a pista falsa ou o indício de uma representação do *eu* mal resolvida. E, de novo, narrar é existir, é o que permite ser visto: “é uma maneira de se saber vivo” (Dalcastagnè, 2005, p. 125). Mas é também a maneira de testemunhar, não só a si próprio, mas o mundo, dando-lhe contornos mais toleráveis, mais próximos:

Como sabem, ser testemunha é para mim uma questão de sobrevivência. Essa coisa que me fascina nos acontecimentos, fazendo com que eu, narrando-os, possa sentir-me existente, ao menos por algumas horas, antes de novas formas informes voltem a debater-se dentro de mim (é horrível) (Sant'Anna, 1997, p. 378).

O recorte temporal indica que a existência, neste caso, coincide com o ato de leitura; o diálogo com o leitor estabelece, então, a possibilidade da existência. Assim, “ao publicar-se, lançando-se aos olhos do público, o escritor acaba por confessar que escrever não é um gesto tão intransitivo quanto parece, afinal o gesto literário se estende ao outro sem o qual não há existência a ser percebida, como se a voz e a perspectiva de quem narra a despeito do leitor se esvaíssem como sonhos esquecidos” (Graciano, 2008, p. 75).

Esses pontos aproximam certos contos de Sérgio Sant'Anna da escrita de si. Todos os parâmetros foram cumpridos: a identidade de nomes entre autor e narrador; a correspondência entre narrar e existir; o registro dos fatos; a conexão (afetiva) com o leitor. Ainda assim, como se viu, embora o existir só seja possível, só ganhe sentido quando se converte em narrativa, em Sant'Anna os termos se invertem: a narração, às vezes, vem antes, e depois o que se vive, numa espécie de roteiro para o ator Sérgio Sant'Anna. As vivências surgem em seu aspecto utilitário: o que se presta à ficção, o que serve ao autor como material para a escrita. “Parei de viver espontaneamente”, diz o narrador de “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”. Fica, assim, suspensa a crença de que narrador e autor são a mesma pessoa e de que a intimidade ali entrevista é de fato verdadeira.

Mas nas narrativas aparentemente autobiográficas do autor há ainda um outro ponto a ser discutido: a memória. Nos contos abordados acima, há a tentativa de registro e recuperação do vivido por meio da escrita – ponto fundamental da atitude autobiográfica. Mesmo “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” possui esse aspecto: a narrativa, situada no presente, tenta fixar o que se vive no momento. Mas, sendo assim, como avaliar e validar o relato no que ele possui de verídico, se também a memória é seletiva, e qualquer resgate não deixará de ser um recorte? “Lembrar o passado e escrever sobre ele já não parecem poder ser consideradas atividades inocentes” (Burke, 1992, p. 236). Afinal, ela também é orientada não só pela seleção de acontecimentos – mas, talvez principalmente, pela exclusão de outros. Conforme diz Regina Dalcastagnè em “Vivendo a ilusão biográfica: a personagem e o tempo na narrativa brasileira contemporânea”, artigo em que trata da permanência do sujeito a partir da escrita, a organização do passado que esse(s) narrador(es) propõe(m) “é apenas parte do passado que lhes interessa trabalhar, ou revelar” (Dalcastagnè, 2005, p. 118). Embora o ponto de partida da autora seja sobre indivíduos ficcionais, esse argumento também se aplica aos de Sant’Anna, que ficam a meio caminho entre a ficção e o real.

Em “O submarino alemão”, o narrador, ao rememorar um sonho com o pai ao mesmo tempo em que analisa a própria trajetória (de escritor), discute o formato “literário” ou não que daria ao conto. Decide-se, por fim, a “não apenas narrar figuradamente esse mundo dos sonhos, mas desenvolver uma novela em forma de ensaio” (Sant’Anna, 1997, p. 284). Neste conto sem enredo, o narrador, enquanto discute o sentido do sonho que teve, questiona-se também como tratar, literariamente, do tema: “A princípio, não consegui aceitar nem mesmo a hipótese de começá-lo assim, do modo com as coisas se passaram: ‘Sonhei, certa noite, que meu pai encontrara um submarino afundado’ etc. Procurava, ao contrário, começar com uma descrição neutra, literária, na terceira pessoa” (Sant’Anna, 1997, p. 283). Assim, estabelece para si a proposta de

uma conversa de autor onde se poderia discorrer sobre algumas ideias, sem perder de vista os acontecimentos sonhados e sua possível força, beleza. Algumas ideias sobre psicanálise (ou anti), somadas às vivências oníricas, ou reais, como aquela passada na rua de terra de um subúrbio, onde vivi quase dois anos muito intensos com uma mulher. Como se eu necessitasse também de gravar aquelas imagens de felicidade, que já agora começavam a esmaecer dentro de mim (Sant’Anna, 1997, p. 284).

A memória, ou o registro dela, a fixação da vida, não pode prescindir do artifício da narração – afinal, talvez o sentido último de qualquer narrativa (e, sobretudo, sem dúvida, as autobiográficas) seja dar sentido à vida, “numa tentativa de se fazer perene” (Dalcastagnè, 2005, p. 117). Não só a própria vida, ou a imagem de si, o autorretrato que resiste às investidas do tempo, mas também a memória – que, no fim, é também constitutiva e definidora disso que denominamos *minha vida*. Conforme coloca Beatriz Sarlo,

justamente porque o tempo do passado não pode ser eliminado, e é um perseguidor que escraviza ou liberta, sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos da narrativa, e, através deles, por uma ideologia que evidencia um *continuum* significativo e interpretável do tempo (Sarlo, 2005, p. 12).

Ou seja, também o passado carece de organização narrativa para que seja possível atribuir-lhe sentido – e, feito isso, vinculá-lo à própria imagem que se faz de si. No entanto, o narrador reconhece o problemático percurso da história na busca pela coerência do próprio *eu*: “Passados já uns três anos desse sonho – escolhido quase ao acaso(?) entre muitos outros –, posso ver-me agora – como se fosse a um ‘outro’ – na casa onde morava, a anotá-lo num fim de madrugada. Ver-nos no passado é como vermos a esse ‘outro’” (Sant’Anna, 1997, p. 278).

Nessa narrativa sombria, melancólica, é um outro também aquele que narra: “O mais interessante é que, adotando agora essa postura de discutir ideias e teorias, descubro que não é a minha voz, estilo que se inscrevem neste papel. Mas a escrita de um outro, muito mais sério, como quem veste um terno para pronunciar uma conferência” (Sant’Anna, 1997, p. 281). O tema soturno demanda uma seriedade própria do ensaio, numa espécie de autoanálise, e o narrador distancia-se para melhor entender o sonho – e a si mesmo. É um outro, então, que se lança ao passado e aos sonhos na tarefa de entender-se.

Desses trechos, depreende-se o questionamento: o que garante a unidade do sujeito na mudança do tempo? O que se mantém, o que muda? O submarino alemão que o narrador perscruta, tentando atribuir-lhe significado, ganha os contornos de um inconsciente encouraçado, manifestando-se simbolicamente dentro do sonho. Mas, por mais que se esforce, o sentido lhe escapa, e embora reconheça que “se se podem ler essas imagens de muitos modos, também não se pode lê-las de modo algum, deixando todas as vias abertas” (Sant’Anna, 1997, p. 289), o narrador afirma: “Ainda temo o

desperdício, como se todas as riquezas interiores se devessem guardar para sempre no cofre da memória. Sou um tolo” (Sant’Anna, 1997, p. 285). Sendo impossível interpretar o sonho por completo, esgotando suas nuances, resta ao narrador “avançar não numa interpretação, mas expedição poética, ficcional” (Sant’Anna, 1997, p. 289). Memória e imaginário se fundem para conferir sentido, num reflexo de que

tanto a fragmentação como a aceleração que estilhaçam o real na contemporaneidade, conspirando contra as visões totalizantes, também dificultam aquela tarefa artesanal de ordenamento das próprias lembranças a fim de montar um relato de si coerente e estável. Sob estas novas temporalidades, deverão mudar os procedimentos de atualizar a memória do vivido, bem como os mecanismos para construir as narrativas do eu (Sibilia, 2008, p. 143).

Se o sentido do sonho só pode ser completo com a ficção operando, numa fabricação de significado, com a memória não se dará o mesmo? O narrador reconhece que um dos pontos essenciais desse texto é

A fixação no papel e conseqüente transcendência no tempo de um momento fugidio, às vezes vivido por uma pessoa tão despercebida pelos outros como uma faxineira. Como se este momento se gravasse. E vem que tudo isso é absolutamente real, a não ser que a mulher houvesse mentido, o que não teria importância, porque é também uma forma de fabricar realidades (Sant’Anna, 1997, p. 281)

Mas é essa realidade fabricada que permite ao leitor por em suspenso a credibilidade do texto: o sonho pessoal, íntimo, com o pai, não tem significado por si só – é preciso transmutá-lo, e o ficcionista recorrerá ao expediente imaginativo para completá-lo. E, ainda que minta (e mesmo que tenha mentido sobre tudo: o sonho, o pai, os dois anos com a mulher), restará sempre a realidade criada pelo texto. Restará, no fim, nem memória nem interpretação, e nem mesmo conto, mas o ensaio de um texto sobre tudo isso, seus bastidores.

Afinal, em princípio não há o que revelar, no sentido de se encontrar uma verdade imanente aos fatos narrados, naquilo que se apresenta como simulacro, farsa onde a aparência é de fato tudo que possa haver. O que se torna passível de revelação, contudo, é nada mais que a lógica constituidora desse simulacro; em outras palavras, o que se põe à prova é o que subjaz à voz do narrador: sua imaginação inventiva, seu gesto literário esmiuçado no espaço da ficção (Graciano, 2008, p. 9).

No conto “Invocações”, cujo subtítulo sintomático é “(Memórias e ficção)”, o narrador recupera as figuras familiares ao mesmo tempo em que discute a feitura do texto: “Mãe, esteja onde estiver, acuda este seu filho e faça-o escrever um conto bonito que transforme a sua solidão e angústia em amor e alegria” (Sant’Anna, 2003, p. 89).

O tom de desamparo se assemelha ao de “Um conto obscuro”, mas, aqui, a lembrança é o foco. Ao tratar do peru servido por ocasião do Natal, o narrador diz:

E penso, também, que apesar de serem milhões, cada peru é um peru em especial; este, de que aqui se fala, especialíssimo, porque preservado numa memória e num texto cinquenta anos depois de sua morte, quase como um personagem de conto, porém real, pois a vida o habitou por um breve tempo (Sant’Anna, 2003, p. 90).

Especial, sem dúvida, porque habita, ainda hoje, a memória afetiva do narrador, e por isso pode diferenciá-lo dos demais animais. Mas o fato de ser esse um “peru em especial” também denota outro sentido: a expiação, típica da memória escrita, de acontecimentos passados nem sempre bem resolvidos na lembrança do indivíduo.

Não parece ser o caso com o peru, mas o tema, da maneira que aparece em “Um conto obscuro”, nos serve de contraponto: ao descrever a morte de uma barata, ocasionada pela ação do próprio “contista” quando ainda era um “menino mais novo” (Sant’Anna, 2003, p. 49), o narrador deixa entrever sua culpa por assassinar “aquela barata entre todas as baratas” (Sant’Anna, 2003, p. 49). E emenda: “Mas levaria alguém a sério a dor de um inseto tão repelente quanto uma barata? Sim, alguém levaria: o futuro contista, a ponto de incluir o tormento dela, tantos anos depois, em seu conto obscuro” (Sant’Anna, 2003, p. 49).

No parágrafo seguinte, a constatação: “As ratazanas eram diferentes; as ratazanas eram inimigas de respeito” (Sant’Anna, 2003, p. 49), de onde segue a descrição da morte do animal, também praticada pelo “contista” quando mais novo, com o olhar do bicho ferido e acuado, ciente de sua sina incontornável: “um olhar que até hoje aquele que foi o menino guarda consigo e pensa: naquele dia, naquele momento do mundo, existiu aquela determinada ratazana com ódio sendo morta e aquele menino matando-a, fascinado e com medo. E depois a ratazana apagou-se e não era mais nada” (Sant’Anna, 2003, p. 50).

O paralelo das duas passagens evidencia que os registros não são atos de memória inocentes, pois tendem a persuadir, a moldar a memória dos outros (Burke, 1992, p. 240). Diante de quadros assim, percebe-se que “quando lemos a escrita da

memória, é fácil esquecer que não estamos a ler a própria memória, mas sim a sua transformação através da escrita” (Burke, 1992, p. 240). Mas é nas palavras do próprio Sant’Anna que entendemos a operação de seleção: “o dizer uma coisa redime esta coisa” (Sant’Anna, 1997, p. 315). Não é justamente essa a intenção do “contista” ao expor sua culpa pela morte da barata? Aliás, não é a busca pela admiração um apelo também ao perdão desse contista obscuro? Assim, em contraponto, por que não agir do mesmo modo com o peru, ou com a ratazana? Conforme afirma Carla Damião, “lembrar o passado significa fazer uma escolha, eleger determinados acontecimentos [...] Há, no entanto, uma inibição própria à autobiografia, em virtude de uma censura interior e da rejeição de lembranças desagradáveis” (Damião, 2006, p. 71).

Assim, cabe a pergunta: “Que relato da experiência tem condições de esquivar a contradição entre a firmeza do discurso e a mobilidade do vivido?” (Sarlo, 2005, p. 23). Sérgio Sant’Anna, em seus textos de cunho autobiográfico, se assim pudermos chamá-los, problematiza sua própria presença, imbricando memória e ficção, sem que se possa distingui-los. Simula, com esse artifício, sua história de vida e seu passado, mostrando, ao mesmo tempo, que, diferentemente do que coloca Paul de Man, nada ali pode ser decidido entre fato e ficção, entre mentira e verdade. Não se trata, como queria de Man, de ser todo texto autobiográfico, ou, pelo contrário, nenhum deles o ser: não se pode dizer isso desses contos de Sérgio Sant’Anna. Paul de Man parece apontar a possibilidade de uma escolha, de um apontamento: ou um, ou outro. Mas as narrativas de Sant’Anna se situam nesse entre-lugar, na tênue fronteira. A atitude intuitiva do leitor é tomá-los como registro histórico de um indivíduo, mas, ao longo do texto e diante das marcas que instauram a dúvida, já não é mais possível afirmar que, de fato, sejam autobiográficos. E, do mesmo modo, não se pode dizer que não o são: não é possível diferenciar nem mesmo o que é e o que não é ficção nessas narrativas.

Nesses contos, as seleções do vivido expostas nos registros parciais da memória mostram que “o que as chamadas ‘autobiografias’ produzem é a ‘ilusão de uma vida como referência’ e, por conseguinte, a ilusão de que existe algo como um sujeito unificado no tempo” (Sarlo, 2005, p. 31).

No fim, o que resta são apenas suposições e indícios, sempre meias-verdades, indistintas de uma Verdade plena sobre o sujeito que narra a própria vida: “como na ficção em primeira pessoa, tudo o que uma “autobiografia” consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém, que se diz chamar eu, toma-se como objeto. Isso quer dizer que esse eu textual põe em cena um eu ausente, e cobre seu rosto com essa

máscara” (Sarlo, 2005, p. 31). O trato entre autor e leitor – a prerrogativa do pacto autobiográfico – desfaz-se em virtude dos bastidores que se revelam: o que acontece na coxia ofusca o que se vê no palco. Na ficção de Sant’Anna, onde personagens e autor figuram como atores em cena, e onde o próprio texto é construído à maneira de um ensaio, ensejando representações possíveis, a intimidade que se supõe vislumbrada, expressão íntima do autor, não é mais do que um jogo de cena, baile de máscaras onde o que se revela, no fundo, oculta, em textos onde a porosidade da narrativa expande-se para além da casa de máquinas: é o próprio mundo que se revela como representação.

3. A experiência impossível

Bernardo Carvalho ocupa um lugar ímpar na atual literatura brasileira. Dono de uma obra que pode ser definida enquanto projeto – não no sentido da continuidade, mas em relação à permanência dos temas abordados –, o autor carioca questiona, em suas narrativas, a possibilidade da comunicação, sempre dilacerada, entre indivíduos pertencentes a mundos diferentes, sejam eles culturais, geográficos, identitários.

Em *As iniciais*, o autor joga, em uma trama de mistério permanente, com as dúvidas acerca do nome próprio e com o caráter privilegiado ou definidor que esse nome tem na constituição da identidade do sujeito. Nebulosa, confusa, a narrativa parte do encontro de doze personagens reunidos para um jantar em um mosteiro isolado em uma ilha. O banquete gira em torno da curiosa figura de M., o caricato escritor algo afetado que organiza a cerimônia para seus convivas como se regesse uma obra: nas atitudes do artista, há sempre algo de encenado, de artificial, algo que não é de todo ignorado pelos companheiros que o circundam; pelo contrário, é justamente por sentirem-se personagens da obra de um autor de renome, por saberem-se participantes de algo maior, que os outros se submetem aos desejos moribundos de M., que se encontra próximo à morte.

Neste estranho romance, personagens e lugares recebem como nome apenas uma inicial, sua única marca de identificação: C., T., G., A., D. Tal artifício – sinalizado pelo narrador como uma das características da obra do fictício M. – torna penosa para o leitor a tarefa de situar-se dentro da trama, associando iniciais a personagens únicos, distintos entre si: é como se, sem o nome, a identidade desses personagens se tornasse, de certa forma, cambiante, pois não sabemos ao certo quem é quem com facilidade. Essa dificuldade se resolve à medida que a leitura avança, mas, na segunda parte da narrativa, quando a maior parte dos personagens presentes na primeira já morreu em função de uma doença, novamente os nomes e fatos se embaralham: dez anos depois do jantar no antigo mosteiro, o narrador do romance encontra o pintor D. em um almoço e julga reconhecer no artista um dos convidados do jantar, talvez o mais importante entre todos: A. Isso porque, dez anos antes, durante os preparativos para o banquete, o narrador recebe uma pequena caixa de madeira com quatro iniciais entalhadas na tampa, como um código, e, instigado por esse mistério, acredita presenciar uma armação de A. contra outra das personagens presentes.

Desprovidas de nome, essas personagens torna-se despersonalizadas, ao mesmo tempo em que, num aparente paradoxo, mantêm-se únicas: na leitura de Paulo Cesar Thomaz, a pequena burguesia que forma o grupo de personagens da primeira parte da narrativa “se comunica e se expressa continuamente por meio do impróprio e do inautêntico, erradicando, em sua ambiguidade espectral, os conceitos de origem e unidade em que se baseiam o indivíduo e a experiência” (THOMAZ, 2009, p. 91). De fato, o mistério sobre as iniciais talhadas na caixa de madeira recebida pelo narrador se mostra insolúvel: ao fim, quando o confronto entre o narrador e D. finalmente acontece, a pergunta sobre o significado das iniciais resvala no silêncio, porque o romance acaba sem que o narrador se revele detentor da resposta, sem oferecer, portanto, ao leitor, aquilo que era, desde o início da narrativa, o mais esperado.

Em *As iniciais*, a questão do nome próprio é central: conforme já foi dito, M. nomeava seus personagens apenas com as iniciais, o que leva o narrador, também escritor, a contar os eventos no mosteiro e na fazenda à maneira de M., naquilo que ele mesmo denomina como pastiche. O que nos interessa é o fato de M., segundo o narrador, mistificar a própria vida para tornar-se célebre: “o que fascinava nos livros de M. era justamente a ideia de autobiografia, a importância que ele atribuía à sua própria vida, como se fosse muito significativa, lançando mão de todo tipo de artimanhas para mistificá-la. O quanto seus romances tinham de autobiográficos, também os diários tinham de ficção” (Carvalho, 1999, p. 27). Era justamente esse aspecto que levava as pessoas a almejem se tornar personagens de M.: “Todos queriam ser transformados em iniciais. E depois todos tentavam reconhecer nas iniciais os vestígios de alguém que realmente existisse, traços de si mesmos” (Carvalho, 1999, p. 26). A capacidade de M. de mistificar a própria vida, mas também de tornar mitológica a vida dos outros, favoreceu que o narrador se apaixonasse por C., seu companheiro por anos. Confundindo autor com narrador – “um erro primário” (Carvalho, 1999, p. 23) –, e valendo-se da imagem anterior de C. (também ele escritor), formada com base no estilo mistificador de M., o narrador do romance, desiludido, angustiado, reconhece: “Aprendi a desconfiar. Já não confundo fato com ficção” (Carvalho, 1999, p. 23).

Na segunda parte do romance, durante o almoço na fazenda, o narrador ouve da anfitriã, uma antropóloga, uma explicação sobre os índios I., que não tinham nomes próprios, apenas um “nome de circunstância” (Carvalho, 1999, p. 118): fora do contexto social ou familiar, esses índios seriam conhecidos apenas pelo que os caracterizaria dentro do âmbito da tribo. Assim, a designação seria, para um índio que não soubesse

caçar, “Aquele Que Não Sabe Caçar”. Mesmo em família, para o avô ele seria o neto, para a mãe, o filho etc. Nesse contexto, o índio aprendia que só existia por causa do outro, que lhe nomeava. Na conclusão da explicação, a antropóloga rabisca em um guardanapo um esquema, com o índio I. ao centro, de onde saem várias linhas ligando-o a outras iniciais que designavam mãe, pai, primogênito: ao fim, o que se tem é um “grande borrão de letras inidentificáveis umas por cima das outras” (Carvalho, 1999, p. 119).

A explicação da antropóloga justifica, à parte a lógica do “pastiche” do narrador em relação à obra de M., a designação dada aos outros personagens que figuram no romance: “a herdeira do império de laticínios”, “o administrador de grandes fortunas”, etc. Reduzidos à sua função, ao seu trabalho, ao seu status, esses personagens só ganham sentido na medida em que atuam ao lado dos outros, já gravados com suas respectivas iniciais; mas também estes só têm seu completo sentido em contraposição aos demais.

Na segunda parte da narrativa, tal questão se torna ainda mais complexa, quando o narrador ouve diferentes versões sobre D., o pintor em crise que o narrador julga ser A. Depois de ouvir, da sobrinha da anfitriã, que D., segundo versão oficial, havia sofrido um crise psíquica, pintando a própria grama de verde, sendo, por isso, proibido de pintar, o narrador escuta, da mesma interlocutora, a versão, contada por L., de que D. seria na verdade um assassino em fuga. Teria sido contratado por um antigo amigo advogado que, depois de administrar por anos a fortuna de um cliente desaparecido, tinha resolvido financiar projetos médicos e científicos ao mesmo tempo em que, inadvertidamente, as aplicações antes seguras eram devastadas por uma crise financeira mundial. Foi nessa situação que o cliente desaparecido ressurgiu, apenas para acusar o advogado e acabar com sua reputação. “Foi aí que entrou D. ou o assassino, segundo L., segundo a sobrinha da anfitriã, ou A., segundo eu mesmo, que ouvia tudo boquiaberto” (Carvalho, 1999, p. 102). A confusão instaura-se também porque o leitor identifica na historieta a figura do “administrador de grandes fortunas” presente na primeira parte do romance e, agora já tão perplexo quanto o narrador, reinterpreta de uma só vez a narrativa inteira, tentando juntar os cacos. Porém, a versão de D. como assassino revela-se uma farsa, conforme o próprio L. revela: “Inventei aquela história só para impressionar. Nunca tinha visto aquele sujeito antes daquele jantar” (Carvalho, 1999, p. 104). Assim, à maneira de M., de C. e do narrador, todos eles escritores, cada um dos personagens transforma-se também em autor, ao inventar versões para os personagens

sem nome – versões que se tornam tão reais que passam a ser emblemas, tarjas, complementos ou explicações desses personagens, mas que, no fundo, nunca os explicam e sempre são transferidas para uns e outros.

O que esconde e revela um nome próprio? É esta a pergunta que parece fazer Bernardo Carvalho em meio às tantas outras que derivam dela. “O anonimato literário não nos é suportável: apenas o aceitamos a título de enigma”, disse Foucault (2009, p. 50) a respeito do autor e de textos anônimos, o que vale, porém, também para este romance. Afinal, não será à toa que, aliado aos nomes e à confusão entre as personagens, com A. transformando-se em D., está o segredo que guardam as iniciais na tampa da caixinha de madeira. Destituídos daquele que talvez seja o mais elementar dos designadores da identidade, o nome próprio, essas personagens perdem seu lugar fixo no mundo, metamorfoseando-se em outras, adotando identidades, abreviações e signos que pertencem a outras, como ocorre com os fictícios índios I. Perdido nesse trânsito entre lugares, culturas e tempos, o narrador tenta desesperadamente encontrar o sentido para o enigma das iniciais grafadas na tampa da pequena caixa de madeira, mas essa sua busca por significação é também uma busca pelo nome, e por quem se esconde por trás das letras: não será por acaso que o mistério em torno do objeto seja transferido também para os personagens.

Sem nomes, as personagens não cessam de ganhar versões de si mesmas a todo momento: juntamente com M., que mistificava a própria vida; com C., por quem o narrador se apaixonou ao confundir fato com ficção, lendo um livro do companheiro-escritor e tomando o narrador pelo autor; com o narrador, também ele escritor, que recapitula sua vida enquanto tenta tornar coerente os eventos vividos; estão todos os outros personagens, porque são eles, contando e recontando histórias, um desdizendo o outro, que terminam por atribuir significados às histórias de vida de cada um. No fim, o emaranhado de pessoas que só adquirem importância mediante a relação com os outros se equivale ao borrão rabiscado pela antropóloga no guardanapo: uma identidade contínua, mutante, disponível à construção de versões.

Pierre Bourdieu entende o abandono da estrutura linear do romance como uma consequência do questionamento da vida como dotada de sentido, de significação e de direção (Bourdieu, 1996, p. 76). Abordando o que chama de “ilusão biográfica”, o autor francês reavalia a importância do nome próprio enquanto elemento que garante coerência e permanência ao sujeito. Retomando a expressão de Saul Kripke, Bourdieu afirma que o nome próprio opera como um “designador

rígido”, quer dizer, “ele designa o mesmo objeto em qualquer universo possível, ou seja, concretamente, em estados diferentes do mesmo campo social (constância diacrônica) ou em campos diferentes no mesmo momento (unidade sincrônica, para além da multiplicidade das posições ocupadas)” (Bourdieu, 1996, p. 77). Por outro lado, essa aparente constância mascara – e configura – a “ilusão biográfica”:

Já que o que [o nome próprio] designa é sempre uma rapsódia complexa e disparatada de propriedades biológicas e sociais em constante mudança, todas as descrições seriam válidas apenas nos limites de um estado ou de um espaço. Dito de outro modo, ele não pode atestar a identidade da personalidade, como individualidade socialmente constituída, a não ser ao preço de uma enorme abstração (Bourdieu, 1996, p. 79).

A estrutura não-linear do romance de Bernardo Carvalho, com suas idas e vindas no tempo e no espaço, com suas confusões que não se resolvem, é um reflexo da ilusão biográfica, na medida em que, sem nomes próprios, os personagens denunciam o arbitrário da identidade e demandam do leitor uma abstração de certa forma impossível, porque se, como quer Bourdieu, o nome próprio designa, identifica também por contraste, como é possível diferenciar uma personagem da outra, se elas se confundem, com histórias semelhantes, quando o leitor passa à outra parte da narrativa, numa transição de tempo e de espaço? Porém, um nome que as tornasse individualizadas por completo apenas escamotearia o que elas têm de próprio: justamente, esse misto de componentes biológicos e sociais sempre em movimento, que apenas aparentemente se resolve quando é nomeado, criando uma ilusão de identidade.

Mais que isso, a incomunicabilidade permanente nesse trânsito entre identidades e buscas, a repostagem impossível ao leitor sobre A. ser D., e o real significado das iniciais na tampa da caixa, respondem à impossibilidade de tradução entre experiências: apesar de identificar-se como escritor, o narrador de *As iniciais* ocupa, na verdade, o lugar do leitor, perplexo, confuso, ávido por respostas que nunca chegam. “O óbvio será sempre um ato puro e incompreensível, condenado à inverossimilhança das explicações”, aprende o narrador com M.

A discussão acerca da identidade e da incomunicabilidade poderá ser vista em outros textos de Bernardo Carvalho. Em *Nove noites*, por exemplo, o autor extravasa os limites da obra literária ao apresentar um narrador em primeira pessoa que relata sua busca por dados sobre a morte (real) de Buell Quain, antropólogo norte-

americano que se suicidou, de forma violenta, aos 27 anos, ao retornar da aldeia de índios Krahô, no Xingu, para a cidade de Carolina, ao sul do Maranhão.

Neste romance, proliferam-se referências reais, que atestam e confirmam, mais que a verossimilhança, a realidade do ocorrido. O narrador é jornalista como Bernardo Carvalho, e, como o autor, bisneto do Marechal Rondon. Daí, inicialmente, a suposição de se tratar de um relato autobiográfico: o narrador é *alter-ego* do autor (Klinger, 2007, p. 145). Isso, aliado ao fato de o ponto de partida da trama ser um acontecimento verídico, questiona o binarismo “fato” e “ficção”, diluindo os limites entre os dois. Há, ainda, trechos de cartas e fotos de alguns envolvidos na história, e uma fotografia do autor, aos seis anos, no Xingu: a estrutura do romance é, então, uma arguta combinação do que é “explicitamente literário e o que é comprovavelmente histórico, [que] desafia as fronteiras entre a literatura e os discursos extraliterários” (Klinger, 2007, p. 156). No início de sua investigação, o narrador já explicita isso: “Supôs que eu quisesse escrever um romance, que meu interesse fosse literário, e eu não a contrariei” (Carvalho, 2002, p. 14).

O romance insinua uma revelação sobre os mistérios e razões que envolvem o suicídio de Quain, baseada em uma procura por evidências, passando, inclusive, por fotos, testemunhos e documentos. Bakhtin, ao tratar do romance biográfico, afirma que “graças ao vínculo traçado com o tempo histórico, com a época, viabiliza-se uma representação mais profunda da realidade [...] As relações com as personagens secundárias, instituições, os países, etc. já não são de natureza aventureira, superficial” (Bakhtin, 2003, p. 115). Assim, no romance de Bernardo Carvalho desfilam personagens como Ruth Benedict, da Universidade de Columbia; Heloísa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional, no Rio de Janeiro; Luiz de Castro Faria, professor e antropólogo do Museu Nacional etc – tudo garante certa veracidade à narrativa, como se, para o leitor, bastasse algum esforço para confirmar aquelas informações.

Nove noites se aproxima, então, de uma narrativa autobiográfica e joga com a possibilidade do relato factual. No entanto, todos os índices que garantiriam alguma confiabilidade ao relato e que confeririam a possibilidade de revelação da verdade sempre resvalam para o permanente e contínuo mistério. Ao longo do romance, várias são as passagens que explicitam esse conflito em relação à veracidade da história e à confiabilidade das fontes.

Em uma das cartas deixadas por Quain, o antropólogo afirma estar “morrendo de uma doença contagiosa” (Carvalho, 2002, p. 22), e isso, inclusive, poderia ser uma das

justificativas para seu suicídio. No entanto, na página seguinte, coligindo testemunhos, o narrador afirma que “segundo os índios, o etnólogo não mostrava nenhum sintoma de doença física” (Carvalho, 2002, p. 23).

A entrevista com Castro Faria apresenta uma frase sintomática: “Vou lhe contar uma história cuja veracidade talvez nunca se possa comprovar” (Carvalho, 2002, p. 34). Mais adiante, a contradição da fonte fica ainda mais explícita: “Sempre ouvi dizer que os pais dele eram divorciados, o que talvez fosse a razão da instabilidade dele. Parece que também bebiam muito. Não dava para verificar se ele era instável. Tinha fama de ser instável” (Carvalho, 2002, p. 38).

Diana Klinger argumenta que “ao colocar em cena os bastidores da apuração, sua construção em forma de tentativa e erro, *Nove noites* se constrói à maneira de um ‘falso realismo’, minando a ‘ilusão de verdade’” (Klinger, 2007, p. 155). De fato, a investigação do narrador-jornalista, em sua procura pelos motivos de Quain, em muito se assemelha a um historiador: ambos trabalham com fatos, e não com invenção. Mas tanto a estrutura do romance, com a simulação da pessoa física do autor, quanto os meandros dessa própria busca propõem uma relativização das fronteiras entre fato e ficção. Em “As ficções da representação factual”, Hayden White argumenta que não é possível distinguir entre os dois: o que define a apreensão do conteúdo são as “pré-concepções específicas sobre os tipos de verdade de que cada um supostamente se ocupa” (White, 2001, p. 138). Como na autobiografia, não há nada de específico que diferencie fato de ficção: é a atitude do leitor diante do texto que define a interpretação. Isso porque também os fatos carecem de explicação, de análise: sozinhos, eles “existem apenas como um amálgama de fragmentos contiguamente relacionados” (White, 2001, p. 141). A tarefa do historiador é dar sentido e coerência ao todo analisado, e nesse procedimento usa-se recursos típicos da construção ficcional: “os acontecimentos são convertidos em estória”, afirma White em “O texto histórico como artefato literário” (White, 2001, p. 98). Desse entendimento resulta que, por mais que se queira fiel, toda narrativa histórica será sempre parcial, nunca neutra, na medida em que, validada, excluirá outros modos alternativos de representação que, em tese, são igualmente plausíveis. Com isso, tem-se que “não apenas toda interpretação, mas toda linguagem, é contaminada politicamente” (White, 2001, p. 145).

A proximidade entre jornalismo e história, no romance, não é gratuita. Ambos se fiam no fundamento de que seu discurso pode ser atestado como confiável, porque factual – logo, verídico. Mas o que se apreende da leitura é que a apuração não chega a

lugar algum: toda a argumentação que tornaria plausível a justificativa para o suicídio do antropólogo sempre se frustra logo em seguida. Então, “que autoridade podem os relatos históricos reivindicar como contribuições a um conhecimento seguro da realidade em geral” (White, 2001, p. 98)?

Mas há um outro ponto que o romance aborda, e que diz muito da (im)possibilidade de repasse do conhecimento adquirido: a experiência que, hoje, já não pode mais ser transmitida.

Em “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Walter Benjamin argumenta que a fonte do narrador oral é a experiência, própria ou relatada por outros, um saber que vem de longe, de terras estranhas ou do passado, e a partir da qual adquire sabedoria. Isso o capacita a ser um “homem que sabe dar conselhos” (Benjamin, 1996, p. 200). No entanto, Benjamin argumenta que “as ações da experiência estão em baixa” (Benjamin, 1996, p. 198): estamos privados da faculdade de intercambiar experiências, porque “a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” (Benjamin, 1996, p. 201).

Isso se deve, em parte, à primazia da informação. Segundo Benjamin, com a consolidação da burguesia, a informação desempenhou influência decisiva na forma épica – o que não tinha ocorrido até então. E, diferentemente da narrativa, que garantia alguma autoridade mediante o saber experiente do narrador, a informação requer uma verificação imediata (Benjamin, 1996, p. 203): “se a arte da narração é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio” (Benjamin, 1996, p. 203).

Esses fatos, sintomas do período moderno e consequências das guerras, vão culminar na consolidação do romance – para Benjamin, “a morte da narrativa”. A natureza do romance e da tradição oral são fundamentalmente diversas: o narrador do romance é um sujeito isolado que “já não pode falar de maneira exemplar sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (Benjamin, 1996, p. 201). Segundo Diana Klinger, “a matéria narrativa do narrador do romance provém não do saber proporcionado pela distância espacial ou temporal (saber transmitido de pessoa a pessoa), mas da introspecção” (Klinger, 2007, p. 100).

O narrador de *Nove noites* não pode extrair de sua experiência nenhuma sabedoria: apesar de seus esforços, não consegue esclarecer nem para si nem para o leitor as razões que levaram Quain ao suicídio. É sintomático que procure a verdade na *informação* coligida entre diversas fontes – e que, supostamente, poderiam ser

verificadas. Mas, no mais das vezes, o que se tem é a invalidez dessa informação para solucionar o mistério: a prerrogativa das fontes confiáveis se frustra. Em uma das cartas do testamento de Manoel Perna, o narrador lê: “As histórias dependem antes de tudo da confiança de quem as ouve, e da capacidade de interpretá-las” (Carvalho, 2002, p. 8). Em outro trecho, diz: “É preciso entender que cada um verá coisas que ninguém mais poderá ver. E que nelas residem as suas razões. Cada um verá as suas miragens” (Carvalho, 2002, p. 48). Ou ainda, de modo mais explícito: “a verdade depende apenas da confiança de quem ouve” (Carvalho, 2002, p. 25).

Diana Klinger argumenta que

a chave da diferença entre a experiência do narrador tradicional de Benjamin a deste narrador-etnógrafo está no próprio conceito de “experiência”. Em alemão, existe uma distinção que se perde na tradução para o português: “*Erfahrung*” significa “experiência” no sentido de “sabedoria” (como “experiência de vida” – *Lebenserfahrung* – ou “conhecimento do mundo – *Welterfahrung*), enquanto que “*Erlebnis*” significa “experiência” no sentido de vivência. Para Benjamin é o primeiro conceito – “*Erfahrung*” – que é próprio do narrador clássico; mas a experiência que transmitem estes narradores-etnógrafos está ligada ao segundo conceito, o de “vivência”, do qual não se extrai nenhuma sabedoria (Klinger, 2007, p. 101, grifo nosso).

O narrador de *Nove noites* de fato não extrai nenhuma sabedoria: não consegue transmitir para o leitor nem mesmo sua perplexidade. E também não detém nenhuma autoridade, embora seu ponto de partida seja a investigação para descobrir as razões que justifiquem o suicídio de Buell Quain. Sua intenção se frustra: tudo o que pode ser relatado a partir do que se viveu, viu e ouviu é um recorte parcial, subjetivo, falho – que não atesta verdade nem garante autoridade a quem o profere.

Em *Nove noites*, o narrador anônimo é exemplo do conceito de narrador pós-moderno de Silviano Santiago. Para o autor, enquanto o narrador de Benjamin adquiria experiência pela ação, o narrador contemporâneo adquire sua sabedoria “por um olhar lançado” (Santiago, 1989, p. 38). Curiosamente, Silviano Santiago argumenta que o narrador pós-moderno “é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador” (Santiago, 1989, p. 38-9). Em *Nove Noites*, pelo contrário, toda a trama gira em torno da investigação do narrador, mas não deixa de ser notável que, apesar de não se extrair da ação narrada, ele seja, essencialmente, um jornalista.

Em contraposição ao narrador benjaminiano,

O narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter respaldo na vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem (Santiago, 1989, p. 40).

Silviano Santiago coloca que o narrador pós-moderno, ao subtrair-se da ação narrada, assumindo sua posição de observador do outro, identifica-se com um segundo observador: o leitor. Ambos se definem “como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz, etc.” (Santiago, 1989, p. 45).

O que nos interessa nessa colocação é o fato de que, embora não se subtraia da ação, o narrador de *Nove noites* de fato se identifica com o leitor: ficamos apreensivos com a expectativa de elucidação do mistério. E isso tem estrita relação com, de novo, a questão da sabedoria e do antigo narrador de Benjamin. Afinal, “a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (Benjamin, 1996, p. 201), e “o leitor de um romance é solitário” (Benjamin, 1996, p. 201). Enclausurado, desde o século XIX, no ambiente privado do lar, numa tentativa de resguardar-se do ambiente urbano, que ameaçava sua subjetividade – como visto, essencial para a fundamentação das escritas de si – o indivíduo “lê e escreve sozinho” (Sibilia, 2008, p. 68). Por isso,

Não surpreende que o sujeito moderno tenha passado a procurar desesperadamente, nesses textos que lia com tanta avidez, o sentido que os velhos narradores e seus ouvintes não precisavam buscar em parte alguma, pois estava implícito em sua tradição partilhada e em sua experiência coletiva (Sibilia, 2008, p. 68).

Bernardo Carvalho, ao simular sua presença, enquanto jornalista, na procura por evidências sobre a morte de Buell Quain, argutamente se coloca lado a lado com o leitor, situando-se na mesma posição de investigador ávido, carregado de expectativas diante da resolução do mistério. Mas essa artimanha de verossimilhança resvala na total impossibilidade de comunicar o vivido – tanto o do narrador quanto o do antropólogo suicida.

A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem. A incomunicabilidade, no

entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa (Santiago, 1989, p. 45).

Assim, *Nove noites* mostra que “a literatura pós-moderna existe para falar da pobreza da experiência [...] mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação” (Santiago, 1989, p. 50). O romance de Carvalho é tanto uma simulação da escrita de si, com seu narrador autobiográfico que não consegue pôr de lado seus preconceitos na lida com o outro indígena, por conta do contato prévio que teve com ele antes da investigação, quanto um relato que conjuga, em uma mesma instância, narrador e leitor – na medida em que ambos procuram uma sabedoria que não pode mais ser comunicada.

Ao tratar a literatura como meio de comunicação em “A mídia literatura”, Hans Ulrich Gumbrecht aponta duas características elementares: primeiro, ela torna próximo o que está temporal ou espacialmente distante; segundo, ela se fundamenta em uma atitude voluntária, por parte do leitor, de suspensão da descrença (Gumbrecht, 1998). Para o autor, nossa reação natural diante das referências de qualquer texto relacionado ao nosso cotidiano é de ceticismo: procuramos saber se o que é dito (e por quem é dito) pode ser considerado confiável ou não. Mas na literatura isso não acontece, porque ela se fia na ficção, um meio termo entre a verdade e a mentira. Daí nosso crédito – ou nossa indiferença – ao que é relatado nas obras literárias, no que diz respeito à sua veracidade.

Por outro lado, a despeito dessa indiferença quanto à confiabilidade do conteúdo da obra, os leitores sempre orientam sua experiência literária para uma finalidade: é, como afirma, Gumbrecht, uma “mais valia” que, no entanto, não pode ser avaliada em termos práticos (Gumbrecht, 1998, p. 299). Sem dúvida, os leitores, conscientemente ou não, fazem isso incitados, em alguma medida, pelos discursos que se fazem a respeito da literatura e da obra de arte em geral, incluídos aí, principalmente, os da crítica literária. No mais das vezes, estes são calcados em um humanismo liberal de fundo elitista, que pressupõem a obra literária como um veículo moralizante, embora veladamente carregado de valores convenientes a algum grupo dominante – como ocorreu na Inglaterra dos séculos XVIII e XIX (Eagleton, 2006), ou no Brasil, a partir dos primeiros românticos, com a “implantação de valores morais, políticos e religiosos que reduziam a barbárie em benefício da civilização” (Candido, 2006, p. 201). Em todo

caso, a literatura torna-se “um objeto particularmente privilegiado”, “transformador”, a partir do que seu estudo “nos aprimora” (Eagleton, 2006, p.312-13).

Terry Eagleton, ao mapear os (des)caminhos da crítica literária, ressalta que, “de modo geral, ela supõe que no centro do mundo está um eu individual contemplativo, curvado sobre o seu livro, procurando entrar em contato com a experiência, a verdade, a realidade, a história ou a tradição” (Eagleton, 2006, p. 297). O humanismo liberal, para o autor, ao ser privilegiado, em certa medida, pela crítica literária ao longo do tempo, mostra sua “aversão pelo tecnocrático” e sua “busca da manutenção de uma totalidade espiritual em um mundo hostil”, reafirmando haver na literatura “a singularidade do indivíduo”, “verdades imperecíveis da condição humana” e “a tessitura sensorial das experiências vividas” (Eagleton, 2006, p. 301). Isso, relacionado à mais-valia de Gumbrecht, de alguma forma associou os textos literários à formação de “uma imagem normativa da vida social e individual – uma visão que elevou a leitura literária a uma posição de quase-religião” (Gumbrecht, 1998, p. 314).

Esses apontamentos nos servem justamente para mostrar como o romance de Bernardo Carvalho põe em tensão todas essas questões – de fato, *Nove noites* joga com o próprio status da literatura enquanto reduto de verdades imperecíveis, e, aliando à investigação do narrador a presença ilusória do próprio autor, também questiona o caráter dúbio de toda autobiografia: “por sua posição discursiva, a autobiografia sofre de uma permanente instabilidade e tende ora se inclinar para o discurso histórico, ora para o discurso ficcional” (Costa Lima, 1986, p. 306).

Assim, a presença pressuposta do autor real funciona como uma estratégia de verossimilhança que orienta a leitura em direção a uma verdade, na medida em que a narrativa se “sustenta” em fatos, e não em invenção. Mas, precisamente por isso, ao conferir à figura do narrador aquilo que lhe é próprio e público, Bernardo Carvalho discute em seu romance o ambíguo caráter histórico da autobiografia.

Assim, toda a engenhosa narrativa de *Nove noites* brinca com as pressuposições do leitor, na medida em que este ocupa o mesmo papel atormentado e curioso do narrador e no sentido de que o leitor procura ali uma verdade que lhe escapa. No entanto, ao instaurar a dúvida como centro condutor de sua narrativa, Bernardo Carvalho problematiza a suspensão voluntária da descrença, típica dos romances realistas do século XIX, mas vai além. Valendo-se sobretudo da informação como fonte que elucidará um mistério, jogando com a possibilidade do relato autobiográfico, citando testemunhas, explicitando o processo de apuração da investigação pseudo-

jornalística, *Nove Noites* questiona as noções de referência, dilui a fronteira que separa o real da ficção. E, no limite, põe em xeque a suposição de que a literatura, enquanto narrativa, possa veicular qualquer verdade, inclusive sobre o *eu* que fala e que se narra, posto que ela é, sempre, um construto parcial, subjetivo, dependente de uma perspectiva pessoal que, invariavelmente, seleciona temas e aspectos enquanto silencia outros – como o jornalismo e o discurso histórico. Se é verdade que o eu se impõe como barra separadora entre a ficção e a autobiografia (Costa Lima, 1986, p. 302), a presença simulada de Bernardo Carvalho como personagem-narrador de seu romance faz com que *Nove noites* mostre que “a ficção se apropria da forma da autobiografia, mas para torná-la um discurso obsoleto: o texto ‘falha’ em pôr uma ordem na vivência caótica e fragmentária da identidade” (Klinger, 2007, p. 21).

Tal questão poderá ser vista, mas de outra forma, também em *Mongólia*, romance publicado em 2003. A obra é resultado de uma viagem do autor ao país, financiada por uma instituição literária. Novamente, a foto do autor na orelha do livro, como ocorre em *Nove noites*, remete o leitor imediatamente ao “tema” abordado, com o escritor fotografado ao lado de uma barraca em um terreno inóspito, como os que o narrador descreve ao longo do romance. Mais uma vez, a narrativa parte declaradamente de um evento real, concreto, mas, agora, o narrador em primeira pessoa distingue-se abertamente do autor: não há traços que permitam associá-los entre si, a não ser o fato de que, novamente, o narrador em primeira pessoa é também escritor.

Fundindo três vozes, o complexo romance aborda a expedição de um diplomata brasileiro à Mongólia em busca de um fotógrafo desaparecido no país, filho de um embaixador. Durante a busca, narrações e impressões dos três se confundem: os diários do diplomata, o Ocidental, são coligidos com os do fotógrafo desaparecido, chamado pelos mongóis de *buruu nomtom*, “o desajustado”, sendo depois organizados e interpretados pelo narrador.

Nessa imbricação de vozes há não apenas a incessante busca do Ocidental pelo fotógrafo, com o mistério acerca dos motivos que levaram o jovem a desistir de retornar ao Brasil pairando sobre a narrativa, sempre a apontar como um norte, uma direção que deve ser elucidada para explicar enigmas, mas, sobretudo, a explicitação sobre o violento choque resultante do contato entre duas culturas tão distintas. De fato, o conflito entre mundos tão diametralmente opostos leva o Ocidental e o *buruu nomton* a tentarem, tateando, encontrar pontos de apoio que assegurem sua identidade, o que se dá principalmente pela negação do que lhes é estranho. Os pontos de apoio reais – a visita

do autor, o relato da viagem, os dados históricos, a precisão dos mapas – incutem no leitor não a possibilidade de que a narrativa seja verídica, como ocorre em *Nove noites*, visto que a identidade entre narrador e autor é impossível (e que, portanto, estamos definitivamente no terreno da ficção), mas a sensação de que, no relato de viagens, no brusco embate entre estrangeiros e nativos, exista alguma verdade a ser alcançada, perseguida, como o fazem o Ocidental e o *buruu nomton*. Como em *As iniciais* e *Nove noites*, o mistério acerca das razões que levaram o fotógrafo a desaparecer funciona como eixo condutor dessa revelação, numa trama que nos remete à intriga folhetinesca, repleta de peripécias e acontecimentos empolgantes que encaminharão o leitor a um clímax apoteótico. Mas, como nas outras obras, a revelação da verdade será uma promessa que não se cumpre ou, pelo menos, não se apresenta como suficiente, sendo sempre insatisfatória.

Na jornada à procura do desaparecido, o Ocidental se defronta com um país em que, em virtude dos hábitos culturais entre os nômades, tudo parece esvanecer diante de seus olhos, numa transformação contínua. “A paisagem não se entrega. O que você vê não se fotografa”, comenta o fotógrafo em um de seus diários (Carvalho, 2003, p. 41); ao passo que o Ocidental ouvirá de seu guia: “Num país de nômades, por definição, as pessoas nunca estão no mesmo lugar. Mudam conforme as estações. Os lugares são pessoas” (Carvalho, 2003, p. 115). Nesse cenário tortuoso, onde “lembrar é imaginar” (Carvalho, 2003, p. 91), em que memória e imaginação se fundem na construção do imaginário local, a busca pelo desaparecido revela que ele estava investigando a deusa Narkhajid Sum, que teria surgido como uma aparição a um monge, perseguido político, em fuga pelo deserto, guiado por uma jovem monja. Procurando averiguar a história, o desaparecido decide ir fotografar o local onde teria se dado o encontro entre monge e deusa.

É nesse enredo labiríntico, cheio de falsas coincidências, que o Ocidental, e também o narrador, procuram encontrar razão para o sumiço do fotógrafo. A espera por essa lógica que explique o ocorrido parece sempre tender para uma certa fundamentação esotérica, mística, justificada pelo pano de fundo histórico e cultural da Mongólia descrita pelos estrangeiros. Mas, nessas informações coligidas, nesse imbricamento entre diário de viagem, relato de aventuras e dados históricos exatos, cada vez mais o Ocidental – e também o narrador, assim como o leitor – se vê diante de um mistério que ele mal consegue esclarecer para si mesmo. Mais que isso, a proximidade com o que haveria de verdade nessa confusa trama vai beirando, aos poucos, a desconfiança. “É

impossível saber se estou sendo enganado ou não”, diz o Ocidental em um de seus diários (Carvalho, 2003, p. 119). Mais à frente, reitera: “Tudo é tão irreal. Nada garante que o manuscrito de Ayush seja o mesmo do velho lama de 1937. Nada garante que o caderno exista. Nada prova nada, e ainda assim seguimos em frente. O desaparecido atrás do manuscrito, e agora eu atrás dele. É como se todos mentissem e as mentiras fossem complementares” (Carvalho, 2003, p. 148).

Alienígenas diante do outro nessa paisagem de certa forma extraterrestre, o Ocidental e o fotógrafo se veem diante de uma realidade que não entendem, mas procuram, cada uma à sua maneira, apreender. “A diferença, como eu acabaria entendendo, era que o desaparecido ainda tentava tratar o mundo como aliado. Era mais ingênuo ou otimista. O Ocidental não fazia esse esforço. O desconforto o levava a assumir com naturalidade o papel de adversário”, interpreta o narrador (Carvalho, 2003, p. 50). Sua dificuldade em lidar com o estranho, com os nativos, reforçava seu preconceito sobre eles: “Eram argumentos que só expunham o seu desespero de saber que nunca poderia compreender aquela cultura, que havia todo um mundo do qual ele nunca poderia participar, por mais que se esforçasse”. (Carvalho, 2003, p. 25)

Desses esforços resulta a impossibilidade de tradução entre mundos tão díspares. Será o Ocidental, afinal, quem logo descobrirá, ao ouvir de Purevbaatar, seu guia, que a verdade procurada por um e por outro são resultado de uma busca imaginária: “(...) era ele que criava a história com as suas perguntas. A história estava na cabeça dele. Será que não percebia? Era ele que levava todo mundo a contar o que ele queria ouvir. Aquilo era uma alucinação” (Carvalho, 2003, p. 169).

Quando finalmente se encontram, o que resta ao Ocidental é ver a si mesmo na figura do desaparecido: “Não era o que tinha imaginado. Não era assim que eu o via. Estou há dias sem me ver, há dias sem me olhar no espelho, e, de repente, é como se me visse sujo, magro, barbado, com o cabelo comprido, esfarrapado. Sou eu na porta, fora de mim. É meu rosto em outro corpo, que se assusta ao nos ver” (Carvalho, 2003, p. 176).

Na trajetória em busca do fotógrafo desaparecido, o Ocidental, o narrador e o leitor se deparam com um mundo à parte, abarrotado de coincidências, onde os detalhes parecem se direcionar para uma revelação esclarecedora. Afinal, a jornada em busca do desaparecido é também um caminho de autoconhecimento, mas, depois de tantos percalços, não há, para nenhum desses narradores, qualquer iluminação efetiva. Tudo se frustra, e mesmo o final melodramático, com a revelação de que Ocidental e *buruu*

nomton eram, afinal, irmãos, não satisfaz plenamente: novamente, a coincidência parece exagerada, inverossímil e desprovida de sentido.

Mas, em retrospectiva, o leitor é capaz de perceber que *Mongólia* é um romance em que a tradução de mundos, na busca por uma verdade, é fundamental, embora falha, omissa, parcial. Afinal, não é assim que os três narradores procedem, um tentando debitar do outro a fatura do que cada um vivenciou? “Não sei até que ponto posso confiar no que escreveu, já que ele mesmo, como acabei entendendo, não confiava nas próprias palavras. Seus olhos distorciam a realidade”, comenta o narrador sobre os diários do Ocidental (Carvalho, 2003, p. 34), numa alusão de que, se o Ocidental já interpretava um mundo desconhecido para si, e o fazia com violência, com achincalhe, também este narrador recapitula e reinterpreta a história à sua maneira. No último trecho do romance, tentando expiar a culpa por ter submetido o Ocidental à tarefa de trazer de o irmão de volta, o narrador revela: “No táxi, de volta para casa, tentei me convencer que, de alguma maneira, apesar da minha incompreensão e da minha estupidez, sem querer, eu os tinha reunido, sem querer, ao enviar o Ocidental à Mongólia, eu o obrigara a fazer o que devia ser feito” (Carvalho, 2003, p. 185). Longe de estar dada, à disposição, a verdade é um mecanismo que carece não apenas de interpretação, mas de convencimento – exatamente o que o narrador tenta fazer consigo mesmo.

Entre os três romances, *Nove noites* é o único que oferece a possibilidade de uma leitura autobiográfica. No entanto, *As iniciais* e *Mongólia* revelam que a preocupação com a identidade e com as versões da realidade são uma preocupação constante na obra de Bernardo Carvalho. Apreende-se de seus intrincados enredos que todos são suspeitos, mentirosos, falsários; ao mesmo tempo, seus romances dizem da impossibilidade de tradução de mundos e experiências. No fim, restará o indivíduo isolado, cético e paranóico: “A gente só enxerga o que já está preparado para ver”, diria o narrador de *Mongólia* (Carvalho, 2003, p. 184); “É preciso entender que cada um verá coisas que ninguém mais poderá ver. E que nelas residem as suas razões. Cada um verá as suas miragens” (Carvalho, 2002, p. 48), reafirmaria Manoel Perna, uma das muitas vozes de *Nove noites*; o narrador de *As iniciais* arremataria: “Aprendi a desconfiar. Já não confundo fato com ficção” (Carvalho, 1999, p. 23). E o leitor, de sua parte, terá que reconhecer que, neste pacto autobiográfico, somente ele assinou o contrato; o narrador, omissos, esquivou-se, e o trato foi desfeito.

4. O eu cínico: um show à parte

Marcelo Mirisola é um dos autores mais polêmicos da atualidade. Acusado por muitos de preconceituoso, para dizer o mínimo, quando não de mau escritor, por outro lado, é visto, por alguns críticos, como redentor da literatura brasileira. Controvérsias à parte sobre o mérito ou não de seus textos, deve-se, logo de início, entender que os ataques ao autor encontram justificativa na sua obra, tanto em relação à forma quanto ao conteúdo.

De fato, os textos de Mirisola, tanto os contos quanto os romances, não apresentam muita variação estilística ou formal. Investem no mesmo enquadramento, possuem, salvo raríssimas exceções, o mesmo narrador (em primeira pessoa), giram em torno da mesma obsessão sobre o sexo, etc. Quanto ao conteúdo, se também não muda muito, sendo possível entender seus textos um como extensão contínua do outro, pelo menos oferece mais material para críticas: o narrador de Mirisola é exageradamente preconceituoso, sarcástico, ferino. Não poupa ninguém: dirige suas armas a negros, homossexuais, deficientes mentais, pobres, ricos, mulheres e inclusive a si mesmo.

É nesse aspecto que a narrativa de Marcelo Mirisola encontra o estudo da escrita de si, ou da simulação de uma escrita autobiográfica. Confundindo-se com o narrador, transferindo para ele seus preconceitos, Mirisola(?) destila sua acidez, cinismo, estupidez e preconceito às mais variadas instâncias da sociedade contemporânea. No entanto, o caráter autobiográfico não se apresenta em termos estritamente literários, mas também extratextuais, com o autor construindo para si, fora do âmbito da escrita, uma *persona* teatralmente cínica, que no entanto não se mantém coerente o tempo todo.

É esse o ponto em discussão: em que medida as declarações polêmicas do autor, que fazem eco aos dizeres de seu narrador, confirmam que sua obra é, de fato, autobiográfica? Mirisola encontra o ponto radical da questão: ou tudo ou nada. Podemos, legitimamente, talvez, tomar como seus os preconceitos do narrador, mas, do mesmo modo, somos impossibilitados de fazer qualquer juízo sobre suas críticas, pois bem podem ser encenação.

Em vários momentos de sua obra, vemos um narrador anônimo que, como acontece nos textos de Sérgio Sant'Anna e no romance de Bernardo Carvalho, *parece* ser o próprio autor. Alguns, inclusive, contam com sua assinatura, como o conto “Eva é nome de buceta”, do livro *O herói devolvido*, de 2000. Nesse conto, cuja trama é

praticamente inexistente, reduzida a uma cena de sexo, vemos o preconceito do narrador atingir graus incômodos, para dizer o mínimo: “Eu precisava entender o funcionamento da buceta de Eva. O ideal seria não comê-la. Tampouco chupá-la. Pensei em Amado Batista, ele é o cara que mais entende do funcionamento das mulatinhas e das putas em geral” (Mirisola, 2000, p. 30). Mais adiante, o cinismo atinge seu ápice: “Com 31 adquiri, além da minha bondade infernal, uma lógica que não é lógica e que também não tem nada a ver com amadurecimento ou sabedoria, ou seja, a posição genital é o que importa” (Mirisola, 2000, p. 32).

Em outros, dada a constância do narrador, é possível manter a leitura de tratar-se da mesma figura. Em “Pepê, um cara legal”, por exemplo, a virulência verbal do narrador vai rapidamente do personagem deficiente para a classe média generalizada. Sobre o autismo, o narrador diz, é “quase a santidade via inframasturbação. O egoísmo em estado de graça. Embora às vezes pendular e aborrecido, metido a superdotado e a usar óculos, é meu sonho. Ainda chego lá” (Mirisola, 2000, p. 128). Na sequência, o alvo do ataque é a “famigerada classe média”: “o que fazer com os caralinhos não chupados (filhos dessa gente que acumula bônus, almoça no por quilo e participa de programas imperdíveis)?” (Mirisola, 2000, p. 129).

No romance *Bangalô*, de 2003, embora não haja assinatura nem identidade de nomes, existe uma forte semelhança entre autor e narrador no que toca às vivências: o protagonista é também escritor, vive em Florianópolis, tem três livros publicados, etc. Citar os muitos exemplos em que transparecem os achincalhes do autor seria exaustivo e desnecessário para o que propomos. A questão, reiterar-se, é o narrador ser sempre o mesmo, independente de a narrativa ser assinada ou não – o que, somada às declarações do autor em entrevistas, contribuem para a construção de uma identidade entre autor e narrador.

Luciene Azevedo, uma das mais importantes leitoras da obra de Marcelo Mirisola, vê na repetição dos temas e na uniformidade da escrita uma estratégia de choque: o autor encenaria todos os preconceitos para que o leitor se confrontasse com o próprio conformismo. Para Azevedo, a atitude de Mirisola é performática: enquanto *encena* o cinismo e a acidez, ressalta a artificialidade do gesto e instaura e a desconfiança sobre o que é dito (Azevedo, 2007).

Segundo Azevedo, o gesto performático “imbrica a noção de autor, de narrador e as inúmeras vozes-personagens-tipos das narrativas” (Azevedo, 2007, p. 137). Para a autora, a voz autoral, em uma narrativa performática, cria *personas* que comprometem a

noção de autor como centro de unidade da escrita. Assim, é uma “instância que baralha a correspondência entre o vivido e o inventado, confundindo o enredo ficcional com informações biográficas” (Azevedo, 2007, p. 138).

É importante entender a concepção de performance utilizada por Luciene Azevedo: para ela, trata-se de repetição estilizada, citação. É nesse sentido que compreende o texto de Mirisola como performático, tendo em vista que

A performance narrativa pode citar não apenas a ideia tradicional do autor como fonte do seu texto a fim de desmascará-la como uma condição fantasmática, como também pode citar outras vozes, travestir-se de máscaras, atuando em todo tipo de cena. Assim, o modo de atuação da performance implica não apenas a “imitação” de uma pretensa autenticidade autoral, mas também seu deslocamento e ressignificação (Azevedo, 2007, p. 139).

Afinal, conforme diz Hans-Thies Lehmann em *Teatro pós-dramático*, “para a performance [...], o que está em primeiro plano não é a encarnação de um personagem, mas a vividez, a presença provocante do homem” (Lehmann, 2007, p. 225). Com essa estratégia, Mirisola compromete a visão, herdada do Romantismo, de que o autor é verdadeiramente o centro originário da escrita. Diante das problematizações todas colocadas pelo narrador, como supor que quem fala é o autor, efetivamente? Não seria um outro? Ele é sincero ou mentiroso? Trata-se de verdade ou farsa? São questões indecidíveis, que não se resolvem.

De fato, em muitos trechos podem ser vistas afirmações que corroboram essa leitura. Em “A casa de Rosario”, conto do livro *O herói devolvido*, o narrador afirma: “Às vezes sou deliberadamente mal-intencionado. Às vezes sou deliberadamente bem-intencionado. Uma coisa pela outra” (Mirisola, 2000, p. 54). Declarações como essa ressaltam a artificialidade e o planejamento dos ditos preconceituosos. “Cínico sou até hoje” (Mirisola, 2000, p. 55), diz o narrador do conto. As contradições ficam patentes durante a leitura das obras: “Eu tenho lá minhas idiossincrasias e divertimentos – e méritos, ora essa! – e não me considero necessariamente cínico e inverossímil” (Mirisola, 2000, p. 103). Tudo, enfim, não passaria de jogo de cena: os ataques dirigidos à classe média seriam somente o gesto encenado de uma afetação desmedida. O narrador diz: “Eu posso dizer que fico lisongeadíssimo quando me acusam de egoísta, pedante, desvairado, mentiroso e bunda mole” (Mirisola, 2000, p. 93).

Ricardo Lísias analisa a obra de Mirisola por um viés semelhante. Para o autor, todas as críticas do narrador são capituladas ao longo da narrativa, isto é, revertidas a seu favor: tudo o que era objeto de desdém torna-se, na sequência, alvo de um desejo mal resolvido: “depois de desdenhar e ridicularizar tudo, o narrador capitula e revela que deseja (ou aceita) o que diminuía” (*apud* Mirisola, 2005, p. 107), diz Lísias no posfácio de *Notas da arrebenção*, de 2005. Assim, o achincalhe, que parecia demonstração de força ou rebeldia, se converte em ilusão frustrada. Lísias chega a afirmar que mesmo o preconceito do narrador não se completa: funciona apenas como anúncio, falatório desmedido, porém sem estruturação ou ordenamento – destituído, pois, de construção pernicioso de sentido.

A leitura de Ricardo Lísias se aproxima da de Luciene Azevedo, mas devem ser resguardadas as particularidades de cada um. Enquanto Lísias vê muitos méritos no engenho literário de Mirisola, Azevedo vê o risco da obsolescência: a repetição de temas, motivos e, sobretudo, da forma, pode enviesar a leitura crítica da sociedade atual que a narrativa de Mirisola eventualmente possa indicar. Afinal, o exagero do ato performático pressupõe, por natureza, tanto uma recepção catártica como o reconhecimento da intenção disfarçada (Azevedo, 2007, p. 140). O narrador de “Três casos ordinários”, também de *O herói devolvido*, coloca a questão nos seguintes termos: “Às vezes me acho inteligente. Às vezes me acho insuportável. Para mim é tudo uma questão de boa vontade” (Mirisola, 2000, p. 94). Mas, se o leitor não é capaz de perceber a estratégia, a intenção se frustra, e a leitura que, antes, pareceria transgressora quando deveria ser vista como crítica, transforma-se em mero divertimento. Conforme diz Luciene Azevedo, no fim, quem decidirá é o leitor: “a ambivalência da postura satírica atualizada reside na indefinição do seu gesto enquanto ruptura ou confirmação dos valores estabelecidos. A decisão hermenêutica fica nas mãos de quem determina o ato: entender a performance como a confirmação fetichista da realidade mimetizada ou como postura crítico-reflexiva” (Azevedo, 2007, p. 141). Tal colocação de Azevedo é coerente com o entendimento de Lehmann sobre a performance. Para o autor alemão, diante do radicalismo do próprio ato performático, torna-se difícil até mesmo conceituar a performance. Como estabelecer o limite que marca o início de um comportamento meramente exibicionista e extravagante? “O último recurso não pode ser outro senão a compreensão do próprio artista: a performance é aquilo anunciado por aqueles que a apresentam” (Lehmann, 2007, p. 227). Fica a questão: quem decide o que é

performance é quem a diz ou a performance é aquilo entendido como tal pelo próprio espectador/leitor.

Todos esses pontos se coadunam com a questão da escrita de si simulada de que estamos tratando. Afinal, esses efeitos se alicerçam todos na figuração ilusória do autor real dentro da narrativa. Conforme foi dito, Mirisola investe radicalmente nessa proposta: seus textos são assinados, seus livros incluem cartas abertas, o autor se vale de referências biográficas reais e as insere, repetidas vezes e em diferentes momentos, em sua estrutura ficcional, etc. Mas o que conjuga todos esses pontos e orienta a leitura autobiográfica é a unidade do narrador: como se disse, ele se mantém praticamente inalterado em todos os textos. Se muda sua posição de primeira pessoa, não muda o teor do texto, nem os motivos ou a forma. Essa operação, em combinação com as declarações públicas do autor, instaura permanentemente a equação que não se resolve: é ou não autobiográfica a obra de Marcelo Mirisola? As leituras de Luciene Azevedo e Ricardo Lísias, conforme se viu, pressupõem também um reconhecimento e uma atenção especiais por parte do leitor: é ele quem deve visualizar, nas polêmicas lançadas pelo narrador, a encenação ali performada. O recurso é diverso, mas o resultado é semelhante: a leitura orientada é autobiográfica, mas, ao mesmo tempo, não o é. Luciene Azevedo diz: “Se nos textos a incidência do foco narrativo em primeira pessoa é avassaladora, parecendo óbvia a presença autoral [...], permanece a indecibilidade entre um *ego escriptor* e um eu biográfico, entre o vivido e o inventado” (Azevedo, 2007, p. 152). Como decidir por uma ou outra leitura, se na mesma obra surgem trechos como “Isso aqui não é uma tentativa de inventar uma mitologia pessoal” (Mirisola, 2000, p. 113) e “Um abraço e cordiais saudações do Marcelo Mirisola” (Mirisola, 2000, p. 33)?

O engenho de Mirisola, que ultrapassa os limites do texto para instalar-se no “mundo real”, é tão arriscado que bem pode causar-lhe constrangimentos: por sua presença no texto ser tão grande, Mirisola como que se submete a uma autoimolação, e ao mesmo tempo está sujeito a ser execrado pelo público e pela crítica se não for entendido (“Você soube reconhecer as traições e falcatruas que me obrigaram a engendrar minha autoflagelação biográfica chamada *O azul do filho morto*” (Mirisola, 2005, p. 15). Em todo caso, a base que sustenta a artificialidade do gesto, isto é, sua presença real simulada, se mantém coerente com o entendimento do funcionamento da performance. Afinal, o ponto de vista radical da performance é o suicídio em público: “um ato que não seria mais perturbado por nenhum compromisso com qualquer

‘teatralidade’ ou representação e que constituiria uma experiência radicalmente real – atual e irrepetível” (Lehmann, 2007, p. 228).

No conto “Os noivos”, o narrador chega mesmo a questionar esse ponto:

Não desperdicei nem uma oportunidade para ser um canalha. Nem umazinha sequer. Esta confissão apenas agrava a coisa. Estou me sentindo duplamente canalha e duplamente ridículo. Eu desejo com sinceridade meus pêsames e alfafa àqueles que se purificam com a confissão. E não é só. Não obstante descalibrado e sentimental, eu poderia garantir que o arrependimento – por que a doçura?, afinal do que é que estou arrependido? – é uma licença poética. O canalha arrependido é um canalha poético (Mirisola, 2000, p. 77).

A confissão e a expiação, típicas da escrita de si, são desqualificadas enquanto método de elevação do sujeito. O narrador de Mirisola pouco se importa com isso: “tô comendo bosta e lambendo os beijos”, diz, na novela “Acaju”, do livro *Notas da Arrebentação* (Mirisola, 2005, p. 80). Seus motivos e propósitos são outros: “tive a medida exata dos tolerantes e daqueles que sabem ouvir e compartilhar. Não me serviu para nada” (Mirisola, 2000, p. 179). Não pode comunicar nada, não serve de exemplo, não adquiriu experiência nem sabedoria: sua insistência no presente, no real e no corpo denunciam sua incapacidade de se projetar para fora de si mesmo para entender o mundo. Seu escopo é limitado, mas, ao mesmo tempo e talvez paradoxalmente, torna-se legítimo, como se dissesse: “só posso falar por mim mesmo, e de mim mesmo”. Assim, não se pode cobrar nada dele, mas pode-se entrever seu objetivo em alguns momentos. Mirisola parece querer resgatar um poder de denúncia e confronto – ou desconforto – que a literatura deveria gerar, mas não o faz: “Na minha época de panaca a selvageria tinha lá seu encanto e a panaquice, naturalmente, era o contraponto. Hoje quem é o panaca? Quem é o selvagem?”, diz o narrador de “A casa de Rosario” (Mirisola, 2000, p. 59); “através de uma aquiescência cínica e vingativa talvez eu possa inocular toda essa babaquice e remoê-la mansamente” (Mirisola, 2003, p. 26), diz o de *Bangalô*. No entanto, como foi dito, essa estratégia arrevesada pode muito bem falhar drasticamente, ainda mais se tivermos em conta um fator crucial, tão presente nos dias de hoje: o culto à personalidade.

A lógica da mercadoria não deixou à margem o mundo da literatura. Como ocorre em outras instâncias da sociedade, também no campo literário se impõe com força uma tendência ao livro como bem consumo. E, enquanto mercadoria que confere status a quem a adquire, parece vir como contraparte, pela mesma lógica da exposição

comercial, uma certa curiosidade pelo autor de determinada obra. Paula Sibilia, discutindo o assunto, chega a afirmar que “nesta nova geração de eventos literários globais que obedecem de maneira explícita à lógica da exibição, os principais produtos em exposição e à venda não são as obras mas os próprios festivais e, inclusive, os fulgurantes autores” (Sibilia, 2007, p. 159). A própria obra passa, então, para segundo plano, ficando o autor, enquanto pessoa física, real, no centro da apreciação (estética?). A curiosidade do leitor, seu interesse, passa a residir não mais no que uma dada obra apresente em seu conteúdo, mas na figura *interessante* do autor: “a curiosidade se alimenta em torno do nome, essa ‘facilidade’ que se torna mais fascinante quanto mais esquiva e exótica” (Sibilia, 2007, p. 161). Mirisola parece reconhecer isso. Tanto que se vale do aparato midiático que potencializa essa tendência, utilizando os níveis disponíveis (internet, jornais, revistas, televisão) para criar a confusão entre vida e obra, de modo a torná-las não inseparáveis, mas indiscerníveis. E, também, investindo radicalmente em uma estratégia de choque, de exotismo, por certo – porque assim é seu narrador, *diferente*. O escritor é exótico, não por causa de sua obra, cujo valor, já se viu, é bastante relativo, mas fundamentalmente porque insiste em bater violentamente em medalhões da cultura nacional: não só o narrador de seus textos, mas também Mirisola não poupa ninguém, seus ataques verbais se dirigem ao prêmio Jabuti, a Caetano Veloso e Gilberto Gil, às editoras socialmente reconhecidas (e que o ignoram em vultuosos e ambiciosos projetos literários), aos fundos de cultura, a seus pares escritores, que considera menores, etc – eventualmente, críticas bastantes similares às que seu narrador faz.

Mas reitere-se: a confusão sobre o que de fato é real nessas opiniões farsescas, performáticas, parece não permitir uma leitura totalizante, bem definida. Mesmo a figura pública de Marcelo Mirisola bem pode ser uma farsa. Paula Sibilia aponta a inclinação do sujeito contemporâneo em dirigir-se ao olhar do outro, na medida em que só existe quem é visto. Com isso, instalam-se permanentemente, no processo de construção da própria subjetividade, estratégias de estilização de si: é o que se vê no mundo virtual e nos *reality shows*, por exemplo, onde personagens figuram como reais, mas onde também ocorre o contrário – talvez ao mesmo tempo, inclusive –, com figuras reais atuando como personagens.

Não será isso que Mirisola intenta? Não estaria ele realmente inserido em um grande *reality show* sobre a vida do escritor? Marcelo Mirisola brinca com a curiosidade, nem sempre legítima, do leitor, fazendo de si mesmo celebridade. Afinal,

não é notável que seu narrador afirme ter adquirido um “caráter” (Mirisola, 2003, p. 14)? Quanto a isso, vale uma diferenciação conceitual. No dizer de Paula Sibilia, a transição de uma subjetividade, isto é, o eixo em torno do qual se edifica o que se é, de dentro (intro-dirigida) para fora (alter-dirigida) é marcada por um deslocamento do caráter – a solidez interior do indivíduo, sua estabilidade – para a personalidade – focada nos efeitos que o sujeito é capaz de provocar nos outros: daí decorre uma subjetividade que “deseja ser amada a apreciada” (Sibilia, 2007, p. 234-35). Mirisola, por sua vez, parece querer ser detestado, num óbvio resquício de ideia do escritor que vive à margem.

Mirisola confunde, embaralha, mistura os dois termos. O “caráter” de seu narrador é ainda o resquício da necessidade (e vontade) de ser autêntico, diferente, único, típico da escrita de si. Mas, ao mesmo tempo, é uma autenticidade que pressupõe o olhar alheio, que busca ser vista e admirada.

Sem dúvida, Mirisola é autêntico. *Parece* ser. Mas ainda que essa impressão se fortaleça no conjunto de sua obra, os entraves da narração, as pistas falsas e os falsos dizeres relativizam a asseveração que se possa fazer quanto a essa leitura: “trato de buganvílias e escarpas, jardinagem e bonsais com a mesma desenvoltura (nunca cara-de-pau), distanciamento e cumplicidade com que às vezes – tudo sob medida – deixo escapular/sugiro uma confissãozinha erótica” (Mirisola, 2003, p. 14-15). Em certos momentos, o narrador explicita mesmo seu intento:

Tô pensando em usar o velho truque da surpresa e do contraditório. Você (quer dizer eu) leva a vítima pro seu (meu) inferninho doméstico e dá-lhes umas lategadas merecidas – pode usar o nome do outro (o demônio é a alternativa mais manjada) para encurralá-lo – e, logo em seguida, satisfaz o ímpeto de doçura misturando a contradição com o susto e...bingo! O sujeito vai cair no abandono pleno e você, em primeira mão – na falta de coisa melhor para ver na tevê – vai ser um Deus para ele (Mirisola, 2003, p. 18).

O arremate é definidor: “o preço é a eterna especulação ou a deriva no mesmo lugar; eu, porém, é que o determino” (Mirisola, 2003, p. 19). No fim, tudo se resume a “ajambrar ou engendrar a si mesmo? Tanto faz. O que vale é dar nome pras coisas (ou enganá-las) e quem quiser, pai, filho, espírito santo ou minha mãe que pague minhas contas” (Mirisola, 2003, p. 38). Em meio à cretinice do narrador, entrevê-se lapsos de lucidez, ou os sinais do próprio artifício literário, sua obtusidade, sua verdade falaciosa:

“a realidade já não dá conta do recado. Às vezes troco de vício para conter as expectativas do meu teatrinho diário” (Mirisola, 2003, p. 56).

Diante desse quadro, os textos de Marcelo Mirisola, ao mesmo tempo em que se distanciam da escrita autobiográfica, devido à sua total maleabilidade, se aproximam do que se convencionou chamar de autoficção, termo cunhado por Serge Doubrovsky como resposta a uma lacuna na categorização de Lejeune sobre o pacto autobiográfico.

Enquanto para Lejeune a autobiografia é um modo de leitura, onde o escrito corresponde a uma vivência “real”, fixada, depois, na letra, e passível de verificação e comprovação em uma instância externa ao próprio texto, para Doubrovsky o termo autoficção comporta posições ambíguas, intermediárias entre o que é estritamente autobiográfico e o que é ficcional. É uma modalidade textual onde a indefinição impera: não é possível comprovar a veracidade do relato – e, na verdade, isso pouco interessa. A autoficção de Doubrovsky denuncia, portanto, a impossibilidade de totalidade de uma escrita autobiográfica. Escrever sobre a própria vida, no caso da autoficção, teria o objetivo de preencher os vazios da existência: a linguagem se sobrepõe ao vivido, somente por meio dela é possível construir e difundir alguma verdade, por mais paradoxal que pareça, sobre o sujeito que escreve.

Nelson Luís Barbosa distingue a autoficção da autobiografia em termos da atitude participante do leitor: “O leitor não existe apenas como o outro lado do ‘pacto’, o qual aceita apenas pela leitura, e ainda assim com a única função de verificador da ‘verdade’ explicitada; na autoficção, a postura mesma de um leitor de romance (por que não, uma espécie de bovarismo?) incita-o a se sentir participante do que lê” (Barbosa, 2008, p. 171).

A questão do leitor é central: se no pacto de Lejeune seu papel era de comprovar a veracidade do relato, aceitando, por isso, passivamente a “verdade” do outro, na autoficção sua atitude passa a ser mais ativa, na medida em que se dirige ao texto com base na aceitação da verossimilhança, típica da experiência romanesca.

A formulação de Doubrovsky é mais próxima da literatura contemporânea: sua ideia de uma escrita do eu não concebe mais o sujeito centrado, como o de Rousseau, que pode garantir a verdade sobre o que diz de si mesmo. Fragmentado, disperso, descentrado, como já havia colocado Stuart Hall, o sujeito da contemporaneidade só pode escrever sua autobiografia reconhecendo a impossibilidade de totalização do ato. Assim, “a autoficção surge como uma nova forma de expressão, consciente da fragmentação do homem e de seu viver, e sobretudo, por possibilitar ao homem uma

nova maneira de ser ver, de se descrever, de se narrar” (Barbosa, 2008, p. 176). Nessa perspectiva, o que é “inventado” em um texto autoficcional é somente uma “reconfiguração de sua existência inscrita num texto, o que lhe é possível pelo primado absoluto do texto e da escrita sobre o vivido” (Barbosa, 2008, p. 177).

Os textos de Marcelo Mirisola correspondem, em certa medida, a essas colocações. Apesar das semelhanças biográficas, reiteradas dentro e fora do texto, seu narrador não tem correspondência certa com o autor: sua aparência situa-se num terreno ambíguo demais para ser aferida qualquer verdade. O aparato ficcional, impossível de ser comprovado, suplanta e borra o que pode ser tido como efetivamente biográfico. É o caso das reiteradas vezes em que o narrador cita sua filha que não nasceu, ou que está desaparecida, ou que morreu. É a completude do ficcional, sua soma junto ao biográfico, que permite entrever algum traço do sujeito que se esconde por trás do texto. E é exatamente o que diz o narrador de *Bangalô*, discorrendo sobre sua (e também de Mirisola) auto-imolação e sujeição às críticas: “meu big-bang é cínico, egoísta – vingativo – e descomprometido com qualquer meleca que se pretenda “elevada, poética e/ou transcendente”; cabe, a bem dizer, numa garrafa de Jack Daniels. Mas ainda não é a boa força. O fato é que eles me acharam aqui. E eu não estava” (Mirisola, 2003, p. 62). Afinal, conclui: “Já que um e outro vão me fuder e não tenho opção diferente, o negócio é ‘dar respaldo’ presses caras e fingir – na medida da verossimilhança – que fui eu mesmo quem escolhi ser o escolhido” (Mirisola, 2003, p. 74).

A narrativa de Marcelo Mirisola, ao se aproximar da definição teórica de autoficção, potencializa a confusão gerada pela presença aparente do autor no texto. Se não é possível falar em graus, tendo em vista que as estratégias ficcionais são particulares e, por isso mesmo, incomparáveis, pode-se no mínimo confirmar que seu narrador rompe definitivamente com o pacto autobiográfico de Lejeune, de uma maneira diferente das de Sérgio Sant’Anna e Bernardo Carvalho. Se no primeiro ainda há a constância e a identidade de nomes, o que permite uma leitura orientada para a questão biográfica, ainda que problematizada pela limitação da memória e pela constante reiteração do aspecto ficcional nesses textos; e no segundo, mesmo que não exista um nome que permita a identificação positiva entre narrador e autor, seja possível conceber essa identificação com base em outras similitudes, ainda que questionadas pelos dilemas da representação factual, diluída na indecisão entre fato e ficção; em Mirisola temos uma estratégia que apresenta o ficcional como complemento do

verídico, tornando a ambiguidade o centro da questão, num nível ainda mais intenso do que Sant'Anna e Carvalho, porque a dúvida entre narrador e autor é extravasada para além do texto literário: ela se instala no mundo público, onde o autor também parece atuar. O narrador pode apresentar o nome do autor; pode ter semelhanças biográficas com ele; pode partilhar de suas polêmicas, preconceitos e declarações públicas, mas a encenação do autor se dá na forma de uma aparição – ilusória, fantasmática –, que torna todo o relato passível de questionamento, como todo texto ficcional, e não como reduto de uma verdade pessoal – como pretende a autobiografia, segundo Lejeune.

5. Parênteses: glórias e afetações

Na recente produção literária brasileira, dois dos romances mais prestigiados pela crítica apresentam, de certa forma, a problemática que tem se tratado aqui: trata-se de *Chove sobre minha infância*, de Miguel Sanches Neto, e *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza. As duas obras partem das experiências pessoais dos autores para compor, na primeira, um romance de formação em que a desagregação familiar, com a morte prematura do pai e o embate com o padrasto, culmina com o amadurecimento do protagonista, instigado a seguir a carreira literária como uma fuga da inóspita vida familiar, mas também como uma afronta aos desígnios e vontades do padrasto; e, na segunda, o relato da angustiante relação entre um pai e seu filho deficiente mental, com o peso e a responsabilidade pela criação do menino para sempre dependente sendo contrapostos à vontade de fazer-se escritor e às agruras decorrentes da tentativa de inserção no cenário literário nacional.

Cada uma à sua maneira, as duas narrativas permitem a associação entre narrador e autor. Em *Chove sobre minha infância*, Miguel, o narrador, já adulto, recapitula a infância de difícil convívio com o pai ausente e, depois, com o padrasto opressor. Se a simples identificação de nomes já não fosse o bastante, o romance, engenhosamente, apresenta um “capítulo” formado apenas por fotografias da família Sanches. Nele, vemos a mãe, o pai, o padrasto, os tios, os irmãos, o próprio Miguel ainda criança. A orelha do livro, assinada pela editora Luciana Villas-Boas, reforça a identidade entre narrador e autor: no curto texto, a reprodução de trechos de uma carta enviada ao autor na ocasião em que o livro foi aceito para publicação, ela reafirma a possibilidade de associação ao referir-se aos personagens do autor como “sua irmã” ou “sua mãe”.

Mas será, aliada todos esses aspectos, a carta da irmã Carmen o atestado final: lida, não haveria por que restar qualquer dúvida de que se trata, de fato, de um texto autobiográfico. Mais do que instigar a identificação, ela confirma o narrado, embora apresente, justamente no capítulo que antecede o Epílogo, uma versão contrária à que se tinha do padrasto até então. Esse penúltimo capítulo repercutirá no que foi lido até então, porque apresenta brevemente uma versão menos parcial da história conflituosa de Miguel com o padrasto.

A carta tem, portanto, importância capital na obra. A voz de outro narrador que ateste o que foi narrado, ainda que contrariando as impressões de Miguel a respeito do

padrasto, funciona como um contraponto à visão parcial do protagonista, mas, assinada, incita o leitor a tomar o romance como verídico. No entanto, retomando a orelha do livro, vê-se que a editora, embora credite à obra um matiz autobiográfico, desconfia, no fim, daquilo que foi narrado, inclusive da carta de Carmen, conjecturando a possibilidade de que ela tenha sido inventada. A pergunta sobre a veracidade da carta – e do romance inteiro –, obviamente, fica sem resposta. *Chove sobre minha infância* se estrutura, então, nessa tênue demarcação entre a memória recuperada e a invenção, e o livro todo, enquanto projeto, se fundamenta nessa difícil negociação.

Em *O filho eterno*, Cristóvão Tezza também se vale da própria história para narrar os dramas e dilemas que envolvem a criação de um filho com síndrome de Down e a dificuldade para tornar-se escritor. No entanto, o autor opta por um narrador em terceira pessoa, visando um distanciamento a um só tempo ético e estético, para contar sua história: não é “Tezza” ou “o autor” quem aparece, mas “ele”, “o pai”, “o escritor”. Apesar do narrador, é uma narrativa que permite a associação entre narrador e autor, não apenas porque os dois compartilham a mesma história de vida, a mesma trajetória profissional dividida entre a carreira como professor universitário e a busca pelo prestígio como escritor, mas também porque figuram na obra os títulos de seus outros livros, como *Ensaio sobre a paixão*, *Trapo* e *Aventuras provisórias*, e porque os filhos de ambos têm o mesmo nome: Felipe.

As duas obras incitam a identificação entre autor e narrador. São, em certa medida, escritas de si: tentam conferir sentido à experiência; procuram dar conta do eu, construindo um sentido para a própria identidade; fiam-se na memória para recompor o passado; estabelecem marcas que instigam a interpretação de que são textos autobiográficos. No entanto, chama a atenção, nos dos casos, a esquiva dos autores de admitir que seus textos são, efetivamente, autobiográficos.

Cristóvão Tezza, quando entrevistado a respeito do estrondoso sucesso de *O filho eterno*, afirmou que, apesar do matiz autobiográfico, seu livro deve ser lido como um romance. Essa colocação se deve ao distanciamento criado pelo narrador em terceira pessoa, marca de uma fabulação romanesca sobre a própria vida. Tezza não nega que a narrativa parta, fundamentalmente, da sua própria vida, mas tenta conferir-lhe o estatuto do literário, um valor que, talvez, estaria perdido se o livro do romancista fosse tomado como mera confissão. Salientando os aspectos ficcionais da obra, destacando o que nela há de engenho e artifício, diferenciando-se do narrador, e também do personagem, o autor sinaliza a tentativa de disfarçar o que há no texto de verídico, de real, pois, agora,

a preocupação com a fidelidade biográfica poderia ser desviada para a estruturação típica do ficcional:

Quando dei este salto – eu me transformei em personagem, eu me afastei –, fiquei à vontade, porque eu sou um narrador naturalmente impiedoso. Então, eu podia bater em mim mesmo sem pena, pois era um personagem – "não era eu ali". (...) Quando peguei esta embocadura do personagem, o discurso romanesco (a ficção) tomou conta. Isso me resolveu uma série de problemas miúdos. Por exemplo, desaparece a questão da fidelidade biográfica, não tem mais relevância nenhuma. Fiquei livre para estruturar os capítulos à maneira romanesca, de criar momentos de tensão, de fazer suspense.

Ainda assim, resolvido o impasse da representação de si, do filho e da própria história, evitando a condescendência e o apelo moralizante da uma história que é naturalmente comovente, o autor revela o medo da exposição pública que o romance lhe traria. Tezza, em suas entrevistas, cambaleava entre a certeza de que seria reconhecido no narrador e no personagem e a suposição de que, mascarado pelo artifício literário, e em virtude de sua personalidade discreta, passaria incólume. Em entrevista ao *Jornal Rascunho*, em setembro de 2007, o autor afirmou: "Para quem não me conhece como escritor, o aspecto biográfico é totalmente irrelevante"; para o *Correio Braziliense*, no mesmo período, disse: "De repente, você se vê exposto porque obviamente o leitor que me conhece vai me reconhecer ali e pensar: essa é a história dele. Tem um monte de invenções, mas o grande eixo do livro é verdadeiro" (Tezza, 2007).

O escritor procura demarcar as fronteiras: o material que sustenta a obra é autobiográfico; o engenho que o modela é ficcional. Se há confissão em seu romance, ela é da ordem da ficção: o narrador em terceira pessoa, onisciente, é o anteparo que permite evitar o tom dramático e, ao mesmo tempo, instiga à crítica do personagem. Ainda assim, a leitura orientada na direção da autobiografia é inevitável – somente a correspondência de nomes entre as obras já favoreceriam uma interpretação nesse sentido. Assim, a proteção almejada pela troca do "eu" por "ele" não funciona. Não à toa, uma das perguntas na entrevista realizada pelo *Correio Braziliense* estabelecia uma comparação com *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, romance no qual, segundo os jornalistas, as pessoas procuraram a biografia, e não a literatura:

Isso fatalmente pode acontecer, mas aí já não é mais da minha conta. E o que tem de estritamente literário no livro é muito forte. Ou seja, se alguém for buscar um apoio moral ou uma orientação, vai quebrar a

cara. Mas tem outra coisa: se você entende, como eu entendo, o romance como um modo de apropriação da linguagem que se alimenta de todas as linguagens sociais que estão aí, não há nada de errado com essa mistura de biografia, autobiografia e ficção. Ou seja, pode até ter componentes biográficos, mas não tem aquela presunção de verdade que é típica do ensaio, da ciência (Tezza, 2007).

Tezza se revela consciente de todo o processo criativo, e também dos reveses e implicações que a artimanha pode lhe trazer – apesar de, como esperado, escamotear a possibilidade de qualquer verdade no relato. Novamente, ao relativizar o que há de biográfico, ressalta o artifício literário. Em outra entrevista, realizada pela revista *Papangu* em março de 2008, a resposta do autor a respeito do temor da exposição revela uma outra faceta da questão: a condição de escritor.

Ao terminar o livro e relê-lo, confesso que suei frio; jamais havia me exposto daquela forma; o material biográfico me escancarava para o mundo. Mas o terror maior era que a atração do tema apagasse o seu sentido literário e romanesco, porque o livro é um romance, não uma biografia. Mas eu estava enganado – a reação da crítica foi totalmente literária, por assim dizer (Tezza, 2008).

De fato, a resposta do campo literário nacional foi exitosa para o autor: *O filho eterno* ganhou as principais premiações brasileiras no ano de seu lançamento: o Prêmio Jabuti de melhor romance; o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) de melhor obra de ficção; o Prêmio Bravo! de livro do ano; o Prêmio Portugal-Telecom de Literatura em Língua Portuguesa; o Prêmio São Paulo de Literatura como melhor livro do ano 2008. Com tantas glórias por seu incensado romance, Tezza, respeitado nos círculos literários, alcançou o sucesso comercial e teve, finalmente, a acolhida do público.

Miguel Sanches Neto, por sua vez, a despeito das inúmeras referências em sua obra que atestam tratar-se de uma narrativa autobiográfica, prefere, como Tezza, reafirmar o trabalho da linguagem sobre a memória. Em entrevista à revista *Agulha*, afirmou:

Embora nascida de vivências reais, esta narrativa nem de longe se confunde com o estilo das memórias ou da autobiografia (...). O ficcionista, mesmo quando se vale de experiências vividas, não busca a verdade factual, mas a psicológica, seguindo não o fio linear da vida, mas fundando estruturas sobre o vivido. Portanto, meu romance é uma construção semântica sobre fatos vividos por mim (...). Eu exerci sobre minha história uma força de linguagem e de estrutura, é por isso

que ela pertence ao mundo da ficção e não ao da realidade lembrada (Sanches Neto, sem data).

Vale lembrar que *Chove sobre minha infância* é o primeiro romance de Sanches Neto: foi a obra que o levou a tornar-se um destacado autor contemporâneo, à parte sua importante atuação como crítico literário. Sua hoje vasta produção literária, calcada em polêmicas e elogios, teve início com essa obra, e sua iniciante carreira literária não foi poupada de ataques virulentos ao romance, a par com os louvores que recebeu. À época do lançamento, Miguel Sanches Neto concedeu entrevista ao *Observatório da Imprensa*, onde reafirmava a ambiguidade do romance, inclusive debatendo abertamente a estrutura da obra, em particular a carta “escrita” pela irmã e o texto de apresentação da editora: “A carta funciona dentro da estrutura do livro, que ficcionaliza a própria construção do autor/narrador e do romance/autobiografia. Há a carta da irmã do narrador, totalmente fictícia, e há a carta da editora, que tem um sentido que não é meramente publicitário” (Sanches Neto, sem data).

Consciente do cenário cultural em que se inseria, o autor afirmou que a resistência ao seu livro, que, nas suas palavras, “decididamente não é uma autobiografia pura, embora seja altamente autobiográfico”, era decorrente “do fato de que vivemos numa sociedade de simulacros (inclusive os de identidade) e descrença no eu. Para mim, não faz sentido reforçar este mundo, busco um desvelamento do autor/narrador, uma entrega” (Sanches Neto, sem data).

As rugas com o jornalista José Castello, quando do lançamento do livro, evidenciam a confusão instaurada pelo romance e negada, depois, pelo próprio autor. Castello afirmou, em resenha para a revista *Bravo!* reproduzida na revista *Agulha*, que se o livro de Sanches Neto for um romance, não é bom; como livro de memórias, também não. Entrincheirado entre os dois gêneros, a narrativa de difícil classificação não recebe, do resenhista, honraria nenhuma: para ele, o livro é repleto de defeitos, pois não consegue “tocar o extraordinário” que se esconde sob a “vida comum” que foi a do menino Miguel. O grande questionamento de Castello é, no entanto, a opção do crítico Miguel Sanches Neto de “se esconder sob memória” em sua primeira obra de ficção. A resposta, hipotética, é imediata: “Talvez, podemos ainda imaginar, Sanches tenha se atemorizado no momento de inverter as máscaras e se ver como ficcionista. Tentou safar-se disso recuando no tempo, abrigando-se na memória remota, ali onde a

imaginação, de tão exuberante, parece ser coletiva, e não mais individual” (Castello, sem data).

Respondendo às críticas de Costello na entrevista ao *Observatório da Imprensa*, Sanches Neto afirmou:

Na crítica ao meu livro, ele se recusou a ver em mim o escritor, porque minha literatura desmistifica esta figura, tentando mostrar como o escritor nasce em um mundo banal, tem misérias e grandezas, pode ser ingênuo e romântico, mas também mostra a força necessária para assumir esta trajetória e construir a sua imagem. É aí que está a grandeza do meu livro (Sanches Neto, sem data).

Miguel Sanches Neto transita, na defesa de seu livro, entre a afirmação de que procura um “desvelamento do autor” e a objeção de que não se trata, efetivamente, de autobiografia. Como ocorreu com Cristóvão Tezza, o que está em jogo não é apenas a exposição pública, mas sua reputação no campo literário nacional.

Exitosos, os romances dos dois autores receberam o reconhecimento da crítica e do público justamente pela engenhosidade com que abordaram as histórias pessoais de quem os escreveu; não é exagero supor que seu mérito esteja encerrado também no fato de que consigam oferecer histórias interessantes sobre situações dolorosas. Também é possível aventar que é justamente a montagem dessas narrativas, com sua ambiguidade entre real e ficção, entre verdade e mentira, entre autor e personagem/narrador, o que tornou essas obras importantes e destacou ainda mais seus autores: a despeito de sua importância no campo literário, seria precisamente o jogo com o autobiográfico, o que a vida privada pode oferecer de interessante, o grande atrativo dessas obras. Por que, então, negar o que nelas é evidentemente autobiográfico?

Sem nos aprofundarmos na análise minuciosa dos méritos ou falhas das narrativas, que resultaria apenas em um juízo de valor, o que nos importa para esta discussão é a negativa dos autores em confirmar o registro do factual, como se tal atitude diminuísse suas obras.

Chove sobre minha infância e *O filho eterno* são narrativas de forte apelo popular, não porque ofereçam, simplesmente, o que os leitores esperam em termos de pressupostos e expectativas prévias, com óbvias conclusões moralizantes, mas porque tratam de vidas, e porque fazem do biográfico o material da ficção. Na esteira do sucesso de biografias e autobiografias, sua força reside também na resposta que dão aos leitores de como se formaram esses escritores, e a associação direta com o real, com o

verídico, traz, sim, as obras para o terreno do factual, apesar das negativas de seus autores. O pacto que incita à leitura dos romances como autobiográficos se firma e se funde, e mesmo os autores investem nessa direção ao divulgar suas obras, ao passo que, para defendê-las, para atestar sua qualidade literária, negam que as narrativas partam, fundamentalmente, de suas biografias. A instabilidade dos romances, seu trânsito entre ficção e autobiografia estão colocados nos argumentos dos autores, que ora pendem para um lado, ora para o outro.

Fica, no entanto, o questionamento acerca do porquê de Tezza e Sanches Neto, reconhecidos pela crítica, por seus pares, relutarem em admitir que seus romances sejam histórias reais – é irrelevante, nesse sentido, que sejam retrabalhadas com engenhosidade romanesca ou não, na medida em que, embora sejam vendidos como ficção, os dois livros, enquanto projeto, se aproveitam da instabilidade na classificação e, sobretudo, de sua filiação com a vida real dos autores (nesse sentido, a confusão de José Castello a respeito de *Chove sobre minha infância* é reveladora: mesmo a crítica é indecisa sobre como abordá-la). O que haveria de errado nisso?

Queiram ou não, seus livros foram consumidos também como entretenimento. Afinal, a vida privada de cada indivíduo se tornou espetáculo e produto a ser consumido. Em *Vida, o filme* (1999), Neal Gabler discute como a indústria do entretenimento nos Estados Unidos instaurou de modo permanente a ideia de que a vida de cada um é de interesse público. “O movimento artístico mais importante do século XX foi a celebridade”, diz, provocador (Gabler, 1999, p. 131). Os filmes hollywoodianos, com seus astros e estrelas, e a imprensa, com seus tablóides sensacionalistas que convertiam a notícia em espetáculo e as pessoas em personagens, levaram à criação dos *lifies*: o filme-vida que cada um construía para si a partir das fórmulas consagradas do cinema. Vidas passaram a ser consumidas como produtos culturais, do noticiário ao cinema, do jornalismo à literatura: seu interesse não estava mais circunscrito à atuação em determinado filme ou ao mérito de um dado livro. A vida de pessoas comuns ou extraordinárias passou a ser de interesse público. O mercado cultural se expandia e, atento, cada vez mais procurava oferecer o real autêntico, em detrimento do que parecesse demasiado artificial. Esse “real autêntico” poderia ser visto nas histórias de vida das pessoas comuns ou das celebridades: “A realidade nua e crua – até mesmo a aparência de realidade nua e crua – é um entretenimento melhor” (Gabler, 1999, p. 86) do que atores interpretando emoções falsas. A febre dos reality shows, hoje, apenas confirmou o diagnóstico.

Nesse quadro, escritores se transformaram em celebridades, e, como tais, em mercadorias a serem consumidas. Como sua obra, sua vida também passou a ser objeto de interesse. Daí que o nome estampado na capa, a foto na orelha do livro, um ou outro detalhe, sórdido ou dramático, da vida particular do autor – tudo alavancava a venda, e a literatura, ainda presa à ideia de alta cultura, foi aos poucos se convertendo em entretenimento. A birra de Tezza e Sanches Neto em admitir que escreveram narrativas autobiográficas, confessionais, talvez seja o reflexo da aversão obstinada dos autores em reconhecer em seus livros aquilo que eles talvez não procurassem, mas de que, no fim, se serviram: o gosto, a preferência do público. A crítica de José Castello ao relato da vida ordinária de Miguel mascara essa opinião: o problema é exatamente o fato de ser uma “vida comum”, sem nada de extraordinário sob a superfície.

A insistência, por parte desses autores, em ressaltar o que as narrativas têm de criação parece ser ainda o resquício da desconfiança em relação às noções de sinceridade e autenticidade, responsáveis pelo descrédito da literatura confessional. Conhecedores, os dois, da história literária, não poderiam, simplesmente, admitir que seus livros, no fundo, fiam-se no pacto tácito entre autor e leitor que admite a noção de sinceridade, por mais posta em questão que esteja. Ao mesmo tempo, é certo de que eles se valem justamente do forte apelo que a literatura confessional tem hoje. Neal Gabler percebe que:

Escritores um pouco mais espertos decidiram que, se iam usar seus *lives* como ferramentas de vendas, então bem que poderiam fazer também um *live* em forma de livro. Isso talvez explique a onda de confissões literárias, em que os escritores divulgam seus maiores e mais tenebrosos segredos (...). O que significa que se a confissão faz bem à alma também é muito boa para vender livros (Gabler, 1999, p. 126).

Mas oferecer a vida em tributo, e não literatura, parece ser menor, depreciativo, fácil, menos valoroso – não é o que se depreende da crítica de José Castello a *Chove sobre minha infância?* A oposição, tanto dos autores como do crítico, em considerar que o aspecto vida é talvez mais apreciado do que a ficção “pura” – na medida em que reflete um estado da cultura – talvez esteja ligada à concepção de que o entretenimento é “divertido, fácil, sensacional, irracional, previsível e subversivo”, cuja função é “substituir o sublime pelo divertido” (Gabler, 1999, p. 27-8). Mas não parece ser o sublime o que o público procura: no lugar da profundidade eventualmente revelada pela

arte, “há uma vontade de saber tudo acerca daquela outra realidade mais rasteira e supostamente mais real” (Sibilia, 2008, p. 202). Talvez não seja o que há de “extraordinário” no fundo da “vida comum”, para repetir as palavras de José Castello, o que se espera ou se procura. Assim, reconhecer que contaram a própria vida é, no fim, de certa forma, deixar de reafirmar seu valor como ficcionistas – daí a necessidade de ressaltar o trabalho com a linguagem sobre a memória. Mas, também, admitir que produziram memórias, autobiografia, confissão, nestes tempos em que se busca a visibilidade total, em que parece haver mérito em exibir-se, em expor-se ao escrutínio do público, é colocar-se lado a lado com o que se critica tão abertamente – um Mirisola, por exemplo, ou uma Clarah Averbuck, cujas epopéias repetitivas de sexo, bebedeiras e subversões são consideradas sublitteratura.

A distinção que tenta ser marcada é reflexo da busca por um lugar ao sol, um espaço consagrado no cânone nacional que deve ser resguardado, protegido, já que foi conquistado, como se vê pelos dois romances, a duras penas. Ambos têm em comum o fato de, apesar de tratarem de trajetórias diferentes – com *O filho eterno* focando a atenção sobre a relação do pai com o filho –, abordarem a formação desses escritores. Eles narram sua gênese como homens das letras. Como tais, é preciso que sejam valorizados, reconhecidos por seu esforço de galgar sua posição no cenário literário nacional. No fundo, tanto *Chove sobre minha infância* quanto *O filho eterno* são narrativas construídas ainda sob a antiga égide da autenticidade. A “grandeza” da obra de Sanches Neto (alardeada já na orelha do livro, com a editora referindo-se ao texto como “uma obra-prima”, um “romance de formação de primeiríssima”) está em justamente mostrar o esforço quase sobrehumano para escapar das agruras da vida em família, onde a literatura foi escape e redenção, uma via alternativa de sucesso em relação ao trabalho rural, o contraponto obrigatório que forçou pai e filho a se confrontarem. O romance de Tezza, por sua vez, esconde, sob a capa da crítica impiedosa do narrador ao pai, a busca obstinada do personagem para fazer-se escritor – uma tarefa que, ao mesmo tempo que é ridicularizada em virtude da difícil situação familiar, é, no fim, elogiada por ser a tentativa de desviar-se de “um padrão de normalidade”, num desejo ardente de “ser reconhecido e admirado pelos outros” (Tezza, 2007, p. 40).

O narrador Miguel, de *Chove sobre minha infância*, precisa “fazer as vezes das fotos, desenferujar a máquina da memória e trazer de volta alguns paisagens” (Sanches Neto, 2000, p. 10), recapitulando, nessa obra que não é de memórias, mas “apenas de

retalhos, alguns falsificados pela recordação e pela fantasia” (Sanches Neto, 2000, p. 17), sua corajosa trajetória em que a vida ligada à literatura foi a válvula de escape para a opressão do padrasto. As letras foram uma rota alternativa àquela traçada desde cedo pelo padrasto, um prático, trabalhador rural que, arbitrariamente e de modo violento, açoitava os filhos a seguirem seus desígnios.

A identidade de Miguel se constrói entre dois pólos: de um lado, o pai, morto precocemente, boêmio, galanteador, pouco afeito ao trabalho; de outro, o padrasto – mais tarde chamado de “pai” –, esforçado, incansável, rude. Entre a idealização do primeiro e a realidade acachapante do segundo, Miguel constrói a própria vida, aos tropeços, tendendo ora para um, ora para o outro lado. É nesse trânsito que irrompe a literatura como uma via alternativa, uma outra opção de vida: “Todo o meu desafio era inventar um caminho paralelo, porque, no caminho em que estava meu pai, eu sempre seria vencido. Tenho consciência disso apenas agora, quando olho para o passado. Só pude vencê-lo por ter conquistado outras armas, que ele não sabia manejar” (Sanches Neto, 2000, p. 94). A distinção entre os dois mundos, avessos, contrários, é desde cedo marcada – e o mundo de Miguel, o do estudo, o do indivíduo letrado, constrói-se, ao mesmo tempo, como reconhecimento de um dom natural e como um esforço medido para diferenciar-se: “Cada vez que me vê subindo no caminhão, depois do almoço, a mãe fica triste. Eu não reclamo, mas ela sabe que não fui feito para esta vida” (Sanches Neto, 2000, p. 88).

A literatura será o espaço destinado – e essa é a palavra, com sua carga de sina e desígnio – a Miguel. É a maneira que tem para encontrar-se, mas também para marcar o que o diferencia: “Não me reconheço na família, nem no colégio e nem na cidade. Isso me empurra, cada vez mais, a buscar meu domínio, o meu território, que não sei ainda bem qual é. Leio para tentar descobrir meu lugar nisso tudo, nesse troço estranho que chamam de vida” (Sanches Neto, 2000, p. 160-1). No trecho, ainda que desconheça o próprio “território”, é a leitura que lhe serve de guia, numa jornada de autodescoberta que mais e mais o afastará em definitivo da lide agrária. Pária, renegado pela família, tido por vagabundo, por mais que tente se integrar à realidade local, adaptar-se às contingências, esquecer as aptidões, não consegue efetivamente desprender-se do conhecimento – literário – adquirido. “Naturalmente” talhado para outro serviço que não o braçal, Miguel cresce sabedor de seu destino brilhante. O romance engenhosamente acompanha o amadurecimento do narrador, com os capítulos infundindo uma linguagem que vai da ingenuidade infantil à revolta desmedida do

adolescente, até chegar à indiferença ou à amargura da maturidade. A certa altura, Miguel deslumbra-se com o curso de Direito, celeiro dos escritores brasileiros, e decide a futura profissão – não porque queira ser advogado, mas para poder ficar mais próximo da literatura e à vontade para ler – e, futuramente, tornar-se escritor.

O curso de Direito que imagino é baseado tão-somente em livros de literatura. Com certeza, não existiria profissão mais bonita. Nem mais nobre. Um curso de onde eu sairia casado com Elisa, conhecedor de todos os romances e pronto pra viver bastante e, quem sabe, um dia, tornar-me um escritor que seria lido por um adolescente qualquer de uma cidadezinha qualquer que, comovido com minhas palavras, também decidiria ser advogado e depois escritor. Era um destino bonito, nada a ver com os chatos que ficavam discutindo política, impondo-se aos outros pela força da repetição e do fingimento. Eu poderia me fazer amado nos livros e só os que tivessem algum interesse pelas mesmas coisas de que gosto iriam me tomar como possibilidade de modelo (Sanches Neto, 2000, p. 177)

“Um destino bonito”, que culminaria com a possibilidade de tornar-se modelo para outros. A oposição à chatice das agremiações políticas juvenis as coloca ao lado da vida no campo. Tudo que não for literatura é desinteressante, posto que o verdadeiro fascínio decorre dos livros. Mais à frente, uma passagem é reveladora: “Leio em algum lugar que o anel do advogado é uma distinção social. Num país agrícola como o Brasil, o portador do anel está simbolizando que não põe a mão na massa, que não é trabalhador. Descubro que é isto que quero, não pretendo ser confundido com os parentes do padrasto, todos com mãos ásperas” (Sanches Neto, 2000, p. 184).

Não ter as mãos sujas, ásperas pelo trabalho: este o futuro almejado pelo narrador Miguel. A distinção definitiva entre o mundo do padrasto e o seu será simbolizada pelo anel de advogado. O sonho de Miguel, embora não se realize, mostra a consciência – ingênua, talvez, mas não de todo incorreta – de que o advogado/escritor será a profissão de um vencedor. Impossibilitado de cursar a faculdade de Direito, restalhe o curso de Letras, e Miguel, já maduro, não esconde mais a arrogância de sentir-se superior aos demais: “Descubro que este curso é o lugar onde menos se lê. Mas este é um problema dos outros, não meu. Suporto os professores medíocres e supero os bons, colocando todas as minhas fichas neste cavalo manco” (Sanches Neto, 2000, p.235).

Autêntico, Miguel rasga sua picada, seu caminho por entre os açoites do padrasto, e realiza-se somente bem mais tarde, já completamente alheio ao que se passa com sua família, não tendo se tornado, ainda, o escritor que planejara, mas escrevendo

para jornais. Será no capítulo “Mãos pequenas”, uma espécie de carta de intenções do romance, que o propósito de Miguel será, por fim, revelado e consumado: o livro é para “dar um fundo de verdade ao que minha mãe fala” (Sanches Neto, 2000, p. 240). O círculo se fecha, o escritor se realiza. Embora modesto, reconhecendo-se um “escritorzinho como tantos outros”, Miguel não deixa de dar à sua obra uma magnitude política:

Vindo de um povo basicamente iletrado, recebi a tarefa de ser seu porta-voz. Escrevo por isso, para fazer com que falem estes entes sem discurso. Pode até ser uma justificativa tola, mas como ela pesa para mim. Se você não a compreende, é porque a sua história é outra, você não sente o travo amargo de um silêncio centenário (...) Aprender a escrever foi a única saída para dar uma condição letrada à extensa ignorância de meus antepassados” (Sanches Neto, 2000, p. 240).

Antes a busca por uma marca que o distinguisse dos demais, procurando uma alternativa a uma vida para a qual não tinha “talento” – na verdade, seu “destino” era outro –, a literatura agora ganha os contornos de uma missão gloriosa, a despeito do fecho do capítulo, entre parênteses: “(A vantagem de ter mãos pequenas é o fato de serem impróprias para tarefas e gestos grandiosos)” (Sanches Neto, 2000, p. 241).

“Herdeiro das ruínas”, capítulo que antecede o Epílogo, apresenta a carta da irmã Carmem, que apresenta uma visão discrepante em relação ao padrasto centralizador. Argutamente, Miguel Sanches Neto resolve, com a carta inventada, o problema que o personagem apresentava, consequência da visão estreita e parcial do narrador: “Ficou faltando a pré-história dele, o período anterior ao casamento com a mãe, e assim é mais fácil incriminá-lo, colocá-lo na pele apertada do vilão”, diz a irmã na carta (Sanches Neto, 2000, p. 247).

Com engenho, o romancista Sanches Neto equaciona o impasse da representação, e a carta da irmã apresenta uma outra versão do padrasto. Mas ao mesmo tempo dignifica o próprio romance: o elogio do êxito faz parte da própria obra.

No fundo, seu livro também valoriza o padrasto. Apesar do ódio aparente, dá para enxergar na sua vitória a dele. Indiretamente, você também salda a dívida de silêncio do padrasto. Ao descrevê-lo, ao relatar sua participação nessa não-família, você está, por meio da escrita, dando visibilidade a ela. E isso todos devem ao rapazinho dado a leituras, que não conseguiu trabalhar na lavoura, que gostava de ficar trancado em casa. Eles devem isso a você (Sanches Neto, 2000, p. 248).

O projeto político do livro – ser o porta-voz dos que vivem no silêncio, iletrados – é alcançado com sucesso, e o reconhecimento quem faz é o próprio autor – afinal, a carta não foi inventada, conforme admitiu? No fim, é a realização plena do escritor, talhado para esse destino glorioso: foi para isso que resistiu às tantas agruras e à violência do padrasto – e, por isso, seu livro tem ainda mais mérito, porque corrige, quase acidentalmente, a visão distorcida que o leitor poderia ter do padrasto. Antecipando-se à falsa interpretação, o romance de Miguel Sanches Neto termina sem vilões, mas com um herói redimido.

O filho eterno, de Tezza, também narra, entremeada à dura aceitação, por parte do pai, em lidar com situação de ter um filho deficiente, a ascensão do escritor ao reconhecimento artístico. De fato, o contraste entre os sonhos de grandeza do pai, com sua ambição literária, e a realidade familiar é o grande mote do romance, sendo esse mais um dos artifícios do narrador para mostrar o quão ridículo é esse pai, que não consegue, nem por um instante, esquecer o grande plano. Assim, se *O filho eterno* aborda os conflitos familiares advindos da nova situação da família, o livro não deixa de tratar também da inclinação do pai para tornar-se escritor e fugir da normalidade.

A ironia do narrador diante de inépcia do pai em integrar-se a uma vida regular está exposta já na segunda página do romance:

Mas eu também não tenho nada ainda, ele diria, numa espécie metafísica de competição. Nem casa, nem emprego, nem paz. Bem, um filho – e, sempre brincando, viu-se barrigudo, severo, trabalhando em alguma coisa enfim sólida, uma fotografia publicitária da família congelada na parede. Não: ele está em outra esfera da vida. Ele é um predestinado à literatura – alguém necessariamente superior, um ser para o qual as regras do jogo são outras (Tezza, 2007, p. 10).

Embora sarcástico, não deixa de haver um fundo de verdade no trecho: toda a trajetória do pai será definida por essa busca constante e incansável de destacar-se daquilo que considera prosaico. No mais das vezes ferino, o narrador, entretanto, não deixa nunca de sinalizar que o embate entre o protagonista e o mundo – e também contra o mundo das letras –, apesar de às vezes infrutífero e mesmo banal, é também um mérito a ser considerado, porque sua realização só ocorrerá por um desejo quase obsessivo. A literatura será escape e redenção diante da conturbada vida em família. “É

um projeto artístico, ou um projeto terapêutico? – ele se pergunta às vezes, caneta à mão, diante da página em branco” (Tezza, 2007, p. 193).

A distinção entre o pai e o mundo está sempre bem marcada, ainda que faça parte da estratégia de achincalhe do narrador em relação ao protagonista. Ainda jovem, ator e poeta, levado à delegacia para esclarecer seu envolvimento com um grupo de teatro tomado por drogados, o pai, inseguro porém arrogante, percorre o caminho entre guardas e meliantes:

Ele tenta simular alguma importância, erguer o próprio fantasma acima dos pés (alguém que leu Nietzsche; alguém que tem o segundo grau completo; alguém que sabe consertar relógios, alguém que será um escritor, com certeza; alguém que pela postura, até mesmo pelo cabelo claro, a cara de alemão, polaco ou italiano, os óculos incluídos no pacote social-racial-econômico, foi educado para viver no andar de cima, alguém que tem a compreensão literária da vida e os sonso de um humanismo universal; alguém literatado, enfim, essa raridade estatística) (Tezza, 2007, p. 176).

A consciência – ou a fabricação – de sua diferença em relação aos demais fica evidente: combinada às marcas de classe está a “compreensão literária da vida” de alguém “literatado”: um indivíduo diferente e, por isso, arredo. Embora tudo não passe de simulação, a compreensão de si mesmo como alguém diferente dos demais (e a vontade de realmente ser esse alguém distinto) irá perdurar ao longo da vida, com o pai esquivando-se de uma lida responsável, de acordo com o que a situação de seu filho demanda.

Mas os anos passam e, em meio às pequenas vitórias na criação de Felipe, o pai amadurece, torna-se professor, talvez “o único [trabalho] decente que ainda resta no país, ele fantasia, em causa própria” (Tezza, 2007, p. 133). De novo, a dignidade própria é o que está em jogo, e o pai integra-se, mais pelas contingências do que pela própria vontade, a uma vida menos atraente. “Pensa na encruzilhada em que está. São dois livros inteiros na gaveta; são dois filhos, esses de carne e osso” (Tezza, 2007, p. 133). Livros e filhos são irmanados, postos em igualdade, numa atitude que, se denuncia a falta de preparo do pai, mostra, também, o quão importante é o ofício de escritor para ele, ao mesmo tempo uma espécie de desígnio e um mal do qual padece: “O único foco real de sua vida é escrever, já como um escapismo, um gesto de desespero para não viver; começa lentamente a ser corroído pela literatura, que tenta lhe dar o que ele não

pode ter por essa via, que é um lugar no mundo; cada livro é um álibi, um atestado de substituição” (Tezza, 2007, p. 144-5).

Passeando com Felipe, o pai – incapaz, ainda, de reconhecer as limitações do filho –, crítico consigo mesmo, pensa que talvez não tenha feito o bastante durante os primeiros anos, quando o filho foi submetido a tratamentos e métodos estranhos, supostamente promissores. A reflexão revela, no entanto, seu egoísmo (do filho, o foco recai bruscamente sobre o pai) – e, de novo, filho e obra são igualados, e a literatura, como maldição, como incômodo e angústia, transparece:

[Talvez] sua obsessão infantil com o próprio trabalho, a brutal insegurança de quem escreve, estivesse acima de seu próprio filho – e está mesmo, ele fantasia, em meio a um incêndio em que pode salvar o filho ou salvar seu manuscrito; a escolha de Sofia revisitada, e ele sorri, dispersivo; qualquer coisa para não pensar no que está levando pela mão. Eu não posso ser destruído pela literatura; eu também não posso ser destruído pelo meu filho (Tezza, 2007, p. 159).

A obra está acima da vida; o livro em detrimento do filho. Trágica e exagerada, a passagem é uma espécie de síntese: todo o percurso do pai é construído com base nessa oposição entre vida e obra, entre a realidade e a literatura. E, no caso do mundo das letras, entre a necessidade e a ambição, porque escrever parece obedecer a um ímpeto pessoal e, ao mesmo tempo, corresponde à vontade de ser reconhecido pelo talento.

Quando fala do filho, o pai diz de si mesmo. De fato, é essa associação constante o grande engenho do livro: ao final, percebe-se que o verdadeiro dependente era o pai, e não o filho, que servia de lastro para manter o protagonista integrado à realidade. Assistindo à competição de natação do filho contra outras crianças deficientes, em meio ao entusiasmo dos pais – esses sim, competindo entre si –, o pai percebe que, entre as crianças, não existe vencedor ou perdedor. Mas ele sabe que, no mundo, julgam-se resultados: “há uma gigantesca e interminável corrida de cavalos em curso – você faz parte dela, galopando, ele se diz” (Tezza, 2007, p. 152), e “em nome da Vitória Final, o Grande Triunfo, lá se vão as crianças aprender as regras da perpétua corrida de cavalos, que sentem dificuldade para compreender mas cuja aura assimilam instantâneas: é preciso ganhar” (Tezza, 2007, p. 153). É dele mesmo que está falando, de seu embate contra o mundo, da cobrança que sente contra si, por parte dos outros e dele mesmo, de ser alguém, de tornar-se, ele próprio, um vencedor. A carreira acadêmica – “mesquinha, miúda, irrelevante” (Tezza, 2007, p. 145) – não é sinônimo de realização. Ainda que

saiba, “na obsessão de não mentir, que o problema é dele, a desconcentração é dele, o fracasso é dele e intransferível” (Tezza, 2007, p. 145), resistem os sonhos de grandeza: viver do que escreve.

Mais tempo se passa, os primeiros livros são publicados, o escritor passa a ser reconhecido e começa finalmente a perceber que, no fim, quem precisava de normalidade era ele, e não o filho. A jornada de autodescoberta vai se concluindo. Inseguro com o próprio trabalho, o pai, modesto mas ambicioso, pensará que “sempre se recusou a dizer, fazendo-se de humilde, que ‘escreve umas coisinhas’, o álibi de quem se desculpa, de quem quer entrar no salão mas não recebeu convite” (Tezza, 2007, p. 213). Revelar-se escritor, entretanto, seria “confessar esse amontoado de palavras inúteis mas arrogantes, pretensiosas, papagaios empinados pela vaidade” (Tezza, 2007, p. 213). Dizer-se artista “é quase sempre que um bater de pé social, um forçar a porta de entrada para um éden libertário, onde não se prestam contas de nada – enfim, uma sombra do paraíso perdido (Tezza, 2007, p. 212). Resguarda-se, no entanto, do burburinho da cena literária, ao mesmo tempo em que se ressentente:

Felizmente vive distante mil anos-luz da vida literária nacional, refugiado no silêncio denso da província, o que o preserva, também ele autista, do que imagina ser uma triste, angustiante e agressiva mediocridade, contra a qual ele sente que precisa controlar o sopro de um discreto ressentimento, motor de todos os que fazer arte, isto é, que fazem aquilo que, por princípio, não interessa a ninguém. Bem, pelo menos esta arte que eu faço, a literatura (Tezza, 2007, p. 192).

Ainda que arredio, renitente, o pai, escritor e “artista”, sabe-se ingresso no “éden libertário”. E não foi isso que sempre almejou? A vida prosaica decididamente deixada de lado, mesmo que reconheça, por fim, que quem carecia verdadeiramente de normalidade era ele mesmo, e não o filho. Mas a normalidade alcançada é de outra ordem, pois foi possível amearhar, em meio às vicissitudes da vida, o sonho pessoal. Finalmente, o reconhecimento, a Vitória Final: sagrar-se escritor. O final, conciliador, resolve a equação desigual ao longo de todo o romance: vida e obra devidamente ajustadas, e os filhos, livros e Felipe, podem conviver pacificamente.

O pai é um vencedor, porque fez-se escritor mesmo diante das adversidades, e o filho deficiente, que sempre funcionou como um grilhão impeditivo, “uma pedra silenciosa no meio do caminho” (Tezza, 2007, p. 112), converte-se na maior das barreiras transpostas. Embora o achincalhe do pai pelo narrador revele uma vontade de

ser sincero, ou de, pelo menos, purgar parte da culpa que sentiu diante do filho deficiente e da fuga tantas vezes planejada do “problema”, o romance é ao mesmo tempo um pedido de desculpas em público e uma busca pela admiração. Como diz Michel Leiris, “na base de toda introspecção há o gosto de contemplar-se, (...) no fundo de toda confissão há o desejo de ser absolvido” (Leiris, 2003, p. 18).

Assim, tanto *Chove sobre minha infância* quanto *O filho eterno*, são obras que narram a formação desses escritores. Em meio à guerra particular de cada um deles para firmar-se como autores, em situações que em tudo conspiraram para o contrário, ganha destaque sua persistência em insistir em tal projeto. Apesar de lidarem, obviamente, com a trajetória de vida desses autores, que estejam ancorados em aporte tão rasteiro, por assim dizer, como o real, como a memória e a experiência individuais, parece depor contra sua atuação no campo, como se o que tivessem feito fosse testemunho, e não literatura – daí a necessidade de reafirmar o caráter ficcional da obra. Afinal, foi para isso que tanto brigaram.

Tal relutância não é limitada a Tezza e Sanches Neto. Bernardo Carvalho, em entrevistas a respeito de livros posteriores a *Nove noites* e *Mongólia*, mostrou-se profundamente aborrecido com o fato de os leitores terem tomado as histórias dos dois livros como reais – uma forma de negar o estatuto privilegiado, para ele, da criação e da imaginação. Em entrevista a Beatriz Resende quando do lançamento de *O sol se põe em São Paulo*, disse:

O livro foi escrito, de certa forma, em reação à recepção do *Nove Noites* e do *Mongólia*. A certa altura, me dei conta de que o que realmente atraía a maioria das pessoas nesses dois romances era o efeito de realidade, a ideia de que liam uma história real, baseada em fatos reais, como se o romance estivesse reduzido a um relato da realidade, como se a invenção, a criação e a imaginação fossem o de menos. E isso começou a me incomodar, porque era a negação daquilo em que eu mais acredito, a negação da própria literatura. (...) *O Sol se Põe em São Paulo* não é a ilustração de uma tese prévia. Mas, de fato, tem um lado militante. De algum jeito, [*O Sol se Põe em São Paulo*] acabou sendo resultado de uma inquietação diante da perda do interesse dos leitores pela ficção na literatura (Carvalho, 2007).

O desgosto de Bernardo Carvalho não deixa de ser curioso, tendo em vista que são os seus próprios romances que incitam a interpretação de que se trata de registros factuais ou verídicos – aliás, esse arranjo estético é enviesado justamente para criar esse efeito: esse é o jogo que propõem. Em sua declaração, dizer que o romance foi

“reduzido a um relato da realidade” por causa da atitude dos leitores diante da obra, é uma maneira de tentar dar visibilidade ao aspecto criativo de todo o processo literário – para ele, esquecido na recepção dessas obras.

Mas é justamente por não se aferrarem à criação, ao que há de ficcional, por conseguirem esquecer que estão lendo ficção, que os leitores fazem tais romances funcionarem: a armadilha se fecha, somos todos enredados na trama. Traíçoeiramente, seus romances nos atropelam com seus fundos falsos de verdade, e a discussão, que era claramente uma preocupação para o autor, se consuma. Se os livros “funcionam” como o esperado, fazendo-nos transitar entre a verdade e a mentira, entre o fato e a ficção, fazendo-nos tomar por real o que é inventado, o problema deve estar em outro lugar: no “interesse” e na “atração” dos leitores pelo efeito de realidade – um interesse claramente menor, se comparado ao que realmente importaria, o gosto pela ficção.

Porque a biografia é um verdadeiro romance, conforme coloca François Dosse, ela continua sendo vista com desconfiança. Aliás, é justamente por mesclar história e ficção, pelo inevitável escopo particular de quem redige a biografia, pela recorrência à imaginação para preencher as lacunas incompletas dos fatos e documentos, pela empatia que integra biografista e biografado, que a biografia recebe descrédito entre os historiadores, sendo “um parente pobre, de um gênero menor, desdenhado e relegado a alguns polígrafos sem prestígio intelectual” (Dosse, 2009, p. 171).

A autobiografia parece receber também um sinal negativo em virtude de suas semelhanças com a biografia, já que ela compartilha das “falhas” do projeto biográfico, sobretudo em sua ambição totalizante; mas esse demérito ocorre também porque o falar de si oculta e revela, no fundo, uma vaidade sempre coagulada. A despeito do óbvio interesse que provoque, ela é sempre uma chaga que enaltece o ego de quem a escreveu. Aliada à prevalência do vivido sobre a criação, a autobiografia, gênero híbrido, parece sempre ser menor, como se o esforço criativo para torná-la possível não a irmanasse, de certa forma, ao gênero romanesco.

Se é ponto pacífico que nenhum sujeito pode falar plenamente de si mesmo, se o eu sempre escapa às amarras da linguagem, se qualquer relato tende a estampar a vida que lhe serve de matéria-prima, essa valoração negativa deve estar atrelada a outros aspectos, além desses. A distinção, está claro, é entre a vida, menor, e a arte, que deve tratar da Vida em maiúscula. Reverberando ecos românticos, a pressuposição de tais autores é de que, presunçosamente, pode-se dissociar por completo arte e vida em narrativas que abertamente se compõem de material biográfico. É uma reverência à

literatura como valor, e à criação como mérito. Ainda que reconheçam (e também nós, no fim) que tais livros possam ser lidos como romances – muito por causa dos recursos empregados, e não apenas porque seus autores afirmem isso – Tezza e Sanches Neto precisam ainda repisar o terreno de sua criação, ressaltando a ficção. A vida dos dois, se estiver lá, poderá ser apenas entrevista nas dobras do artifício romanesco.

O resultado desse imbróglio é interessante: apesar de se esconderem sob a capa do narrador, insistindo em distinguir-se dele, tais autores reafirmam sua própria posição como uma instância importante de elucidação no jogo literário. Afinal, o hibridismo dos dois romances parece tender a ser resolvido apenas pelas declarações dos autores acerca de seus livros: trata-se ou não de autobiografia? Esse impasse somente poderá ser solucionado mediante a afirmação autorizada de quem o escreveu, a despeito de como se leia as obras. Novamente, quem entra em cena é o autor, magnânimo e soberano, e o narrador se dobra ao papel de mero recurso estético.

No ensaio “O autor como narrador”, José Saramago discute essa dissociação entre narrador e autor realizada pela crítica. Incomodado com o fato de que, em comparação com outras artes, como a pintura, a crítica literária privilegia uma instância mediadora que separa autor e obra, Saramago, preocupado, questiona se tal distinção “não estará a contribuir para a redução do autor e do seu pensamento a um papel de perigosa secundaridade na compreensão complexiva da obra”. Mais ainda, enxergar narrador e autor como entidades diferentes é renegar as responsabilidades inerentes ao ofício de escritor:

E também me pergunto se a resignação ou indiferença com que os autores de hoje parecem aceitar a usurpação, pelo narrador, da matéria, da circunstância e do espaço narrativos que antes lhe eram pessoal e inapelavelmente imputados, não será, no fim de contas, a expressão mais ou menos consciente de um certo grau de abdicação, e não apenas literária, das suas responsabilidades próprias (Saramago, 1998, p. 26).

Diante do dilema ético, Saramago, obviamente, não incorre no erro de dizer que o narrador é, efetivamente, o autor; ele é, antes, constituinte da persona do autor, reflexo de seu mundo interior. Seu argumento, conservador, está associado, de certa forma, à ideia de que a obra é a expressão da personalidade do autor: “o autor está no livro todo, o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor” (Saramago, 1998, p. 27). Não se trata de reduzir a narrativa à história particular – e secreta – do

autor; e, ainda que considere a possibilidade de que o leitor leia uma obra na “secreta esperança de descobrir no interior do livro – mais do que a história que lhe será narrada – a pessoa invisível mas omnipresente do seu autor” (Saramago, 1998, p. 27), não cabe a ele a tarefa de averiguar, como “detective ou antropólogo”, as pistas lançadas. Ainda assim, a questão é que, por mais que se esconda, o autor está lá: ele é os personagens, os lugares, os espaços, as cidades. No fim, Saramago faz a defesa da grande literatura:

O que o autor vai narrando nos seus livros é, tão-somente, a sua história pessoal. Não o relato da sua vida, não a sua biografia, quantas vezes anódina, quantas vezes desinteressante, mas uma outra, a secreta, a profunda, a labiríntica, aquela que com o seu próprio nome dificilmente ousaria ou saberia contar. Talvez porque o que há de grande em cada ser humano seja demasiado grande para caber nas palavras com que ele a si mesmo se define e nas sucessivas figuras de si mesmo que povoam um passado que não é apenas seu, e por isso lhe escapará sempre que tentar isolá-lo e isolar-se nele. Talvez, também, porque aquilo em que somos mesquinhos e pequenos é a tal ponto comum que nada de novo poderia ensinar a esse outro ser pequeno e grande que é o leitor (Saramago, 1998, p. 27).

Do reconhecimento de que ao dizer do mundo o autor – mediante o narrador – diz fundamentalmente de si, vem a comunhão de histórias pequenas e grandes entre autor e leitor, que comungam misérias e segredos, mesquinhos e grandiosos. A conclusão do ensaio é arrebatadora: “Quanto ao narrador, que poderá ele ser senão uma personagem mais de uma história que não é a sua?” (Saramago, 1998, p. 27).

O temor de Saramago em relação à crítica, que privilegia o narrador, parece estar associado à sua posição como autor. De seus argumentos depreende-se que o narrador é apenas um construto, um artifício, um meio – e tudo que passa por essa mediação é oriundo do autor. Saramago, sendo óbvio nesse ponto, restitui, por outro lado, a figura do autor ao seu posto, entronando-o como uma entidade privilegiada: a responsabilidade de que fala e a aura de autoridade caminham lado a lado.

O argumento de Saramago é tautológico: ele exclui e inclui o autor e sua vida – não a pessoal, mas a outra, a vida “secreta”, da qual decorrem as histórias. Tezza e Sanches Neto discordariam de Saramago? Seus romances partem de experiências reais, concretas, mas, dizem seus autores, pertencem à ordem da ficção. Apesar de ressaltarem que seus narradores não são eles, procurando fazer do real, ficção, terminam por reabilitar a entidade do autor: primeiro, porque se reafirmam como criadores; segundo, porque são eles os únicos que, diante da difícil negociação entre autobiografia e ficção,

podem elucidar o mistério. A chave das obras reside, portanto, na explicação de seus autores, e o fato de a crítica se voltar à questão não deixa de ser, por si só, revelador. Da mesma forma, a postura de Bernardo Carvalho, querendo o primado da ficção sobre o real, resistente em dar entrevistas sobre *Nove noites*, apesar de sugerir que a obra deva falar por si só, lhe preserva, por outro lado, na segurança respeitosa de criador.

Tezza e Sanches Neto se esquivam porque o que está em jogo é, no fim, sua reputação como criadores; Bernardo Carvalho parece incomodado com o fato de que, já sendo um criador de respeito, seu livro de maior prestígio seja justamente aquele que imbrica a sua história com a do narrador. Afinal, que outra alternativa supor em relação à resistência dos autores em confirmar, no caso de Cristóvão Tezza e Miguel Sanches Neto, que seus romances partem do que viveram – que contam, fundamentalmente, suas histórias de vida? Naturalmente, é o valor da obra e do autor o que está posto à prova: a vida, em minúscula, se recolhe para a aparição da grande arte.

6. A colônia das imagens

Um narrador que se confunde com o autor verdadeiro da obra não é novidade no mundo das Letras. O biografismo, hoje já em desuso, foi, inclusive, uma vertente da crítica literária que perdurou como estudo sério durante certo tempo. A tarefa do leitor, então, seria justamente identificar quais aspectos textuais poderiam ser associados à vida do autor a fim de uma melhor compreensão da obra.

Mas, hoje, a questão que se coloca é: por que agora vemos esse incremento, essa tendência a uma estratégia que visa confundir o leitor acerca do narrador, incitando-o a crer que o ficcional deve ser tomado como real, e que o narrador é, na verdade, a persona do autor real materializada textualmente e transposta para a trama?

Neste trabalho falou-se de Sérgio Sant'Anna, Bernardo Carvalho e Marcelo Mirisola como representantes, cada um a seu modo, dessa tendência que procuramos identificar: o primeiro estabelece seu jogo com o leitor recorrendo à memória, mas ao mesmo tempo ressaltando o caráter ambíguo, dúbio, de toda e qualquer lembrança; o segundo firma o pacto autobiográfico omitindo a identidade de nomes, mas investindo na frágil dicotomia entre fato e ficção e associando ao narrador acontecimentos da sua própria história de vida; o terceiro arregimenta o contrato com o leitor fazendo-se notar único em todos os textos, sejam romances ou contos, mantendo uma identidade que se quer perene – identidade essa que extravasa para fora do texto, com o autor investindo também na construção de uma figura pública saída diretamente de suas páginas.

Os três, com suas particularidades estilísticas, ao mesmo tempo em que fundam o pacto, oferecendo ao leitor a identificação entre autor e narrador, o desfazem, deixando entrever lacunas, falhas e omissões propositais em suas narrativas, de modo que a garantia do relato autobiográfico fica sempre posta em questão.

Apesar de nos concentrarmos nos três autores citados, a tendência a que estamos nos referindo pode ser vista, mantendo-se, em maior ou menor grau, esses três pilares – a memória, a ambiguidade entre fato e ficção, o apelo à figura pública do autor –, em vários outros autores. Podemos citar, por exemplo, Valêncio Xavier e seu romance *Minha mãe morrendo e o menino mentido* (2001), que utiliza imagens familiares e de arquivo para compor o álbum sentimental do narrador que se identifica apenas como “Valêncio”; João Gilberto Noll com seu romance *Lorde* (2004), narrativa ficcional que parte da experiência real do autor em terra estrangeira como convidado de uma instituição inglesa; e a presença literária de escritoras como Tatiana Salem Levy, com A

chave da casa (2007), romance que lhe serviu como tese de doutorado em que a autora explora o conceito de “autoficção”; e Paloma Vidal, que se utiliza largamente da experiência pessoal como imigrante para compor seus enredos, em livros como *Mais ao sul* (2008).

Então, voltando à pergunta: por que agora essa tendência? Que fatores a levaram a se estabelecer como uma preocupação reinante, ou, pelo menos, importante dentro do cenário da literatura atual?

Nossa suposição, como já se argumentou aqui, é que trata-se de uma resposta à instabilidade do eu: com a identidade em frangalhos, fraturada, em colapso, esse sujeito, ao fazer referência a si mesmo a todo momento, procura reafirmar-se, definir-se, tornar-se coeso novamente – ainda que essa unidade seja passageira ou ilusória.

Esse eu que se narra, e que se constrói enquanto se narra, não pode esquecer por um momento que seja de sua limitação, de sua parcialidade. Ele não pode, como dizia Adorno, deixar de reconhecer sua “inevitável perspectiva” (Adorno, 2003, p. 60). O mundo não está aí, disponível, à espera da representação. Por isso, a função do narrador, consciente de sua própria dificuldade de narrar em um mundo onde a experiência está dilacerada, onde o próprio ato de narrar se torna ideológico e presunçoso – porque estabelece uma ordem em uma realidade onde a ordem não está clara –, deverá ser sempre uma “tomada de partido contra a mentira da representação” (Adorno, 2003, p. 60). Logo, antes de se conformarem a um modelo de narrador tradicional, que via o mundo como “um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo” (Adorno, 2003, p. 57), esses narradores promovem, de fato, um passeio pela “casa de máquinas” de seus romances, dando ao leitor a possibilidade de vislumbrar a engenhosidade da narrativa, seu funcionamento, seus bastidores – a “mentira da representação” em que se funda essa narrativa do eu.

A escrita de si encontra seu apogeu com a ascensão da classe burguesa, quando o inchaço e a conseqüente formatação das metrópoles acabam por definir um mundo público artificial e ameaçador, onde o indivíduo não poderia ser quem realmente é. Daí que, na segurança do lar, estabeleça para si a tarefa de colocar no papel sua “real” identidade, conjurando medos e sonhos sinceros que não podem ser expostos na vida pública. Esse processo será, depois, arrevesado pela questão da sinceridade: em que medida a simples enunciação de que digo a verdade para e sobre mim mesmo garante que trata-se, realmente, da verdade? Em oposição, mas também em substituição a esse

estatuto, entra em cena a autenticidade: não tendo a certeza de que aquilo que digo sobre mim é verdade, o que posso registrar que me diferencie dos outros? O que me separa da amorfa e prosaica vida pública?

Tais questões continuam se fazendo presentes, mas em menor escala. Nos romances e contos analisados, a questão da sinceridade ainda paira e, em Mirisola, é a autenticidade que impera. Mas, hoje, esses aspectos parecem ter perdido sua força no que toca a essa escrita de si que aqui abordamos, pois trata-se não de uma escrita íntima, mas de uma narrativa declaradamente ficcional. O pressuposto de que seja autobiográfica está sempre encerrado no fato de que é veiculada como ficção, e não como memória ou autobiografia. Mas, então, e essa é a nossa indagação, o que leva a ficção a se valer de uma modalidade de leitura, digamos, obsoleta, em virtude de suas reconhecidas falhas ao arvorar-se em ser totalizante no que diz respeito à experiência e à identidade individuais?

Susan Sontag, ao abordar as consequências da fotografia na cultura contemporânea, afirma que seu surgimento obliterou as outras artes que visavam uma representação da realidade, porque sua capacidade de realizar essa mesma tarefa era maior: o figurativo tornou-se, cada vez mais, propriedade da câmera fotográfica e de sua extensão, o cinema, sendo eles os responsáveis por reproduzir e criar realidades no mundo atual. Ainda que seja questionável seu status de documento, a imagem fotográfica fez com que a literatura perdesse força como representação fidedigna do mundo; ao contrário da fotografia, cada vez mais reafirmava-se a artificialidade da obra literária. Daí que, hoje,

a única prosa que parece confiável para um número cada vez maior de leitores [é] o registro cru – fala, editada ou não, registrada em fitas de gravador; fragmentos ou textos integrais de documentos subliterários (atas de tribunal, cartas, diários, relatos de casos psiquiátricos etc.); relatos desleixados, autodepreciativos, não raro paranóicos, feitos em primeira pessoa (Sontag, 2004, p. 89).

Em suma, tem-se hoje o gosto por uma literatura que, cada vez mais, nega o ornamento para concentrar-se no real tal como o imaginamos ou o concebemos. De outro lado, tem-se também a atração por atávicos mundos de fantasia, numa busca pelo reecantamento da realidade prosaica – marca que merece maior estudo e atenção, não sendo, porém, o foco desta discussão.

A relação hoje vista como problemática na representação do mundo pela literatura está também relacionada ao observador de segunda ordem de que nos fala Gumbrecht, que, como já se disse aqui, tornou questionável qualquer intenção de representar o mundo objetivamente, porque, consciente de sua “constituição corpórea”, de sua “posição particular” – de sua “inevitável perspectiva”, diria Adorno –, tudo o que diz sobre o mundo e a realidade está eivado dessa marca pessoal, o que torna, por isso mesmo, qualquer afirmação sobre o mundo uma mera interpretação. Por outro lado, a fotografia firmava-se como espelho fiel do real, apesar de ser também evidente a perspectiva e o recorte daquele que opera a máquina.

Susan Sontag afirma que a fotografia mudou não apenas a arte mimética, mas também nossa maneira de entender o mundo. Recortando-o, segmentando-o, a fotografia tornou a realidade “atômica, manipulável e opaca” (Sontag, 2004, p. 33): o mundo se oferece como uma vasta gama de realidades possíveis e colecionáveis. O estatuto documental da fotografia lhe confere a autoridade de dizer-nos o que é o real; um evento torna-se mais real se há uma foto que o tenha registrado. Nós interpretamos fotografias não como registros parciais, mas como fatias palpáveis da realidade: “Todos são literalistas quando se trata de fotos”, afirma Sontag (2003, p. 42). Em virtude disso, temos agora realidades em disputa: neste “mundo-imagem”, como diz Susan Sontag, em que a cultura é sempre mediada pelos meios de comunicação, há um apetite voraz pelo “real em si”, por aquilo que está além ou aquém da representação.

É um mundo desencantado, onde os códigos do realismo e da objetividade se firmaram como um método de apreensão da realidade. Por outro lado, o “real em si” não está dado: nosso acesso a ele “somente se processa por meio de representações, narrativas e imagens” (Jaguaribe, 2007, p. 16).

A suposta presença “real” desses autores em suas obras responde, portanto, não somente à instabilidade da identidade pessoal, marca da pós-modernidade, mas também ao apetite pelo real: sua aparição nesses textos sugere o esgarçamento da ficção como modo de interagir com o mundo, de entendê-lo, na medida em que nós, leitores, buscamos cada vez mais uma experiência de leitura que nos leve não somente a um entendimento da realidade, mas a uma experiência tornada real, autêntica. Eis aí um paradoxo: de um lado, construímos nossas identidades pessoais a partir de arquétipos consagrados pela literatura e pelo cinema, a fim de dar coerência e linearidade à nossa história de vida; de outro, e por esse mesmo motivo, tendemos a negar a ficção,

procurando, cada vez mais, o real em si, a coisa autêntica, preferindo, assim, sempre algo que não pareça encenado (Sibilia, 2008, p. 195).

Paula Sibilia argumenta que, no incipiente século XXI, as personalidades são “convocadas” a se mostrarem (Sibilia, 2008, p. 23): ao contrário do que se via no século XIX, ápice da escrita íntima como fenômeno cultural, em que diários e memórias eram uma maneira de, por meio da introspecção, entender a si mesmo e resguardar-se do mundo, hoje a escrita de si, em sintonia com a cultura da visibilidade de nosso tempo, opera mais como uma forma de se fazer ver, de ser notado. Se antes a escrita de si tinha por objeto também a confissão dos pecados íntimos, a fim de purgá-los da alma, hoje, com a profusão de inovações tecnológicas e midiáticas, como blogues, vlogues e afins, essa confissão torna-se tanto melhor quanto mais visível for: o expurgo dos erros pessoais torna-se midiático, e quer se fazer ver. As identidades tornam-se, cada vez mais, alterdirigidas, exteriorizadas. Trata-se de uma subjetividade que busca a aprovação do outro, que deseja ser amada, compreendida, vista. Ser visto é uma forma de sentir-se existindo: é uma maneira de permanecer em um mundo onde o presente – saturado de flashes e instantâneos, o que torna o tempo fluido e fraturado, descontínuo – deixa obscura e nebulosa a possibilidade de um futuro seguro.

Pisando em falso, tateando o porvir e o presente, instáveis demais, somos, cada vez mais, convocados a nos mostrarmos, o que gera, como consequência, uma vontade não apenas de nos fazermos ver, mas também de vermos o outro: o consumo das vidas alheias, sempre à nossa disposição, aumenta, com os reality shows sendo o ponto máximo dessa tendência. Não será por outro motivo que a grade de programas na televisão esteja cada vez mais abarrotada de atrações sobre a rotina das celebridades ou o dia-a-dia das pessoas comuns. Cada vez mais, ser visto é uma maneira de sentir-se existindo em uma sociedade em que a imagem firma o estatuto da realidade: “se ninguém vê alguma coisa é bem provável que essa coisa não exista” (SIBILIA, 2008, p. 112). E o curioso é que, sendo vidas reais, nós tendemos a consumi-las como ficção. Conforme diz Paula Sibilia,

se o paradoxo do realismo clássico consistia em inventar ficções que parecessem realidades, lançando mãos de todos os recursos de verossimilhança imagináveis, hoje assistimos a outra versão desse aparente contra-senso: uma ânsia por inventar realidades que pareçam ficções. Espetacularizar o *eu* consiste precisamente nisso: transformar nossas personalidades e vidas (já nem tão) privadas em realidades ficcionalizadas com recursos midiáticos (Sibilia, 2008, p. 197).

E esta é também a era do culto à personalidade. Não deixa de ser sintomático que os escritores, “pessoas que escrevem para se esconder”, sejam cada vez mais “obrigados a aparecer, falar, estar na televisão e nos festivais”, conforme disse Rosa Montero na Festa Literária de Paraty, em 2004, o maior dos eventos nacionais sobre literatura, em que escritores podem ser vistos lado a lado com “pessoas comuns”. Transformados em “leões de circo”, tal visibilidade e o culto à personalidade transferem não para sua obra, mas para sua figura pública, aquilo que merece atenção. Nesse contexto, “as escritas de si ainda parecem exalar uma potência aurática sempre latente, embora essa qualidade não resida nos objetos criados, mas em sua referência autoral” (Sibilia, 2008, p. 37): é o autor, e não a obra, que cada vez mais ganha destaque nesses eventos literários que obedecem a uma lógica da exibição – não são as histórias que se transformam em produtos, mas seus autores.

Neal Gabler, em seu mapeamento sobre como, na indústria do entretenimento estadunidense, a vida de cada um foi alçada à condição de interesse público (em um quadro mais amplo em que a própria realidade se converte em entretenimento), relembra como o culto à celebridade não deixou escapar os escritores. O resquício romântico do artista que estimula a promoção de si próprio e de sua autenticidade frente aos demais volta com força, a tal ponto que o “filme-vida” do autor – termo usado por Gabler para caracterizar a influência dos filmes hollywoodianos sobre a construção identitária de cada um – bastaria para promover o livro, cujo conteúdo tornar-se-ia, dali em diante, secundário em relação à figura pública do autor. E os Estados Unidos foram pródigos em garantir que seus escritores se tornassem personalidades. Basta lembrar do personagem Hemingway, com sua pose de beberrão, másculo e arruaceiro, contando histórias de safáris na África ou de touradas na Espanha; de Fitzgerald, o gênio afetado que representou uma geração inteira, com seus excessos e conflitos conjugais; de Norman Mailer, com todas as suas peripécias dignas dos tablóides e das páginas policiais; e, claro, do recluso Salinger, cujo recolhimento alimentou por décadas o culto ao autor, garantindo, a despeito da qualidade de sua obra, a vendagem de seus livros. A vida pessoal dos autores passou, assim, a ser tão ou mais interessante que suas obras. No Brasil, vamos ter, junto de Marcelo Mirisola, Clarice Lispector, sempre hábil em construir-se angustiada frente à mídia; Chico Buarque, cuja fama como compositor e perseguido político serviu para abalizar sua qualidade literária; Ferréz, com sua história de vida “curiosa”, escritor periférico que resiste às investidas do mercado; e as nossas

versões de Salinger: Dalton Trevisan e Rubem Fonseca, com sua reclusão alimentando a curiosidade não só de leitores, mas da crítica e da imprensa.

Paula Sibilia argumenta que, nesse quadro, o arsenal midiático, ao fabricar celebridades, transfere a aura de uma obra, tal como conceituada por Walter Benjamin, para a personalidade do autor. O que haveria de único, de insubstituível em uma obra, residiria agora na figura do artista. Dessa maneira, a escrita de si guarda dois aspectos: de um lado, a identidade de nomes entre autor e narrador é uma estratégia radical de verossimilhança que intensifica a alusão ao real em um mundo em que o real é disputado, em que busca-se, cada vez mais, o autêntico, em oposição ao encenado; de outro, ela é sintoma de um tempo de culto à personalidade, em que a figura pública merece destaque na medida em que ser visto é existir, reflexo de um tempo em que a qualidade da obra resvala para o autor em si.

A escrita de si oferece, portanto, uma visão do real e sacia a curiosidade de um leitor ávido por bisbilhotar a vida do autor. Mas a estratégia encerra uma crítica: afinal, ao sugerir ao leitor que trata-se, enfim, de uma história real, pessoal do autor, o jogo de nomes, questionado no mesmo instante em que se estabelece, critica essa mesma curiosidade, porque não a mitiga de vez. O que resta, sempre, como se viu, é a impossibilidade de aferição de que se trata da verdade, porque a dúvida permanece sempre entre o é e o não é.

Esse eu que narra sua própria vida não pode ser tomado, portanto, apenas como um sujeito que recompõe sua “ilusão biográfica”, conforme nos fala Pierre Bourdieu: não se trata somente de estruturar a própria vida em termos de causa e efeito, construindo para si uma identidade coerente que, na verdade, é sobretudo dispersa. De fato, essa estratégia literária responde ao anseio pós-moderno em torno dessa subjetividade lacerada, e está de acordo com essa inconstância identitária, na medida em que, ao mesmo tempo em que se afirma, questiona-se a todo momento. Mas ela é, também, o reflexo de uma cultura para a qual o real importa, porque parece distante, frente às inúmeras possibilidades de realidades discrepantes e contraditórias veiculadas no meio cultural; ela é o reverso da medalha de uma subjetividade que, para construir-se, para sentir-se coerente, busca a todo instante ficcionalizar-se, atribuindo a si próprios modelos, caracteres e estilos consagrados pelo cinema, pela literatura, pela televisão, mas que, ao mesmo tempo, nega, de certa forma, esse real ensaiado, mascarado pela ficção. O eu que irrompe nesses textos replica esse desejo pelo real em si: é como se o fantasioso, o mágico, o imaginado não bastasse; o que se procura é a realidade, mesmo

que seja tomada como entretenimento, satisfazendo, no fim, uma curiosidade pelo autor-celebridade tornada mais e mais legítima como etapa do jogo literário.

Mas esse eu surge nas narrativas como uma aparição em nada palpável, ilusória, fantasmática: posto em questão, é o sinal de que a identidade ainda está em disputa, de modo algum consolidada. Pelo contrário, ela ainda é um elemento a ser buscado, porque esse eu não pode mais dizer sobre si mesmo com garantia ou segurança. É, por isso, a crítica desses autores ao mesmo quadro em que estão encerrados, e que compõem: o real não é o bastante, mesmo falar de si nunca será suficiente e dado como certo, porque o eu é fugidio, errante. É, também, uma espécie de “fazer-de-conta”: pressupõe-se que, ali, nas narrativas, estão presentes não alter egos, mas os autores em si. Problematizada a identidade de nomes, a estratégia que traga o leitor para dentro do jogo abastece e nega a curiosidade pelo autor – enquanto arrasta o leitor para dentro do certame, iludindo-o com uma alegada tentativa de autobiografia, os autores aqui discutidos deixam esse mesmo leitor à própria sorte, permanentemente indeciso sobre como abordar a narrativa.

No fim, será mais uma vez o real sendo disputado, na medida em que, novamente, ele é questionado. Quando apelam, dentro dos textos, para os indícios que incluem sua vida pessoal, Sérgio Sant’Anna, Bernardo Carvalho e Marcelo Mirisola dizem também da insuficiência da representação, e investem nessa problemática partindo daquele que seria, justamente, o ponto mais seguro, o único a estar além de qualquer discussão: a identidade própria. Pois se é correto que ela é cambiante, sempre tensionada, vacilante, é também, por outro lado, vivida como plena: a “confortadora narrativa do eu”, conforme diz Stuart Hall (2001, p. 13), ou a “ilusão biográfica” de Bourdieu não são, a todo instante, questionadas por nós, enquanto vivenciamos o cotidiano – muito embora, eventualmente, a dúvida irrompa, sem que, no entanto, fiquemos estáticos na indecisão da identidade.

A “casa de máquinas” deixa-se ser vista para que o leitor perceba, justamente, que apesar de dizerem sobre o mais elementar dos “reais” – o eu –, esses autores procuram indicar que, no fundo, a realidade, assim como a identidade própria, estarão sempre além ou aquém: a literatura não será seu reduto; nela não se encontrará o real em si, sem encenação, autêntico; nela não se verá o autor real, e dele não se saberá nada.

É interessante que esses autores se valham dos códigos do realismo estético, que sempre esteve autorizado a nos dizer sobre como a realidade é – legitimando, por vezes, estereótipos e preconceitos – para, justamente, questioná-lo. Afinal, o real como dado e

sua representação pelo realismo estético fizeram parte, por muito tempo, de nossa experiência cotidiana. Partindo da representação pictórica nas artes plásticas e na literatura, ele hoje pode ser visto como fundamento dos noticiários, do cinema, das novelas, dos documentários. Se hoje ele é algo a ser discutido, tal fato deve-se à sobrecarga de informações sobre esse mesmo real, veiculadas e difundidas a todo momento pelas variadas mídias, que oferecem sempre versões de uma realidade que mostra-se distante, insondável. A profusão de imagens que tornam um evento mais real, conforme nos diz Susan Sontag, leva a esse questionamento. A manipulação da fotografia, o “espelho do real”, põe em pauta essa realidade verificável, confirmada. As narrativas do eu que discutem esse mesmo eu confirmam e desconfirmam o autor como um elemento literário e cultural a ser investigado.

No fim, o que nos resta é a sensação angustiante de que, se é impossível falar de si, na medida em que a identidade pessoal é um problema, sendo, então, também a sua representação algo a ser debatido, torna-se ainda mais complicado representar o mundo. Com seu jogo, Sant’Anna, Carvalho e Mirisola questionam a legitimidade do realismo estético em atribuir sentidos ao nosso cotidiano: como é possível falar do mundo, se nem sobre si mesmo pode-se afirmar qualquer coisa? Como é possível dizer do real, se o eu e a “inevitável perspectiva” nos dizem que o real é um ponto de vista?

É a angústia do observador de segunda ordem de Gumbrecht: o mundo – e o real – dependem de minha observação sobre ele para fazerem sentido. Ele não é um dado, mas uma interpretação. A negação do pacto autobiográfico por parte desses autores revela sua aguda consciência em relação àquilo que podem dizer: a literatura jamais será o bastante.

Em “Da literatura como tauromaquia”, texto que abre *A idade viril*, Michel Leiris (2003) recupera sua intenção inicial quando deu início à redação de sua autobiografia: tratava-se, na época (a primeira edição da obra é de 1946), de encontrar uma maneira de colocar-se nu diante dos outros, dispondo-se, inclusive, a enfrentar sanções e perigos em virtude daquilo que revelava, segundo o autor, objetivamente sobre si. Revelar-se era, para Leiris, uma maneira – talvez a única – de fazer a literatura tornar-se análoga à atividade do *torero*: era mostrando-se por inteiro, sem fabulações, sem censuras, concentrando-se nos fatos, que o escritor poderia inserir em sua obra aquilo que para o toureiro representa o perigo maior – “o chifre acerado do touro” (Leiris, 2003, p. 16). A autobiografia de Leiris visava, então, um risco real: sem a possibilidade desse perigo, dessa “ameaça material”, que representa a “realidade

humana”, a atividade literária, encerrada no aspecto estético, torna-se apenas “encantos fúteis de bailarina” (Leiris, 2003, p. 16).

Recapitulando seu objetivo, Leiris reconhece que a linguagem da autobiografia (ou, pelo menos, da sua) negligencia a criação para concentrar-se na expressão: a escrita de sua vida ainda era ditada pela dupla sinceridade/autenticidade. Daí que, buscando ser verdadeiro sobre si mesmo, ele precisasse abdicar de floreios e impor-se uma regra – formal – que assegurassem a suas frases “uma densidade particular, uma plenitude comovente” (Leiris, 2003, p. 21), fazendo o leitor descobrir, de sua parte, algo que fosse homófono a essa revelação. Seria mostrando-se objetivamente, sem regatear nada – e essa era a ideia de Leiris – que o autor poderia introduzir “a sombra de um chifre de touro numa obra literária” (Leiris, 2003, p. 16).

Mas o autor francês, fiel à sua proposta de autoexame sem censura, logo reconheceu os limites da empreitada: “a dor íntima do poeta nada pesa diante dos horrores da guerra, não sendo mais que uma dor de dentes sobre a qual é descabido gemer. Que importância teria, no enorme alarido torturado do mundo, esse delicado gemido sobre dificuldades estritamente limitadas e individuais?” (Leiris, 2003, p. 17).

No fundo, o risco ao qual pensava se submeter Michel Leiris mascarava o outro lado do projeto biográfico, transformar o escândalo em estética: “o que eu desconhecia é que na base de toda introspecção há o gosto de contemplar-se, e que no fundo de toda confissão há o desejo de ser absolvido” (Leiris, 2003, p. 18). Na comparação entre a literatura e a tourada, o perigo, se existe, é de outra espécie; o que há em comum, para Leiris, é a observância à regra, sobretudo no que toca à autenticidade: “iluminar certas coisas para si próprio ao mesmo tempo que elas se tornam comunicáveis para outrem” – essa seria a justificação da literatura.

A autonálise de Leiris nos interessa na medida em que, revendo seu projeto, ele nos deixa ver não apenas os limites da autobiografia – ainda que, complacente consigo mesmo, o escritor francês reafirme a validade de seu intuito, incluindo o risco, relativizado, de sua atividade como “autor de confissão” – mas, principalmente, este que parece ser o cerne desta modalidade de escrita de si que verificamos na literatura brasileira contemporânea: o chifre do touro, ou a sombra dele – o real, o eu –, mesmo que, diante do resto, do “alarido torturado do mundo”, consequência de outras questões que não apenas a guerra, falar de si seja sempre “uma dor de dentes sobre a qual é descabido gemer”. Afinal, esse eu problematizado, essa identidade posta em questão, esse autor-aparição, fetichizado, lamentando dores, arrotando opiniões, não é senão a

afirmação, o sinal de escritores que reconhecem, na insuficiência do projeto autobiográfico, a limitação da literatura para dizer do mundo. Ainda assim, é, também, a busca, nunca completa, de firmar-se frente ao cotidiano incerto e inseguro, onde real e identidade, fugidios, precisam a todo instante ser, de alguma forma, reafirmados. É um eu que se oferece como leão de circo, para repetir as palavras de Rosa Montero; que abastece o imaginário e o culto à celebridade, mas, justamente, para colocá-lo em pauta; é um eu que se sacrifica, virtualmente ou não, como vimos com Mirisola, dispondo-se à pena e à imolação na busca de uma literatura que, ao invés de apenas saciar o desejo de um público ávido por bisbilhotar, questiona esse mesmo desejo, ao negar ao leitor a possibilidade de reconhecer, em sua inteireza, o autor “autêntico” visto ali, no texto.

Não deixa de ser curioso que Foucault detecte o início da “função autor” no momento em que os discursos se tornaram transgressores, fazendo de seu autor alguém passível de punição: o discurso era “um gesto carregado de riscos antes de ser um bem preso num circuito de propriedades” (Foucault, 2009, p. 47). Embora Foucault veja na função autor uma ausência, já que a escrita contemporânea opera um apagamento da própria existência do escritor, que só existe “na singularidade da sua ausência” (Foucault, 2009, p. 36), o autor francês também reconhece que essa função autor não cessa de existir: ainda que o sujeito da escrita esteja “sempre a desaparecer” (Foucault, 2009, p. 35), o nome do autor “bordeja os textos, recortando-os, tornado-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lho” (Foucault, 2009, p. 45-6). Assim, a função autor tem relação com a escritura não como produto, mas como prática: ela é característica de um “modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (Foucault, 2009, p. 47). E, na nossa cultura da visibilidade, com escritores convertidos em celebridades, a função autor ganha cada vez mais destaque, com o autor, inclusive, retornando à vida depois da morte declarada pelos estudos estruturalistas, agora não apenas como centro irradiador e expressivo das intenções e sentidos da obra, mas como elemento que organiza discursos díspares e que orienta o sentido a eles atribuído dentro da sociedade.

As narrativas de Sant’Anna, Carvalho e Mirisola trazem essa dupla marca: carregam ainda, de certa forma, esse “risco” transgressor, na medida em que, à maneira de Leiris, submetem-se ao escrutínio do público, ávido por mexericos e pela “vida real” dessa figura curiosa, o autor; mas, agora, já estão inscritas no jogo de propriedades que é o mercado literário, ganhando ainda mais importância porque o autor transformou-se nesse produto, e também ele, e não apenas sua obra, é midiático. Questionar o eu

enquanto o afirma é, então, o reflexo de uma certa angústia: a literatura transformada em espetáculo, e o autor, em leão de circo, disposto, de certa forma, à imolação; mas é, também, a marca de uma culpa que se reverte no falar de si mesmo, impossibilitado que está o sujeito de dizer do mundo. Culpa que não deixa de ser também uma exibição escandalosa: cientes do jogo em que estão inseridos, esses autores oferecem ao público não aquilo que se espera, a confissão de pecados íntimos, mas a encenação desses pecados. Fingem fazer sua parte quando, de fato, ofertam uma versão de si mesmos, maquiada, tão artificialmente produzida que, paradoxalmente, parece real.

No fim, o que surge é uma simulação, nos termos de Baudrillard: põem em causa a diferença do “verdadeiro” e do “falso”, do “real” e do “imaginário” (Baudrillard, 1991, p. 9). No limite, essa simulação toma o lugar do próprio real, convertendo-se em simulacro: não há mais pano de fundo, e o que sobra é esse eu fabricado, que ganha o status de real. Afinal, não é o que acontece, sobretudo quando tomamos o caso de Marcelo Mirisola, que submete-se à arena pública, mas que vale igualmente para ao demais autores, ainda que discretos sobre a própria vida, como Sant’Anna? “Quando o real já não é o que era, a nostalgia assume todo o seu sentido”, diz Baudrillard (1991, p. 14): daí que haja, hoje, uma “produção desenfreada de real e de referencial” (Baudrillard, 1991, p. 14).

O inferno da simulação é torção do sentido, impossível de captar, mediante a improvisação, entre outros processos, de “vários sentidos simultâneos que se destroem” (Baudrillard, 1991, p. 27). O eu que se exhibe nessas narrativas, e que, enquanto se mostra, nega ao leitor a possibilidade de confirmação de identidade entre autor e narrador – os sentidos simultâneos que se destroem –, está inserido na lógica de uma estética do hiper-real: “arrepio de exactidão vertiginosa e falsificada, arrepio de distanciação e de ampliação ao mesmo tempo, de distorção de escala, de uma transparência excessiva” (Baudrillard, 1991, p. 41). O real que aí se oferece é falso, mas ganha contornos de verdade, e chega, inclusive, a substituir aquilo que seria, de fato, real: já não é mais possível separar a personalidade encenada desses autores daquela que seria a verdadeira. De certa forma, estão de acordo com o ritual dos meios de comunicação, com os modelos consagrados pela cultura de massa: o artista, atormentando ou não, que se revela nesses textos (ou que finge revelar-se) está votado apenas “à sua recorrência de signo e já não de todo ao seu fim ‘real’” (Baudrillard, 1991, p. 32). Mesmo Cristóvão Tezza e Miguel Sanches Neto, que parecem negar o jogo (mas que acumulam prêmios muito em função desse jogo), apenas alimentam esse

REFERÊNCIAS

Corpus ficcional

CARVALHO, Bernardo. *As iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MIRISOLA, Marcelo. *O herói devolvido*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. *Bangalô*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

_____. *Notas da arrebentação*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SANT'ANNA, Sérgio. *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *O vôo da madrugada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANCHES NETO, Miguel. *Chove sobre minha infância*. São Paulo: Record, 2000.

TEZZA, Cristóvão. *O filho eterno*. São Paulo: Record, 2007.

Demais referências

AZEVEDO, Luciene. "Autoria e performance". In: *Revista de Letras*, n. 47, p.133-158. Jul./dez. 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- BURKE, Peter. *O mundo como teatro*. Lisboa: Difel, 1992.
- CARVALHO, Bernardo. Entrevista à Revista Z Cultural. Abril de 2007. Disponível em: <<http://www.pacc.ufrj.br/z/ano3/02/bernardocarvalho.htm>>.
- CASTELLO, José. Resenha de *Chove sobre minha infância*. Sem data. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/disseram34.html#castello>>.
- COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- DALCASTAGNÈ, Regina. “Vivendo a ilusão biográfica: a personagem e o tempo na narrativa brasileira contemporânea”. In: *Literatura e sociedade*, n° 8, Contemporânea, 2005.
- DAMIÃO, Carla Milani. *Sobre o declínio da sinceridade: filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin*. São Paulo: Loyola, 2006.
- DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009.
- EAGLETON, Terry. *Teoria literária: Uma introdução*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 2009.
- GABLER, Neal. *Vida, o filme*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GRACIANO, Igor Ximenes. “O gesto literário em três atos: a narrativa de Sérgio Sant’Anna”. Dissertação de Mestrado, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Instituto de Letras da Universidade de Brasília, 2008.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

- KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MAN, Paul de. "Autobiography as de-facement". In: *MLN*, Vol. 94, n. 5, Comparative Literature (Dec., 1979), p. 919-930. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=00267910%28197912%2994%3A5%3C919%3AAD%3E2.0.CO%3B2-K>>. Acesso em: 14 out. 2007.
- MANGUEL, Albert. *A cidade das palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MATA, Anderson Luís Nunes da. "O silêncio das crianças: representações da infância na narrativa contemporânea brasileira". Tese de Doutorado, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Instituto de Letras da Universidade de Brasília, 2006.
- MORICONI, Italo. *Circuitos contemporâneos do literário*. Disponível em: <<[http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/Circuitos%20contemporaneos%20do%20literario%20\(Italo%20Moriconi\).doc](http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/Circuitos%20contemporaneos%20do%20literario%20(Italo%20Moriconi).doc)>>.
- SANCHES NETO, Miguel. Entrevista à Revista Agulha. Sem data. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/disseram34.html#entrevista>>.
- _____. Miguel. Entrevista ao *Observatório da Imprensa*. Sem data. Disponível em: <<http://observatoriodaimprensa.com.br/news/showNews/al201020003.htm>>.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

TEZZA, Cristóvão. “Cristóvão Tezza no Paiol Literário”. Entrevista ao *Jornal Rascunho*. Curitiba, setembro de 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/entrevistas/p_rascunho_set07.htm>.

_____. Entrevista ao Correio Braziliense. Brasília, setembro de 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/entrevistas/p_correiobraziliense.htm>.

_____. Entrevista à Revista Papangu. Rio Grande do Norte, março de 2008. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/entrevistas/p_08_papangu.htm>.

THOMAZ, Paulo Cesar. “O dilaceramento da experiência: as poéticas da desolação de Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec”. Tese de Doutorado, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009.

WHITE, Hayden. “O texto histórico como artefato literário”. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. “As ficções da representação factual”. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994.